



CONFIGURAZIONI 3 (2023)

Una deliziosa luminosa impossibilità. Sullo sguardo di Antonella Anedda

Riccardo Donati

Università degli Studi di Napoli – Federico II

Abstract ITA: Il saggio delinea alcuni aspetti salienti del rapporto che lega Antonella Anedda alle arti della visione, con particolare riferimento a due dispositivi di dis-identificazione ravvisabili nel suo sguardo di scrittrice: quello che disubbidisce alla distanza e quello che ritaglia il dettaglio. La verifica di queste ipotesi teoriche viene fatta su alcune pagine del volume *La vita dei dettagli* (2009).

Keywords: Antonella Anedda; Poesia Italiana Contemporanea; Cultura Visuale; Letterature Compare; Storia dell'Arte.

Abstract ENG: The essay outlines some major aspects of Antonella Anedda's relationship to the visual culture. More precisely, it points out two dis-identifying devices discernible in her writerly gaze: the one that disobeys to the distance between the spectator and the work of art and the one that carves out a detail from the whole painting. These hypotheses are verified on some samples taken from Anedda's *La vita dei dettagli* (2009).

Keywords: Antonella Anedda; Contemporary Italian Poetry; Visual Culture; Comparative Literature; Art History.

Riccardo Donati, "Una deliziosa luminosa impossibilità. Sullo sguardo di Antonella Anedda"
Configurazioni N° 3, 2023, pp. 211-224.

<https://riviste.unimi.it/index.php/configurazioni>

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/23408>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License
ISSN 2974-8070



Una deliziosa luminosa impossibilità. Sullo sguardo di Antonella Anedda

Non vorrei dipingere – un quadro –
piuttosto essere quello
che indugia sulla sua deliziosa
luminosa impossibilità –

Emily Dickinson, [J505]

1. Il farsi insieme dell'immagine

Nelle pagine che seguono, nate in ambito seminariale dietro amichevole sollecitazione di Elisa Gambaro e Stefano Ghidinelli, torno su un tema che ho già avuto modo di affrontare in più sedi: quello del rapporto di Antonella Anedda con le arti figurative. Mi propongo di restituirne qui in sintesi alcuni aspetti teorici che mi paiono cruciali, anche sulla scorta di una recente suggestione di Italo Testa, il quale invita a pensare il rapporto tra rappresentazione verbale e rappresentazione visuale nell'ottica di una somiglianza metamorfica, ossia in un quadro ovidiano di scrittura come trasformazione, slittamento analogico di immagini e percetti (cfr. Testa 2023: 56-57). Una proposta, quella dell'autore di *L'indifferenza naturale* (2018), per certi versi consentanea con alcuni dei più recenti contributi teorici sulle intersezioni tra *visual culture* e prassi letteraria usciti dalle penne delle studiose e degli studiosi anglosassoni (per un panorama aggiornato in merito, cfr. Panagiotidou 2023).



Prendo le mosse da un assunto generale, che esporrò in linea teorica per poi cercare di darne conto attraverso esempi tratti da un volume che, per essere in prosa, non è meno paradigmatico della *vis poetica* di Anedda: *La vita dei dettagli*. L'assunto in questione è il seguente: per la scrittrice romana, l'esercizio dello sguardo non ammette la solitudine di una coscienza isolata. Ovvero, Anedda interpreta e rielabora le immagini come fatto sociale, oggetto comunitario che 'si fa' pluralmente, coralmemente, dentro un ampio giro di meditazioni sul vissuto e sulla scorta di coalescenze interartistiche. L'immagine e l'osservatrice abitano un *luogo comune*, non solo a loro: espressione da intendersi alla lettera, come terreno di condivisione, spazio di un impossibile, fugace, luminoso *dimorare* insieme (*dimorare* è verbo che forse traduce meglio di *indugiare* l'inglese «to dwell» negli splendidi versi di Emily Dickinson posti a esergo di queste pagine).

Come ha osservato di recente Massimo Natale, «che quella di Antonella Anedda sia un'esperienza di scrittura che si presenta costitutivamente come *debito* lo ha chiarito molto presto lei stessa» (2023: 149). La prassi creativa dell'autrice di *Historiae* si sviluppa in chiave non solipsistica ma in ragione di un'attitudine all'ascolto, e sulla scorta di un sentimento di gratitudine, che hanno anche precisi addentellati speculativi. Penso non solo ai testi teorici che l'hanno influenzata, primo tra tutti il citatissimo *Le Détail* di Daniel Arasse, ma anche, se non soprattutto, all'ormai nutrita opera di Rocco Ronchi, filosofo grosso modo suo coetaneo col quale da decenni Anedda intrattiene un fitto dialogo intellettuale – uno scambio per la verità non sempre adeguatamente considerato dalla critica; ma ci si augura che la nota di accompagnamento al volume Garzanti di *Tutte le poesie*, firmata proprio da Ronchi, consenta d'ora innanzi di meglio apprezzare e riconoscere l'importanza di tale sodalizio.

E dunque, si diceva, il gesto creativo, per Anedda, non è, non può in alcun modo essere il frutto di un *habitus* mentale egocentrato. Si tratta, piuttosto, di un atto sovraindividuale che favorisce la fuoriuscita dell'io dal suo limitato perimetro, dalla sua esigua bolla spazio-temporale, facendolo confluire in una folta comunità transtemporale, in dialogo con donne e uomini vissuti in epoche e luoghi diversi, al di là delle barriere costituite dai secoli, dai confini geopolitici, dalle lingue arroccate o confuse nei loro suoni e alfabeti. È per somiglianza



metamorfica che chi opera tra i linguaggi riesce a «perdersi in altri corpi», come recitano i versi di *Se devo scrivere poesie ora che invecchio* (Anedda 2023: 449), invece di smarrirsi in quella sterile presunzione narcisistica che è il motore di tanta parte della violenza della storia.

In effetti, sin dagli esordi di Anedda, in prosa e in versi – mi riferisco anche a testi anteriori a quelli che oggi figurano nelle prime pagine di *Tutte le Poesie* – la problematica nozione di sé, di identità, esce terremotata al suo centro. A partire dagli anni Duemila poi altri spunti e stimoli, legati soprattutto agli interessi scientifici da lei maturati, oltre che alle sue vaste esperienze di viaggiatrice, di docente, di studiosa, hanno dato nuovi accenti alla sua esperienza creativa, inducendola a guardare e pensare i fenomeni su scala cosmica, senza piramidi di valore: dai vermi ai corpi celesti, tutto è mondo. Indice etico di tale poetica è la forte tensione libertaria che la anima; una combinazione di ammirazione-timorentusiasmo verso ciò che tocca la mente e i sensi non determinata da una fredda ricerca di estasi controllate o di risposte ultime, ma da un'incompromessa volontà di capire e prendere posizione rispetto alla realtà circostante, sempre più maturando una visione a-gerarchica e anti-speci(al)st(ic)a dell'esistente.

Per quanto riguarda più precisamente ciò di cui qui si scrive, ovvero la natura di una penna tanto duttile al calore della «deliziosa | luminosa impossibilità» della superficie figurata, la domanda da porsi credo sia la seguente: in che modo Anedda si accosta al visivo, o forse dovremmo dire: in che modo ne è avvicinata? Cosa vogliono le immagini da lei, cosa le chiedono, per raccogliere la sempre feconda suggestione biomorfica di W. J. T. Mitchell?

In primo luogo: la relazione che il suo occhio, certo affinato da anni di studio e di competenze altamente specialistiche, intrattiene con l'immagine è tutt'altro che freddamente professionale. Se è vero che spettatrice e cosa osservata sono l'un l'altra «reciprocamente necessari[e]», per riprendere la struggente definizione di amore formulata da Italo Calvino nella *Giornata d'uno scrutatore*, Anedda frequenta l'immagine in quanto luogo di apertura al possibile, cenno civile, spazio di interlocuzione memoriale, affettiva, esistenziale, resistenziale. Il suo è sempre un parlare verso, un parlare non *di* ma *a*: e così facendo risolvere (in senso



etimologico) il sé nell'altro. E torniamo così a quanto affermato in apertura: lo sguardo dell'autrice non ammette mai la solitudine di una coscienza isolata. Ciò che persegue, costantemente, è il *farsi insieme* dell'immagine.

In particolare, il processo di uscita dall'io che nel suo lavoro configura il rapporto col visivo, totalmente alieno da ogni idea metafisico-patetica di fruizione del mondo, passa attraverso due strategie di dis-identificazione su cui dirò qualcosa nei paragrafi che seguono: la distanza e il dettaglio.

2. Prima strategia di dis-identificazione: disubbidire alla distanza

Ogni visione impone un intervallo tra la mente e il suo oggetto, che altrimenti resta impercettibile: come insegna il fenomenologo e psichiatra Erwin Straus, la distanza è la forma spazio-temporale del sentire, in un ripetuto va e vieni tra contatto (visivo, uditivo, tattile) e distacco. John Berger (2019: 68) ne scrive in una lettera alla figlia Kathy di metà anni Novanta, affermando che senza distanza non c'è «nessuna immagine»: «quando si è così vicini da toccarsi tutto il tempo, non può esserci arte». Dove non sfuggirà la sottesa dinamica erotica di invito e divieto, nell'implicita associazione tra amplesso e corpo-a-corpo scopico. Nei medesimi paraggi troviamo il Daniel Arasse di *On n'y voit rien*. Evocando la celebre tesi albertiana secondo cui Narciso inventa la pittura nel momento in cui suscita un'immagine che desidera e che non può né deve toccare, lo studioso francese osserva come il soggetto sia continuamente preso tra il desiderio di congiungersi con essa e la necessità di tenersene a distanza per poterla vedere (Arasse 2000: 172). La distanza è limite percettivo dell'umano oltre che barriera al reciproco implicarsi delle identità, giacché un suo difetto comprometterebbe la separazione delle soggettività. Per questo è legge invalicabile, *nomos*.



L'anti-narcissica Anedda attribuisce un senso ulteriore, potremmo dire pascaliano-leopardiano, a questo dato ultimo del nostro esperire: la distanza marca lo iato che separa l'essere umano, come entità fisica vivente – in balia dai fenomeni, sballottata dalle circostanze, segnata dall'orizzonte ultimo della morte – dalla compiuta perfezione dell'oggetto-tela. «Davanti a un'immagine o a un foglio scritto, davanti a un quadro o a un libro», si legge nelle prime righe della prosa *Bonifacio, notte*, «la voce, come il corpo, indietreggia. Non esattamente silenzio, ma voce che sale e si ferma perché intuisce la distanza di ciò che è verticale, di quello spazio – un grande, un piccolo abisso – che ci separa dalle cose» (Anedda 2000: 9). La distanza rappresenta, insomma, qualcosa di molto concreto: il fronteggiarsi di due verticali, quella del corpo e quella della tela, del muro, dell'edificio museale. Ma palesa anche il nostro arduo essere al mondo, evidenzia una sofferta separatezza costitutiva. Una frase come «quei segni laggiù sono i geroglifici del nostro spavento, delle nostre attese, di ciò che trasmutando ci abbandona» (Anedda 2000: 10) riecheggia la celebre definizione che Heidegger dà della nostalgia come “dolore per la prossimità del lontano”.

Persuasa che il senso dello spazio sia più forte di ogni cronologia – al pari di altre figure di riferimento come Emily Brontë, Emily Dickinson, Marina Cvetaeva, colei che si interrogava su “cosa farò, smisurata, nell'impero delle misure?” – Anedda recupera da un'artista visiva a lei cara, Maria Lai, una nozione di sguardo aderente alla sua. Alludo alle parole pronunciate da Lai in occasione della laurea *honoris causa*, poi pubblicate nell'intervento *Sguardo Opera Pensiero* (2004) e riprese in sede critica da Anedda stessa: «dal corpo lo sguardo si lancia come un sasso nel vuoto di una distanza per tornare come un'eco» (2019: 83). Un'immagine eiettiva, proiettiva, curiosamente sintonica a un brano di John Berger risalente al 1987 (2019: 88): «nel momento in cui l'intensità dello sguardo raggiunge un certo grado, ci accorgiamo che un'energia altrettanto intensa viene verso di noi, attraverso l'apparenza della cosa che stiamo vagliando, qualunque essa sia. [...] L'incontro di queste due energie, il loro dialogo, non ha la forma di domanda e risposta. È un dialogo feroce e inarticolato. [...] A volte, quando il dialogo è rapido, quasi istantaneo, è come se qualcosa fosse stato lanciato e



afferrato al volo». Cosa vogliono le immagini da noi? Solcare l'aria ed entrarci negli occhi. Cavalcanti, Dante ne erano già pienamente consapevoli.

La tensione a annullare la frattura ontologica che ci divide dall'immagine, ossia lo iato che separa il vivente (in-forme) dal non-vivente (in sé compiuto), si verbalizza, si fa scrittura in quei rari momenti – che Anedda chiama *tregue* – nei quali le leggi del mondo, e in questo caso la legge della separatezza, risultano, d'un balzo e quasi sfrontatamente, disattese. Altrimenti detto, il solo modo di unire destini è quello di affrancarsi dal diktat della distanza: disubbidirle nella mente, sulla pagina, essendone il corpo impossibilitato, immergendosi senza riserve in «quei segni laggiù». Per riuscirci occorre svincolarsi dalle convenzioni e dalle convinzioni date, dalle regole imposte, dalla repressione dei linguaggi codificati, lasciando impregiudicata la possibilità, per l'occhio, di continuare a lasciarsi stupire da ciò che, inaspettato, lo attira, lo chiama, lo seduce. E, dunque, svincolare dalle orbite della contemplazione ordinata, rigorosa, scientificamente calibrata e predisposta, per affidarsi alla carica energetica dell'eterodossia, di una ricercata vertigine, di un disequilibrio produttivo, «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» (Anedda 2020: 7). Disubbidire alla distanza comporta un'esperienza di abbandono e co-implicazione col radicalmente altro – ciò che abbiamo detto il *farsi insieme* dell'immagine.

3. Seconda strategia di disidentificazione: ritagliare il dettaglio

«Il dettaglio costruisce non solo l'orizzonte ma l'autenticità dello spazio» (Anedda 1997: 86). E altrove: «lo sguardo non riunisce ma scompone, libera i dettagli del quadro, lascia che diventino un altro quadro. La storia non viene



raccontata, ma solo resa possibile» (2009: IX). Più di recente, in *Geografie*: «Ah molteplicità dei dettagli unica eternità per chi vive di cataloghi» (2021: 115). I dettagli sono quadri che proliferano da quadri, moltiplicatori di occasioni di sguardo forieri di nuovi stimoli alla meditazione, alla scrittura.

Disubbidire alla distanza è il presupposto necessario per innescare questo secondo dispositivo che consente all'occhio e alla mente di trasgredire le correnti norme interpretative (gerarchie compositive, forme simboliche), per attingere la realtà a un livello ulteriore, *fantasmatico*. Anche questo è *farsi insieme* dell'immagine: quel momento di tregua dal fardello delle ingiunzioni prescrittive in cui lo sguardo viene irretito da un frammento d'immagine (una parte anatomica, un albero, un oggetto) che lo seduce per ragioni non subordinate alle risultanze dell'analisi conscia, della logica figurativa, delle competenze filologico-iconologiche, e che così facendo spalanca altri, impensati scenari di rimescolamento, ibridazione, fusione del vivente e del non-(più/mai)vivente.

Il dettaglio di Anedda non è, dunque, «il 'particolare', indice o indizio per riscontri morfologici chiamato a far sistema con altri elementi analoghi, bensì rappresenta un *fatto* figurativo estrapolato dal contesto, isolato e poi ri-significato perché agisca da motore creativo di un originale spazio interiore, emotivo ed esistenziale» (Donati 2020: 79). Lo potremmo definire un provocatore ottico che si dirige verso l'osservatrice, si protende verso di lei per invitarla, quasi ammiccando, a rompere la distanza. Anedda lo scrive a chiare lettere nella quarta di copertina di *La vita dei dettagli*:

Il corpo è davanti a un quadro. A un tratto un dettaglio ci attira tanto da farci avvicinare. L'intero quadro diventa resto. Il dettaglio è l'isola del quadro. Per vedere meglio dobbiamo trasgredire lo spazio, abolire ogni distanza ragionevole. Il desiderio disubbidisce, porta al delirio. Il quadro scompare. Lo ha inghiottito il buio. Resiste solo il dettaglio che ti ha fatto cenno. Ora è un mondo.



Vediamo di nuovo all'opera la dinamica erotica, pulsionale, dell'atto scopico nel corpo a corpo con la materia dipinta, a sua volta produttrice di immaginazione creativa. E in effetti del titolo *La vita dei dettagli* ciò che più conta è soprattutto quel *dei*, da non confondere col più ovvio *nei*, per quel tanto che sottintende di attivazione biologica, fisiologica, della particola figurale, catalizzatrice di un incantamento visivo dai precisi riflessi neurobiologici. Alla luce di quanto osservato sin qui forse anche la natura del sottotitolo *Scomporre quadri, immaginare mondi* può chiarirsi: il dettaglio costituisce l'elemento minoritario – e spesso inatteso, prodotto da un incontro fortuito e rimescolato col sé secondo le logiche imprevedibili del desiderio – da far proliferare perché diventi il fuoco d'un discorso altro, aperto e inclusivo. E dunque: raccogliere per accogliere; la collezione di *fragmenta disiecta* come atto di presenza e forma di accudimento.

Ricapitolando: chi scrive ottiene attimi di tregua dall'ottuso-disperante insistere delle leggi del reale disubbidendo alla *distanza* e trascinando alla vita una corallità di destini, di *fantasmi*, figurati, attraverso il richiamo irresistibile/ineluttabile del *dettaglio*, fino ad aderire fisicamente ai corpi visti e immaginati, fino alla realizzazione di un divenir altro che sfida le leggi della non coincidenza fisica tra due individui. Nel paragrafo conclusivo tento di verificare tale ipotesi tramite alcuni esempi prelevati da *La vita dei dettagli*.

4. Esercizi di dis-identificazione

«Questo libro è una storia di fantasmi», precisa Anedda introducendo *La vita dei dettagli*, ma tale asserzione potrebbe essere estesa alla quasi totalità della sua opera, che è un continuo tentativo di dialogo tra il consorzio dei viventi (in-formi) e quello dei non-viventi (in sé compiuti). Il volume presenta una struttura composita, essendo formato da più sezioni ognuna delle quali risponde a un diverso progetto. Tutte comunque possono esser lette come esperimenti scaturiti



dalla stringente interazione tra la forma discreta, e intima, del dettaglio – ciò che nel linguaggio di Bachelard potremmo chiamare «la totale adesione a un'immagine isolata» (2006: 5) – e lo spazio emotivo-creativo che questo spalanca. Per brevità, limito qui il discorso a due testi della sezione “Ritagliare”, aggiungendo poi qualche considerazione sulla sezione “Collezionare perdite”.

La parte prima del libro riproduce trentadue lacerti iconografici che di volta in volta l'autrice, da loro sollecitata (il cenno di cui sopra), ha non tanto trascelto quanto appunto *ritagliato* dal *continuum* dell'opera di cui fanno parte. Vale peraltro la pena ricordare che la parola «dettaglio» deriva dall'antico francese *détailler*, ovvero ‘tagliare a pezzi’: *ritagliare* è azione rescissoria, amputazione. Sempre sulla scorta del lavoro di Maria Lai, bisogna pensare qui al fare-disfare-rifare stoffe della sarta, a colei che lavorando un tessuto ne disloca parti per ricucirle altrove: qualcosa che per certi versi ricorda la polarità *création/décreation* di cui scrive Simone Weil in *La pesanteur et la grâce* (1947), binomio su cui poi ha riflettuto Anne Carson nel suo *Decreation* del 2006. Lo ‘sguardo-dettagliante’ di Anedda ha dunque abolito le distanze per cogliere quella che in termini bachelardiani potremmo definire *l'élasticité psychologique* dell'immagine, posto però che la disgiunzione fenomenologica implicita nel discorso del filosofo francese sia superata in chiave cooperativa: quel mondo ancora in potenza nel dettaglio deve ora *farsi insieme*.

Veniamo infine a due casi in cui Anedda, affrancandosi dal criterio oggettivante-distanziante che il rigore scientifico imporrebbe, lascia che il dettaglio, letteralmente, *le salti agli occhi*, fino alla con-fusione delle identità. Gli esempi riguardano, abbastanza esplicitamente, i due maggiori corni della vita e dell'arte: *eros, thanatos*.

La prima di queste piccole evidenze che si scontorna e dilata dalla tela museale corrisponde a un frammento della *Venere allo specchio* di Velázquez (1650). Non sarà ozioso ricordare che questo quadro è stato *davvero détaillé* da una mano mutilatrice: nel marzo 1914 infatti subì ripetuti squarci inflitti con un coltello da macellaio dalla suffragetta Mary Richardson. Scrive Anedda, davanti alla tela: «Ecco una schiena, potrebbe essere mia» (2009: 41). Potenzialità della



sovrapposizione (condizionale: «potrebbe»), dunque, e suo probabile inveramento nell'*hic et nunc* della parola. Ciò che l'immagine riprodotta a p. 40 non ci restituisce è invece il volto di questa donna dai capelli fulvi – tinta non casuale: pensiamo al senso intimo della passione concentrato nel biblico, e barocco, rosso. Nel quadro custodito presso la National Gallery di Londra l'ombra del volto, sia pur non limpida, è presente: la si vede riflessa nello specchio che un amorino porge alla dea. Ma il dettaglio escisso esclude questa parte del dipinto. Lo specchio scompare e la tensione metamorfica del dettaglio autorizza un'indebita, trasgressiva sostituzione dei due volti, e dunque delle due donne, la vivente che scrive e colei che da secoli non è più carne ma materia dipinta: «il viso che riflette potrebbe non appartenere a quel corpo. Potrebbe essere mio, è mio». Potenzialità della sovrapposizione e suo inveramento immediato (indicativo: «è») nell'immanenza del gesto creativo. Il dettaglio crea uno spazio di intimità che implica una tensione erotica: la breve prosa s'accampa sulla pagina come il *fragment d'un discours amoureux* asimmetrico che ha per protagonisti un 'noi' transtemporale formato da un lui attuale e da due lei fusionali. La coppia si espande, è presa in una dinamica di invito e divieto che implica la diretta associazione tra occasione erotica e corpo-a-corpo scopico.

Il secondo esempio riguarda uno dei dipinti più macabri della storia dell'arte: si tratta delle *Teste mozzate* di Géricault (1818), tela che esibisce *ad oculos* tutto l'orrore della violenza umana, tema come noto centrale in larga parte della produzione aneddiana. Ecco «Un terrore dettagliato» (Anedda 2009: 63). Qui l'oltranza, e in parte l'oltraggio, dello slittamento analogico è condensata in un gesto di penetrazione tattile: «Infila lo sguardo nell'immagine come infileresti la mano in una pelliccia scucita». Il fantasma è lì dentro, e può essere persuaso a manifestarsi, ma perché il dettaglio agisca fino in fondo occorre che l'immagine *si faccia* insieme ad altre. Ecco allora che la cruda evenienza della testa recisa, adagiata su un lenzuolo bianco, si fonde con altri accidenti simili: «un sacco di Burri», «il panno con cui un infermiere dell'ambulanza ieri ha tamponato il sangue di un uomo in un incidente». Un capolavoro concettuale dell'arte novecentesca, una disgrazia stradale occorsa ai nostri giorni, il ritratto di un uomo giustiziato durante la *Seconde Restauration*: tutti simulacri che collassano nel



luogo comune del dolore umano, spazio non di riscatto – che le leggi ultime del vivere vietano – ma di comprensione profonda della nostra sorte condivisa.

Quanto alla sezione “Collezionare perdite”, per concludere: qui l’esperimento col sé è assolutamente diretto, non mediato. Penso in particolare alla foto di pagina 169, dove la mano dell’autrice si sovrappone a una fotografia ingrandita e ritagliata dello stesso arto. Didascalia: «Guarda questa immagine: una mano è mia, quella che sembra la sua ombra è l’orma di carta della mano di un corpo assente». Chi scrive diventa, letteralmente, il fantasma di una parte di sé, così auto-verificando quale potrebbe essere il senso della propria assenza. La mano *détaillée*, già leitmotiv della *Nadja* di Breton, è letteralmente luogo di distacco e luogo di approdo al senso, verifica che vivere significa trovarsi costantemente *appena fuori portata* da sé stessa, già subito altra. Non si tratta, si badi, di celebrare un narcisistico lutto dell’io, bensì di maturare l’«apprendistato della perdita» nel modo più laico possibile – nel vocabolario di Anedda, occorre ricordarlo, «perdere» significa «smettere di possedere, dare oltrepassando», ossia «donare attraverso, scavalcare se stessi smarrendo, smarrendosi» (2009: 177). Con questo *découpage* siamo insomma, ancora, entro un’idea di confronto, scambio, mutuo accrescimento. *Ci si fa dettaglio* in risposta a un bisogno psichico di perdersi in altri corpi. Non a caso quello stesso ritaglio della mano diventerà a sua volta un frammento del collage *Antologia*, un’opera concettuale (ma anche ironica) che Anedda ha esposto al Macro Testaccio nel 2012, in occasione della mostra *Lontano da dove*. In quell’eterogeneo palinsesto di figure l’autrice gioca col disfacimento del proprio tessuto vitale e la sua ri-costituzione per assemblaggio di particelle d’immagine. *Je est une autre – parmi autres*.

5. Conclusioni

Imparare a vedere richiede meditazione, sintesi di forza attiva e concentrazione; implica accettare che la mente si lasci avvicinare, stratonare, farsi portare altrove



dalle immagini. Abolita la distanza, il dettaglio, «come pura potenza attrattiva» (Ronchi 2023: 12), inizia a operare in senso non preordinato, lungo un asse della ricerca aperta alla fusione col diverso da sé. Tale azione comporta l'identificazione transtemporale con i molteplici 'io' che popolano i quadri, una moltitudine di esistenze finite che la scrittura ri-attiva confondendosi produttivamente con esse. Ecco, allora, ciò che dicevamo in apertura: l'esercizio dello sguardo non ammette la solitudine d'una coscienza isolata.

Se sul piano spaziale l'occhio ravvicinato e assorto di Anedda annulla il distacco percettivo che l'attività critica impone, per poi lasciarsi trainare dal richiamo del dettaglio, sul piano identitario la sua propensione libertaria si manifesta attraverso la volontà di affrancarsi dalle ingiunzioni della trappola soggettivizzante, rifiutando l'illusione privatistica e regressiva di un Io-monade che vive isolato nel proprio *hic et nunc*, schiacciato dalla compressione dei conformismi sempre in agguato. Insomma, contemplare immagini è aprirsi alla co-implicazione con l'irriducibile altro; scrivere è gesto inclusivo consapevole della fondamentale responsabilità che incombe sopra ogni parola spesa.

6. Riferimenti bibliografici

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

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

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

Anedda, Antonella. 2019. Saggio senza titolo [Antonella Anedda]. Nel catalogo della mostra *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, 83-97. Roma: Fondazione MAXXI.

Anedda, Antonella. (1999) 2020. *Nomi distanti*. Torino: Aragno.

Anedda, Antonella. 2021. *Geografie*, Milano: Garzanti.

Anedda, Antonella. 2023. *Tutte le poesie*, prefazione di Rocco Ronchi. Milano: Garzanti.



- Arasse, Daniel. 2000. *On n'y voit rien. Descriptions*. Paris: Denoël.
- Bachelard, Gaston. 2006. *La poetica dello spazio*. Bari: Dedalo.
- Berger, John. 2019. *Sul disegnare*, traduzione e cura di Maria Nadotti. Milano: il Saggiatore.
- Donati, Riccardo. 2020. *Apri gli occhi e resisti. L'opera in prosa e in versi di Antonella Anedda*. Roma: Carocci.
- Natale, Massimo. 2023. *Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture*. Macerata: Quodlibet.
- Panagiotidou, Maria-Eirini. 2023. *The Poetics of Ekphrasis. A Stylistic Approach*. New York: Palgrave MacMillan.
- Ronchi, Rocco. 2023. "One". Premessa a *Tutte le poesie*, di Antonella Anedda, 5-12. Milano: Garzanti.
- Testa, Italo. 2023. *Autorizzare la speranza. Giustizia poetica e futuro radicale*. Novara: Interlinea.