

Linguae &
Rivista di lingue e culture moderne

Beatrice Seligardi

‘I/eye’. Sconfinamenti e poetiche della
dissolvenza nei saggi lirici di Anne Carson
e Antonella Anedda

<https://doi.org/10.14276/l.v22i2.3514>

2 / 2022

ISSN 1724-8698

Urbino University Press
Università degli Studi di Urbino Carlo Bo



Beatrice Seligardi

Università degli Studi di Sassari
bseligardi@uniss.it

‘I/eye’. Sconfinamenti e poetiche della dissolvenza nei saggi lirici di Anne Carson e Antonella Anedda

ABSTRACT

I/eye: Crossing Borders and Dissolving Subjects in Anne Carson and Antonella Anedda's Lyric Essays

One of the characteristics of the ‘lyric essay’ – a recently detected hybrid genre that mingles elements from various literary forms – consists in a peculiar linguistic use of the ‘I’: on the one hand, the ‘I’ shares an intimate privacy with the reader that resembles the one of the personal essay, thus eliciting an autobiographical correspondence between the ‘real’ authorial person and its diegetic projection; on the other hand, this ‘I’ appears “more reticent, almost coy” (Fall and D’Agata 1997), that is, nearer to the poetic transfiguration operated by the ‘lyrical I’ of modern poetry. This ambiguous statement reveals an intrinsic tension of the voice in the lyric essay, in a perennial oscillation between the external world and the inner self, essayistic clarity and lyrical obscurity. The ‘I’ becomes more fluctuant when it comes to its encounter with the landscape, namely one marked by borders and geographical margins: a descriptive and ‘documenting’ aim conflagrates with an experience often close to the sublime and the subsequent dissolution of the autobiographical ‘I’ into metaphoricity, with important consequences both on the diegetic and the mimetic level. This literary and epistemological phenomenon, which may be synthesized in homophonic pun ‘I/eye’, will be observed in the writings of two contemporary authors working with hybrid forms: Anne Carson and Antonella Anedda.

KEYWORDS: Lyric Essay; Sublime; Lyric I; Metaphor; Documentary.

1. *Lyric essay*: un genere dai confini porosi

La storia del *lyric* (o *lyrical*) *essay* è piuttosto recente, o perlomeno lo è quella dell'espressione con cui questo genere ibrido è stato indicato principalmente in ambito statunitense. Ci sarebbe addirittura una data precisa, il 1997, e un manifesto d'intenti scritto da Deborah Tall e John D'Agata, all'epoca *editor* e *associate editor* per la sezione "Lyric Essay" della rivista *Seneca Review*. Il saggio lirico, a detta dei due critici, sarebbe una scrittura di tipo meditativo che si manifesta nelle forme alternative di 'saggi poetici' o di 'poesie saggistiche'; tuttavia, questo genere si discosta sia dalla riflessione rapsodica e solipsistica tipica della linea di ascendenza montaigniana del saggio, sia dal procedere logico-deduttivo che il pensiero scientifico ha impresso sulla scrittura saggistica soprattutto di discendenza anglosassone¹. Se il legame con l'*essay* emerge soprattutto nell'utilizzo, anche se ambiguo, di elementi fattuali e/o di meccanismi discorsivi propri dell'argomentazione, il riferimento alla *lyric* riguarda, in particolare, l'istanza narrativa, declinata il più delle volte in un 'io' che gioca tra l'apparente assertività saggistica e la trasfigurazione metaforica per esprimere la propria interiorità. A differenza, ad esempio, di ciò che accade nel *personal essay*, in cui a predominare è il rapporto di intimità instaurato tra chi narra e chi legge in virtù del patto autobiografico, nel *lyric essay* "the voice is often more reticent, almost coy [...] it leaves pieces of experience undigested and tacit, inviting the reader's participatory interpretation" (Tall e D'Agata 1997, 7).

È interessante notare che nell'editoriale a oggi additato, da parte della critica², come il testo di riferimento per comprendere (e scrivere) un *lyric essay*,

¹ Sulle questioni dell'origine della forma saggio e sulle diverse linee stilistiche riscontrabili nel genere, cfr. ad esempio Lukács 2002; Berardinelli 2002; Gallerani 2019.

² La bibliografia critica sul *lyric essay* non è (ancora) particolarmente vasta, in parte per la relativa 'gioventù' del genere, in parte perché la sua definizione nasce all'interno di un contesto editoriale accademicamente più prossimo ai corsi di scrittura creativa (molto diffusi negli Stati Uniti) che non alla teoria letteraria. Per un approfondimento sul dibattito intorno allo statuto letterario del *lyric essay* si vedano, ad esempio, Kitchen 2011; Davies 2016; e Peterson 2017, contributi apparsi sulla rivista *Fourth Genre. Explorations in Non Fiction*; gli interventi dello stesso John D'Agata 2007, 2014 su *Seneca Review*; il numero monografico della rivista italiana *L'Ulisse. Rivista di poesia, arti, scritture* dedicato a "Saggi in versi, saggi poetici, 'lyrical essays': Forme ibride e innesti nelle scritture contemporanee", in cui è contenuto anche un saggio di Eugenia Nicolaci su

questa forma letteraria venga descritta soprattutto in termini spaziali, secondo uno sconfinamento e una perpetua oscillazione tra i due macrogeneri della moderna tradizione occidentale convocati nel *label* critico-letterario. Il *lyric essay*, per Tall e D'Agata, "oscilla" ("straddles"), si "muove" e attraversa diversi "paths of thought", è preda dell'erranza ("meander"), inseguendo "its subject like quarry", lasciando che le parole scavino al centro delle cose come in una danza ("the dance of its own delving"). La metafora cognitiva del confine spaziale, dello stare in una posizione di 'margine', viene ulteriormente sostenuta attraverso una doppia citazione particolarmente significativa:

Anne Carson, in her essay on the lyric, "Why Did I Awake Lonely Among the Sleepers" (published in *Seneca Review* Vol. XXVII, no. 2) quotes Paul Celan. What he says of the poem could well be said of the lyric essay: "The poem holds its ground on its own margin.... The poem is lonely". It is lonely and *en route*. (Tall e D'Agata 1997, 8)

Se l'immagine celaniana della poesia che si radica sul proprio stesso crinale viene suggestivamente estesa al saggio lirico, non meno significativa è l'evocazione di Anne Carson, che, come giustamente sottolineato da Ben Marcus (2003), pare essere la diretta ispiratrice del genere per come viene proposto da Tall e D'Agata (1997)³.

È proprio a partire dall'analisi di alcune opere della poeta e saggista canadese⁴, e confrontandole con quelle di un'altra figura a lei consimile nel contesto italiano quale Antonella Anedda⁵, che è possibile riflettere su certe caratteristiche strutturali del saggio lirico, ipotizzandone una possibile e

Anne Carson (2018); e un contributo uscito sulla *LA Review of Books* (Dess 2019).

³ Si segnala l'intervista di D'Agata a Carson apparsa su *The Iowa Review* (D'Agata, ed. by, 1997) nello stesso anno dell'editoriale sul *lyric essay* in *Seneca Review*. All'interno dell'intervista, anche se l'espressione *lyric essay* non viene mai citata espressamente, risulta evidente dalle domande di D'Agata il tentativo di leggere, ad esempio, il carsoniano *Eros the Bittersweet* alla luce della contaminazione tra il rigore saggistico e una maggiore libertà definita, da D'Agata stesso, "lyrical".

⁴ La bibliografia su questa autrice è in continua espansione, grazie anche alla diffusione della sua opera in traduzione. Per un inquadramento della sua scrittura di saggi lirici, cfr. almeno il numero monografico dedicatole dalla rivista *Canadian Literature* (Kröller 2003) e Wilkinson 2015.

⁵ L'opera di Anedda sta godendo di una rinnovata fortuna critica, più fitta per quel riguarda la sua produzione poetica che non per quella saggistica. Fondamentale risulta il lavoro di inquadramento dell'intera opera dell'autrice in Donati 2020, così come la sezione monografica di un numero della rivista *Arabeschi* in cui è presente anche una video-intervista all'autrice (Bondi e Rizzarelli, a cura di, 2015).

peculiare declinazione dell'‘io’ che si discosta tanto dall'istanza narrativa tipica del *personal essay* anglosassone quanto dall'espressivismo dominante nella lirica moderna (Mazzoni 2005). Questo distanziamento pare tanto più avvertibile quanto più il contenuto stesso del saggio lirico ha a che fare con uno ‘sconfinamento’ del soggetto all'interno del paesaggio, specie se di ‘confine’, caratterizzato da soglie e bordi da travalicare. Il saggio lirico strutturato lungo l'asse narrativo del viaggio e a tema paesaggistico, di cui considereremo alcune esemplificazioni all'interno dell'opera di Carson e di Anedda, si offrirà allora come luogo di investigazione privilegiato per riscontrare un dissolvimento dell'‘io’ nei suoi confini non solo epistemologici, ma anche squisitamente linguistici e formali, secondo un possibile recupero, in chiave contemporanea, del sublime di matrice kantiana.

2. Confini d'acqua: Anne Carson e il sublime

Una delle caratteristiche del *lyric essay*, si è detto, è quella di manifestare un “overt desire to engage with facts” (Tall e D'Agata 1997). Proprio sul rapporto tra saggio, creazione artistica e fattualità ha riflettuto Anne Carson in una sezione della raccolta *Decreation. Poetry, Essays, Opera* (Carson 2005), che già nel sottotitolo manifesta apertamente quella volontà di sconfinamento letterario tipica del saggio lirico. Nella prima sezione di “Foam. (Essay with Rhapsody) On the Sublime in Longinus and Antonioni”, Carson propone una lettura apparentemente saggistica e in chiave ‘documentaristica’ del sublime a partire dal famoso trattato del I. sec. attribuito per lungo tempo a Longino⁶. All'inizio di “Spill”, primo testo che compone “Foam”, Carson fornisce una definizione del sublime che muove verso due elementi consustanziali al *lyric essay* in senso saggistico, ovvero il documento e la citazione:

The Sublime is a documentary technique. “Documentary: of, related to or relying on documentation; objective, factual” (*Oxford English Dictionary*). Take Longinus' treatise *On the Sublime*. This work is an aggregation of quotes. [...] What is a quote? A quote (cognate with *quota*) is a cut, a section, a slice of someone else's orange. You suck the slice, toss the rind, skate away. Part of what you enjoy in a documentary technique is the sense of banditry. To loot someone else's life or sentences and make off with a point of view, which is called ‘objective’ because

⁶ Si segnala la recente nuova edizione del trattato con uno scritto di Massimo Fusillo (Halliwell 2021).

you can make anything into an object by treating it this way, is exciting and dangerous. (Carson 2005, 45)

La caratteristica fondamentale del sublime, per Carson, consiste in un meccanismo di progressiva 'energizzazione' che deriva da un'uscita dal proprio sé, nel momento in cui ci si appropria della creatività, di quel "bit of extra life" di qualcun altro, come accade nel caso della citazione. Longino che cita un discorso di Demostene per dimostrarne l'abilità oratoria, o Antonioni che racconta in un'intervista di come in *Storia di un amore* abbia filmato una "reale" reazione di disperazione di Lucia Bosé, sono esempi portati dall'autrice che mirano a illuminare un altro aspetto decisivo: il rapporto con il 'documento'. La messa in scena del 'documento' – la narrazione di un avvenimento reale – può allora arrivare ad avere una valenza che va oltre il mero dato fattuale, irradiandosi nella catena di trasmissione che costituisce l'atto artistico, e di cui Carson rappresenta un anello ulteriore⁷. Ma all'interno del processo di documentazione, è sempre insito un pericolo, una minaccia all'integrità stessa del proprio 'io' che costituisce la principale differenza tra l'esperienza del sublime e quella del 'bello'. C'è un superamento del limite, uno sconfinamento nella fattualità dell'Altro da sé, che può sfociare potenzialmente nel rischio e nell'errore.

In un'altra sezione di *Decreation*, intitolata "Longing: A Documentary", l'autrice sembra mettere a testo queste stesse riflessioni, che sono intrinsecamente legate a una modalità 'cinematografica' di rappresentare il reale, attraverso un componimento poetico scritto come una sceneggiatura. L'evento narrativo è minimo: un'anonima filmmaker guida, di notte, verso le rive di un fiume, dispone alcune lastre fotografiche nell'acqua e scatta, attraverso l'uso di luci stroboscopiche, quella che dovrebbe essere un'impressione della luce della luna nell'acqua del fiume. Nella *shot list* troviamo elenchi dettagliati, dal carattere fortemente denotativo ("She loads the trunk: 4 X 6 trays, photographic papers, strobe light. Strobe doesn't fit, she angles it into the backseat"), o azioni ridotte all'essenziale ("She positions the big trays on the riverbottom near the bank, just under the water, spreads photographic papers in them, adjusts it, moves back. Watches"), ma anche frasi dal taglio decisamente diverso. Alla descrizione delle inquadrature si alternano, infatti, alcune didascalie che dovrebbero

⁷ Sul rapporto tra fattualità, finzionalità e discorso lirico, si veda ad esempio Hühn 2014.

costituire i sottotitoli di un'ipotetica voce fuori campo. È proprio a quest'ultima, marcata graficamente dall'uso dei corsivi, che viene affidato il compito di esternare l'espressione dell'io' della filmmaker attraverso il ricorso a una narrazione in terza persona: una scelta che ci allontana dalla prima persona singolare cui ci ha abituato la tradizione 'espressivista' della lirica moderna⁸. Inoltre, le frasi alternano un carattere eminentemente riflessivo, quasi di taglio argomentativo-saggistico, a elementi ormai topici nella tradizione lirica euroamericana, come l'ambientazione notturna e l'insistenza sulla luce lunare. I *subtitles*, presi nel loro insieme, costituiscono di per sé un componimento poetico che potremmo ascrivere a quelle 'poesie saggistiche' tipiche del *lyric essay*:

It was for such a night she had waited. [...]

She was not a person who aimed at eventual reconciliation with the views of common sense. [...]

Night is not a fact. [...]

Facts lack something, she thought. [...]

"Overtakelessness" (what facts lack). [...]

As usual she enjoyed the sense of work, of having worked. Other fears would soon return. (Carson 2005, 243-45)

"Overtakelessness", "irraggiungibilità", è un neologismo di ascendenza dickinsoniana⁹ che immediatamente rimanda alla "bigness" o "magnitude" riferite da Carson in "Foam" a proposito del sublime, esplicitandone la chiara matrice kantiana: questa impressione di inarrivabilità costituisce il nucleo di tensione fra l'aderenza al documento (la spinta saggistica) e l'energia che si sprigiona dalla sua eco, superandolo, andando nella direzione della poesia. Il progressivo sconfinamento – *spilling* è la parola che Carson utilizza a più riprese per spiegare l'effetto prodotto dal sublime – si traduce in una reazione che è allo stesso tempo corporea e materica: *foam*, letteralmente "schiuma", è quella che compare alla bocca dei combattenti nelle descrizioni omeriche, ma è anche

⁸ Sull'interpretazione in senso espressivista della lirica moderna, e per un suo eventuale superamento, oltre a Mazzoni 2005 si segnala il lavoro di Jonathan Culler, culminato nella sua *Theory of the Lyric* (2015), ma anche Ott 2015.

⁹ Il riferimento è al componimento 894 (indice Franklin, 1691 indice Johnson): "The Overtakelessness of Those/Who have accomplished Death -/Majestic is to me beyond/The Majesties of Earth -/The Soul her "Not at Home"/Inscribes upon the Flesh,/And takes a fine aerial gait/Beyond the Writ of Touch" (1865).

“the sign of an artist who has sunk his hands into his own story, and also of a critic storming and raging in folds of his own deep theory” (ibid., 47) oppure “a sign of how close the threat came” (48).

La schiuma è pure immagine liquida, è ciò che si produce sul confine fra terra e acqua, quando le onde si infrangono sulla battigia con violenza. La schiuma è il sintomo di un turbamento della materia, ma anche, come si evince dalla descrizione fisiologica di Carson, di un turbamento dell'animo. La risacca, allora, pare trasformarsi in un engramma mnestico di forma e desiderio, in maniera non così distante da certe letture che ne ha dato Georges Didi-Huberman (2015). Sulla scorta delle analisi di Aby Warburg a proposito dei capelli fluttuanti della Venere botticelliana e della spuma che ne avvolge la nascita, lo storico dell'arte francese arriva a parlare delle rappresentazioni delle onde nella pittura ottocentesca alla luce del *Nachleben* della formula di pathos warburghiana per eccellenza, la ninfa. La *ninfa fluida* rappresenterebbe allora il ritorno di quella 'tormenta' di aria e di acqua che è anche il 'tormento' “con cui dei poveri esseri umani possono anche annegare nelle proprie passioni” (Didi-Huberman 2015, 114). Una frase che muove decisamente in una direzione consimile a quella didi-hubermaniana è l'espressione anaforica che ritorna, come risacca e memoria, a più riprese in un'altra sezione di un'opera di Anne Carson. “Kinds of water drown us” accompagna, come un *Leitmotiv*, la lettura di *The Anthropology of Water* che costituisce la parte V di *Plainwater* (1995), tra le prime opere di Carson in cui la mescolanza fra saggio e dire poetico si fa compiuto. La sezione, che è stata anche tradotta in italiano in un'opera autonoma (Carson 2010), è costituita da diverse composizioni che già nei titoli, fra 'introduzioni' e 'saggi', mescolano deliberatamente i generi del discorso. Alla base di *Anthropology of Water* c'è la dimensione relazionale fra chi dice 'io' e una serie di soggetti maschili: il padre affetto da una forma di demenza, un'ipotetica guida durante il cammino di Santiago, un amante, il fratello. La narrazione si snoda lungo i tre 'saggi' principali – “Kinds of Water”, “Just for the Thrill”, “Water Margins” – e unisce la struttura del racconto di viaggio a una trasfigurazione del concetto di confine in senso linguistico ed emotivo.

In “Kinds of Water” l'io lirico intraprende il cammino di Santiago insieme a un uomo che viene chiamato, per tutto il tempo, “My Cid”. Alla stregua di quella che è stata definita, nella teoria della lirica, una *persona* piuttosto che un

personaggio (Comparini 2021), il Mio Cid assolve a una funzione pressoché virgiliana di guida all'interno di un paesaggio che, in maniera decisamente antirealistica, si popola, agli occhi dell'io', di minacce d'acqua. Il viaggio, scandito in tappe di cui viene riportata località e datazione, perde ben presto ogni velleità diaristico-documentaristica, per trasformarsi in un susseguirsi di immagini fantasmatiche dominate dal ricorrere dell'acqua come elemento di confine tra la vita e la morte, tra l'esteriore e l'interiore, tra l'io' e ciò che si manifesta al di fuori di esso. Alla visione di un cane morto nel fiume ai piedi di Roncisvalle si succedono tempeste e temporali che trasformano gli alberghi in luoghi di inondazione, il rumore dell'acqua dei rubinetti si alterna a quello delle fontane che sempre più raramente si trovano lungo il percorso, e la mancanza d'acqua produce una visione tremolante che ricorda la fata morgana. Ma soprattutto, l'acqua è quella in cui rischia di annegare, dal di dentro, l'io' che ha intrapreso il viaggio per capire domande che non è in grado di formulare e cui non è possibile dare risposta, che riguardano il rapporto con il padre, l'amore di coppia, la natura del linguaggio, il dialogo con Dio. A questi interrogativi, mai esplicitamente posti ma piuttosto allusi in un denso impasto linguistico e metaforico, corrisponde una progressiva perdita di centralità sintattica dell'io lirico, a favore di formulazioni pronominali e proposizioni che sembrano suggerire, piuttosto, un suo "sconfinamento" e una sua "immersione" nella realtà esterna del paesaggio e dell'alterità.

Lo si vede bene nella sezione successiva, "Just for the Thrill", altro racconto di viaggio 'on the road' attraverso il cuore degli Stati Uniti, in cui la protagonista cerca di compiere uno studio antropologico sul linguaggio amoroso a partire dalla propria esperienza con un'altra *persona* poetica, l'amante chiamato "the emperor". Come in "Kinds of Water" e come nel successivo "Water Margins", è ben tracciabile la presenza frequente di forme pronominali alternative all'io', come il 'noi', il 'tu' (fino alla massima estraneità dell'egli' in "Water Margins"), ma anche l'inserimento di porzioni testuali stranianti sotto forma di epigrafi e citazioni.

Se l'oscillazione tra prima persona singolare e prima persona plurale già prelude a un superamento del solipsismo lirico verso una dimensione perlomeno allargata alla coppia se non addirittura all'umanità in senso lato, con il frequente ricorso alla seconda persona singolare, *you* – mai identificabile con precisione e che può riferirsi ora all'amante, ora al padre/fratello, ora a chi

legge, ora a Dio – la reticenza dell'io lirico si sfrangia in un dialogo che rimane enigmatico, che continua a oscillare sul crinale tra parola e silenzio, tra detto e non detto, in parallelo al corpo della protagonista che si muove lungo confini geografici e culturali.

L'utilizzo, sia in epigrafe sia nel corpo del testo, di frasi dal sapore sentenzioso-filosofico che hanno per oggetto la saggezza cinese o i proverbi sui pellegrini di Santiago, così come citazioni dagli haiku giapponesi o dalle canzoni del jazz afroamericano, richiama la tensione fra soggettivo e oggettivo, e tra documentario e poetico, discussa da Carson in "Foam", mettendo sotto scacco la stessa possibilità di esperire il reale nel momento in cui si utilizza proprio il metodo documentaristico – in cui rientra la citazione – per potersi avvicinare.

A tal proposito, è interessante osservare il particolare ricorso alla rappresentazione fotografica in "Kinds of Water". A più riprese, nel testo, si fa riferimento a presunte fotografie che chi legge dovrebbe essere in grado di vedere, come lascia supporre l'uso di didascalie e di appelli diretti della narratrice:

You see that uncertainty along the horizon (photograph)? Not rain. It is heat haze on the plain of León. (Carson 2000, 157)

In the photograph the two of us are bending over the map, looking for Castrogeriz which has been obscured by water drops. Here is an enlargement. You can see, within each drop, a horizon stretching, hard, in full wind. Enlarged further, faint dark shapes become visible, gathering on the edge of the plain of León. (Ibid., 165)

Now that I study them, however, I have to confess the photographs of the *emparedadas* are something of an embarrassment. I tried to angle my lens so as to shoot through the bars but the grillwork was too high. None of them printed properly. Look at this one, for instance—it could be a picture of a woman with something in her hands. It could be a drowned dog floating in bits of stone. Can you make it out? The picture has been taken looking directly into the light, a fundamental error. [...] Kinds of water drown us. Kinds of water blister the negatives irremediably (prints look burned). Perhaps I will have time to put these through again later. (Ibid., 181-82)

I brani qui riportati – ma nel testo i riferimenti sono decisamente più numerosi – mettono in scena un uso apparentemente documentale della

fotografia, che d'altronde continua, perlomeno fino all'avvento del digitale, a costituirsi quale segno indicale, secondo la felice formulazione barthesiana del noema fotografico come "è stato". Eppure, le fotografie evocate da Carson sono tutto fuorché documenti accertati e accertabili. A dispetto della dicitura verbale che ne lascerebbe presagire l'incorporazione all'interno del testo, *The Anthropology of Water* non contiene immagini. Le fotografie appaiono, dunque, riferimenti fantasma, pseudo-prove che falliscono il proprio presupposto nel loro non-esserci. Inoltre, il procedimento ecfrastico che investe queste presenze-assenze denuncia la qualità volutamente vaga di scatti improbabili già a partire dall'organizzazione del punto di vista: chi avrebbe potuto scattare una fotografia da lontano della narratrice e del Cid nell'assolata e apparentemente deserta piana di León? Infine, le immagini possono diventare ugualmente illeggibili a causa di errori materiali o di volute manipolazioni. L'ingrandimento esagerato smaterializza il paesaggio e i corpi in un gioco di *mise en abyme* che trasforma ciascuna macchia in una nuova apertura dell'orizzonte; lo scatto in controluce rende illeggibile una fotografia di per sé impossibile – le *emparedadas*, donne che vivevano in uno stato volontario di autoreclusione e che comunicavano con l'esterno solamente attraverso un buco nel muro dal quale potevano ricevere cibo e offerte, non esistono più da secoli –, bruciando letteralmente la pellicola che si fa portatrice di altre visioni e altre temporalità, come quella del cane annegato ricordato nelle prime pagine del volume. Anche l'I che cerca di farsi *eye*, occhio apparentemente oggettivo capace di registrare il reale, deve fare i conti con quell'irraggiungibilità che l'esperienza del sublime impone al soggetto, confondendone i contorni, annullandone i confini.

3. La distanza ironica dal proprio 'io': i saggi lirici di Antonella Anedda alla prova del paesaggio

Tra le prime, in Italia, ad apprezzare e veicolare l'opera di Anne Carson, curandone proprio l'edizione italiana di *Antropologia dell'acqua*, è stata Antonella Anedda, una delle principali poete italiane viventi. Nel suo misurarsi anche con la scrittura saggistica, l'autrice si è posta esplicitamente in fitto dialogo con la parola poetica di Carson e con la sua capacità di mescolare e ibridare forme testuali e posture dell'"io" in nome del segno acquatico. Due volumi, in particolare, mettono a tema il rapporto tra soggetto e paesaggio sulla scorta di un gesto che si trasforma in *Leitmotiv* non solo tematico, ma anche testuale: il

nuoto come pratica di diluizione di chi dice 'io', come prova di morte apparente, come sconfinamento nell'alterità che annulla e che, al tempo stesso, annichilisce offrendo un momento di pace da sé.

La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi (Anedda 2009) sembra risentire del corpo a corpo con il testo carsoniano che Anedda stava traducendo probabilmente nello stesso periodo¹⁰. Sono presenti, infatti, diversi riferimenti al saggio lirico di Carson a loro volta confrontati con alcuni artisti visivi, una pratica che Anedda avrebbe proseguito negli anni¹¹. Ad esempio, il confronto tra Carson e Sophie Calle colpisce soprattutto per le scelte lessicali:

La via scelta da Anne Carson è quella dello scardinamento dei generi e dell'accumulo di esperienze diverse. Il suo lavoro può essere letto in parallelo a quello di artisti come Sophie Calle in cui l'autobiografia non domina il mondo, ma si diluisce nel mondo attraverso la distanza ironica dal proprio io. (Anedda 2009, 76)

Se già la parola 'scardinamento' rimanda alla pratica carsoniana di attraversamento dei confini – tra i generi così come tra le geografie, reali o immaginate che siano –, il verbo 'diluisce' si apparenta direttamente alla sfera semantica acquatica, ulteriormente presente nel saggio lirico di Anedda attraverso il riferimento visivo a Bill Viola:

[...] l'acqua è la protagonista assoluta di *The Reflecting Pool* e di *Raft*, in *The Sleepers* i visi dei dormienti dormono in catini pieni di acqua. Le stesse emozioni sono rappresentate in modo liquido. Sono solo alcuni esempi di una presenza costante che è in parte spiegabile con l'esperienza dell'artista che da ragazzo stava per annegare. "Il mondo sott'acqua – racconta in un'intervista alla BBC – mi sembrò meraviglioso, pieno di luce, di quiete, di colore. Solo in un secondo tempo quando ero già in salvo, cominciai lo spavento e mi misi a gridare". Come in *The Anthropology of Water* di Anne Carson, l'acqua è la materia prima di una meditazione sull'affondo della mente e del corpo. [...] i sentimenti fluttuano tra il desiderio e il disamore, la delusione, la malattia, il nuoto come esercizio di morte. L'acqua è legata allo scorrere via, alla perdita, a un'inutilità archetipica. (Ibid., 127-28)

¹⁰ La traduzione di *Antropologia dell'acqua* sarebbe uscita l'anno successivo (Carson 2010), entrambe per i tipi di Donzelli.

¹¹ Recentemente Anedda ha posto in parallelo l'opera di Carson con quella dell'artista visiva Roni Horn, che ha riflettuto sul tema acquatico in una serie di opere e installazioni con cui è possibile mettere in dialogo anche la scrittura della stessa poeta italiana (Anedda Angioy 2021).

Torna l'idea di annegamento, centrale in "Kinds of Water", e assume nuova enfasi il gesto del nuoto, con cui si concludeva l'opera carsoniana nella sezione "Water Margins": là il protagonista è un anonimo nuotatore che misura l'esistere, scandito nel succedersi dei giorni e delle ore di nuoto o non nuoto, attraverso le bracciate solitarie nelle acque di un lago dai colori metallici, ora cupi ora incandescenti.

Anche per Anedda il nuoto costituisce una postura di confine tra il mondo dei vivi e quello dei morti, come accenna lei stessa nell'ecfrasi di un fotogramma da *The Reflecting Pool* di Bill Viola nella prima sezione de *La vita dei dettagli*¹². E proprio il gesto natatorio, sempre più simile a una warburghiana formula di pathos, è al centro di un altro testo inclassificabile: *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena* (2013). A prima vista, questo scritto sembra una guida turistica, assomiglia a tratti a un diario, ma forse proprio nella definizione di saggio lirico può trovare un'ulteriore illuminazione sulla sua struttura e sulla sua particolare tramatura linguistica. Il testo si propone come un resoconto di viaggio in un luogo ben conosciuto dall'io narrante – che si autoidentifica come Antonella Anedda Angioy – per la sua frequentazione fin dall'infanzia. Eppure, ben presto l'apparente documentalità della scrittura, che dovrebbe derivare dal criterio autoptico tipico della scrittura di viaggio,¹³ si incrina dietro la distanza che l'io frapponne fra sé e l'esperienza diretta, quella stessa distanza, ora orrorifica ora salvifica, che è la misura del confine fra le isole della Maddalena e il continente.

Un'anticipazione dello stile di *Isolatria* è in realtà già contenuta all'interno della penultima sezione de *La vita dei dettagli*, intitolata "Arles", insolito racconto di un viaggio nella città francese sulle tracce di Van Gogh che avviene nel segno, nuovamente, di Carson (sua l'epigrafe in apertura). L'esplorazione di una città che viene immediatamente identificata come città d'acqua¹⁴ avviene

¹² "Questo è il dettaglio di un video che potrebbe essere raccontato nuotando. Amo nuotare lentamente con qualcuno e parlare lentamente immergendo alternativamente la guancia a sinistra e a destra. Trattengo l'aria, l'acqua e le parole. Tra le mie frasi e gli abissi c'è lo stesso dialogo dei vivi con i morti. Nulla di ciò che vive sott'acqua respira a lungo sulla terra, nulla di umano vive a lungo sott'acqua. Se mi distraigo e tu ti allontani, il mare mi riempie le orecchie, le labbra, il naso. Gli occhi si accecano, il sale si fissa in gola come calce accesa. Immagina i morti come creature ormai marine che cerchino di oltrepassare le pareti dell'acqua e poi ritornino di nuovo dalla vita delusi come risacca" (Anedda 2009, 19).

¹³ Su questo punto cfr. Marchese 2019.

¹⁴ "Arles è una città di fiume che rallenta in acquitrini e stagni" (Anedda 2009, 143).

attraverso tappe non segnalate da marche di luogo o di tempo, a differenza di quanto accade in *Anthropology of Water* e di quanto accadrà in *Isolatria*. La narrazione è comunque giustapposta per frammenti, scaglie di visione in cui l'io', secondo un primo movimento di dissoluzione, si sdoppia e distanzia in un 'tu' che è il proprio sguardo, e al quale l'io' rivolge domande di osservazione¹⁵.

Il secondo movimento di scioglimento dei confini, interiori ma anche geografici, consiste nel trasformare il luogo, ovvero l'oggetto della visione, in soggetto narrativo: così, a poco a poco, i soggetti grammaticali dei predicati diventano "una città", "Arles", "il fiume", "il Rodano" ecc., secondo un procedimento mimetico che assomiglia alla resa, verbale, di una natura morta. La tensione intima fra stasi e movimento, tra fissazione prodotta dallo sguardo e impossibilità di fermare lo scorrere dell'esistenza viene messa a tema dalla voce narrante secondo un intendimento della formulazione inglese *still life*, dove "nulla evoca la parola morte. Solo vita, ferma come acqua, ma non morta, silenziosa, tranquilla, in attesa" (Anedda 2009, 147). È la stessa impressione di pace che viene trasmessa da una precisa posizione dello sguardo: la vista dall'alto delle mappe, ma anche delle fotografie che, pur non configurandosi effettivamente come panoramiche, eliminano i soggetti, lasciando "l'enigma delle cose che pendono insieme" (ibid., 162). L'esplorazione di Arles si apre con una mappa (raccontata, invisibile) e si chiude con una coppia di fotografie assenti, una panoramica e un'immagine della scrittrice vista, dall'esterno, seduta a un tavolo.

Mappe e fotografie sono presenti in misura copiosa anche in *Isolatria*, dove l'inganno della presa diretta, della testimonianza del viaggio a caldo, viene ben presto svelato. All'inizio, sembra che l'io' si disponga a un rituale, secondo un procedimento che ricorda le opere verbo-visive di Sophie Calle (citata nuovamente nel testo) basate sull'autoimposizione di una regola da seguire. Nel caso di Anedda, la regola consisterebbe nell'esplorare ogni giorno una parte diversa dell'arcipelago a seconda del vento. È di nuovo il 'tormento' – questa volta non più solamente acquatico, ma anche atmosferico – a scandire i frammenti di cui si compone l'esplorazione, frammenti introdotti da brevissimi

¹⁵ "Voglio dare del tu al mio sguardo come Ausonio, il poeta che nel suo *Ordo urbium nobilium* si rivolgeva ai luoghi con il vocativo" (ibid., 144); "Cosa vedi guardando dentro la finestra del Ristorante Van Gogh?" (ibid., 147).

avvisi ai naviganti¹⁶ che fungono da apparenti marche deittiche e indicali, tese a documentare una fattualità dell'esperienza condivisa con chi si avventura per isole. Ma al moto del vento corrisponde, in realtà, la stasi della mappa: la narratrice non scrive di fatto giorno dopo giorno, come ci aveva fatto credere, ma racconta nel corso di anni e molto spesso da un'altra isola, quella britannica, seduta davanti al proprio computer dal quale osserva la Maddalena da lontano.

La narratrice fa ricorso allora a Google Maps o alle fotografie che si sono assommate sul telefono, spesso incollocabili nel tempo e nello spazio, se non per un dettaglio salvifico che consente di restituire l'immagine al suo referente originario. Tanto in "Arles" quanto in *Isolatria*, le mappe si fanno portatrici di una calma esteriore e interiore allo stesso tempo, che annulla le turbolenze atmosferiche e acquatiche, così come quelle della storia, ma anche del proprio intimo:

Nella geografia il tempo si azzera, la topografia non ha sangue. I nomi sono sigillati in angoli azzurri, le autostrade sono arancione, le strade regionali gialle, i confini viola. [...] Guardare una mappa dà pace. [...] Sulla mappa le rovine sono indicate con tre punti a triangolo. Né crolli, né urla, sulla mappa regna il silenzio. È vero: i cartografi sono più delicati degli storici. Una città che resiste soffia via la storia. (Anedda 2009, 144)

Le mappe sono le radiografie delle isole. Benché le legga con fatica mi piace la loro astrazione, la strada che si assottiglia diventando una linea, l'acqua del fiume che si contrae diventando un filo celeste [...]. Le mappe sono silenziose [...]. Il tempo atmosferico non esiste. La carta geografica non viene turbata da nulla, non scende la neve, non soffiano le tempeste, i mari sono senza onde. (Anedda 2013, 28).

È lo stesso io narrante ad accostare la sensazione provata nel guardare le mappe a quella percepita durante il nuoto. L'azione principale compiuta dalla narratrice durante la perlustrazione dell'arcipelago è proprio quella del nuotare, mentre descrive con un lessico apparentemente denotativo, precisissimo, le varie sfumature assunte dall'acqua e dal paesaggio circostante a seconda delle ore del giorno e della direzione del vento. Il passaggio dalla mappa al nuoto viene agevolato da un riferimento intertestuale a una delle poete più amate da Anedda: Elizabeth Bishop. Le sue *The Map* e *At the Fishhouses* diventano

¹⁶ Ad esempio: "Brezza di ponente forza 3. Descrizione: foglie e ramoscelli in movimento costante, le bandiere leggere cominciano a piegarsi" (Anedda 2013, 71).

strumenti analoghi ai documenti di Carson in “Foam”, ma se là era l'esaltazione del sublime, dell'estasi provocata da un parziale e apparente trafugamento di realtà a riempire di schiuma la bocca di chi legge, qui la citazione funziona piuttosto da anestetico, da strategia pari a quella del nuoto per dimenticare di sé. È una forma differente di esperienza del sublime, ma che pure ha lo stesso effetto: dissolvere i confini dell'io prendendo contemporaneamente distanza da sé, assaporare il desiderio nel momento in cui viene meno la distanza con il mondo. Sintomatico, in tal senso, è il passo in cui la narratrice riporta una “traduzione di servizio” di *At the Fishhouses*, trasformando la pagina nella messa in scena di una recitazione performativa che intona silenziosamente i versi alle bracciate di una nuotata:

Forse c'è della verità nella frase di Darwin secondo il quale i pensieri migliorano (diventano sublimi, scrive) immergendo la testa nel freddo [...]. So a memoria la fine della poesia di Elizabeth Bishop, un'altra delle mie preferite, intitolata *At the Fishhouses*. Bishop, che ammirava Darwin, mette in relazione acqua e conoscenza. [...] C'è un ritmo di risacca, il fluttuare con il suo movimento è reso da un infittirsi di effe che si trattengono nelle dentali. È la nostra sete di conoscenza?

Shaft (una bracciata) *If you tasted it would first taste bitter*: se l'assaggiassi (l'acqua) prima ti sembrerebbe amara.

Shaft (seconda bracciata) *Then briny, than surely burn your tongue*: poi ti brucerebbe certo la lingua.

Shaft e shaft (una bracciata dopo l'altra) *It is like we imagine knowledge to be*: è così che immaginiamo sia la conoscenza.

Dark, salt, clear, moving, utterly free: scura, salata, limpida, in movimento, completamente libera.

Of the world derived from the rocky breasts: del mondo, scesa da seni di roccia.

Forever, flowing and drawn, and since: per sempre fluttuante, inesauribile, e finché

(sul dorso, facendo il morto) *our knowledge is historical, flowing and flown*: la nostra conoscenza è storica, scorre ed è trascorsa. (Anedda 2013, 47)

“Fare il morto”, allora, è il modo per dimenticare sé stessi al pari del viaggio, perché il viaggio dimostra “che quello che chiamiamo io non esiste” (Anedda 2013, 67), così come, nel lasciarsi a galla nell'acqua del mare “per un attimo, in un equilibrio precario, noi siamo il paesaggio” (ibid., 72)¹⁷.

¹⁷ Sull'importanza del tema spaziale e paesaggistico nell'opera complessiva di Anedda, oltre a Donati 2020 cfr. anche Verbaro 2015.

Eppure, quel *threat*, quel pericolo di perdita estrema ricordato da Carson in “Foam”, può ripresentarsi ed essere fatale. Durante l’ultimo bagno prima del rientro in continente, la narratrice di *Isolatria* rischia, dopo una nuotata eccessiva, quasi di affogare. Il confine, allora, va ristabilito, la distanza dall’isola va ripristinata per “dimenticare l’acqua del mare [...], ripararmi sotto gli alberi, mettere terra tra me e l’arcipelago” (ibid., 133). Ma la tensione e l’anelito allo sconfinamento, all’ibridazione che lascia intravedere altre possibili geografie interiori permangono inscalfibili nella scrittura.

Bibliografia

- Anedda, Antonella. 2009. *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*. Roma: Donzelli.
- Anedda, Antonella. 2013. *Isolatria. Viaggio nell’arcipelago della Maddalena*. Roma-Bari: Laterza.
- Anedda Angioy, Antonella. 2021. “‘Tu sei acqua’. Dialogo e dissolvenza tra Roni Horn e Anne Carson”, *Versants. Rivista Svizzera Delle Letterature Romanze* 2(68): pp. 143-46. <https://bop.unibe.ch/versants/article/view/8167/11156>
- Berardinelli, Alfonso. 2002. *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*. Venezia: Marsilio.
- Bondi, Fabrizio e Giovanna Rizzarelli (a cura di). 2015. “Videointervista a Antonella Anedda”. *Arabeschi. Rivista internazionale di letteratura e visualità*, 5: 23-35. www.arabeschi.it
- Carson, Anne. 2000 [1995]. *Plainwater. Essays and Poetry*. New York: Vintage Books.
- Carson, Anne. 2005. *Decreation. Poetry, Essays, Opera*. New York: Alfred A. Knopf.
- Carson, Anne. 2010. *Antropologia dell’acqua. Riflessioni sulla natura liquida del linguaggio*, a cura di Antonella Anedda, Elisa Biagini, Emanuela Tandello. Roma: Donzelli.
- Comparini, Alberto. 2021. “Personae e personaggi nella poesia lirica. Prime indagini”. *La parola del testo. Rivista internazionale di letteratura italiana e comparata* XXV (1-2): 15-29.
- Culler, Jonathan. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press.

- D'Agata, John. 2007. "Introduction". *"On the Lyric Essay"*. *Seneca Review*. 37 (2): pp. 7-13.
- D'Agata, John. 2014. "We Might as well call it the Lyric Essay". *Seneca Review* 45 (1): 6-10.
- D'Agata, John (ed. by) 1997. "A ____ with Anne Carson". *The Iowa Review* 27 (2): 1-22.
- Davies, Dawn. 2016. "Disquiet and the Lyric Essay". *Fourth Genre: Explorations in Nonfiction* 18 (1): 169-82.
- Dess, GD. 2019. "The Perils and Pitfall of the Lyrical Essay". *LA Review of Books*. 22 May. <https://lareviewofbooks.org/article/the-perils-and-pitfalls-of-the-lyric-essay/>
- Didi-Huberman, G. 2015. *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*. Trad. it. 2019. *Ninfa fluida. Saggio sul pannello-desiderio*. Milano: Abscondita.
- Donati, Riccardo. 2020. *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*. Roma: Carocci.
- Gallerani, Guido Mattia. 2019. *Pseudo-saggi. (Ri)Scritture tra critica e letteratura*. Milano: Morellini.
- Halliwell, Stephen (a cura di). 2021. *Sul sublime*. Con un saggio di Massimo Fusillo. Milano: Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori.
- Hühn, Peter. 2014. "The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry". *Narrative*. 22 (2): 155-68.
- Kitchen, Judith. "Grounding the Lyric Essay". *Fourth Genre: Explorations in Nonfiction*, 13 (2), 2011: 115-21.
- Kröller, Eva-Marie (ed. by) 2003. "Anne Carson". *Canadian Literature. A Quarterly of Criticism and Review*. 176.
- Lukács, György. 2002 [1910]. *L'anima e le forme*. Milano: SE.
- Marchese, Lorenzo. 2019. *Storiografie parallele. Che cos'è la non fiction*. Macerata: Quodlibet.
- Marcus, Ben. 2003. "The Genre Artist". *The Believer* (4). 1 July. <https://believermag.com/the-genre-artist/> (19/04/2021)
- Mazzoni, Guido. 2005. *Sulla poesia moderna*. Bologna: il Mulino.

Nicolaci, Eugenia. 2018. "Anne Carson e il ruolo della forma nel discorso poetico". *L'Ulisse. Rivista di poesia, arti, scritture* (21): 203-13. <https://rivistaulisse.files.wordpress.com/2021/12/lulisse-21.pdf>

Ott, Christine. 2015. "Parlare in prima persona – il problema della soggettività lirica". In *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Saffici a Sanguineti*. A cura di Damiano Frasca, Caroline Lüderssen e Christine Ott, 7-14. Firenze: Franco Cesati Editore.

Peterson, Beth. 2017. "The Lyric Invitation". *Fourth Genre: Explorations in Nonfiction* 19 (2): 171-76.

Tall, Deborah e John D'Agata. 1997. "The Lyric Essay". *Seneca Review* XXVII (2): 7-8.

Verbaro, Caterina. 2015. "L'arte dello spazio di Antonella Anedda". *Arabeschi. Rivista internazionale di letteratura e visualità*, 5: 23-35. www.arabeschi.it

Wilkinson, Joshua Marie (ed. by). 2015. *Anne Carson. Ecstatic Lyre*. Ann Arbor: University of Michigan Press. [versione ebook]