

«ONZI TANDU NARO UNA LIMBA MIA».
ASPETTI, TEMI E PROBLEMI DELLA POESIA IN
LIMBA DI ANTONELLA ANEDDA

Mario Cianfoni

«ricorda quanta tenacia c'è voluta a decifrare
le mappe dentro le parole».
(Antonella Anedda, *Salva con nome*)

Considerazioni preliminari

In un contributo pubblicato nella Quarta serie de *La tradizione del Novecento*,¹ Pier Vincenzo Mengaldo tracciava una panoramica sintetica, seppur densa di spunti, sui problemi inerenti alla definizione e alle tipologie di poesia dialettale presenti nel contesto del Novecento italiano. Riprendendo un assunto di Gianfranco Contini, il critico mette in luce il fatto che la categoria stessa di “poeta dialettale” ha una valenza epistemologica non assolutamente dirimente, anche se è innegabile la differenza, o lo scarto, che si viene a creare ogni qual volta un autore o un'autrice decidono di strutturare il loro discorso poetico prendendo in prestito le parole del dialetto e non quelle della lingua nazionale. Partendo dalla differenza d'uso, Mengaldo delinea una serie di implicazioni sulle quali vale la pena riflettere per poter capire al meglio quello che è l'oggetto del presente studio, ovvero le poesie in lingua sarda di Antonella Anedda.² Considerando i punti posti in evidenza da Mengaldo, ci si propone di offrire una prima interpretazione di un materiale che, per la sua particolarità, sembra rivestire un posto non del tutto accessorio (o

¹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Problemi della poesia dialettale italiana del Novecento*, in *La tradizione del Novecento*, Quarta serie, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 3-14.

² Per l'insieme degli aspetti legati alla poetica dell'autrice si rimanda alla recente monografia di Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020 e, per alcuni snodi particolari, a Caterina Verbaro, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «Arabeschi», 5 (2015), pp. 23-35 e a Guido Mazzoni, *Poesie liriche: Anedda, Bre, Prete, Carpi, Mussapi*, in *Almanacco dello Specchio*, a cura di Maurizio Cucchi e Antonio Ricciardi, Milano, Mondadori, 2007, pp. 239-245.

occasionale) all'interno della scrittura dell'autrice.

Prima di entrare nel vivo della questione, vale la pena ripercorrere brevemente la posizione critica di Mengaldo circa la presenza del dialetto all'interno della poesia italiana del Novecento perché ciò permette di verificare quanto e come la scelta di Anedda accoglie o si distanzia da un panorama storicamente e poeticamente consolidato e, allo stesso tempo, problematico, soprattutto se rapportato a quello che è il contesto delle tendenze della produzione in lingua italiana. In primo luogo, Mengaldo rintraccia tre tipologie di poeta dialettale. La prima, di cui il genovese Firpo può esserne un esempio, «traduce» amabilmente su un registro più basso, tra toni crepuscolari e color locale [...], i modelli della poesia in lingua».³ Generalmente, questa tipologia di scrittura si rifà a modelli per lo più scaduti, dando così l'impressione di un costante tono di epigonismo o di eccessiva affettazione. La seconda tipologia, della quale può prendersi ad esempio Albino Pierro, utilizza il dialetto come correlativo di una «espressione chiusamente privata e profonda di grovigli psicologici»,⁴ una dimensione dove il dialetto diventa lo specchio di una ricerca interiore che ha come obiettivo quello di riappropriarsi di una lingua-madre quasi perduta, la quale il più delle volte è, per diversi gradi, in esplicita opposizione alle più logorate parole della lingua comune. La terza tipologia, invece, sarebbe quella che grazie alle parole del dialetto riesce a dare voce ad un «profilo semisommerso di tutta una cultura e un ethos popolari, locali, con i quali [...] l'io poetico dialoga o meglio si confonde».⁵

L'aspetto più immediato che emerge da questa partizione è che il poeta dialettale si trova sostanzialmente di fronte a tre canali di per sé molto differenti tra loro: la serialità del modello letterario dato dalla lingua poetica nazionale, la propria individualità "bilingue" e un certo "orizzonte d'attesa" (più linguistico che tematico) del pubblico destinatario in grado di comprendere, senza la mediazione della traduzione, il codice dialettale cui la lingua letteraria dell'autore dà voce. Dopo questa specificazione il discorso di Mengaldo si amplia e prende in considerazione la differenza che esiste tra una certa tendenza generale dei poeti dialettali entro la prima metà del Novecento e quella che si può evidenziare negli autori successivi. Nel primo caso si specifica che la caratteristica principale della scrittura in dialetto è quella di «nascere come espressione culturale diretta della borghesia bilingue delle grandi città [...], o delle grandi aree metropolitane [...], ponendosi così a continuazione di una secolare, compatta letteratura in dialetto»;⁶ mentre nel secondo caso l'opzione del dialetto è una scelta puramente "periferica", una possibilità che al contempo implica l'assenza della base di appoggio di una

³ Mengaldo, *Problemi della poesia dialettale italiana del Novecento*, p. 4.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, p. 8.

tradizione letteraria consolidata e questo è un punto che generalmente gli autori adottano per rimarcare una loro singolarità, utilizzando la lingua del dialetto come uno strumento altamente connotato anche al di là del suo valore linguistico intrinseco. In altre parole, l'uso del dialetto è anche espressione di valori che stanno al di là della creazione letteraria, come potrebbero ben mostrare – volendo fare soltanto un paio di esempi – i casi di Pasolini o di Loi.⁷

Inoltre, nell'ambito della scrittura in dialetto esiste anche una complessità più articolata per quel che riguarda il grado di rapporto con il pubblico: per la poesia dialettale entro la prima metà del Novecento, la borghesia bilingue di cui sopra è la maggiore fruitrice di tali prodotti letterari. D'altro canto, con la progressiva normalizzazione dei dialetti entro la più ampia e capillare diffusione della lingua nazionale standard, la poesia dialettale del Secondo Novecento (e, potremmo dire, anche quella più recente) si trova di fronte ad un pubblico sempre più ristretto, il quale – molto spesso – si riduce soltanto a quello degli specialisti o dei filologi. In questa seconda occorrenza il dialetto tende a perdere gli elementi più pregnanti della corallità, diventando sempre più «una lingua individuale e introversa della poesia».⁸

Tale introversione, inoltre, consentirebbe agli autori e alle autrici di abbracciare

⁷ La questione relativa alle varie spinte e implicazioni scaturite dalla poesia in dialetto, anche in rapporto al contesto della produzione in lingua italiana, è un dibattito troppo oneroso da ripercorrere in questa sede, soprattutto se si considerano anche tutte quelle dinamiche – scaturite nel corso del tempo – attraverso le quali la posizione sociolinguistica del dialetto è stata sempre più minorizzata nel confronto con la lingua standard di riferimento (nel nostro caso l'italiano). Ai fini di questo contributo, una disamina che consideri in maniera articolata aspetti dialettologici e sociolinguistici porterebbe il discorso troppo in là. Tuttavia, diversi aspetti e problemi essenziali si possono rintracciare anche facendo riferimento a studi più generali, ma ben informati ed esaurienti. Per questa ragione si ritiene opportuno rimandare all'imprescindibile – sebbene in alcuni punti ormai datata – disamina critica di Franco Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990. Si possono ritenere utili, sempre per questioni di ordine generale, altri contributi che, pur discretamente datati (al pari del saggio di Brevini), continuano a offrire buoni spunti di riflessione: Francesco Piga, *La poesia dialettale del Novecento*, Padova, Vallardi, 1991; Alfredo Stussi, *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993; Dante Maffia, *La barriera semantica*, Roma, Edizioni Scettrò del Re, 1996; *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di Pier Paolo Pasolini e Mario Dell'Arco, Parma, Guanda, 1952. Altra questione da precisare, ma della quale non è possibile articolare un discorso compiuto in questa sede, è quella relativa alla particolare condizione della lingua sarda, soprattutto in rapporto a quella italiana. In questa sede – pur interessando maggiormente il discorso letterario – vale almeno la pena ricordare che le dinamiche legate alla lingua sarda non sono completamente sovrapponibili a quelle delle altre produzioni dei dialetti della nostra penisola, anche perché il modello linguistico cui la letteratura sarda fa riferimento non è esclusivamente quello italiano. Ad ogni modo, per una panoramica orientativa circa i maggiori aspetti della questione, si rimanda ai testi generali sulla letteratura e la lingua sarda segnalati in bibliografia.

⁸ Mengaldo, *Problemi della poesia dialettale italiana del Novecento*, p. 9.

un paradigma che Mengaldo stesso cita riportando un pensiero di Hofmannsthal, ovvero quello secondo cui il dialetto non permette una propria lingua, ma una propria voce. Questo assunto risulta particolarmente calzante nel caso di Anedda, soprattutto se si considera l'operazione esercitata sulla e nella lingua sarda, la quale è strutturata, per ammissione dell'autrice, come una personale "variante" comprensiva di diverse sfumature linguistiche (che vanno dal còrso fino al logudorese, il quale costituisce la base della *limba* aneddiana). Per cogliere al meglio la dinamica che caratterizza l'uso che Anedda fa della lingua sarda, vale la pena riportare alcune parole dell'autrice riguardo il rapporto biografico e creativo che la poetessa ha con questo codice linguistico:

Esiste ancora una foto in cui io e mio fratello avanziamo tra i piccioni di piazza Martiri presi per mano dalla domestica Micheledda, a servizio da mia nonna fin da quando, ragazzina, era stata sedotta e abbandonata con un figlio che poi le era morto. Vestiva sempre di nero, con una crocchia grigia piena di forcina d'osso. Veniva dal Capodisopra, cioè dal Nuorese, e credo di dovere a lei se capisco il logudorese e un po' lo parlo.⁹

Questa *limba*, come giustamente viene chiamato un linguaggio che non è un dialetto, è affiorata in un momento in cui il dolore mi sembrava indicibile. Non si tratta di un logudorese "puro" ma attraversato da memorie diverse: campidanesi e corse, catalane e galluresi. Molte poesie sono nate in italiano e poi trasportate in sardo. Mi sono accorta passando e traducendo da una lingua all'altra quanto l'una ammaestrasse l'altra e viceversa, per sottrazione.¹⁰

Dalle parole della poetessa emergono tre elementi di primaria importanza. Il codice espressivo utilizzato non è legato a un «logudorese "puro"», ovvero una lingua con delle caratteristiche ben specifiche (a livello linguistico e storico-culturale) e condivise da un certo numero di parlanti. L'apprendimento di un «linguaggio che non è un dialetto» risale al tempo dell'infanzia, ma si configura come un momento di eccezionalità, dato che questa incursione linguistica rimaneva attiva – presumibilmente – per lo più durante un tempo di vacanza, ovvero nel periodo di soggiorno estivo in Sardegna. In questa particolare condizione, gli inneschi generati dalla componente memoriale possono permettere all'autrice di connotare in maniera peculiare, eterodossa, l'utilizzo di un codice che è primariamente personale, privato,¹¹ il quale consente alla poetessa di operare delle commistioni al di fuori di quella che è la prescrittività di una norma

⁹ Antonella Anedda, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 7-8.

¹⁰ Tale specificazione è affidata alle note finali di Antonella Anedda, *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 101-102.

¹¹ A tal proposito si veda anche Donati, *Apri gli occhi e resisti*, pp. 87-88.

grammaticalmente e lessicalmente già data, ovvero di un codice cristallizzato in una tradizione non solo letteraria ma anche di uso. Nell'ambito del contesto emotivo rientra anche l'aspetto secondo cui la *limba* sia scaturita in un momento di dolore indicibile: anche in questo caso, il recupero di una lingua originaria e in un certo qual modo più libera e viscerale rispetto a quella del codice standard consente un affondo più autentico nelle zone più profonde della propria interiorità.

Infine, il sardo si configura, linguisticamente parlando, come un momento successivo rispetto alla creazione in italiano; tuttavia, il rapporto tra le due lingue è dinamico e la traduzione non va a strutturarsi come un mero testo di servizio: tra italiano e *limba* esiste un rapporto osmotico di reciproca compensazione, come se una lingua chiarisse l'altra e viceversa. Al netto di questo bilanciamento, però, occorre riflettere anche su altri elementi esplicitati dall'autrice in termini di definizioni (seppur queste siano congenialmente sintetiche). La *limba* utilizzata dalla poetessa viene indicata come "linguaggio", prima che "lingua". Nella scelta di conferire una posizione di rilievo al primo termine sembra che la poetessa voglia esprimere un'origine differente dello strumento espressivo, come se questo fosse passato prima attraverso un processo di riflessione (in questo caso inconscia) e poi di costituzione; per questa ragione, si collocherebbe su uno spazio differente rispetto a quello occupato dalla valenza espressiva della lingua intesa come strumento che nasce e viene praticato quasi spontaneamente. In altri termini, se le parole della lingua sono un'impronta "innata", quelle del linguaggio sono una ricerca, un'acquisizione secondaria e mediata resa attiva da qualcos'altro, seppur l'esistenza germinale di questo codice sia iscritta nelle zone più recondite dell'emotività dell'autrice sin da un tempo remoto. Stando a questa distinzione, se la lingua si configura come continuità, il linguaggio si può intendere come un'attività a suo modo autoconoscitiva, dato che implica il recupero di un materiale rimasto sopito nella memoria personale. Questo stato di cose viene avvalorato anche dalla definizione che Anedda dà della sua *limba*: è un'ibridazione di dialetti che, seppur contigui tra loro, conservano delle specificità proprie che ne determinano le relative differenze. Non una lingua, perciò, ma un insieme di piccole lingue che concorrono a determinarne una. Il punto in comune all'interno di questa molteplicità linguistica è che ogni sfumatura fa parte di una diversa zona memoriale (e quindi esistenziale) della poetessa. La lingua che si viene a creare, allora, è un codice fortemente emotivo e privato che, pur avendo alla base le sfumature e le eredità di ogni lingua locale attraversata, si configura come un'isola linguistica a suo modo endofasica:¹² ciò significa che le parole della *limba* aneddiana nascono ed

¹² Nell'utilizzo di questo termine si richiama quanto aveva indicato Mengaldo a proposito del dialetto tursitano di Albino Pierro. La scelta di un codice espressivo estremamente periferico denotava ancor più fortemente la volontà di cercare una caratterizzazione linguistica che fosse esclusivamente propria (quasi artefatta, se non altro perché non corrispondente alla realtà della

esistono esclusivamente nella geografia interiore della poetessa e questo fa sì che la lingua utilizzata, pur essendo potenzialmente comprensibile ad un dialettologo di una precisa area geografica sarda, si collochi fuori da un meccanismo di replicabilità comunicativa (quindi di appropriazione e di uso, ma anche di memoria linguistica collettiva) condivisa con altri parlanti.

Prima di entrare nello specifico dell'interpretazione dei testi, vale la pena offrire una panoramica quantitativa di questa particolare zona creativa aneddiana. Le prime tre raccolte dell'autrice, *Residenze invernali* (1992), *Notti di pace occidentale* (1999) e *Il catalogo della gioia* (2003) non presentano testi in sardo. Sarà a partire dalla raccolta *Dal balcone del corpo* (2007) che Anedda contemplerà l'alternativa (e la compresenza) di testi in *limba*: tre nella raccolta appena citata, due in *Salva con nome* (2012) e ben sette in *Historiae* (2018). Va inoltre segnalato che la poetessa assume una posizione abbastanza particolare verso determinate poesie in *limba*, dal momento che può capitare che alcuni testi vengano pubblicati in una raccolta e poi riversati in una successiva, senza però l'apporto di varianti sostanziali. Anche per questa ragione, vale la pena riportare uno schema completo dei testi in *limba* presenti nelle raccolte poetiche aneddiane finora pubblicate:

<i>Residenze invernali</i>	1992	Non sono presenti poesie in <i>limba</i> .
<i>Nomi distanti</i>	1998	Trattandosi di una raccolta di "variazioni", più che di traduzioni, non sono presenti testi propriamente in lingua sarda. Tuttavia, è interessante il lavoro che Anedda fa sulle variazioni riguardanti le poesie in dialetto di Noventa, Doplicher e Loi. All'interno di questa raccolta hanno una loro rilevanza il gruppo dei <i>Cinque notturni</i> , soprattutto perché si riscontra una certa vicinanza tematica con i testi in <i>limba</i> pubblicati nelle raccolte successive.
<i>Notti di pace occidentale</i>	1999	Non sono presenti poesie in <i>limba</i> .
<i>Il catalogo della gioia</i>	2003	Non sono presenti poesie in <i>limba</i> .

lingua d'uso di quella determinata regione, almeno nel momento in cui il poeta scrisse i suoi versi): «In Pierro si può cogliere [...] il necessario paradosso (e la possibile *impasse*) di una parte dell'attuale poesia in dialetto, che da veicolo di messaggi socialmente aperti e comunicativi tende a farsi sempre più linguaggio gelosamente individuale, quasi endofasico» (Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 960).

<i>Dal balcone del corpo</i>	2007	<i>Attitos</i> <i>Limba</i> <i>Contra Scaurum</i> Le tre poesie, di cui la prima è composta da otto brevi parti, sono separate in modo significativo dal resto della raccolta, essendo queste disposte nella sezione <i>Limba</i>). <i>Limba</i> viene poi ripubblicata in <i>Historiae</i> (<i>Limbas, ancora</i>).
<i>Salva con nome</i>	2012	<i>Sa mente chilliat, s'ogro non reposa</i> <i>Malas mutas</i> <i>Mala mutas</i> confluisce, con alcuni tagli, in <i>Historiae</i> (<i>Sa luna chilliat in su core de l'isula</i>).
<i>Historiae</i>	2018	<i>Limbas</i> <i>Sa luna chilliat in su core de l'isula</i> <i>Osservazioni I</i> <i>Povria</i> <i>Acqua-dolce</i> <i>Limbas, ancora</i> <i>Historia de duas limbas nulla est mia</i>

Nel considerare la presenza della *limba* nella poetica di Anedda, però, occorre fare una considerazione che può aiutare a comprendere e a interpretare i motivi della scelta “periferica” del sardo. Sebbene questa lingua non sia stata sempre presente, la dimensione dell’isola e il rapporto originario con la Sardegna sono due costanti tematiche ben evidenti e in un certo modo ricorsive nella poetica aneddiana. Per di più, nella sua fisionomia anche talvolta “fantasmatica”, l’isola riesce a diventare l’alveo creativo e, nonostante la distanza geografica, il punto originario che favorisce la nascita e le conseguenti sollecitazioni di un linguaggio che solo in seguito si riuscirà a strutturare come forma di espressione letteraria. Si consideri, per esempio, quanto viene affermato nella nota finale di *Notti di pace occidentale*, in cui la poetessa sottolinea come buona parte dei testi presenti nel libro sia stata concepita alla Maddalena, ovvero in quello che si può considerare il cuore originario dell’esistenza biografica ed emotiva dell’autrice:

Molti di questi versi sono nati in Sardegna e in Corsica: solo stando in un’isola, anzi spesso nell’isola di un’isola – La Maddalena – ho avuto l’impressione di capire lo spazio

del Continente e di vedere Genova, dove sono stata concepita e che in qualche modo considero la mia città natale.¹³

Ma La Maddalena non è soltanto il cuore pulsante della vena creativa aneddiana. Oltre a rinsaldare un forte legame biografico ed esistenziale, oltre a fornire degli spunti tematici e delle suggestioni poetiche, l'isola nell'isola dona anche una lingua del tutto particolare. In una prosa di *Isolatria* è interessante vedere quale connotazione viene data alla condizione linguistica dell'arcipelago in questione:

Un arcipelago d'insetti senza storia e memoria, privo di tutto, anche di un dialetto che non ha nulla in comune con le belle lingue dell'isola sarda: logudorese, baronesu, campidanese. Qui la lingua è fatta per gridare nella bufera, niente canto, niente musica. Parole al vento.¹⁴

Nella sua misterica enigmaticità, l'isola offre una lingua che è del tutto naturale: è priva di storia, è priva di memoria e quindi anche delle parole che si configurano come codice espressivo. La voce dell'isola si colloca su una polarità diametralmente opposta rispetto a quella dell'umano e questa posizione la rende del tutto inintelligibile. Tuttavia, il suo essere inumana le conferisce uno statuto di piena autenticità, soprattutto perché si contrappone alle parole ormai usurate della realtà quotidiana, a una lingua che la stessa poetessa, pur piegandola al suo bisogno di comunicazione poetica, definisce «anonima».¹⁵ La scelta di questo aggettivo crea a tutti gli effetti un cortocircuito che, con una latenza più lunga, avrà come esito quello di far emergere, oltre alla lingua del codice poetico standard, la *limba*, una terza opzione da far scorrere tra la lingua della tradizione letteraria e quella più imperscrutabile e selvaggia delle «parole al vento». Nel bagaglio linguistico di Anedda, perciò, si può ravvisare la coesistenza di tre istanze linguistiche: quella "naturale", quella "memoriale" (la *limba*) e quella "anonima".

Nomi distanti: un avvicinamento fantasmatico.

L'avvicinamento alla *limba*, al netto del sua improvvisa emersione tra le fratture generate da un dolore esistenziale, si è avuto passando anche attraverso un confronto con dialetti altrui. È il caso, per esempio, delle quattro rimodulazioni d'autore presenti nella raccolta *Nomi distanti*. Senza entrare particolarmente nello specifico dell'interpretazione testuale di queste poesie, basti segnalare che possono ritenersi il primo tentativo di approccio all'uso di una lingua diversa dall'italiano, un codice attraverso e dentro il quale la poetessa sceglie di costruire un dialogo

¹³ Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli Editore, 1999, p. 71.

¹⁴ Anedda, *Isolatria*, p. 15.

¹⁵ Si veda, per esempio, la poesia *Non volevo nomi per morti sconosciuti...*, secondo testo della raccolta (Anedda, *Notti di pace occidentale*, p. 12).

linguisticamente alternativo, il quale è anche abbinato a un certo ventaglio tematico che, con intensità e manifestazioni differenti, tornerà anche nella produzione in *limba*.

A tal proposito è interessante riflettere sul tema e sui motivi dell'attraversare i testi e le lingue altrui esplicitati da Anedda stessa nella nota a corredo della raccolta. Grazie a queste considerazioni d'autore, infatti, è possibile già intravedere quello che sarà il lavoro (o almeno alcuni aspetti di questo) esercitato dalla poetessa nei confronti della costituzione della sua *limba*.

Non esattamente versioni, non esercizi, non *variazioni*. Libere versioni? Non troppo libere, anzi legate alla promessa di una risposta. Risposte da lontano: al lontano testo originale, alla pura lingua della traduzione. Un sogno di esattezza nella precarietà. 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. [...] Ho risposto per ardore e per nostalgia, per compiere un passo oltre la consegna della traduzione, per desiderio di abitare il margine bianco di un messaggio decifrato. Un tragitto di suoni, un tragitto di ragioni. Un pellegrinaggio che come ogni pellegrinaggio conosce solo il sogno della meta [...]. Il pellegrino non viaggia per scoprire, ma per esistere, viaggia per vedere il proprio viaggio riflesso nel corpo e nel pensiero che sosta e cammina. Così è accaduto per queste poesie.¹⁶

Così come nell'incontro di testi e lingue altrui, anche l'accesso alla propria voce dialettale più intima può aver percorso dei sentieri di raccoglimento quasi sacrale, così come suggerisce la metafora del pellegrinaggio esplicitata per connotare l'avvicinamento ai testi presenti in *Nomi distanti*. La risposta, l'aria, il fragore, il tremore, il richiamo, l'essenziale e l'inesprimibile: sembrano essere elementi non trascurabili che, nella successiva scelta della *limba* sarda, funzioneranno come dei veri e propri punti cardinali entro i quali sviluppare un discorso che non sembra confinarsi soltanto nell'opzione "periferica" del sardo, ma che entra in risonanza con l'intero sistema poetico dell'autrice. Come si vedrà più oltre, sotto questa specifica accezione, la *limba* – rispetto alla lingua del codice poetico standard – sembra assumere una valenza universale che è in grado di trascendere la dimensione contingente del tempo e dello spazio determinato dell'isola.

La scelta di una propria voce («Ho voluto rispondere a nomi distanti, a nomi stranieri, parlare con la mia voce»),¹⁷ punto originario e movimento di rimando che è al contempo indipendente e agganciato al testo di partenza, si unisce alla volontà di muoversi nei dintorni della traduzione intesa come accrescimento di

¹⁶ Antonella Anedda, *Nomi distanti*, Roma, Empiria, 1998, pp. 7-8.

¹⁷ Ivi, p. 7.

senso dopo che un messaggio è stato decifrato: il testo, perciò, diventa l'occasione di incontro dell'Altro da sé. Nell'incontro si evidenzia anche una discrezione che implica una posizione paritaria con la voce degli altri testi e, quindi, delle altre individualità, delle altre storie personali e poetiche coinvolte («Ho risposto, non dall'alto, non dal basso, ma dall'orizzonte di una traiettoria accesa dallo scatto di un grido»).¹⁸ Il viaggio all'interno di testi altrui diventa un «pellegrinaggio» che, come tale, «conosce solo il sogno della meta»:¹⁹ la partenza è data da una illuminazione, la sosta si fa precaria e l'arrivo incerto. Tuttavia, è proprio questo movimento fluido e quasi imprevedibile che dà la misura del dialogo: non essendoci strettoie troppo anguste, la voce dell'autrice può trovare sé stessa nell'Altro, l'Altro in sé stessa.²⁰ Attraversare altri testi e altre lingue, riprendendo la metafora del pellegrinaggio, significa per Anedda non tanto scoprire, bensì esistere. La memoria dell'esistenza racchiusa nei versi degli altri diventa, perciò, una conchiglia alla quale l'autrice tende l'orecchio: dalle cavità risuona il mare e una serie di immagini dalle quali si sente «crescere *ancora* qualcosa».²¹ Tuttavia, questo crescere è anche uno sfuggire, un movimento che, grazie alla vitalità dei testi, genera un qualcosa di cui si percepisce la presenza ma al quale ancora non si riesce a dare un nome, una figura.

Qualcosa, volgendosi, si spalancava lasciando entrare il vento, lasciando che il vento spingesse il seme in avanti e la conchiglia sulle onde. A questo bisognava rispondere, direttamente, amaramente (perché separati, perché distanti), rispondere con se stessi, accettando di attraversare un paese davvero straniero, dove non si sarà protetti se non da un guscio di conchiglia, dove la lingua sarà conoscenza e errore e di nuovo silenzio con silenziosi pensieri.²²

Tenendo a mente questo stato di cose, è suggestivo ipotizzare che nell'ambito di quel qualcosa che insieme cresce e sfugge vi sia anche l'opzione della *limba* sarda, la quale – però – a questa altezza cronologica sarebbe ancora fantasmatica, una possibile traccia alla quale manca ancora un grado di sollecitazione per far sì che possa emergere nella sua piena espressività. Ma, nonostante ciò, un certo solco

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ In questo modo la solidità dell'io lirico diventa una sorta di gioco diffrazione e moltiplicazione, oltre che di rispecchiamento. Nell'Altro, come evidenzia Lacan, si concretizza la funzione del Simbolico, ovvero della parola, del discorso. Lo stesso campo che, in maniera differente, Arthur Rimbaud condensava nell'espressione "je est un autre". Per il riferimento a Lacan si veda Jacques Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, a cura di Giacomo Contri, vol. II, Einaudi, Torino, 2002 (ed. or. Paris 1966); per quello a Rimbaud si veda la lettera, indirizzata a Paul Demeny (15 maggio 1871), così detta "del Veggente", in Arthur Rimbaud, *Opere*, a cura di Diana Grange Fiore, introduzione di Yves Bonnefoy, Milano, Mondadori, 2006.

²¹ Anedda, *Nomi distanti*, p. 8.

²² *Ibid.*

ermeneutico e conoscitivo è stato lievemente tracciato e da lì a poco la poetessa, scavando nella sua memoria linguistica, scava anche in quella emotiva ed esistenziale. L'esempio figurativo che suggerisce questa ipotesi è la citazione del quadro *Conversione di Matteo* di Caravaggio, utilizzato da Anedda a completamento del discorso sull'attraversamento dei testi altrui. Tuttavia, se questo passaggio si legge anche alla luce degli sviluppi successivi della poetica aneddiana, appare quanto mai illuminante per capire sia la valenza che ha assunto il recupero della *limba* come personalissima lingua di espressione sia il percorso che ha portato verso questo esito (dalla natura folgorante, affiancando al lieve ma preciso fascio di luce che guida Matteo quello ben più abbacinante che fa sbalzare Paolo da cavallo sulla via di Damasco):

C'è nella *Conversione di Matteo* di Caravaggio un soffio di luce, 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 ciò che di volta in volta scriviamo, si delinea un orizzonte spezzato di lentezza e luce. Matteo risponde per ardore; faticosamente, ciecamente ha toccato una diversa sponda. Cristo è il suo paese straniero. Benché Matteo conosca la sua lingua, benché da tempo abbia sentito le sue parole e sia in grado di tradurle, solo là, in quella stanza da gabelliere, in quello spazio ristretto riesce a capire il loro suono ulteriore, il loro senso fatto di vicinanza e estraneità, di prossimità e distanza. «Si alza e lo segue». Va avanti, verso se stesso, risponde.²³

Dal balcone del corpo: il dolore e l'isola.

In un passaggio della prosa *Per ciò che si spegnesi* può leggere quanto segue:

Forse noi non esistiamo che per imparare l'alfabeto dei morti e per raggiungerli non appena saremo in grado di parlare la loro lingua. Forse chi è scomparso è solo assolto e basterebbe una parola non difficile, ma ancora sconosciuta, per farlo voltare di nuovo verso di noi.²⁴

Tra il brano in questione e alcuni temi presenti nelle poesie scritte in *limba* si ravvisa un certo tono di familiarità. Si è detto in precedenza che Anedda sceglie l'opzione della *limba* dopo un forte dolore a causa del quale la poetessa vede alcuni aspetti legati al suo passato attraverso una prospettiva differente comportando, sul piano testuale, una variazione (o, meglio, un'aggiunta) che è anche linguistica. La possibilità di utilizzare una lingua alternativa all'italiano sembra aver percorso carsicamente il pensiero poetante di Anedda viaggiando in parallelo con quella «lingua anonima» che, pur restituendo un'immagine del mondo, probabilmente

²³ Ivi, pp. 8-9.

²⁴ Antonella Anedda, *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997, p. 14.

soffre la fatica di non riuscire a strutturarla in un senso compiutamente pieno. Il dicibile più intimo, proprio perché ha nel suo bagaglio quelle stesse parole che possono essere usate e abusate, corre il rischio di configurarsi come illusione, inautenticità, ombra.

Donati, parlando della raccolta *Il catalogo della gioia*, riprende e in un certo modo avalla un parere critico di Afribo secondo cui la poetessa mostra uno stile quasi bozzettistico, “stanco”, opacizzato rispetto alla sua precedente cristallinità:

Si tratta di un giudizio decisamente troppo severo ma che coglie un punto: la difficoltà da parte del soggetto poetante nell’esprimere un intreccio di nodi emotivo-concettuali particolarmente aggrovigliato, con conseguenti sporadiche fughe nell’estatico e momenti di eccedenza lirica.²⁵

Non è forse un caso, perciò, che l’emersione dei testi in *limba* si abbia proprio a partire da *Dal balcone del corpo*, come a voler significare che dopo una possibile stanchezza data dalla «lingua anonima» l’autrice abbia trovato nel *suo* sardo la lingua che più si avvicina alla profondità delle cose, dal momento che travalica il codice pienamente strutturato del linguaggio poetico standard, andando al di là di una stratificazione lessicale che è anche la stratificazione di un automatismo di pensiero e di una visione del mondo sempre uguale a sé stessa. La *limba*, perciò, pur nella sua dimensione privata e/o – salvo traduzione – esclusiva, diventa una lingua universale che pare vada a toccare soltanto un ventaglio selezionato di temi, principalmente (almeno fino ad ora) legati al dolore e alla memoria. Nel trattare questi due elementi, sembra che Anedda avverta il bisogno di trovare una «parola non difficile» (ovvero anche non artefatta, come potrebbero essere le parole semplici e immediate di un dialetto) che faccia «voltare di nuovo verso di noi», con decoro e delicatezza, la memoria di ciò che si è perso, mettendola a riparo dall’eventuale silenzio dato dall’oblio e dalla morte.

La prima poesia compiutamente in *limba* che si riscontra è *Attittos*, lamento funebre in otto piccole parti in cui si narra il dolore di una madre per la perdita del figlio.²⁶ La voce della donna, immersa in un’atmosfera di forte *pathos*, è un grido silenzioso che si rivolge sia alla figura trapassata del figlio che ad una natura impossibilitata nel dare qualsivoglia consolazione. All’interno di questo dialogo la voce dell’io poetante emerge come una presenza discreta che ha il compito, quando entra in situazione, di riflettere su alcuni elementi di ordine assoluto. Proprio partendo da questa accezione cosmica, la madre e il figlio non possono considerarsi

²⁵ Donati, *Apri gli occhi e resisti*, p. 31.

²⁶ Qui come altrove, si citerà nel corpo del testo la versione in *limba* e in nota la traduzione in italiano dell’autrice. Per una facilità di lettura, nel discorso critico che si sta svolgendo, il riferimento ai versi viene ugualmente esplicitato in italiano.

dei veri e propri personaggi, bensì figure archetipiche²⁷ dall'alto valore simbolico, così come è simbolico il ruolo della natura che, nella sua ostile indifferenza, è il correlativo del lutto e della tragica ineluttabilità della perdita.

È interessante notare, guardando anche all'esatta partizione del testo in otto parti, che la trenodia qui composta ricalchi in maniera grossomodo precisa le diverse fasi dell'elaborazione del lutto.²⁸ Nel tradizionale schema freudiano l'elaborazione della perdita si struttura in tre momenti, in cui ad una iniziale negazione dell'evento fa seguito l'accettazione dello stesso e poi il distacco dal dolore emotivo che la perdita arreca. Successivamente Bowlby, partendo dal paradigma freudiano, strutturò la dinamica psichica della perdita e della sua risoluzione in quattro fasi, ovvero stordimento iniziale, struggimento, disperazione (disorganizzazione) e riorganizzazione. A queste la psicanalista Elisabeth Kübler-Ross aggiunse una quinta e, negli schemi più recenti, si possono individuare fino a sette fasi. Per ciò che riguarda *Attittos*, la proposta interpretativa più calzante sembra essere quella data da Kübler-Ross, secondo la quale il processo di elaborazione del lutto segue le fasi di rifiuto, rabbia, patteggiamento, depressione e accettazione, integrata dai momenti iniziali di stordimento e struggimento individuati da Bowlby.

Il primo movimento di *Attittos*, perciò, delinea lo stordimento della perdita, ben evidenziato dallo straziante dialogo tra la madre e la terra che si appresta ad accogliere le spoglie del figlio.

I
Tòrrami a fizu tuo
terra bestia 'e nieddu
cara 'e proya. Mi giamat
ma tue ses corfu 'e bistrale.
Eo non podo rispondere
prena de ludu e ispina.²⁹

La donna chiede disperatamente ad una «terra nero-vestita» di restituire il

²⁷ Anche se, considerando alcuni risvolti biografici della poetessa, nella figura della donna che perde il figlio si potrebbe intravedere anche l'esperienza della bambinaia Micheledda: in questo caso, la scelta della lingua sarda si configurerebbe anche come una sorta di omaggio a colei che, per dichiarazione di Anedda, ha permesso l'apprendimento di questo particolare codice linguistico.

²⁸ Su tale aspetto, il riferimento più immediato va a Sigmund Freud, *Lutto e melanconia*, in Id. *Opere*, vol. VIII, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, pp. 102-118. Tuttavia, per una trattazione più dettagliata si ritiene opportuno rimandare anche a John Bowlby, *Attaccamento e perdita*, Torino, Bollati Boringhieri, 1972 (ed. or. London 1969-1980) e a Elisabeth Kübler-Ross, *La morte e il morire*, Assisi, Cittadella Editore, 2020 (ed. or. New York 1970).

²⁹ Anedda, *Dal balcone del corpo*, p. 79. «Restituiscimi tuo figlio | terra nero-vestita, | viso di pioggia. Mi chiama | ma tu sei colpo di scure. | Io non posso rispondere | piena di fango e spina» (*Ibid.*).

figlio, il quale – nell'allucinazione materna – sembra che stia chiamando dalle profondità dell'oltretomba. Ma la natura, oltre ad essere ciò che genera, è anche ciò che recide («Mi chiama | ma tu sei colpo di scure»), vanificando così sia la voce fantasmatica del figlio sia quella accorata della madre che vorrebbe rispondere ma non può perché «piena di fango e spina», una figurazione – questa – che colloca virtualmente anche la madre nel regno dei morti. Significativo, inoltre, il fatto che lo scomparso non venga definito come “mio”, bensì come «tuo», sottolineando il naturale (ma anche tragico) vincolo tra tutte le creature, a causa del quale il desiderio e la volontà sono di necessità in subordine rispetto ai ciechi avvenimenti del caso.

Il secondo movimento, invece, fa emergere un profondo struggimento dovuto alla consapevolezza che la giovane vita spezzata non può fare esperienza matura del mondo.

II
 A bides, candela, ite ruina
 in donzi cosa ki non a' prus toccadu
 in sos ferros de tundere arrimados.
 Forrògo i' sa chisina
 serro a mesu sa janna
 ma tue a l'intendes s'anghelu ki énit
 e sedet a su foghu cun sos canes.
 S'isposu tuo non bi torrat, narat
 est in su baùle.
 Tando l'assami drommire
 a laras i' supra 'e sa linna
 finzas a sa missa manna 'e Pasca
 nostra sennora de lughe post'i'rughe.³⁰

La madre, in una convinzione accorata di ritorno, fruga nel vuoto che si raggruma «dentro la cenere», nell'elemento che più di ogni altro rappresenta l'esistenza consumata; allo stesso tempo lascia «la porta socchiusa» in attesa di un agognato ingresso del figlio, ma riceve soltanto la visita di un angelo che è, se si asseconda ancora la suggestione mariana, diametralmente opposto rispetto a quello che annuncia alla Vergine il concepimento e a quello che dà la notizia della resurrezione alle donne accorse al sepolcro. L'angelo, accolto dalla madre, «siede con i cani al focolare» e ribadisce con forza l'impossibile ritorno del figlio. Allora

³⁰ Anedda, *Dal balcone del corpo*, p. 80. «Tu lo vedi candela quanta rovina | nelle cose che non ha toccato | quante forbici per tosare arrugginite. | Frugo dentro la cenere | lascio la porta socchiusa. | Ma tu lo senti l'angelo che viene | e siede con i cani al focolare. | Lui non torna, dice | è nella bara. | Allora lasciami dormire | la bocca contro il legno | fino alla messa grande di Pasqua | nostra signora di luce crocifissa» (*Ibid.*).

la donna, con stanchezza ed esausta pietà, chiede che venga lasciata dormire, così da poter almeno sognare un abbraccio onirico col figlio «fino alla messa grande di Pasqua», momento in cui – ad occhi aperti – si desidera la ripresa della vita del trapassato.

Persino i pochissimi oggetti presenti nella casa sono correlativi di uno stato di perpetua consunzione: la candela, guardando «la rovina» delle (e nelle) cose che il figlio «non ha toccato», diventa la forma simbolica della vita che si consuma, così come le «forbici per tosare», nel loro essere «arrugginite», richiamano lo strumento attraverso il quale le Parche recidevano il filo della vita. Allo stesso modo, il paesaggio entro cui è calata la vicenda non è soltanto un fondale coerentemente mimetico dove lingua e situazione convergono in uno stesso punto, ma un vero e proprio palcoscenico costellato di simboli che rimandano a una condizione sacrificale e dolorosa. Il riferimento alla pastorizia, per esempio, non funziona soltanto come rappresentazione di una delle attività che tradizionalmente connotano il territorio sardo, ma ha una specificazione essenzialmente sacrale. Come è noto,³¹ nella cultura liturgico-religiosa ebraica l'agnello è simbolo di purezza, ragion per cui viene offerto in olocausto nel rito pasquale. Allo stesso modo, nella cultura cristiana, l'agnello è sia figura di innocenza che prende su di sé il peso dei peccati del mondo che simbolo di resurrezione.³² Tuttavia, l'associazione all'agnello non ha un risvolto metafisico positivo, ma denota la debolezza che nulla ha potuto nei confronti della morte. Questa connotazione viene rimarcata dal fatto che anche la madre verrà associata, più giù, alla pecora, ovvero al simbolo di chi è indifeso e smarrito di fronte ad un nemico o ad una forte ostilità. La pecora, facendo ancora riferimento alla tradizione giudaico-cristiana, richiama anche la presenza della figura del buon pastore, il quale – però – nel testo di Anedda è significativamente assente: nell'ultima parte della poesia, infatti, la donna (diventata ormai «pecora inselvaticita») rivolge la sua disperazione e la sua solitudine ad uno sposo lontano, così distante³³ da essere raffigurato come un inesorabile «manto di buio».

Nel terzo movimento la veglia disperata³⁴ si protrae per tutto lo spazio della

³¹ Senza dover ripercorrere una bibliografia molto vasta, per il riferimento citato basti vedere Hans Biedermann, *Enciclopedia dei Simboli*, Milano, Garzanti, 2003.

³² Una resurrezione che, come si vedrà, continua ad essere desiderata invano dalla madre lungo tutto il componimento (specialmente nella VII parte).

³³ «Lontana è la terra dove lo sposo è partito» (v. 58). Tuttavia, l'assenza dello sposo si riverbera negli attrezzi (presumibilmente da lavoro) da lui lasciati, i quali «fanno tinnire la memoria» (v. 59), riportando così al tempo perduto di una stagione felice della quale la morte del figlio sancisce la fine tragica ed ineluttabile.

³⁴ Appare suggestivo il fatto che la donna non riesca ad approdare nella dimensione onirica che, seppure riflessa rispetto a quella della concretezza reale, sarebbe la zona separata in cui potrebbe incontrare il figlio. A fronte di una possibile *Nekyia*, perciò, si hanno solo le pieghe del silenzio e la

notte e soltanto all'alba, momento che dovrebbe segnare l'avvento della rinascita, la voce poetante dice che la donna «ha chiuso gli occhi», segnando in questo modo la fine della vana speranza riposta «dentro il suo grido muto».

III

A s'albeschida hat serradu sos ocros
 hat disigiadu inbanu
 cun s'abbòghinu mudu.
 Tue istentas a benner, bentu
 sa cara sua de mortu
 est foza firma e fria.
 Eo cherzo istare sola cun isse
 suzzende su venenu
 ki m'est abbarradu i'su coro.³⁵

Il cortocircuito innescato nel doppio movimento degli occhi appare di notevole interesse se lo si rapporta al grado di profondità del dolore: nel momento della notte, quando cioè il livello conscio è meno o per nulla sorvegliato, la donna rimane sveglia, fissa le tenebre e il vuoto, sottolineando così la paralisi generata dalla perdita e dal lutto. Nel momento dell'alba, invece, chiude gli occhi e questo atto sembra voglia negare con forza l'apporto simbolico del vitalismo della luce, la quale segna la rinascita di un nuovo giorno, ma non quella del figlio morto. Proprio perché la luce dell'alba comporta la ripetizione dell'uguale visto in chiave generale (l'avvicinarsi naturale dei giorni) e non dell'uguale visto in chiave particolare (il ritorno del figlio), la donna si abbandona al buio ed entra definitivamente nell'ombra del suo dolore. Nel momento di massima consapevolezza della sofferenza, entra di nuovo in scena l'elemento naturale, qui figurato da un vento tardivo che, al pari della madre, non può far altro che constatare l'avvenuta metamorfosi del figlio, ormai condannato all'eterna fissità: «il suo viso morto | è una foglia fredda e ferma». La madre, allora, vorrebbe «restare sola con lui», con un fantasma che nel delirio allucinato è visto ancora come corpo concreto, un corpo dal quale vorrebbe «succhiargli il veleno | che mi è rimasto dentro». Questo tentativo disperato ben si presta a delineare la fase del rifiuto, individuabile proprio nel livore rimasto nell'interiorità della madre, il quale, per essere pienamente figurato e detto, viene forzatamente proiettato dalla donna sulla figura assente del figlio.

notte, da momento topicamente propiziatorio per il dialogo con gli spettri, diventa il tempo dove il dolore più pesante scorre con la lentezza di uno stillicidio.

³⁵ Anedda, *Dal balcone del corpo*, p. 81. «All'alba ha chiuso gli occhi | inutilmente ha desiderato | dentro il suo grido muto. | Arrivi tardi vento | il suo viso di morto | è una foglia fredda e ferma. | Voglio restare sola con lui | e succhiargli il veleno | che mi è rimasto dentro» (*Ibid.*).

Nel quarto movimento la madre realizza che il figlio «Ora non dice più | “Andiamo”. Non ha voce», esprimendo così la rabbia nei confronti di un presente che ha negato troppo presto il movimento volitivo del ragazzo verso il suo futuro.

IV
Est chena boghe,
non narat prus: “Andemas”.
Zirriat comente unu gessu
ki pigat a sos dentes.
Hat intesu sa morte
coländeli unu ferru ruju
tra s’urigra e sa mentes
po ghissare dolore
a kie non podet sanare.³⁶

Così come il figlio, anche la madre non ha più voce e ciò non consente più il dire compiutamente il suo dolore. Sembra, infatti, che nella seconda parte di questo movimento e nei due successivi, ovvero quelli interpretabili come la fase del patteggiamento, la voce narrante non sia più quella della madre, ma – nel passaggio dalla prima alla terza persona – quella della poetessa: se la donna non ha più la forza per parlare e il figlio è impossibilitato a farlo, spetta ad un terzo punto di vista il compito di riflettere sul destino dell’anima di chi è morto. Un passaggio simile, oltre ad avere una funzione narrativa, permette alla voce della poetessa di assumere una configurazione dal valore universale: in questo modo la riflessione sul dolore non rientra più nella sfera privata di una singola esperienza, ma diventa un paradigma esistenziale assoluto.

V
Est i’mes’e istrangios
in s’inferru de sas animas
rudes. Mudit
ma nemos respondet
ca est a casticu nostru
ki nos bolen’ intundu
cun d-una boche ’e proya
intr’e sa gula.³⁷

³⁶ Ivi, p. 82. «Ora non dice più | “Andiamo”. Non ha voce. | Stride come il gesso | che fa brivido ai denti. | Ha sentito la morte | passargli un filo arroventato | tra la tempia e l’orecchio | per sprecare dolore | a chi non può guarire» (*Ibid.*).

³⁷ Ivi, p. 83. «Sta tra gente straniera | nell’inferno delle anime | incompiute. Parla | ma nessuno risponde | perché è il nostro castigo | che ci volino intorno | con voce di pioggia | nella gola» (*Ibid.*).

VI

S'anima che falat
a cad'ammentu
in intròsigu 'e petras
s'inniedigat che s'anzone
cottu sutt'e chisina.³⁸

L'anima del figlio sembra assommare in sé le caratteristiche di tutte le anime: parlano, «ma nessuno risponde» perché è nel destino (o nel «nostro castigo») di chi rimane tra i vivi sapere che i morti possono parlare «con voce di pioggia», ovvero con una lingua incomprensibile e inesprimibile, una lingua che rimane «nella gola» e che, per questa ragione, non può trovare una sua piena concretizzazione.

La voce della madre torna ad esprimere il suo dolore nell'ambito del settimo movimento, lo snodo che può sintetizzare la fase della depressione mista a punte di rabbia.

VII

Li kerìa colare un'ispùgnia 'e ferru in su pettus
lu ferrer a samben che a unu gristos
po mi lu parrer che torradu vivu.³⁹

In quello che potrebbe essere il momento dell'esposizione del corpo durante la veglia funebre, la madre avrebbe voluto «passargli una spugna di ferro sopra il petto» così che il sangue, correlativo di vita, sarebbe riuscito a dare una parvenza di resurrezione. Il gesto desiderato, perciò, segna l'estrema difficoltà nell'accettare la dipartita, un rifiuto che si giustifica anche nel fatto di avere davanti agli occhi un corpo, quindi un'evidenza (seppur inerte) di presenza nel mondo. La madre, seppur legata alla contingenza di una situazione specifica e privata, assume dei connotati – come si è riscontrato anche in precedenza – molto vicini a quelli mariani, soprattutto se si pensa agli episodi della passione di Cristo, quindi alla simbolizzazione di un dolore assoluto che coinvolge collettivamente. Tuttavia, come mostra anche questo ultimo snodo, il dolore continua a non avere una possibilità di consolazione metafisica: nella perdita non c'è palingenesi e la morte, dopo il momento iniziale di feroce e allucinato smarrimento, diventa sempre più una rassegnazione che lentamente sembra spegnere anche la vita della stessa madre. Neanche la memoria del passato offre consolazione e riparo dal dolore, anzi

³⁸ Ivi, p. 84. «L'anima scende | a ogni memoria | in un girone di pietre | scurisce con l'agnello | cotto sotto la cenere» (*Ibid.*).

³⁹ *Ibid.* «Volevo passargli una spugna di ferro sopra il petto | ferirlo a sangue come un cristo | per fingerlo risorto» (*Ibid.*).

contribuisce a rendere più tragica la perdita, dal momento che alla fine la donna sprofonderà in una irrimediabile solitudine.

L'ultimo movimento dà voce, presumibilmente, ad uno stato d'animo cronologicamente distante dall'evento della perdita, dal momento che evidenzia una fase di accettazione, anche se questa non è pienamente integrata.

VIII

Como sa vida est lena. S'erva
 non tràchidat, non brugiat su mare.
 S'avrina mi cossumat, sa janna zirriat
 sa linna est un astru⁴⁰ de dolore.
 Luntana es' sa terra
 a ue s'isposu est partidu.
 Sos trastes faghen' drinnire
 sos ammentos su sorighe ròsigat
 ki paret un'astula de àstragu.
 Ahi s'isposu, manta de iscuriù
 e deo berbeche agrestada.
 Cantat in custa soledade
 su beranu in Logudoro.⁴¹

Al dolore per la perdita del figlio si aggiunge quello per una profonda condizione di solitudine, sottolineato dalla constatazione dell'estrema lontananza dello sposo, forse già in atto nel tempo in cui il figlio era in vita. In uno stato di attonito abbandono la donna sembra trascendere i suoi caratteri individuali, la sua storia privata, per fondersi con la solitudine del paesaggio a lei circostante, ovvero quello del Logudoro. Con una circolarità di movimento, quindi, Anedda chiude il testo delineando un'immagine simile rispetto a quella posta in apertura, ma con una sostanziale differenza: se all'inizio la voce della madre era disperata nei confronti della natura che aveva ripreso in sé suo figlio, adesso la donna «canta» nella primavera logudorese. Tuttavia, il canto in questione non ha nulla di gioioso, ma ribadisce sempre e ovunque la condizione tragica (e fragile) della transitorietà della vita umana, una cognizione che è resa ancor più amara se letta accanto all'elemento della primavera, il quale dovrebbe rappresentare una rinascita rigogliosa, quando

⁴⁰ Relativamente a questo sostantivo, ci si aspetterebbe l'articolo indeterminativo apostrofato. Come nel caso segnalato nella nota 45, anche qui potrebbe trattarsi di un mero refuso tipografico che si è conservato nel corso delle diverse edizioni. Refuso insidiosamente impercettibile, data la vicinanza grafica e fonica con il sostantivo italiano "astro", di genere grammaticale maschile.

⁴¹ Ivi, p. 85. «Ora la vita è lenta. L'erba | non crepita, il mare non brucia. | Il vento gelato mi consuma, la porta stride | il legno è stella di dolore. | Lontana è la terra dove lo sposo è partito | gli attrezzi fanno tinnire la memoria | il topo rode come scaglia di gelo. | Ahi sposo, manto di buio | e io pecora inselvaticita. | Canta in questa solitudine | la primavera in Logudoro» (*Ibid.*).

invece qui è soltanto il segno del naturale e indifferente succedersi delle stagioni.

La citazione esplicita del panorama logudorese offre l'occasione per discutere di un altro testo abbastanza significativo presente nella sezione *Limba*, ovvero *Contra Scaurum*. In questa poesia Anedda, raccordando passato e presente, denuncia le ingiustizie che gli isolani subiscono perché percepiti come separati rispetto al Continente.⁴²

No ischio iscrivere de Roma.
Meda belluria, dechidu, mutas 'e linu.
Forzis gòì – sunt binti seculos – pessaint cuddos sardos
bennitos a dimandare zusstissia contra Scauro.

“Zente chene ide... terra ue peri su mele est 'ele”

Gòì nàrriat Cicero in faeddu suo. Ora, in mesu petras
bortat suo lumene, lestru, minutu. Ma sicutera
morint sos distimonzos, s'ape tribulat.
Reghet su mele: limba e'lidone, gardu et sale.⁴³

Alla sfarzosità retorica di Roma («Troppa bellezza, eleganza, tuniche di lino»), che i sardi di «venti secoli fa» semplici e aderenti alla natura selvaggia delle cose non sanno raccontare, si oppone la verginità rude ma spontanea della «lingua di cardo, corbezzolo, sale». Si tratta di un'opposizione che sottende una molteplicità di piani molto densa, dal momento che sottolinea due diverse modalità di esistenza: lo sfarzo patinato, depositario di un potere prepotente che mai si sente messo in dubbio, ha la pretesa di normalizzare ciò che non conosce, identificandolo come un qualcosa di infido e pericoloso. Le parole di Cicerone, nella loro ingiustizia, offrono l'occasione alla poetessa per riflettere su problemi di ordine maggiore: i destini degli uomini, proprio perché relegati ad una contingenza transitoria, sono poca cosa rispetto al respiro più grande del mondo. Gli agiti umani – compresa anche la malvagità e la vessazione – sono delle evidenze minime che, nel loro scorrere,

⁴² Per una lettura critica dei principali temi presenti in questa poesia si rimanda anche a Carmelo Princiotta, *Il tragico in De Angelis e Anedda*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo, Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma – Sapienza, 18-21 settembre 2013)*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014.

⁴³ Anedda, *Dal balcone del corpo*, p. 88. «Non so scrivere di Roma. | Troppa bellezza, eleganza, tuniche di lino. | Forse così – venti secoli fa – pensarono quei sardi | venuti a chiedere giustizia contro Scauro. || “Gente senza fede... terra dove perfino il miele è fiele” || Così diceva Cicerone nella sua orazione. Ora il suo nome | gira tra le pietre, minuscolo, veloce. Ma come allora | muoiono i testimoni, l'ape si affatica. | Resiste il miele: lingua di cardo, corbezzolo, sale» (*Contro Scauro*, ivi, p. 89).

lasceranno una traccia che è sempre relativa. Ciò che permane, invece, è la condizione endemica di una storia e di una identità, soprattutto se questa è strettamente aderente alla semplicità naturale, di cui la *limba* – non a caso – si fa voce.

Una riflessione del genere ha una piena realizzazione nella poesia *Limba*,⁴⁴ un testo che riflette proprio sull'identità e sul ruolo di questa lingua "alternativa", almeno per quel che riguarda la vicenda esistenziale di Anedda.

Non tenes baùle 'e istrisinare in supr'e nie
Ma unu cane a trémula in s'iscuriù⁴⁵

Limba-matre ses triste
S'azu s'innièddigat in sa sartàine

Sa mùghit'anziat
Sos ventos si coffudent.
Eolo survat et Babele s'isparghet.

Fiza-limba tràchitas a ghineperu.
Una tremita tua naschinde
Est ch'astula de livrina in mes'a isteddos

et sas mues, sas nues a sa thurpas fughint
iscanzellande dae chelu onzi zenias.⁴⁶

In una rappresentazione fortemente suggestiva, la *limba* è percepita come una lingua che è madre e figlia allo stesso tempo, creando così un rapporto che lega il passato, il presente e il futuro. La voce della poetessa, in una suggestiva operazione

⁴⁴ Questa poesia sarà inserita anche nella raccolta *Historiae*, con una sola variante – nella traduzione italiana – al verso 11: «E le nuvole, le nuvole ciecamente corrono» (*Lingua*, in Anedda, *Dal balcone del corpo*, p. 87) → «E le nuvole, le nuvole fuggono» (Antonella Anedda, *Historiae*, Torino, Einaudi, p. 79).

⁴⁵ Anedda utilizza la stessa forma verbale anche in un'altra occasione (*Attitos*, VIII, v.9), ma in quel caso l'accento risulta corretto (*iscuriu*), dato che in sardo questa parola non è tronca. Data la doppia occorrenza, la posizione errata dell'accento si deve probabilmente ad un mero refuso tipografico mai corretto, tanto da apparire anche nella lezione messa a testo della più recente raccolta completa delle poesie aneddiane (Antonella Anedda, *Tutte le poesie*, prefazione di Rocco Ronchi, Milano, Garzanti, 2023), pubblicata mentre il presente contributo era in fase di referaggio.

⁴⁶ Anedda, *Dal balcone del corpo*, p. 86. «Non hai bara da trascinare sulla neve | ma un cane che trema al buio. || Madre-lingua sei triste | l'aglio si fa nero nel rame || il rombo dal camino sale. | I venti si confondono | Eolo soffia e Babele vive. || Figlia-lingua: scricchioli a ginepro. | Il tuo brivido alla nascita | è un frammento di tempesta tra i pianeti || e le nuvole, le nuvole ciecamente corrono | cancellando dai cieli ogni genealogia» (*Lingua*, *ivi*, p. 87).

metalinguistica, dialoga con la *limba* stessa, quasi come se le parole rivolte a questa vogliano essere un'ala protettiva a difesa della sua condizione di fragilità e marginalità. La lingua madre-figlia è, infatti, percepita come «triste», come se la condanna all'isolamento ne compromettesse via via l'esistenza. Ma allo stesso tempo è una lingua alla quale si dice che «scricchioli di ginepro», una pianta che, in diverse culture, rappresenta la forza e la resistenza.

Il recupero e la salvaguardia della *limba*, perciò, si configurano come la volontà di preservare quanto di più autentico è riposto nell'interiorità, sia esso di carattere doloroso (come si è visto con *Attittos*) che di carattere "civile" (*Contra Scaurum*). La *limba*, perciò, sembra essere un'espressione che si oppone alla Babele del mondo, ovvero a tutto ciò che tramite le parole usate e abusate denota un piano di inautenticità. Per questa ragione la *limba*, presa nella sua più profonda essenza, ovvero come il riflesso di una aderenza semplice dell'essere umano rispetto al suo alveo più profondo e spontaneo, sembra essere la sola in grado di tradurre quella lingua delle nuvole che «corrono | cancellando dai cieli ogni genealogia». Tuttavia, la cancellazione della genealogia probabilmente non vuol dire dimenticare ogni tratto di identità, bensì obliare tutto ciò che nel mondo crea uno stato di sopraffazione degli uni sugli altri, come già messo in evidenza in *Contra Scaurum*.

Salva con nome: identità metapoetica della limba.

Un ulteriore grado di consapevolezza sugli strumenti e le possibilità offerte dalla *limba* – seppur il numero di testi sia minore rispetto al libro precedente – viene maturato nella raccolta *Salva con nome*.⁴⁷ Nell'ambito di questo libro le poesie in lingua sarda sembrano avere un rapporto di maggiore prossimità con gli altri testi che compongono le sezioni, a ulteriore riprova che le poesie in *limba* sono sì una zona particolare della produzione aneddiana, ma concorrono ugualmente a strutturare un discorso continuo e unitario all'interno del quale la scelta linguistica è un'opzione che consente alla poetessa un differente tipo di affondo, uno scavo per lo più concettuale e metapoetico, oltre che tematico.⁴⁸

Un aspetto del genere, per esempio, lo si può riscontrare anche vedendo in che modo Anedda varia i testi trasferendoli da una raccolta all'altra. Nell'intervento a posteriori sui testi, la ripresa implica per lo più dei tagli che mirano ad espungere gli eventuali riferimenti che collocherebbero la poesia in una situazione propriamente

⁴⁷ Antonella Anedda, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012. Una panoramica esauriente su alcuni temi presenti nella raccolta e affrontanti anche nel presente contributo è data da Cecilia Bello Minciocchi, *L'identità, la morte, l'ago della memoria. Salva con nome di Antonella Anedda*, in «OBLIO», III, 11 (2013), pp. 124-133.

⁴⁸ Un elemento che potrebbe avvalorare questa ipotesi è che, a differenza della raccolta precedente, in *Salva con nome* i testi in *limba* non sono relegati esclusivamente in una determinata sezione del libro.

sarda. Sfumare o eliminare un riferimento preciso⁴⁹ vuol dire conferire al testo una valenza astratta e perciò valida ad un livello assoluto. Nell'ambito di *Salva con nome*, la poesia in cui si può riscontrare in modo più evidente questo aspetto è *Malas mutas*, testo in cui un episodio di duplice omicidio consente alla poetessa di mettere in relazione aspetti come la violenza e la cancellazione dell'identità. Come in *Contra Scaurum* il tempo del presente (o del passato più prossimo) si lega con quello dell'antichità romana, quasi a voler ribadire una perpetua circolarità della perfidia umana. In *Salva con nome* il testo è collocato a conclusione della sezione che prende lo stesso titolo della raccolta, all'interno della quale sono presenti dei testi in cui i soggetti delle poesie perdono progressivamente la percezione sensoriale e cognitiva del mondo, cadendo in uno stato di sospensione che in più occasioni declina verso il buio o la sfera cromatica del nero. Si tratta di una scarnificazione (non a caso nelle altre poesie della sezione occorre più volte l'immagine delle ossa) che porta ad un annullamento dell'identità, all'anonimia.⁵⁰ Se il nome è soltanto un «suono che chiama un corpo, un campanello che ti aggioga», o «una tragedia senza sangue che si consuma quotidianamente»,⁵¹ emanciparsi da questo porterebbe alla libertà dell'essere, mettendo a parte la costrizione del dover essere, anche se «pochi hanno il coraggio di andarsene dal nome che hanno fino al nome che sono». ⁵² Un coraggio che, al di là dell'intenzione individuale, viene represso anche da quella collettiva. Stando a ciò, si può constatare come *Mala mutas* sia certamente una poesia legata ad un certo retroterra locale, ad un'occasione che

⁴⁹ Un esempio analogo lo si può riscontrare in una delle rimodulazioni presenti in *Nomi distanti*: variando una poesia di Doplicher, i due luoghi esplicitati dall'autore, Praga e Trieste, vengono resi "anonimi" dalla penna di Anedda, tanto che il contesto praghese è riportato come un generico "nord", mentre scompare del tutto la presenza di Trieste. Tuttavia, alla città legata alla biografia di Doplicher fa da controbilanciamento il riferimento alla terra sarda, permettendo così alla sfumatura di assumere un senso di non secondaria importanza: nel dialogo con Doplicher, infatti, sembra come se Anedda abbia voluto attribuire un valore universale (e in un certo senso ricorsivamente permanente nella storia dell'umanità) a una vicenda di prevaricazione e violenza che, al di là delle singole particolarità, coinvolge tutti i popoli "minori".

⁵⁰ Sul rapporto tra il nome e la ricerca del valore dell'identità, si veda il breve testo in prosa posto in apertura della raccolta, significativamente riacordato con l'ultimo. Nell'ambito di *Salva con nome*, inoltre, un aspetto del genere è sottolineato anche dall'apparato iconografico: delle dieci fotografie presenti, quattro rappresentano dei volti che hanno lo sguardo rivolto verso chi vede, come a voler sottendere una domanda di implicito riconoscimento da parte di chi guarda e allo stesso tempo una evidenza di esposizione che non può non configurarsi in identità, pur prescindendo da qualsiasi specificazione anagrafica (che infatti manca per ciò che riguarda le immagini scelte dall'autrice). Soltanto l'ultima fotografia presenta una composizione "alterata", giocata come una diffrazione spezzata di due singoli volti: in questo caso si potrebbe considerare l'identità come un fattore plurale e ibrido, un assemblaggio che coinvolge sia le figure ritratte ma anche il punto di vista di chi guarda, non più sicuro su quale sia il baricentro visivo e identitario dei soggetti ritratti in fotografia.

⁵¹ Anedda, *Salva con nome*, p. 7.

⁵² *Ibid.*

appartiene propriamente ad una storia circoscritta in un determinato spazio e tempo, ma nello stesso momento è in grado di svincolarsi dal preciso riferimento particolare per entrare in un sistema di riflessione più ampio e generale. Tuttavia, un movimento del genere trova la sua piena realizzazione (così come accade per la poesia *Limba* della raccolta *Dal balcone del corpo*) non tanto nella sede della raccolta di riferimento, bensì nella successiva ricollocazione in *Historiae*.

Per comprendere meglio l'operazione effettuata dalla poetessa, vale la pena riportare il testo della poesia in questione:

Anti isparau in sa cara a sos duos fratros
 sos gathiles incrunant sa matta
 la faghen niedda prus ki s'achina in sa cupa.
 Sa luna chilliat in su core de l'Isula.
 Su silenzio irfossa in sa Bidda des gurules mortas.
 Comenti in tempos de Roma
 ispingherent in sos puthus sos mortorzus
 catrassandendi pustis e' vinditta.
 Como cusint su piumu
 ke fat drittu s'oru
 de sa beste de prantu.⁵³

Nei reconditi più profondi dell'Isola, dove «il silenzio s'infossa sul Paese delle gole morte», i volti sfigurati dei due fratelli uccisi gridano una vendetta anche perché cancellati nella loro identità. Nel passaggio da *Salva con nome* a *Historiae* Anedda espunge i primi tre versi e l'ottavo, ovvero quelli in cui si fa esplicito riferimento all'omicidio e alle possibili altre catene di violenze che innesca (e dalle quali, probabilmente, è stato innescato). Inoltre, è di particolare rilievo la traduzione della voce verbale *chilliat*, forma molto usata da Anedda e che generalmente viene resa con “dondola”. Nella riproposizione della poesia in *Historiae* la poetessa traduce con “gela”, un verbo che denota un panorama spettrale, il quale – pur implicitamente – sembra richiamare lo scenario di violenza presente nella redazione precedente.

Risponde ad una logica differente, invece, l'altro testo in *limba* presente nella raccolta, ovvero *Sa mente chilliat, s'ogro non reposa*.

Sa mente chilliat, s'ogro non reposa.
 La mente dondola. L'occhio non riposa.

⁵³ Ivi, p. 41. «Hanno sparato sul viso ai due fratelli | le loro nuچه piegano il cespuglio | lo fanno nero più dell'uva nel tino. | La luna dondola dentro il cuore dell'Isola. | Il silenzio s'infossa sul Paese delle gole morte. | Come al tempo dei Romani | spingono le carogne nei pozzi | bruciando di vendetta dopo anni. | Ora si cuce il piombo | che fa dritto l'orlo | del vestito a lutto» (*Ibid.*).

Imaginat prigionas in su bentu.

Inventa sbarre nell'aria.

Faget da maistra a su dolore.

Ammaestra il dolore.

Lo gistrella de sa bucca a sa tempa

lo rastrema dalla bocca alla tempia

moltiplica i cespugli

moltiplicat sa matta

brandendo i rami frusta le ossa

dilata fuoco alla schiena.

Illarghia ocu a s'ischina.

Il traghetto vira. Solo l'onda

dopo il taglio rimargina la scia.⁵⁴

Rispetto alle poesie viste fino ad ora, in questa l'operazione linguistica di autotraduzione assume dei connotati particolari che si ritroveranno anche in *Historiae*. Anedda non propone una traduzione a fronte ma una interlineare: in questo modo la voce della poetessa si sdoppia in un controcanto intimo, all'interno del quale le voci procedono in modo parallelo fino a confondersi l'una nell'altra. Il tono "monologante" tra le due voci, inoltre, si riverbera nel testo a questa precedente e questa evidenza è data anche dal fatto che l'autrice segna le due diverse poesie con i numeri romani I e II, aspetto che fa presupporre la necessità di leggerli come un dittico. La poesia segnata come I, *Mette in fila i ricordi*, è infatti un confronto serrato tra la volontà (da parte della poetessa o forse di un soggetto terzo del quale Anedda descrive l'operato) di conferire ordine ad un materiale memoriale e il suo negarsi nel momento stesso in cui viene nominato. Nella parte finale della poesia il dialogo viene rivolto all'aria che, seppur consolando con un «Tu non ferisci», «brucia e rade – a falce – il passato».

Mette in fila i ricordi

loro gridano che non sono mai esistiti.

Mette in fila i nomi

loro battono insieme come cucchiaini di legno.

Mette in fila i visi e loro a schiera si sfaldano

confondendo le unghie con i suoni.

Parla con l'aria.

⁵⁴ Ivi, p. 15.

“Tu non ferisci” dice,
ma l’aria brucia e rade – a falce – il passato.

Appare perciò significativo che il verso finale della poesia preluda a quello iniziale della successiva scritta in *limba*: se è vero che la lingua sarda è un forte apparato memoriale, l’immediato utilizzo di questa sembra essere un tentativo volto a tener saldo il passato stesso e l’eredità esistenziale che offre. In *Sa mente chilliat*, infatti, la poetessa si rappresenta in una condizione di sospensione nella quale non riesce a trovare riposo e, mentre «inventa sbarre nell’aria», «ammaestra il dolore». Proprio in questa svolta emotiva le due voci di controcanto di *Sa mente chilliat* si sovrappongono: l’ordine *limba*-italiano si inverte e la voce della lingua madre-figlia inizia a perdersi come un’eco lontana. I cespugli, correlativo ricorsivo del paesaggio sardo, diventano una frusta che colpisce le ossa e «dilata fuoco alla schiena», mettendo in primo piano quanto la memoria⁵⁵ possa essere anche un apparato di dolore, forse perché implica anche una nostalgia verso la perdita di qualcosa che mai può essere restituita per intero. Legarsi alla memoria, dunque, può voler dire legarsi ad una fissità che non consente di porsi in maniera armonica di fronte al divenire.⁵⁶

Negli ultimi due versi della poesia, scritti soltanto in italiano, l’elemento naturale fornisce un’immagine simbolica di assoluto rilievo: il traghetto, nel suo virare, genera un taglio che solo l’onda riesce a rimarginare. Traslando la figurazione su un piano esistenziale, il traghetto si può leggere come l’esperienza esistenziale del soggetto, colta sia nei propri agiti nel e sul presente che nel suo bagaglio memoriale; il mare è quanto di questi agiti si deposita, fornendo così la superficie sulla quale il soggetto muove i suoi passi. Ma ogni passo può comportare un’alterazione, un inciampo, una lacerazione. Sta allora al mare stesso, cioè alla memoria del tempo presente e del tempo passato, rimarginare ciò che l’esistenza frammenta, con lo stesso movimento attraverso il quale chi cuce imbastisce, ricama o rammenda i

⁵⁵ L’immagine del fuoco che tormenta, unito all’elemento del ricordo, ricorda un passaggio che per certi versi è simile a quello tratteggiato da Sereni ne *La malattia dell’olmo*: «Scocca | da quel formicolio | un atomo ronzante, a colpo | sicuro mi centra | dove più punge e brucia. || Vienmi vicino, parlami, tenerezza | – dico voltandomi a una | vita fino a ieri a me prossima | oggi così lontana – scaccia | da me questo spino molesto, | la memoria: | non si sfama mai. || È fatto – mormora in risposta | nell’ultimo chiaro | quell’ombra – adesso dormi, riposa. || Mi hai | tolto l’aculeo, non | il suo fuoco – sospiro abbandonandomi a lei | in sogno con lei precipitando già», vv. 14-31 (Vittorio Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995, pp. 254-255).

⁵⁶ Si veda, per esempio, quanto e come l’eventualità di tale immobilismo risuoni, anche nella ricorsività di alcune immagini, con *Corsica 1980*: «Poiché non spero eccomi nel lutto | che solo qui chiamo con questo nome. | Punta da spine di cardo vorrei stringere il bruciore e tenerlo | come vita. | Poiché non spero più che avanzando nel mondo ci sia un | delta parlo una lingua di fosso seguio suoni di legno mentre | il vento dilania l’incerata. | Poiché non spero più resto davanti alla mia forma | sperando che trasmuti e il mare blu-cespuglio la scomponga» (Anedda, *Salva con nome*, p. 68).

diversi lembi di un tessuto.⁵⁷

Historiae: limba, limbas.

L'elemento del passato si fa molto vivo nei testi in *limba* di *Historiae* e all'interno di questa raccolta è molto interessante osservare come la lingua sarda diventi uno strumento espressivo e concettuale più raffinato rispetto alle modulazioni espresse nei libri precedenti. In questa fase creativa, inoltre, le poesie oggetto della nostra indagine denotano una maggiore riflessione metalinguistica: attraverso il trittico *Limbas – Limbas, ancora – Historia de duas limbas nulla est mia*, si può riscontrare come la funzione identitaria e memoriale insita nella *limba* dia vita, da una parte, al verificarsi di una lunga eredità che ha il potere di creare una sorte recinto di protezione, ma dall'altra assume anche dei connotati di problematicità, dal momento che, talvolta, l'emersione di questa lingua è correlativo tematico di un trauma passato che non si riesce ad integrare (si veda *Osservazione I*), oppure di consunzione, dell'inesorabilità del tempo che corre verso la morte, come potrebbe leggersi nella poesia *Povria*.

Partendo dalla poesia *Osservazione I* si può notare quanto la poetessa cerchi di reintegrare in un nuovo discorso interiore l'assillo della memoria, rafforzato anche dal costante riemergere della dimensione luttuosa legata alla figura materna.

S'albeschida faghet voluntate
 sa luxi ki benit ispinghet a iscultare
 isfagheret su ki debet. Narat: – hora
 prinzipia a investigare
 te po prima staccando sa pelle dal passato
 pigandi su nulla intras ditas, sinza ira.⁵⁸

Il momento dell'alba e la rinnovata luce che questo comporta permettono di «dissolvere ciò che deve», invitando a «perlustrare» la propria interiorità con coraggio e profondo ascolto: solo così, «scollando dalla mente la pelle del passato» si può riuscire a prendere, «senza ira»,⁵⁹ la propria storia personale, anche se questa

⁵⁷ Per il particolare valore simbolico che ha l'atto del cucire si vedano, almeno per *Salva con nome*, le prime tre poesie della sezione *Cucire*. Per *Historiae* le poesie *Opere e Eppure*, entrambe legate alla figura della madre.

⁵⁸ Anedda, *Historiae*, p. 8. «L'alba ci fa coraggio | questa luce che sale ci spinge ad ascoltare | dissolve ciò che deve. Dice: – ora | comincia a perlustrare | te per prima, scollando dalla mente la pelle del passato | prendendo senza ira il tuo nulla tra le dita» (*Ibid.*). È opportuno segnalare che in questo caso Anedda antepone la versione in italiano a quella in *limba*, contrariamente a quanto era successo nei casi precedenti.

⁵⁹ Tale espressione, oltre a denotare una predisposizione d'animo pacificata attraverso la quale si opera sul passato e sul presente, sembra richiamare il noto motto di Tacito "sine ira et studio"

– come tutte – è proiettata verso un nulla cui è impossibile sottrarsi. È interessante notare come il passato sia, in questa poesia, collegato non tanto ad una esperienza concreta, quanto piuttosto ad una sua proiezione: albergando nella mente, ad ogni evocazione questo si veste di nuova pelle, analogo agli strati di polvere che lenti si posano su ciò che rimane immobile. L'atto attivo del perlustrare, profondamente radicato nell'«ora» che si oppone ad un implicito e immobile «allora», diventa un'operazione mentale uguale e contraria rispetto allo stratificarsi del passato: proiettare una nuova consapevolezza sui momenti memoriali significa, in parte, riscrivere quella stessa storia scegliendo di non fissare l'esperienza in un punto cieco, bensì di accudirla integrandola in una nuova realtà interiore che nel suo statuto è naturalmente dinamica, può disintegrarsi e scomparire, così come lo è ogni essere vivente del mondo.

Tuttavia, sul piano simbolico e tematico, le figurazioni del passato insistono ancora su elementi che potrebbero leggersi come latori di consunzione e stasi, al pari di un qualcosa che depositandosi sulle cose al tempo stesso le preserva e le distrugge, com'è appunto evidente in *Povria*.⁶⁰

Lo sai la polvere non cade, ma si alza
Du sciri la povria non ruat, s'alzat

viene meno alla legge naturale disubbidendo
not noscit sa legge naturale dissubbidente

mentre la notte – che cade su di noi
inzandu ki sa nocte ruat

devasta i nostri occhi sulle cose.
ruinat sos nostros ogros subra cosas.

(*Annales*, I, 1, 3). Nell'ottica dello storico latino, peraltro abbastanza presente tra le pieghe di *Historiae*, un'affermazione del genere era orientata a definire un metodo di lavoro oggettivo e distaccato rispetto ai fatti narrati. Rapportando il valore di questa massima alla poesia di Anedda, si potrebbe ipotizzare che l'eco tacitea suggerisca che la poetessa, allo stesso modo, rievocando il passato voglia implicitamente cercare una via del tutto oggettiva (il che può voler dire anche meno coinvolta emotivamente, perciò meno lacerante e/o dolorosa; per questo si veda anche la poesia *Anatomia*) per mettere ordine a ciò che sembra essere un brusio molesto, o comunque paralizzante.
⁶⁰ Il rapporto tra la polvere e la pelle, intesa come aspetto evidente che denota una presenza nel mondo, è ben presente anche in *Pelle, polvere*, testo che nella successione della raccolta segue proprio *Povria*. I due testi potrebbero leggersi come un dittico nel quale si riflette come e quanto la fisicità, e quindi l'identità stessa di un corpo, corra inesorabilmente verso un anonimo dissolversi. Un aspetto analogo, seppur con immagini differenti, è dato dalle poesie *Quaderno* e *Galassie*, nelle quali la voce poetante esprime il desiderio di confondersi completamente con gli atomi del cosmo, trascendendo così una condizione corporea che sembra avere lo stesso statuto di una prigione (che è data dal legame *corpo-nome-identità*).

Grigio et canuto.

Grigio e canuto, colore della cenere e del fumo.⁶¹

Il rapporto ambivalente tra presente e passato, riflesso anche nella compresenza tra italiano e *limba*, può considerarsi come uno degli elementi più evidenti in *Historiae* e non sembra un caso se la poetessa assuma una posizione più sfaccettata anche rispetto a quest'ultima. In due casi su sette Anedda antepone la *limba* all'italiano, in tre su sette accade il contrario. In due poesie su sette, invece, si riscontra una specifica particolarità: in *Povria* c'è un intreccio interlineare tra italiano e *limba*, come se i due codici espressivi dialogassero serratamente tra loro; in *Historia de duas limbas nulla est mia*, invece, al testo in *limba* si accompagna non una traduzione ma una parte in italiano che sembra innescare un discorso metalinguistico e metapoetico che, come si vedrà a breve, segna un grado di maggiore consapevolezza non tanto sull'utilizzo dello strumento linguistico della lingua sarda, quanto piuttosto su quello che è il suo significato in chiave esistenziale (il che vuol dire anche memoriale).

Se il passato, al pari della corporeità concreta del nome e dell'identità, è percepito come una sorta di ronzio di fondo che si cerca di placare in una dimensione che vorrebbe essere neutra, occorrerebbe riflettere sul ruolo che ricopre la *limba* all'interno di questa dinamica. Si è visto che il sardo, come ci suggerisce la stessa Anedda, è la lingua originaria e privata – familiare – imparata da bambina e presumibilmente parlata, nella funzione di lingua d'uso, per lo più nel contesto separato e occasionale dell'Isola. La lingua sarda, quindi, è uno tra gli elementi più forti che concorrono a delineare un'identità, anche se questa (e quindi tutto ciò che le ruota attorno) può essere messa in crisi dalla stessa voce autoriale. Ma, nonostante ciò, l'opzione della *limba* significa recuperare una profondità "primordiale" che agisce sul passato ma anche sul presente, se si considera anche la funzione che assume la *limba* nella volontà di oltrepassare una certa neutralità della parola data dalla lingua standard (soprattutto per quanto riguarda il piano letterario). Tuttavia, la scelta del sardo comporta anche un costo emotivo che la poetessa cerca, nel passaggio delle diverse raccolte, di modulare e addomesticare allo stesso tempo. Data questa problematicità è utile ricordare anche la dinamica particolare con la quale Anedda plasma la sua *limba*: a monte del processo creativo, almeno all'altezza di *Dal balcone del corpo*, c'è la lingua italiana e questo genera un cortocircuito anomalo se considerato in rapporto a quella che è la norma più comune della scrittura in *limba*, ovvero quella di partire dalla lingua locale per poi fornire una traduzione in lingua grossomodo letterale.

Tuttavia, in *Historiae* si può riscontrare che il rapporto tra lingua e *limba* risulta

⁶¹ Anedda, *Historiae*, p. 17.

ben più complesso, sia per gli aspetti legati all'eredità emotiva e memoriale della lingua sarda ma anche per la complessa compresenza dei due codici.⁶² Per rendere più chiare le dinamiche di cui si sta parlando, è utile presentare per intero i due testi (*Limbas* e *Historia de duas limbas nulla est mia*) che sembrano racchiudere in maniera circolare le diverse implicazioni chiamate in causa nella percezione e nell'uso della *limba* come strumento poetico e di (auto)riflessione. Va ovviamente da sé che, per quanto possa essere puntuale l'analisi, l'esito del discorso rimane aperto, dal momento che non si possono prevedere quante e quali implicazioni metterà in luce l'eventuale utilizzo futuro, da parte di Anedda, della *limba*.

Limbas

Onzi tandu naru una limba mia
da inbentu in impastu a su passado
da dongu solamenti in traduzione.⁶³

Historia de duas limbas nulla est mia

Historia de duas limbas nulla est mia,
né limba de oro né italiano,
ma c'esti su disizu misturazu
di cipressi e olivastri.

Resistono i suoni più barbari, affiorano
misti di spine e rovi – simili a quelli dei Germani
che incupivano la voce schermandola di scudi
per spaventare se stessi prima dei nemici.⁶⁴

In *Limbas* si può notare come l'aspetto memoriale e la lingua siano legati in un rapporto saldo ma, allo stesso tempo, problematico. La *limba* è un impasto, un miscuglio delle diverse memorie isolate della poetessa. Il carattere ibrido di questa lingua, perciò, riflette anche il carattere sfaccettato della memoria, la quale richiama la lingua attraverso l'invenzione. A questo punto il congegno si fa complesso e ci si potrebbe chiedere se inventare le diverse voci delle personali memorie linguistiche sarde nella *limba* significhi anche inventare – fingere e fingersi nel pensiero – quello

⁶² Vale la pena ricordare che *Historiae* è la raccolta che fino ad ora presenta il maggior numero dei testi in *limba*. Nell'ambito della raccolta, inoltre, il peso relativo dei testi in *limba* è discretamente consistente, dato che rappresenta quasi un decimo del totale.

⁶³ Anedda, *Historiae*, p. 5. «Ogni tanto uso una lingua mia | la invento impastandola al passato | non la consegno se non in traduzione» (*Ibid.*).

⁶⁴ *Ivi*, p. 80.

stesso passato riflesso nel sardo non inteso come lingua mimetica, bensì come lingua emotiva. Consegnare, inoltre, questo apparato «se non in traduzione» implica uno slittamento di codice che denota l'impossibilità di esprimere pienamente la profondità che sta dietro la voce della *limba*, come se questa rifiutasse naturalmente lo strumento della parola umana perché caratterizzata da un'impronta comunicativa e verbale essenzialmente diversa. Paradossalmente la *limba* diventa una lingua inesprimibile (così come è inesprimibile il magma delle zone più profonde della propria interiorità) che può avere un esito referenziale solo attraverso una lingua di secondo grado. Una lingua, dunque, che si approssima senza però – probabilmente – riuscire a restituire tutte le sfumature di quell'altra lingua non anonima, quasi onirica, inconscia.

Tuttavia, se la poetessa tenta di scrollare «dalla mente la pelle del passato», partecipare, tramite l'uso, all'eredità storica, culturale e memoriale della lingua sarda parrebbe porsi in maniera problematica con quella volontà di emancipazione espressa poco sopra. A questo punto varrebbe la pena chiedersi se la valenza della *limba*, più che a un connotato propriamente umano, non si possa attribuire a qualcos'altro, ad un aspetto che nel suo esistere denota una condizione che comprende un fattore umano ma al tempo stesso lo travalica. In alcune poesie precedentemente viste si è potuto notare che talvolta la *limba* ha come relativo oggettivo un elemento naturale: il cardo, il corbezzolo, il ginepro. Trattandosi di piante della macchia mediterranea, possono metonimicamente rappresentare la Sardegna stessa. A questo breve catalogo *Historia de duas limbas nulla est mia* fornisce anche il cipresso e l'ulivo, due piante dal forte impianto simbolico e che ben si accordano a quello che sembra essere il compito concettuale che la poetessa chiede alla *limba*. Il cipresso evoca chiaramente la presenza dei defunti, quindi della memoria esistenziale insita nel cuore della *propria limba* (e, a questo punto, del tono poetico generale di *Historiae*); mentre l'ulivo, oltre a ribadire la geografia mediterranea e quindi un legame con la terra sarda, può leggersi su più livelli. Nella tradizione classica è la pianta legata al sacro, alla pace, alla vittoria; in quella biblico-evangelica è ugualmente segno di pace e di trionfo, ma anche di riflessione e dolore se si pensa al luogo dei Getsemani.

Partendo proprio da queste due piante potrebbe trovarsi una chiave di volta per l'interpretazione dello statuto identitario della *limba*: innanzitutto quella della memoria linguistica locale posseduta da Anedda e del suo uso in chiave letteraria è una «*historia*», ovvero uno svolgimento nel tempo. Come ogni storia, presenta tortuosità, punti di origine, esiti possibili. È un materiale che può crescere e mutare, al pari del soggetto che – di volta in volta – lo chiama in causa. È però una storia bifronte in cui delle due lingue «*nulla est mia*», nessuna delle due appartiene. Questo significa che la lingua più autentica non può essere né il sardo né l'italiano. Non può esserlo la *limba* perché fuori dall'Isola, nel Continente, questa

diventerebbe la parola di un fantasma e l'evidenza costante di uno sradicamento. Al di là del nome, che segna un legame e determina una traccia di genealogia che però si vorrebbe progressivamente sbiadita,⁶⁵ l'Isola rimane sempre e comunque un altrove; è presente nell'orizzonte mentale, ma è un punto di estrema lontananza.⁶⁶ Allo stesso modo, l'italiano è quella stessa «lingua anonima» che già si percepiva con insofferenza all'altezza di *Notti di pace occidentale*. La lingua più autentica, allora, sarà quella di un «disizu misturazu», di un desiderio misto a qualcos'altro. Si tratta di una lingua che si struttura come una zona franca nella quale possono convergere tutti i punti della storia esistenziale della poetessa, delle culture identitarie entro cui questa è calata, e allo stesso tempo dissolversi in quel desiderio che mescola lingua e natura. In questa combinazione ciò che più resiste sono «i suoni più barbari», quelli che «affiorano | misti di spine e rovi».⁶⁷ Richiamando a similitudine l'usanza degli antichi Germani di utilizzare gli scudi come cassa di risonanza per spaventare i nemici prima dell'attacco, allo stesso modo i suoni misti di cipressi e olivastri, analoghi a quelli misti di spine e rovi, spaventano la poetessa.

Ci si può qui domandare quale sia il cuore più profondo di questo spavento, se è la *limba* stessa nel suo ciclico affiorare oppure se è la possibilità che questa possa spegnersi, declinandosi in silenzio. La domanda rimane, di necessità, aperta e una risposta può essere fornita soltanto dagli ulteriori sviluppi della scrittura aneddiana.

Bibliografia

AA.VV., *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di Pier Paolo Pasolini e Mario Dell'Arco, Parma, Guanda, 1952.

Afribo, Andrea, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017.

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

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

Anedda, Antonella, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli Editore, 1999.

⁶⁵ Come desiderato in *axaxa*, poesia che chiude *Historiae*: «È duro il cammino verso ciò che è chiaro, | l'ho capito col tempo, forse soltanto questo è il dono | di invecchiare. Lo penso mentre smacchio un lenzuolo | con la candeggina, che stinga soprattutto le iniziali, | rigide di fili, di nodi, di punti croce | sul nome infittito di vocali» (Ivi, p. 86).

⁶⁶ Si vedano le poesie *Geografia I* e *Geografia II*, in cui la percezione della lontananza della terra sarda, nonostante i soggiorni della poetessa, assume i caratteri di una ricorsività che consuma, di una fissità che non trema.

⁶⁷ *Historia de duas limbas nulla est mia...*, in Anedda, *Historiae*, p. 80, vv. 5-6.

- Anedda, Antonella, *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2007.
- Anedda, Antonella, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012.
- Anedda, Antonella, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- Anedda, Antonella, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018.
- Anedda, Antonella, *Tutte le poesie*, prefazione di Rocco Ronchi, Milano, Garzanti, 2023.
- Bello Minciocchi, Cecilia, *L'identità, la morte, l'ago della memoria. Salva con nome di Antonella Anedda*, in «Oblio», III, 11 (2013), pp. 124-133.
- Bergamin, Maddalena, *Poesia come isola: una lettura psicanalitica della geografia di Antonella Anedda*, in «Rhesis – International Journal of Linguistics, Philology and Literature», 8 (2017), pp. 76-90.
- Biedermann, Hans, *Enciclopedia dei Simboli*, Milano, Garzanti, 2003.
- Bowlby, John, *Attaccamento e perdita*, Torino, Bollati Boringhieri, 1972 (ed. or. London 1969-1980).
- Brevini, Franco, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990.
- Casula, Francesco Cesare, *Letteratura e civiltà della Sardegna*, Dolianova, Grafica del Parteolla, 2011.
- Civitareale, Pietro, *La dialettalità negata. Annotazioni critiche sulla poesia dialettale contemporanea*, Roma, Edizioni Cofine, 2009.
- Coletti, Vittorio, *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.
- Donati, Riccardo, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020.
- Farci, Carola, *Dall'isola al mondo. Processi di ibridazione e prove di identità complessa nella letteratura sarda degli anni zero*, in *Perspectives on Italian Difference-Italian Differences in Perspective: Expressions and Repressions of Hybridity and Otherness*, edited by Tommaso Pepe and Andrea Sartori, Providence, Brown University, 2018, pp. 63-81.
- Freud, Sigmund, *Lutto e melanconia*, in Id. *Opere*, vol. VIII, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, pp. 102-118.
- Kübler-Ross, Elisabeth, *La morte e il morire*, Assisi, Cittadella Editore, 2020 (ed. or. New York 1970).

- Lacan, Jacques, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, a cura di Giacomo Contri, vol. II, Einaudi, Torino, 2002 (ed. or. Paris 1966).
- Lavinio, Cristina, *Narrare un'isola. Lingua e stile di scrittori sardi*, Roma, Casa Editrice Bulzoni, 1991.
- Maffia, Dante, *La barriera semantica*, Roma, Edizioni Scettro del Re, 1996.
- Marci, Giuseppe, *Lingue, letteratura, identità*, in *Limba, lingua, language. Lingue locali, standardizzazione e identità in Sardegna nell'era della globalizzazione*, a cura di Mario Argiolas e Roberto Serra, Cagliari, Cucc, 2001, pp. 101-124.
- Marci, Giuseppe, *In presenza di tutte le lingue del mondo*, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi-Cucc, 2005.
- Mazzoni, Guido, *Poesie liriche: Anedda, Bre, Prete, Carpi, Mussapi*, in *Almanacco dello Specchio*, a cura di Maurizio Cucchi e Antonio Ricciardi, Milano, Mondadori, 2007, pp. 239-245.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Problemi della poesia dialettale italiana del Novecento*, in *La tradizione del Novecento*, Quarta serie, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- Piga, Francesco, *La poesia dialettale del Novecento*, Padova, Vallardi, 1991.
- Princiotta, Carmelo, *Il tragico in De Angelis e Anedda*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo, Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma – Sapienza, 18-21 settembre 2013)*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014.
<http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581>
- Rimbaud, Arthur, *Opere*, a cura di Diana Grange Fiore, introduzione di Yves Bonnefoy, Milano, Mondadori, 2006.
- Sereni, Vittorio, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995.
- Stussi, Alfredo, *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.
- Tanda, Nicola, *Letteratura e lingue in Sardegna*, Sassari, EDES, 1991.
- Tanda, Nicola, *Dal mito dell'Isola all'Isola del mito*, Roma, Bulzoni, 1992.
- Tanda, Nicola, *Quale Sardegna? Pagine di vita letteraria e civile*, Sassari, Delfino Editore, 2007.

Tola, Salvatore, *La letteratura in lingua sarda: testi, autori, vicende*, Cagliari, Cuec, 2006.

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

Sitografia

Antonella Anedda, Salva con nome. Dialogo con Riccardo Donati, 4 febbraio 2021, su *YouTube*, 4 febbraio 2021.
<<https://youtu.be/xVQNoow-UN7>>

Bondi, Fabrizio, Rizzarelli, Giovanna, *Videointervista ad Antonella Anedda*, su *YouTube*, 27 settembre 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=BnoQfWs1LAW&ab_channel=RivistaArabeschi>