



CONFIGURAZIONI 1 (2022)

Dalla prospettiva lineare a Google Maps. La poesia italiana riscrive il Rinascimento

Samuele Fioravanti

Università Hankuk di Studi Esteri (Corea del Sud)

Abstract ITA: Gli studi postumanistici suggeriscono una revisione dell'Umanesimo mediata dall'immaginario figurativo rinascimentale e raffrontata al cosiddetto Rinascimento digitale. Nel verificare i modi in cui la poesia italiana si è fatta interprete del dibattito, mi concentrerò su tre generazioni: i poeti nati negli anni Quaranta/Cinquanta, quelli nati negli anni Sessanta/Settanta e i nati dopo il 1980. Stabilita una definizione operativa del Rinascimento come valorizzazione della prospettiva individuale, ipotizzerò che le dinamiche alla base dell'interazione fra poeti contemporanei e immagini prospettiche siano simili alle interazioni con schermo e altri supporti informatici.

Keywords: poesia italiana contemporanea; Postumanesimo; prospettiva lineare; Rinascimento digitale; Google Maps.

Abstract ENG: Posthuman Studies advocate for a revision of Humanism mediated by the Renaissance figurative imagery and then compared with to the so-called Digital Renaissance. In order to verify how Italian contemporary poets have joined such a debate, this paper will consider the heritage of the Renaissance as an enhancement of individual perspective and will focus on three generations: the poets born in the forties/fifties, those born in the sixties/seventies and those born after 1980. The main hypothesis of this study states that several dynamics underlying the interaction between contemporary poets and Renaissance perspective are very similar to the interactions they engage with screens and other digital media.

Keywords: Italian Contemporary Poetry; Posthumanism; Linear Perspective; Digital Renaissance; Google Maps.

Samuele Fioravanti, "From Linear Perspective to Google Maps.

Italian Poetry Rewrites the Renaissance"

Configurazioni N° 1, 2022, pp. 177-205.

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

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/19783>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License
ISSN 2974-8070



Dalla prospettiva lineare a Google Maps. La poesia italiana riscrive il Rinascimento

di Samuele Fioravanti

In una poesia del 1983 intitolata *Leonardo Da Vinci*, Valentino Zeichen inscena il pellegrinaggio sulla tomba dell'artista. I turisti che raggiungono Amboise sono però «scettici sulle vie della conoscenza | tracciate dall'umanesimo» (2017: 130), e sono turisti previdenti poiché, da allora, lo scetticismo nei confronti dell'Umanesimo si sarebbe solo acuito. Non solo l'attualità ma anche l'auspicabilità della tradizione umanistica sono state persuasivamente rimesse in discussione (Berardi 2017: 287-312) e, in anni recenti, la bibliografia sul Postumanesimo si è vertiginosamente espansa (cf. Braidotti e Hlavajova 2019), arrivando persino a suggerire una revisione dei valori umanistici paradossalmente mediata dall'immaginario rinascimentale coevo (cf. Campana e Maisano 2016).

La poesia italiana si è dimostrata particolarmente recettiva: «si allontana dall'organico a grandi passi per immergersi sempre più decisamente nell'ambiente transumano e postumano variamente declinato» (Bongiorno 2017: 40). Si è infatti parlato di Neoumanesimo per la poesia di Mario Benedetti (Riccardi 2017: 9), di Antiumanesimo per la poesia di Ferdinando Tricarico (Giovannetti 2017: 108) e di Postumanesimo per la poesia di Lella De Marchi e di Simona Menicocci (Vezzali 2020: 55; Ciaco 2019: 67). Mi concentrerò quindi sui poeti di queste tre generazioni: quelli nati negli anni Quaranta e Cinquanta come Benedetti (tra gli altri: Bellezza, Bre, Buffoni, Fiori, Magrelli, Pusterla), quelli nati negli anni Sessanta e Settanta come Tricarico e De Marchi (afferenti, soprattutto, all'area sperimentale o alla post-poesia come Gherardo Bortolotti, Mariangela



Guatteri, Andrea Inglese, Guido Mazzoni, Renata Morresi) e, infine, i poeti nati dopo il 1980 (tra cui Laura Accerboni, Maria Borio, Franca Mancinelli, Giulia Martini, Bernardo Pacini). Per misurare l'estensione del fenomeno tenterò anche confronti occasionali con alcuni poeti nati fra gli anni Venti e Trenta (Luciano Erba, Valentino Zeichen, Alda Merini) e includerò poeti internazionali che abbiano riscritto i propri testi a quattro mani col traduttore italiano (Jorie Graham) o che abbiano tentato una riscrittura critica dell'eredità rinascimentale (Sylvia Plath, Lea Goldberg, Severo Sarduy).

In particolare, mi propongo di effettuare una ricognizione sugli spunti dell'immaginario quattro e cinquecentesco che la poesia contemporanea ha rimesso in discussione e che, talora, ha apertamente sfidato, enfatizzando continuità e discontinuità fra la pittura del Rinascimento e la poesia del cosiddetto Rinascimento digitale, l'attuale fase di ipotetica ma decantata espansione culturale mediata dall'ubiquità delle tecnologie digitali (cf. Waldfogel 2019; Araya 2020). Nel corso della trattazione non mi soffermerò tuttavia sull'Umanesimo filologico, sul modello di Voigt (1881), né sulla storicizzazione del «mutamento radicale di tutte le forme ed esperienze intellettuali» (Vasoli 1982: 35) seguito al rifiuto umanistico di «ridu[rre] le arti, le scienze e tutta la filosofia alla dialettica» (Garin 2007: 28). Mi focalizzerò invece sulla «fioritura delle arti e delle lettere» nella canonica ricostruzione di Panofsky (2009: 55), elaborata in area tedesca (Hegel 1997: 981 e Nietzsche 2008: 171), sistematizzata da Burckhardt (2000: 5) e recentemente ripresa in Italia da Nicola Gardini (cf. 2010 e 2019): l'interpretazione del Rinascimento come valorizzazione della prospettiva individuale (Gardini 2010: 126-127).

Mi rifarò essenzialmente alla definizione della prospettiva stabilita da Hans Belting (2010: 220) nell'ormai classico *I canoni dello sguardo*. Nella ricostruzione di Belting, «l'immagine prospettica [costituisce il] luogo della rappresentazione» e, in quanto tale, «offre all'osservatore distanza e sicurezza»; ma è proprio da questa posizione distaccata che l'osservatore «ritrova se stesso nell'immagine, poiché è in grado di distinguerla e di comprenderne il carattere simbolico» (220-221). Di fronte a un'immagine prospettica, gli spettatori devono insomma riconoscere che la costruzione dell'immagine li presuppone, che tale costruzione



è basata sull'assunzione di un punto di vista specifico e, quindi, sulla presenza di un osservatore esterno virtuale. Inoltre lo spazio illusorio del dipinto non è davvero *nel* dipinto, cioè non si spalanca sulla superficie dell'immagine, bensì nella percezione visiva e nella comprensione simbolica degli spettatori. Lo spazio prospettico è codificato per richiamarli in causa e assorbirli: «l'immagine si separa simbolicamente dalla persona che la osserva per ricondurla, proprio in virtù dell'osservazione, a se stessa». Nelle pagine che seguono, ipotizzerò che sia questa la dinamica alla base del modo in cui i poeti contemporanei interpretano le immagini prospettiche rinascimentali e che sia ancora questa dinamica a informare le interazioni digitali mediate da schermo.

Nicola Gardini ha scritto che «del Rinascimento si ha una comprensione sentimentale, a vari livelli, e questa è più forte di qualsiasi definizione storiografica, perché è entrata nella sensibilità comune» (2010: 6). La mia trattazione si concentrerà proprio sulla *vulgata* rinascimentale, sugli stereotipi – talora del tutto anacronistici – che la poesia contemporanea di volta in volta assimila, confuta o ridefinisce, con l'obiettivo di descrivere l'era digitale sfruttando l'immaginario legato alla pittura rinascimentale, attingendo tanto all'eredità umanistica quanto alla critica postumanistica. Evidenzierò innanzitutto la ridefinizione di alcune metafore (schermo, finestra, prospettiva) e di alcuni dispositivi (punto stazionario, punto centrico, linee di fuga) nell'elaborare un'immagine. Sosterrò infine che, se la prospettiva rinascimentale organizzava la percezione *sub specie* antropocentrica, la contemporaneità tende a sostituire l'antropocentrismo gnoseologico con la narrazione sinistra dell'Antropocene, in cui l'arbitrio dell'*homo faber* occupa tuttora saldamente il centro della scena, ancorché ribaltando la retorica trionfalistica dell'Umanesimo nella previsione del disastro ecologico imminente.



1. Michelangelo e il vuoto: per guardare dal punto di fuga

L'equazione fra Umanesimo e antropocentrismo è tutt'altro che storicamente accurata e non regge a un attento esame delle fonti (Gouwens 2016: 44-54), tuttavia l'attuale dibattito sul cosiddetto *human exceptionalism* tende a condannare unanimemente la «concezione dell'uomo nell'Umanesimo» come «elevata al di sopra del mondo» (Masullo 2020: 181). A questa versione semplificata dell'Umanesimo rinascimentale viene rimproverata una mistificazione: sostituire al mondo (in cui gli esseri umani non sono che mammiferi tra i mammiferi) un'immagine del mondo (in cui gli esseri umani sono il vertice del mondo animato e il centro del cosmo). Lo studio della prospettiva e delle proporzioni avrebbe poi contribuito a concretizzare e a propagandare quest'immagine. L'esempio più additato è l'*Uomo vitruviano* di Leonardo (Haraway 2008: 7; Campana e Maisano 2016: 67-69; Mitchell e Snyder 2020: 208), seguito, fra gli altri, dalle opere pittoriche più celebri di Botticelli e di Michelangelo (Burgin 1987: 36; McKinley 2015: 3-5; Campana e Maisano 2016: 65). Curiosamente, anche gli studi mediali contemporanei hanno segnalato *La nascita di Venere* di Botticelli e la *Creazione di Adamo* di Michelangelo fra le immagini più manipolate e, quindi, più significative dell'era digitale (Rak 2018: 117-119; Tanni 2020: 113-114).

Anche una raccolta recente di Giulia Martini, *Coppie minime*, si chiude su «un'apocalisse con figure | michelangiottesche, botticelliane» (2018: 117), ma già negli anni Ottanta – in una poesia di Dario Bellezza – la supremazia distruttiva dell'amante veniva espressa in termini michelangiotteschi. Ed è questo il periodo al quale limiterò la mia analisi della poesia italiana, l'ultimo quarantennio che va, grosso modo, dal *Libro d'amore* di Bellezza (1982) a *Coppie minime* di Martini (2018). Nell'organizzazione spaziale di Bellezza, la centralità del corpo umano era parodiata dall'allusione alla cosmologia aristotelica: «Motore mobile era il tuo corpo ammirevole: michelangiottesco incendio dei sensi | da servire piangendo di terrore» (1982). La preminenza fisica dell'amante instaurava un regime di sudditanza, era insomma una presenza ipertrofica che occupava l'intera scena («ammirevole [...] michelangiottesco incendio»). Un'impostazione simile sembra



rifarsi al corpo maschile nella *Creazione di Adamo*: la muscolatura ipersviluppata e sporgente, sull'orlo del dirupo, quasi fosse schiacciata su una lastra di vetro, in primo piano, modulata dalla luce come unico indizio di tridimensionalità su uno sfondo vuoto e uniforme. È la stessa composizione che torna in una poesia recente di Jorie Graham, dove l'impostazione della «terza dimensione» viene ottenuta «eliminando lo sfondo–tutto in primo piano–tu dentro–l'unico | piano» (Graham 2017: 22). Anche nel testo di Graham si instaura un regime di sudditanza, come nei versi di Bellezza, eppure, nel rimettere in discussione la *vulgata* umanistica della supremazia umana, la poesia di Graham resta dichiaratamente *posthuman* («Sono perseguitato ma da cosa? | Supremazia umana», 23). Graham non si concentra infatti sull'arte rinascimentale ma sulle infrastrutture e sui disastri ambientali del Rinascimento digitale, cioè le reti per la pesca a strascico e le reti transatlantiche dei cavi necessari alle telecomunicazioni.

L'ambientazione marina torna in una poesia italiana degli stessi anni – il testo eponimo di *Trasparenza*, raccolta di Maria Borio imperniata sul rapporto con il digitale –, ma in questo caso l'impostazione spaziale acquista profondità: il soggetto è dislocato nel cuore della costruzione prospettica anziché in primo piano come l'Adamo michelangiotesco: «Il mare è davanti. La luce della mattina si sgrana | ci trasforma nei punti di fuga» (2018: 131). Da osservatrice esterna, con gli occhi puntati sull'immagine, la *persona loquens* si trova rovesciata in un'osservatrice interna e adesso, dal punto di fuga, vede lo spazio vuoto dal quale un attimo prima guardava l'immagine in cui si è ribaltata.

Sulla scia dell'analisi relativa alla forma simbolica della prospettiva, proposta da Hans Belting (2010), vorrei sottolineare questa congiuntura e suggerire che sia centrale nell'immaginario del Rinascimento digitale: l'immagine sembra schiacciata in primo piano, come fosse spinta contro uno schermo trasparente e rischiasse di esondare fuori dal *medium* che la supporta (28 e 234), mentre l'osservatore si sente assorbito verso il punto di fuga, dove ritrova se stesso, proiettato nello spazio prospettico («non si perde nella propria immagine, bensì trova se stesso attraverso l'arte», 221). Belting sostiene infatti che «nel modello dell'immagine prospettica, lo sguardo rivolto al mondo si aggiunge a quello rivolto soltanto a se stessi», poiché lo spettatore non costituisce più il destinatario



dell'immagine, e si scopre invece agente *nell'*immagine, in qualità di soggetto che – grazie alla percezione visiva e alla comprensione simbolica – attiva lo spazio illusorio della prospettiva (2010: 222). Lo spettatore riconosce che l'immagine si forma essenzialmente nel momento della ricezione, giacché «il luogo delle immagini, naturalmente, è l'uomo. [...] Il corpo è [il] luogo dove le immagini vengono prodotte, conosciute e riconosciute» (Belting 2011: 75).

Se Dario Bellezza descriveva il corpo dell'amante in termini aristotelici, si riferiva però in termini «michelangiolesc[hi]» all'«incendio dei sensi», dunque alla *propria* reazione di fronte all'amante; parimenti l'«apocalisse [...] michelangiolesc[a]» di Giulia Martini si riferisce alla reazione dell'io di fronte alla rottura con l'amata, e anche la prima persona plurale scelta da Maria Borio viene proiettata nella gabbia prospettica, *dentro* l'immagine («ci trasforma nei punti di fuga»). È insomma la *persona loquens* a riconoscersi nell'immagine, nei versi di Bellezza, Martini e Borio. Del resto, Maria Borio aveva già tentato la stessa operazione in un altro componimento persino più esplicito: «le persone rincorrono un punto | di fuga interiore, dalla cornea alla pupilla» (54), ma l'inversione prospettica è la stessa che aveva già suggerito Alda Merini nel 1955, mettendo in versi un altro affresco di Michelangelo alla Sistina. Al settimo verso della *Sibilla cumana*, lo sguardo della veggente si ripiegava su se stesso per guardarsi guardare («vuota di sé ho scrutata la pupilla» 1955: 23), per vedere il vuoto lasciato dall'occhio una volta invertito il cono visivo. La dinamica, insomma, non è nuova e tuttavia rientra adesso nel repertorio tòpico del Rinascimento digitale.

Nella già citata «apocalisse con figure | michelangiolesche», Giulia Martini parla della separazione come di una «galassia in allontanamento» (2018: 118) e anche in questo caso la *persona loquens* fissa lo sguardo sul vuoto, come la sibilla di Alda Merini. Giulia Martini si serve inoltre di un'ambientazione simile a quella della *Sibilla cumana*: la sacralizzazione di un ambiente ecclesiastico. Non cita la volta sistina ma il *Prefazio* della *Pregghiera eucaristica II*: «È veramente cosa buona e giusta | a queste vie simmetriche e deserte | rimettere le rime» (118). La scena viene solennizzata da linee simmetriche che corrono verso il deserto, ma la matrice umanistica di quel deserto viene esplicitata all'ultimo verso della strofa



(«Pur *Iulio* suona ancora di lontano») che riprende le *Stanze per la giostra del magnifico Giuliano de' Medici* (I.63: «Pur “Iulio Iulio” suona il gran deserto»). Nel nome dell'«ardito Iulio» (I.26), Giulia Martini allude evidentemente al proprio nome eppure, nelle *Stanze* di Poliziano, Iulio era l'assente rincorso dai compagni, mentre nella poesia di Martini è Iulio stesso a rincorrere con lo sguardo l'amata assente. In Poliziano, il nome di Iulio risuona nel «gran deserto»; in Martini, invece, Iulio guarda verso «le vie deserte»: si è nuovamente verificata un'inversione del punto di vista. La pittura rinascimentale fornisce dunque un modello spaziale (cono visivo, linee prospettiche, punto di fuga) che la poesia contemporanea attraversa da parte a parte: prima si guarda verso l'immagine, poi si guarda da dentro l'immagine.

2. Piero di Cosimo e gli spazi virtuali: per entrare nell'immagine

In una prosa dedicata al Polittico di Montefiore, la poetessa marchigiana Renata Morresi descrive la mosca dipinta da Carlo Crivelli «come fosse posata su uno schermo» (2015: 41). L'associazione fra schermo e superficie dipinta torna ripetutamente negli «studi visuali degli ultimi quindici anni» che, nella ricostruzione di Giacomo Ravesi, traggono spunto dall'«antropologia delle immagini di Hans Belting» non meno che dagli «*Screen Studies* di Mauro Carbone e Francesco Casetti», nell'ottica di un superamento «della visione postumanistica» (Ravesi 2021: 32). Belting sintetizza infatti la storia della «rivoluzione prospettica» ricorrendo al parallelo con lo schermo: «se in una finestra vera gli oggetti che vediamo appaiono *dietro* l'apertura, per ottenere lo stesso effetto nella finestra dipinta essi sono proiettati su un vetro immaginario. [...] Così, in sintesi, Leonardo concepisce la prospettiva», mentre «Dürer traduce il neologismo latino col termine *Durchsehung*, “guardare attraverso”, ossia guardare attraverso la superficie del dipinto. Il significato acquista evidenza se immaginiamo uno schermo (il “quadro” della prospettiva) che attraversiamo con



lo sguardo» (2010: 234). E ancora: «Il nostro sguardo vede in maniera corporea e spaziale, ma la prospettiva lo simbolizza a due dimensioni e a tale scopo usa, quale simbolo, lo “schermo”. [...] Lo schermo della prospettiva è metafora della presenza di un osservatore» (28).

Sulla relazione fra schermo e dipinto insistono anche altri poeti della generazione di Renata Morresi: Luigi Severi e Florinda Fusco, tutti e tre del 1972, tutti afferenti all'area sperimentale. Nei versi ispirati alla *Visitazione* di Pontormo, Severi inserisce infatti uno «schermo video quadrato» (2016: 18) mentre, in una raccolta ispirata alla *Dama con l'ermellino* di Leonardo, Fusco contempla anche «piccoli schermi in serie» (2009: 35). A risuonare in poesia è dunque un topos del Rinascimento (il vetro attraversato dallo sguardo) che viene ricontestualizzato nel Rinascimento digitale. In anni recenti anche lo scrittore libico Hisham Matar (sempre classe 1970) «immaginav[a] un uomo che letteralmente entrava e svaniva dentro gli affreschi» di Palazzo Chigi Saracini, a Siena, studiando il modo in cui la «falsa prospettiva» sembra «costringere le superfici piatte ad aprire uno spazio» (2020: 13-14), mentre, a distanza di pochi mesi, l'artista Riccardo Benassi (2020: 144) sfondava la superficie dello schermo, realizzandone uno di alcuni metri, in LED, letteralmente attraversabile dagli spettatori al Centre d'Art Contemporain di Ginevra e alla Stazione Centrale di Bologna.

Benassi (che è nato nel 1982) radicalizza l'immaginario del Rinascimento digitale come hanno fatto, in versi, alcuni suoi coetanei – i poeti nati dopo il 1980 – che non si accontentano più di considerare l'immagine prospettica come illusione su schermo ma aspirano a sfondare l'immagine per installarsi dentro. In una prosa dedicata alla celebre *Città ideale* di Urbino, Franca Mancinelli (nata nel 1981) penetra nell'immagine «come una biglia che prende velocità, avvicinandosi al foro dove andrà a cadere» (2015: 53). Descrive quindi un'esperienza che passa dalla fruizione visiva all'assorbimento fisico: «Non potevo distogliere gli occhi da quella geometria che sembrava condurmi: al centro, al centro. [...] Non sono più riuscita a staccarmi da questa immagine da abitare distesi» (60). Tra i poeti della stessa generazione, Maria Borio (classe 1985) riassume il processo in un unico verso: «Sembra di potersi stendere in



questa prospettiva» (2018: 127). Francesco Targhetta (n. 1980) arriva a riconfigurare in versi il proprio ambiente per renderlo *sub specie* prospettica e «squadrare la sala da pranzo | dalla prospettiva del portafrutta», cioè guardarsi dall'interno dell'immagine stessa, riducendo l'osservatore a una cosa fra le cose (2009: 74). Sembra insomma che l'accesso allo spazio prospettico sia facilitato dalla gabbia costruttiva e che i poeti contemporanei nati dopo il 1980 – Borio, Mancinelli, Martini, Targhetta – accedano all'immagine seguendone la «geometria», le «linee simmetriche» e la «prospettiva», soglie d'ingresso a uno spazio virtuale che viene riconcepito in chiave postumanista, come fosse permeabile e perfettamente contiguo allo spazio extra-pittorico.

Poeti diversissimi come Alessandro Parronchi, Corrado Costa o Emilio Tadini avevano già enfatizzato il ruolo della prospettiva lineare nella scrittura in versi (Ioli 2002; Portesine 2020; Destefanis 2021), tuttavia i poeti nati negli anni Settanta e Ottanta paiono interessati soprattutto alle dinamiche che permettono alla *persona loquens* di proiettarsi (e poi di installarsi) dentro l'immagine. Tra questi, Andrea Inglese è esplicito nel prosimetro *Commiato da Andromeda* dedicato a un olio di Piero di Cosimo: «Proprio in quel momento, *La liberazione di Andromeda* di Piero di Cosimo, la cui riproduzione era rimasta incollata per tre anni almeno nella stanzetta riservata al water [...], mi offriva una chiave globale. [...] Perseo ero io, ossia l'eroe, convinto del mio mestiere, attrezzato a modo, solerte nei balzi» (2011). Fissare ripetutamente l'immagine consente di penetrarla e ambientarvisi come *avatar*.

La specificità di tale operazione emerge in particolare dal confronto con i poeti nati negli anni Quaranta e Cinquanta, tra i quali prevale invece un approccio fondamentalmente visivo ma distanziato, sul modello della generazione precedente (penso in particolare alla poesia *Spazi virtuali e spazi mondani della pittura* di Valentino Zeichen [2017: 237]). Ermanno Krumm si limita a identificare una coppia di amanti nei «soavi uccelli» dentro «un affresco del Pinturicchio» (2005: 18); mentre Valerio Magrelli (2013b) parla di «mondo-schermo» nel designare un approccio in cui «l'attenzione venga spontaneamente rivolta non alle cose, bensì alle loro condizioni di visibilità». Nell'autocommento a *Ora serrata retinae*, Magrelli esemplifica il proprio modo di poetare sulla



miopia ricorrendo alla «testimonianza del Vasari su Piero di Cosimo, in cui si legge: “Fermavasi talvolta a considerare un muro dove lungamente fusse stato sputato da persone malate, e ne cavava le battaglie de’ cavagli e le più fantastiche città e più gran paesi che si vedesse mai”». Magrelli aggiunge di essersi «appassionato a tali questioni» poiché «quei pittori parlavano del modo in cui io stesso, [...] affetto da miopia, cerco di captare ciò che mi circonda. [...] Dal mio campo visivo emergono soltanto linee sinuose, serpentine».

Diversamente da Krumm e da Magrelli, i poeti nati negli anni Settanta e Ottanta mirano alla prossimità con la superficie mediale e alla permeabilità dell’immagine sul modello proposto da Hans Belting, in cui l’osservatore rinascimentale si comporta come «il nuovo Narciso: rivolge a sé lo sguardo, [...] ritrova nell’immagine se stesso, poiché è in grado di distinguerla e di comprenderne il carattere simbolico» (2010: 220-221). In breve, lo spettatore si sentirebbe a proprio agio dentro la costruzione prospettica come i poeti contemporanei dentro un’immagine virtuale su schermo.

Il filosofo Luciano Floridi è giunto a conclusioni simili nel descrivere la relazione che si instaura online con lo schermo, sostenendo che «un numero crescente di persone trascorre oramai tutta la propria vita adulta tra Facebook, Google+, LinkedIn, Twitter» (2017: 69). Identità offline e *user* online sembrano infatti coincidere anche in un distico di Andrea De Alberti (classe 1974): «Sono questo, guarda, | una figurina ai tempi di facebook» (2017: 46). Floridi sottolinea che «interrogarsi sulle proprie identità online è una cosa seria» (2017: 69) e conia l’espressione «equilibrio *onlife*» per definire l’inestricabilità «tra il sé offline e quello online» (84). I poeti che si proiettano nei dipinti sperimentano dunque una sorta di esperienza *onlife*: proiettarsi in uno spazio virtuale consente loro di «costruire un’identità virtuale» e manipolare «la rappresentazione digitale di se stessi» (83). Nell’ultima raccolta di Corrado Benigni (n. 1975), *Là fuori*, il gioco di specchi è inequivocabile: «Dentro una prospettiva a ritroso, | [...] alla cieca cerchiamo l’immagine definitiva | di ciò che siamo» (2021). Credo che l’organizzazione spaziale della poesia contemporanea rifletta dunque un interesse generale che le tecnologie digitali hanno facilitato e, perciò, diffuso esponenzialmente: l’interesse nel vedersi da fuori e nel condizionare il modo in



cui si è visti. Spiega Floridi: «il sé cerca di percepire se stesso come è percepito dagli altri, affidandosi alle tecnologie della comunicazione che agevolano fortemente l'esperienza dello sguardo rivolto su di sé» (2017: 83). Suppongo quindi che la capillarità delle tecnologie digitali abbia nutrito l'interesse nel guardarsi guardare, al punto da strutturare le configurazioni spaziali alle quali ricorrono i poeti nati negli anni Settanta («su uno schermo», «schermo video quadrato», «schermi in serie») e negli anni Ottanta («quella geometria [...] da abitare distesi», «potersi stendere in questa prospettiva», «dalla prospettiva del portafrutta», «dentro una prospettiva»).

3. Raffaello e lo sguardo intrusivo: per individuare il punto centrico

Nella poesia del Rinascimento digitale, la facoltà di vedere si configura dunque in questi termini: guardare implica essere guardati. Il Rinascimento digitale dà l'impressione di essere sempre osservati: «un malinteso di civiltà, | e ci costa caro in telecamere di sorveglianza» (Inglese 2018). Ecco, la metafora di un punto di fuga che è anche strumento di sorveglianza si concretizza nell'onnipresenza delle telecamere. Nella poesia italiana dell'ultimo decennio, si rincorrono «le telecamere della sicurezza» di Gherardo Bortolotti (2009: 56), «la telecamera negli spogliatoi» di Roberto Cescon (2014) e le «telecamere [...] antifurto» di Marco Giovenale (2014: 26), tutti poeti nati negli anni Settanta. L'immaginario implicito della sorveglianza si espande a formare un intero scenario nei versi di Corrado Benigni (n. 1975) – «Vedo il paesaggio che guarda me» (2021: 26) – e torna anche nei testi dei poeti più giovani, come Bernardo Pacini (n. 1987) che enfatizza il ruolo della «memoria | della mia videocamera» (2020: 24). Nella quarta sezione di *Suite Etnapolis* di Antonio Lanza (n. 1981), un centro commerciale siciliano offre lo spunto per una disamina:



il cliente vuole l'ora
esatta e l'esatta
sua posizione, che ci siano
[...] le telecamere,
e che qualcuno gli rammenti le telecamere (2019: 47)

Non sembra più necessario alcuno sforzo aggiuntivo per sentirsi dentro un'immagine, nel Rinascimento digitale si è sempre già situati dentro un'immagine, sul monitor della sorveglianza. Nel tracciare la parabola «dal Rinascimento a Instagram», il grafico Riccardo Falcinelli (2020) rileva che «oggi un viso è riprodotto accanto a un dipinto e alle testimonianze della videocamera di sorveglianza, poiché la tecnica che ci permette di riprodurli è la stessa» (459). Se la maggior parte delle immagini tende a essere fruita su schermo, tutte le immagini finiranno per somigliare a uno schermo. Anche sulla copertina del corposo volume di Falcinelli campeggia la riproduzione di uno smartphone. L'immagine di sfondo dello schermo è la foto ad alta risoluzione di una tavola di Raffaello, la *Piccola Madonna Cowper*, e sul volto di Gesù bambino si staglia l'icona della batteria pericolosamente scarica. Indugio sulla copertina perché l'impostazione torna pressoché identica in una poesia di Bernardo Pacini, con la batteria del drone «che cala troppo presto» nel tentativo di infiltrarsi nelle Stanze di Raffaello per riprenderne gli affreschi e «vedere in HD le stanze vaticane» (2020: 25). Il drone che riesce a insinuarsi persino nei recessi dei musei sembra alludere a una civiltà ossessionata dalla sorveglianza digitale (cf. Zuboff 2019), tuttavia rappresenta anche il compimento letterale di un emblema quattrocentesco: l'occhio alato di Leon Battista Alberti (cf. Belting 2010: 208-211). Gardini riassume: «l'emblema [è] un occhio alato, da cui si dipartono lateralmente alcuni raggi. [...] Dell'occhio alato lo stesso Alberti ha dato un'interpretazione nelle *Intercoenalis*: non c'è niente di più potente, rapido e degno dell'occhio, [...] è la parte principale del corpo, una sorta di re o dio» (2010: 186). Anche la prospettiva di «Google Maps e delle immagini satellitari» è stata paragonata alla «visione dell'occhio di Dio» (Berardi 2017: 134), metafora affine all'«occhio | artificiale [...] | che perenne posa su mille | avide pupille» negli



Inventari di Inglese (2001) e, più recentemente, all'«occhio fermo che corre» nell'ultimo libro di Umberto Fiori (2019: 160).

Da dove hai preso la sua prospettiva?
Come e quando hai sentito
esporsi il punto di vista
dell'Infinito? (122)

L'occhio alato rinascimentale è diventato uno stereotipo del Rinascimento digitale: «proietta il proprio sguardo in un'immagine entro cui si sente proiettato all'interno del mondo» (Alfieri 2011: 2). Ma la sostituzione di un punto di vista esterno all'immagine con un punto di vista interno all'immagine (e coincidente con il punto di fuga) era già stata sperimentata nel XV secolo. Negli affreschi del Ciclo dei Mesi a Palazzo Schifanoia, per esempio, «l'individuazione del punto centrico, fuga delle rette ortogonali al quadro, è immediata»: talora «è posto sulla destra dell'occhio del cavallo», talaltra «nell'occhio del paggio al centro della scena» (Incerti 2017: 69). Perciò, nell'ammirare un dipinto rinascimentale, lo sguardo dell'osservatore si trova inaspettatamente corrisposto: guardando, entra nel campo visivo di un altro. Resta da stabilire chi sia l'intruso: io che guardo il dipinto o il dipinto che mi guarda?

Nei versi composti da Umberto Piersanti (n. 1941) sul *Sogno del cavaliere* di Raffaello, il protagonista armato ha gli occhi chiusi e consente al poeta di appropriarsi dell'immagine: «al cavaliere penso | [...] ma le colline sì, | sono le mie» (2015: 23). L'operazione è già più complessa in una prosa della coetanea Maria Lenti (2015: 72), secondo la quale la *Muta* di Raffaello «ha uno sguardo aperto verso chi le è di fronte e i suoi occhi [lo] seguono ovunque». Lo sguardo del ritratto è intrusivo ma è a sua volta sottoposto all'intrusione dei restauratori, «alla luce radente di lampade, agli infrarossi, alle radiografie e alla tac» (71). In una lunga sequenza di *verba videndi*, la *Muta* «guardava, occhieggiava, ammirava [...] avrà sbirciato, contemplato» (65-66), e tuttavia è vittima d'intrusioni: i «tarli insinuatisi nella cornice» e «il furto avvenuto nella notte del



6 febbraio 1975». Il rapporto fra l'immagine e l'intrusione sembra quindi un topos intergenerazionale: se nella poesia di Pacini (n. 1987) il drone si insinuava nelle Stanze di Raffaello in Vaticano, già Franco Buffoni (n. 1948) aveva calato un intruso nel più celebre dipinto delle Stanze, la *Scuola di Atene* (Buffoni 1991). Nell'affresco di Raffaello «le figure umane compongono una sintassi, vivono e si muovono come di concerto, si scambiano messaggi sul senso e sulla forma del mondo» (Gardini 2010: XVI). Eppure Buffoni sfida l'armonia con l'intrusione di un punto di vista estraneo, intitolando la poesia *La scuola di Atene vista da Caravaggio*. Lo stratagemma è sufficiente a scatenare il caos: i filosofi «si copiano, si insultano | corrono a soluzione» (Buffoni 1991: 35). Nella gabbia della prospettiva lineare «sono così centrati | [che] riescono solo in posa», e basta l'immissione di un occhio esterno a ribaltare la scena.

4. Carlo Crivelli e Google Maps: cosa farsene del punto stazionario

Il drone di Pacini non è l'unica intrusione tecnologica nella pittura rinascimentale. Ho già ricordato la prosa che Renata Morresi dedica al Polittico di Montefiore di Carlo Crivelli, disperso fra la provincia di Ascoli e diversi musei del mondo, dunque fruibile solo grazie alla mediazione di Google. Morresi spiega che le tavole sono oggi «sparse [tra] Honolulu, Bruxelles, Londra, New York, Detroit» e annota: «Mi piace questa dispersione. So che non potrò mai vederla per intero» (2015: 35). Per approssimarsi al dipinto, la poetessa si trova costretta a fare «un giro sopra Honolulu con Google Earth. Il museo d'arte è al 900 di South Beretania Street, a due passi dal mare e poco distante dalle riserve naturali all'interno dell'isola. Viste dal satellite sembrano un'armatura di verde mirto, brillante e pieno». Morresi si infila nel museo al riparo dello schermo, mentre l'occhio alato di Google plana dall'alto. È la stessa impostazione spaziale che quarant'anni prima Sylvia Plath (1976: 24) aveva riservato alle prospettive di Crivelli:



Alte sopra il tuo corpo vanno le nuvole,
[...] fluttuanti su un vetro ma invisibile.
[...] Tutte gelide e azzurre. A differenza di te –
[...] con gli occhi al cielo
[...] come quelle distanze
ricorrenti in Crivelli, inattingibili.

L'interlocutore di Plath, «con gli occhi al cielo», guarda il «vetro invisibile» su cui scorrono le nubi nelle prospettive quattrocentesche («ricorrenti in Crivelli»); mentre Renata Morresi, con l'occhio alato di Google, guarda giù, attraverso il vetro dello schermo, verso il Crivelli di Honolulu. La prospettiva si è ribaltata ma lo spazio pittorico resta sempre al di là dello schermo. Invero, nella chiusa, Sylvia Plath invitava l'interlocutore all'elevazione, lo incitava insomma ad assumere il punto di vista di Google e percorrere gli sterminati spazi virtuali prospettati da Crivelli: «Scappa via sette leghe, come quelle distanze | ricorrenti in Crivelli, inattingibili. | Di questo tuo occhio fa' un'aquila».

Crivelli genera uno spazio virtuale che risucchia i poeti e invita all'assorbimento: l'osservatore scivola dal punto di stazione al punto di fuga dentro l'immagine. Pochi anni dopo la pubblicazione di Sylvia Plath, anche una poetessa israeliana, Lea Goldberg (1972: 71), si proietta in un dipinto di Crivelli che annota in un lungo sottotitolo: *Dream of a Girl. Saint Magdalene – a painting by Carlo Crivelli, in the Kaiser Friedrich Museum in Berlin*. Nella poesia di Goldberg la Maddalena si dirige verso un Cristo assente, al posto del quale si installa prontamente la *persona loquens* come un avatar nel dipinto (Weiman-Kelman 2018: 46-47):

I dreamt that I was – you
and Crivelli's Magdalena
was serving me a streaming drink, pure
in a gold-plated crystal goblet.



Nelle poesie di Plath e Goldberg sembra possibile attraversare la gabbia prospettica di Crivelli per installarvi, quella stessa gabbia che Crivelli enfatizzava nell'*Annunciazione di Ascoli* facendo convergere le linee di fuga su una grata metallica. Ma l'anno seguente alla raccolta di Goldberg, anche la metafora della gabbia prospettica si è prestata a un uso letterario. Nel 1973, infatti, lo scrittore cubano Severo Sarduy stampava il *Pavone di Carlo Crivelli* e la breve poesia culminava nelle «gabbie dove svolazzano| – voli obliqui – | i fagiani» (1999: 193). Sarduy allude alla rigida prospettiva lineare dell'*Annunciazione*, dove scuotono le piume l'arcangelo, il pavone e due uccellini in gabbia. Ci sono le grate alle finestre e tuttavia, incurante delle sbarre, il Dio di Crivelli s'intrude nell'immagine, scende per le strade di Ascoli e trapassa le pareti sotto forma di raggio che spira da un disco di nubi e cherubini, come assorbito verso il margine del dipinto. Dio gode dello stesso punto di vista che Morresi attribuiva a Google e che Bernardo Pacini gli conferma nel distico: «Google Street View: tu che spiri come bora per le strade | assorbito da un grottesco punta e clicca» (2020: 66). Ancora una volta lo slittamento dell'immagine dietro il vetro dello schermo e i riferimenti a Google compaiono ovviamente nei testi redatti dai poeti nati negli anni Settanta e Ottanta (Morresi e Pacini) che, sulla scia di una tradizione consolidata, adattano un certo immaginario rinascimentale (il vetro dello schermo, la proiezione, la gabbia prospettica) alla descrizione del Rinascimento digitale. Immaginario che finisce, però, per essere criticamente sfigurato (aspirazioni inespugnabili, sorveglianza ubiqua, dispersione).

Renata Morresi ricorreva a Google per rintracciare i pannelli del polittico di Crivelli in vari musei del mondo, e anche in questo paragrafo ho provato a ricostruire virtualmente un'immagine di Crivelli raffrontando poesie di aree disperate. Il Rinascimento digitale è un fenomeno globale, sicché non può prescindere da una visione, per così dire, intercontinentale o addirittura planetaria. I poeti ne sono consapevoli e, pertanto, gli sterminati cavi sottomarini che giacciono sul fondo dell'Atlantico e consentono il funzionamento delle reti internet non attraversano solo la già citata poesia di Jorie Graham (2017: 22), ma anche le *Tracce* di Bortolotti (2009: 57), dove l'immagine planetaria del mondo viene restituita dalle «grandi infrastrutture continentali, gli oleodotti, i gasdotti,



i cavi telefonici che attraversano l'atlantico e rimangono nascosti alle tue opinioni». La digitalizzazione del mondo, la sua conversione in immagine, richiede non solo la visione dell'occhio alato ma anche la posa di cavi transoceanici, lunghe reti che corrono verso l'orizzonte. Nella II sezione di *La Vicevita*, Magrelli (2009) racconta: «Guardando Google Earth, mi è venuto spontaneo pensare che le stazioni ferroviarie, viste dall'alto, somigliano a gigantesche prese elettriche, con i binari come immensi cavi». Le immagini gli sembrano «plausibili, sì, ma fortemente astratte. Viste dall'alto, appunto. [...] Le tragedie, come i quadri vogliono la giusta distanza».

Nel vedere il mondo a distanza, la poesia stessa sembra talvolta aggregarsi attorno a Google Maps. Pusterla afferma di averne fatto uso durante la stesura di *Argéman* (2014), e la poetessa cinese Ming Di confessa a Franca Mancinelli (2016) di essersi persino commossa: «The poem came to me when I was searching St. Lucia in Google Maps. [...] The view brought tears to my eyes and then this poem». In termini prospettici, il punto stazionario – dal quale l'osservatore guarda l'orizzonte innanzi a sé – slitta verso l'alto (cf. Steyerl 2018). Il poeta cessa di assistere alla scena e ha l'impressione di andarci benché l'esperienza resti in fondo inattingibile. Quando Magrelli (2013a: 83) scrive: «La settimana scorsa sono andato su Google Maps», preferisce l'espressione “andare su Google” a “cercare su Google”. Nell'ultima raccolta di Severi (2020), Google Maps è persino diventato il luogo in cui si vive: «questo è il tuo quadrilatero, il tuo | google maps fisso, le quindici strade che ritrovi» (115). Anche in questo caso la poesia documenta un modo di riconfigurare lo spazio vissuto come immagine su schermo. È a tal proposito che il filosofo della comunicazione Luciano Floridi (n. 1964) commenta: «se casa è dove sono i nostri dati, allora viviamo da tempo su Google Earth e nel cloud». E aggiunge: «Siamo probabilmente l'ultima generazione a fare esperienza della chiara distinzione tra ambienti online e offline» (2017: 107).

La poesia italiana contemporanea sembra confermare la supposizione. In *Lista d'attesa*, una raccolta di prose di Isacco Boldini (n. 1991), proiettarsi su Google serve infatti a orientarsi: «Qualche volta conviene controllare su google. Cercare qualche Nome-Di-Conoscenti, qualche Foto-Di-Luoghi-Conosciuti; così, per



essere sicuri» (2016: 10). Ma Boldini trova rassicurante piazzarsi dentro Google a sua volta: «Qualche volta conviene controllare il proprio nome su google. Per essere sicuri» (22). Nella prospettiva e nello spazio virtuale i poeti non cercano un ritratto di sé, ma solo una collocazione nello spazio, un mero segnale che indichi “voi siete qui”. L’immaginario che Isacco Boldini dà per acquisito è quindi lo stesso immaginario che Renata Morresi (nata vent’anni prima) elabora a partire dal polittico di Crivelli, che «organizza l’immagine attorno a una figura ma non fa ritratto»: il «suo centro non è PERSONA», la «sua figura non è soggetto» (2015: 39). La pittura di Crivelli mette a fuoco la posizione nello spazio virtuale anziché l’individualità. E in modo del tutto simile, Mariangela Guatteri (n. 1963) compone gli *Esercizi per dimenticare le figure* (2013: 10), dove il soggetto è completamente rimosso a favore del calcolo della posizione: «Considerando la vista sul piano verticale di una proiezione ortogonale, ha forma tale per cui esiste almeno un segmento congiungente due dei punti di questa figura caratterizzata da quattro regioni di piano comprese tra due semirette – uscenti da uno stesso punto».

5. Alcune conclusioni provvisorie per l’homo faber

Nel 1987, Luciano Erba (n. 1922) scriveva alla figlia: «seguivo il tuo viaggio» come il «simulatore di un centro spaziale | che riproduce a terra le vicende | di un’astronave in volo tra le stelle» (23). Ma nel 2015 Damiano Sinfonico (n. 1987) riesce a pedinare l’interlocutore in *real time* senza ricorrere nemmeno alla similitudine satellitare: «Ho inciso i nostri nomi su una carta geografica| [...] Seguo il loro movimento sulla mappa» (14). La rappresentazione spaziale è stata taggata affinché i nomi comprovino l’ubicazione e documentino una traiettoria. Anche in *Trasparenza* di Maria Borio (n. 1985) i rapporti personali si esprimono in *real time*, mediati da un’interfaccia virtuale:



parliamo immobili
attraverso uno schermo nell'etere
[...] Posso dirti
il tempo reale, nel tempo reale [...]
accecati dalla luce digitale (2018: 19).

La digitalizzazione del mondo sembra prossima al completamento: tutto passa via schermo, «tutto accade | un video ha imparato a riprodurlo» (86), e l'immagine è persino «più bella del vero» (49). Anche in una prosa di Guido Mazzoni (n. 1967) il protagonista assiste a un evento che «accade ovunque e si propaga [...] negli schermi» mentre, in prospettiva dall'alto, «la ripresa dall'elicottero mostra una città più vera di quella dove vive» (2017: 25). L'immagine è dunque più vera del mondo, secondo una retorica prettamente rinascimentale, quella del «vero più vero del vero» (Sambucco Hamoud e Strocchi 1984: 11). «Più volte Vasari insiste sul fare più vero del vero, più vivo del vivo» (Brizio e Marani 1984: 186), cioè sull'impressione che il mondo dipinto sia più credibile del mondo fuori dal dipinto. Borio (2018: 54) auspica addirittura che la prospettiva lineare esondi fuori dalla superficie pittorica per dare forma a un mondo virtuale «quattrocentesco» come «l'affresco di Piero della Francesca | che vorrei trasparente, sopra al mondo la sua prospettiva».

Nella Toscana medicea del Cinquecento «il vero più vero del vero diviene esso stesso oggetto di meraviglia e di acutezza» (Garfagnini 1983: 1071). L'immagine del mondo appare più autentica del mondo perché è più completa: raffigura un mondo finalmente integrato dal progetto umanistico, un mondo a misura d'uomo. Oggi è l'immagine su schermo a restituire un'immagine del mondo più satura, poiché integrata dalla narrazione del disastro imminente che attraversa la contemporaneità, il cosiddetto Antropocene. La pittura rinascimentale forniva un'immagine del mondo in cui l'osservatore potesse sentirsi al centro della percezione; la poesia del Rinascimento digitale fornisce un'immagine del mondo rovesciata, in cui l'osservatore possa sentirsi almeno al centro del disastro. Quel che resta è l'investitura a soggetto attivo dell'*homo faber fortunae suae* che viene



ovviamente richiamata in causa e aspramente criticata nel dibattito postumanistico.

Nell'immagine dipinta era possibile apprezzare l'utopia umanistica delle *Città ideali*, le tavole anonime di Urbino, Berlino e Baltimora: utopia perseguita anche nello spazio extra-pittorico, certo, e tuttavia perfettamente compiuta solo nell'immagine. Durante il Rinascimento stesso, insomma, per vedere un mondo compiutamente rinascimentale era necessario ricorrere alle immagini e guardarne il riflesso. Parimenti oggi, per vedere l'Antropocene, è necessario guardarlo su schermo, spesso in prospettiva dall'alto poiché solo l'immagine aerea o satellitare riesce a rendere l'estensione del disastro. Nelle prose di Guido Mazzoni (2017: 25) l'immagine è trasmessa dagli «schermi che intravede dentro le finestre»; ma alla celebre metafora albertiana della finestra si affaccia anche l'Antropocene nei *Rimproveri* di Fiore Torrisi (1990): «un'oscena finestra nell'ozono | occhieggia sulle nostre teste».

Per apprezzare le dimensioni della catastrofe ecologica è infatti necessaria una prospettiva dall'alto che alluda alla scala planetaria del fenomeno. Sono le «fotografie [scattate] dal satellite Terra il 24 maggio del 2010» a documentare lo «sversamento di petrolio della piattaforma Deepwater Horizon» (Morton 2018: 50); ed è attraverso uno schermo che Gabriele Belletti (2015) si trova costretto a mettere in versi il disastro, cinque anni dopo, in *Krill*, descrivendo le immagini satellitari e i servizi televisivi. Nei versi che Laura Accerboni dedica agli sversamenti degli impianti Solvay nel Tirreno, è il mondo stesso a ridursi a schermo «in puro stile hollywoodiano» (2016: 31). I turisti soddisfatti sguazzano nel paesaggio toscano completamente alterato dagli sversamenti industriali e si godono l'immaginario vacanziero delle sabbie mostruosamente sbiancate. Ma l'incanto consiste esattamente in questo: nella sostituzione del mondo con un'immagine del mondo. Nelle *Sonnologie* di Lidia Riviello (2016), «si fa presto a sostituire» persino l'immagine «dipinta in un angolo della | sala con il panorama delle seychelles | taggato alle spalle», mentre un pittore rinascimentale come «andrea mantegna non viene | esposto per un equivoco fra | prospettiva e orizzonte di attesa». Nel Rinascimento digitale, il mondo – per essere davvero capito, anche solo per essere visto – deve essere trasmesso come immagine



rinnovata perpetuamente mediante un punto di vista mobile e un punto di fuga invertibile.

Ruffilli (2012: 22), per esempio, riesce a vedere il mondo solo sentendosi parzialmente fuori e al riparo: «non sopporta gli squarci di natura | se non da fuori, | [...] da un giusto osservatorio». Magrelli (2014), invece, si riconosce italiano quando guarda la sagoma d'Italia nelle previsioni meteorologiche: è la silhouette su schermo a situarlo nello spazio, l'occhio che si muove dall'icona del sole all'icona della pioggia: «Meteorologica è l'unica, vera | coscienza che noi abbiamo dello Stato, | immagine sgargiante» (120). L'Italia è tra i paesi protagonisti del documentario *Anthropocene: The Human Epoch* diretto da Baichwal, de Pencier, Burtynsky e presentato nel 2018 al Festival di Toronto. Le riprese aeree delle cave di marmo a Carrara si alternano ai primi piani degli scultori e delle innumerevoli copie del *David* di Michelangelo, ridotte a gadget come le «scarpe di marmo di carrara senza lacci || scarpe di marmo di carrara con lacci» di Marco Giovenale (Inglese et al. 2009: 126). Anche stavolta la poesia italiana contemporanea sembra aver registrato lo slittamento della sensibilità comune, sicché nel marmo – e penso soprattutto a *Marmo* di Silvia Bre (2007) e a *Cavare marmo* di Giulio Marzaioli (2008) – viene ormai riconosciuta più spesso la vulnerabilità del disastro imminente e del soggetto assediato.

La scultura esula tuttavia dagli interessi di questo intervento che ha privilegiato le metafore ottiche relative alla pittura su due dimensioni. Una breve panoramica della poesia italiana recente ha permesso di verificare il reimpiego in sede compositiva dell'immaginario figurativo quattro-cinquecentesco (punto di fuga, prospettiva, figura, occhio alato, finestra). Nel primo paragrafo si è quindi provato a ricostruire il modello spaziale offerto dalla tradizione umanistica, suggerendo che in tale ambiente siano stati immaginati anche alcuni testi contemporanei. Si è ipotizzato che, nella dinamica fra la *persona loquens* e l'eventuale interlocutore, il punto di vista slitti dal punto stazionario esterno all'immagine al punto di fuga interno all'immagine. Si sono dunque rintracciati i casi in cui l'occhio osserva, dalla nuova posizione, lo spazio vuoto che occupava prima dell'inversione. Si è pertanto ridefinito spazio virtuale lo spazio circoscritto fra il punto stazionario e il punto di fuga, ai due lati dell'immagine, per poi studiare, nel secondo paragrafo, le metafore con cui i poeti hanno organizzato



un simile ambiente. Si è riscontrato come la superficie dipinta tenda all'assimilazione con lo schermo e come, nel rapportarsi all'immagine, i poeti vi si proiettino così da stabilire una sorta di continuità fra spazio pittorico, spazio digitale e spazio extra-pittorico, nei termini di aree non solo comunicanti ma anche permeabili. I varchi d'accesso allo spazio virtuale coincidono per lo più con zone specifiche dell'immagine: il punto di fuga o le linee prospettiche funzionano come binari attraverso i quali al poeta è facilitato l'ingresso nell'immagine. L'obiettivo di tale operazione sembra consistere nella possibilità di guardarsi guardare, cioè di studiare la posizione che si occupa nel momento stesso in cui si esercita lo sguardo. Si è quindi congetturato che il meccanismo sia stato alimentato dalla diffusione capillare delle tecnologie digitali e, nel terzo paragrafo, si è estesa la metafora dell'occhio volante a punti vista aerei, intrusivi e concorrenti. Si è infine sottolineata l'irrinunciabilità della prospettiva dall'alto fornita dagli sguardi intrusivi nel restituire un'immagine del mondo *più vera del vero*, cioè più persuasiva dell'immagine parziale del mondo extra-pittorico fuori dallo schermo, perché integrata dalle grandi metanarrazioni contemporanee come il Rinascimento digitale e l'Antropocene.

6. Bibliografia

- Accerboni, Laura. 2016. *La parte dell'annegato*. Milano: nottetempo.
- Alfieri, Alessandro. 2011. "Significati simbolici e dialettica del 'punto di fuga' nella prospettiva rinascimentale". *Aperture*, 27.1, 1-24.
- Araya, Daniel. 2020. "The Coming Digital Renaissance". *Forbes*, 14 aprile, www.forbes.com/sites/danielaraya/2020/04/14/the-coming-digital-renaissance/
Last accessed: 9th of September 2022.
- Belletti, Gabriele. 2015. *Krill*. Milano. Marcos y Marcos.
- Bellezza, Dario. 1982. *Libro d'amore*. Milano: Guanda.



- Belting, Hans. (2008) 2010. *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, traduzione italiana di Maria Gregorio. Torino: Bollati Boringhieri.
- Belting, Hans. (2002) 2011. *Antropologia delle immagini*, a cura di Salvatore Incardona. Roma: Carocci.
- Benassi, Riccardo. 2020. *Morestalgia*. Roma: Nero.
- Benigni, Corrado. 2021. *Là fuori*. Livorno: Valigie rosse.
- Berardi, Franco. (2016) 2017. *Fenomenologia del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*, traducción española de Alejandra López Gabrielidis. Buenos Aires: Caja Negra.
- Boldini, Isacco. 2016. *Lista d'attesa*. HGH, edizione elettronica.
- Bongiorno, Giorgia. 2017. "Poesia sintetica: il pensiero del corpo in Elisa Biagini e Gian Maria Annovi". In *Il pensiero della poesia. Da Leopardi ai contemporanei. Letture dal mondo di poeti italiani*, a cura di Cristina Caracchini ed Enrico Minardi, 39-56. Firenze: FUP.
- Borio, Maria. 2018. *Trasparenza*. Novara: Interlinea.
- Bortolotti, Gherardo. 2009. "Tracce". In *Prosa in prosa*, di Andrea Inglese et al., 49-61. Firenze: Le Lettere.
- Braidotti, Rosi and Maria Hlavajova. 2019. *Post-human Glossary*. Londra: Bloomsbury.
- Bre, Silvia. 2007. *Marmo*. Torino: Einaudi.
- Brizio, Anna Maria e Pietro Marani. 1984. *Fra Rinascimento, manierismo e realtà: scritti di storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio*. Siena: Giunto Barbera.
- Buffoni, Franco. 1991. *La scuola di Atene*. Torino: L'Arzanà.
- Burckhardt, Jacob. (1860) 2000. *La civiltà del Rinascimento in Italia*, traduzione italiana di Domenico Valbusa. Firenze: Sansoni.
- Burgin, Victor. 1987. "Geometry and Abjection". *AA Files*, 15, 35-41.
- Campana, Joseph and Scott Maisano, eds. 2016. *Posthuman Renaissance*. New York: Fordham University Press.
- Cescon, Roberto. 2014. *La direzione delle cose*. Roma: Ladolfi.
- Ciaco, Marilina. 2019. "Documenti, tracce, relitti dall'antropocene: *Glossopetrae* di Simona Menicocci". *lettere aperte*, 6, 59-73.
- De Alberti, Andrea. 2017. *Dall'interno della specie*. Torino: Einaudi.



- Destefanis, Elisa. 2021. “Da Piero della Francesca a Emilio Tadini. Distanza e prospettiva tra Rinascimento e contemporaneo”. *Quaderni di Filosofia*, 1, 147-159.
- Erba, Luciano. 1987. *Il tranviere metafisico*. Milano: Scheiwiller.
- Falcinelli, Riccardo. 2020. *Figure. Come funzionano le immagini dal Rinascimento a Instagram*. Torino: Einaudi.
- Fiori, Umberto. 2019. *Il conoscente*. Milano: Marcos y Marcos.
- Floridi, Luciano. (2014) 2017. *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*, traduzione italiana di Massimo Durante. Milano: Cortina.
- Fusco, Florinda. 2009. *Tre opere*. Salerno-Milano: Oèdipus.
- Gardini, Nicola. 2010. *Rinascimento*. Torino: Einaudi.
- Gardini, Nicola. 2019. *Rinascere. Storie e maestri di un'idea italiana*. Milano: Garzanti.
- Garfagnini, Gian Carlo, a cura di. 1983. *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Convegno Internazionale di studio tenutosi a Firenze dal 9 al 14 giugno 1980 nell'ambito della XVI Esposizione europea di Arte, Scienza e Cultura dedicata a Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*. Firenze: Olschki.
- Garin, Eugenio. (1975) 2007. *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*. Bari: Laterza.
- Giovannetti, Paolo. 2017. *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*. Roma: Carocci.
- Giovenale, Marco. 2014. *Numeri morali*. HGH, edizione elettronica.
- Goldberg, Lea. 1972. *Ketavim*. Gerusalemme: Sifriyat Po'alim.
- Gouwens, Kenneth. 2016. “What Posthumanism Isn't: On Humanism and Human Exceptionalism in the Renaissance”. In *Posthuman Renaissance*, edited by Joseph Campana and Scott Maisano, 37-63. New York: Fordham University Press.
- Graham, Jorie. (2017) 2019. *fast*, traduzione italiana di Antonella Francini. Milano: Garzanti.
- Guatterri, Mariangela. 2013. *Figurina enigmistica*. Roma-Francavilla al Mare: ikonaLiber.
- Haraway, Donna. 2008. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1835) 1997. *Estetica*, vol. 2, edizione italiana a cura di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro. Einaudi: Torino.



- Incerti, Manuela. 2017. "Proporzioni numeriche nelle prospettive di Francesco del Cossa". In *Diminuzioni e accrescimenti, le misure dei maestri di prospettiva*, a cura di Maria Teresa Bartoli e Monica Lusoli, 50-99. Firenze: FUP.
- Inglese, Andrea. 2001. *Inventari*. Genova: Zona.
- Inglese, Andrea et al. 2009. *Prosa in prosa*. Firenze: Le Lettere.
- Inglese, Andrea. 2011. *Commiato da Andromeda*. Livorno: Valigie rosse.
- Inglese, Andrea. 2018. "Noi europei". *alfabeta2*, 29 aprile, <<https://www.alfabeta2.it/2018/04/29/interferences-18-noi-europei/>>. Ultimo accesso: 12 settembre 2021.
- Ioli, Giovanna. 2002. "Il «vivo lume» della prospettiva nella poesia di Alessandro Parronchi". *Cuadernos de Filología Italiana*, 9, 51-64.
- Krumm, Ermanno. 2005. *Respiro*. Milano: Mondadori.
- Lanza, Antonio. 2019. *Suite Etnapolis*. Novara: Interlinea.
- Lenti, Maria. 2015. "La Muta in ascolto". In *S'agli occhi credi. Le Marche dell'arte nello sguardo dei poeti*, a cura di Cristina Babino, 64-72. Montecassino (MC): Vydia.
- Magrelli, Valerio. 2009. *Vicevita. Treni e viaggi in treno*. Bari-Roma: Laterza.
- Magrelli, Valerio. 2013a. *Geologia di un padre*. Torino: Einaudi.
- Magrelli, Valerio. 2013b. "L'arte della miopia di Valerio Magrelli. Autocommento e nota". *La letteratura e noi*, 4 marzo, <laletteraturaenoi.it/2013/03/04/l-arte-della-miopia/>. Ultimo accesso: 13 settembre 2021.
- Magrelli, Valerio. 2014. *Il sangue amaro*. Torino: Einaudi.
- Mancinelli, Franca. 2015. "Abitare nella città ideale. Frammenti di una visione". In *S'agli occhi credi. Le Marche dell'arte nello sguardo dei poeti*, a cura di Cristina Babino, 53-63. Montecassino (MC): Vydia.
- Mancinelli, Franca. 2016. "«I was born out of the chrysanthemums». An Interview with Ming Di". *World Literature Today*, 18th of May, <www.worldliteraturetoday.org/blog/interviews/i-was-born-out-chrysanthemums-interview-ming-di>. Last accessed: 12th of September 2021.
- Martini, Giulia. 2018. *Coppie minime*. Latiano (BR): Interno Poesia.
- Marzaioli, Giulio. 2008. *Cavare marmo*. HGH, edizione elettronica.



- Masullo, Paolo Augusto. 2020. “Il futuro dell’umano: post, iper, trans. Dall’uomo/macchina’ alla ‘macchina/uomo’”. In *Humanity. Tra paradigmi perduti e nuove traiettorie*, a cura di Daniela Calabrò et al., vol. I, 177-198. Roma: Inschibboleth.
- Matar, Hisham. (2019) 2020. *Un punto di approdo*, traduzione italiana di Anna Nadotti. Torino: Einaudi.
- Mazzoni, Guido. 2017. *La pura superficie*. Roma: Donzelli.
- McKinley, Marie Claire Feldmann. 2015. *Three Faces of Human Exceptionalism*. New York: CUNY Academic Works.
- Merini, Alda. 1955. *Nozze romane*. Milano: Schwarz.
- Mitchell, David and Sharon Snyder. 2020. “Disability, Neo-Materialism, and the Biopolitics of the Project for Western Man. Toward a Posthumanist Disability Theory”. In *The Bloomsbury Handbook of Posthumanism*, edited by Mads Rosendahl Thomsen and Jacob Wamberg, 197-214. Londra-New York: Bloomsbury.
- Morton, Timothy. (2013) 2018. *Iperoggetti*, traduzione italiana di Vincenzo Santarcangelo. Roma: Nero.
- Morresi, Renata. 2015. “Crivelli disperso”. In *S’agli occhi credi. Le Marche dell’arte nello sguardo dei poeti*, a cura di Cristina Babino, 33-42. Montecassino (MC): Vydia.
- Nietzsche, Friedrich. (1878) 2008. *Umano, troppo umano*, traduzione italiana di Sossio Giametta. Milano: Adelphi.
- Pacini, Bernardo. 2020. *Fly mode*. Mestre: Amos.
- Panofsky, Erwin. (1960) 2009. *Rinascimento e rinascenze nell’arte occidentale*, traduzione italiana di Maurizio Taddei. Milano: Feltrinelli.
- Piersanti, Umberto. 2015. *Nel folto dei sentieri*. Milano: Marcos y Marcos.
- Plath, Sylvia. 1976. *Lady Lazarus e altre poesie*, traduzione italiana di Giovanni Giudici. Milano: Mondadori.
- Portesine, Chiara. 2020. “Corrado Costa fra Vittoria Colonna e Vasari. Due esempi di avvicinamento laterale alla tradizione”. *L’Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture*, 23, 178-188.
- Pusterla, Fabio. 2014. *Argéman*. Milano: Marcos y Marcos.
- Rak, Michele. 2018. *Esercizi con lo sguardo. Xero, copia, falso, clone. Carne digitale per l’estetica delle folle di Mediopolis*. Napoli: Guida.



- Ravesi, Giacomo. 2021. *Le maschere di Dioniso. Figure del corpo tra arti visive, media e tecnologia*. Roma: Armando Editore.
- Riccardi, Antonio. 2017. "Introduzione". In *Tutte le poesie*, di Mario Benedetti, a cura di Stefano Dal Bianco, Antonio Riccardi e Gian Mario Villalta, 5-9. Milano: Garzanti.
- Riviello, Lidia. 2016. *Sonnologie*. Genova: Zona.
- Ruffilli, Paolo. 2012. *Natura morta*. Torino: Nino Aragno.
- Sambucco Hamoud, Micaela e Maria Letizia Strocchi, a cura di. 1984. *Studi su Raffaello. Atti del congresso internazionale di studi: Urbino-Firenze, 6-14 aprile 1984*, vol. 1. Pesaro-Urbino: QuattroVenti.
- Sarduy, Severo. 1999. *Obra completa*, edición crítica de Gustavo Guerrero e François Wahl. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Severi, Luigi. 2016. *Sinopia*. Verona: Anterem.
- Severi, Luigi. 2020. *eris*. Torino: Nino Aragno.
- Sinfonico, Damiano. 2015. *Storie*. Forlì: L'arcoliaio.
- Steyerl, Hito. (2012) 2018. *Los condenados de la pantalla*, traducción española de Marcelo Expósito. Buenos Aires: Caja Negra.
- Tanni, Valentina. 2020. *Memestetica. Il settembre eterno dell'arte*. Roma: Nero.
- Targhetta, Francesco. 2009. *Fiaschi*. Milano: ExCogita.
- Torrisi, Fiore. 1990. *I rimproveri*. Valverde (CT): Girasole edizioni.
- Vasoli, Cesare. 1982. *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali*, a cura di Vittore Branca et al. Firenze: Olschki.
- Vezzali, Maria Luisa. 2020. "La bambina cyborg di Lella De Marchi: identità senza dimora e senza radici". In *Ipotesi per una bambina cyborg*, a cura di Lella De Marchi, 55-60. Massa: Transeuropa.
- Voigt, Georg. (1881) 1888. *Il Risorgimento dell'antichità classica, ovvero il primo secolo dell'Umanesimo*, a cura di Diego Valbusa. Firenze: Sansoni.
- Waldfoegel, Joel. 2019. *Digital Renaissance. What Data and Economics Tell Us about the Future of Popular Culture*. Princeton: PUP.
- Weiman-Kelman, Zohar. 2018. *Queer Expectations. A genealogy of jewish Woman's Poetry*. Albany: Suny Press.



Zeichen, Valentino. 2017. *Poesie 1963-2014*. Milano: Mondadori.

Zuboff, Shoshana. 2019. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. New York City: Public Affairs.