



Enthymema XXV 2020

Antroposchermi. Forme del *continuum* fisico-virtuale nella poesia italiana

Samuele Fioravanti
Università di Granada

Abstract – Con uno screening trasversale della poesia italiana recente, il presente studio mira a identificare le strategie retoriche e l’immaginario metaforico che hanno informato la rappresentazione della realtà virtuale al di fuori dell’ambito della poesia digitale. Si analizza in via preliminare l’identificazione degli apparati elettronici con perturbanti animali domestici e, quindi, la conversione metaforica dello schermo in superficie acqua. L’esperienza contemporanea del web 2.0 verrà dunque interpretata alla luce della similitudine con una capsula virtuale, in grado di isolare il soggetto e disintegrare il suo rapporto con l’ambiente fisico contiguo. Infine si intende verificare la traduzione di tali stimoli nella resa letteraria, ipotizzando che le conseguenze di un simile approccio debbano essere riconosciute nella sperimentazione sulla strofa (una capsula testuale), nella saturazione dei tropi e nella costruzione di sequenze testuali invertibili.

Parole chiave – Poesia italiana Contemporanea; Cultura digitale; capsula; Pokémon; poesia e tecnologia.

Abstract – This paper aims to identify the rhetorical strategies and the metaphors used within the representation of virtual reality beyond the field of digital poetry, through a screening of contemporary Italian poetry. Starting with a preliminary investigation on the metaphorical conversion of electronic devices into disturbing pets, the paper collects examples of water-surfaces as similes frequently adopted for the screen. The interaction with the Web 2.0 has been interpreted as a virtual capsule experience, where the subjects find themselves isolated and framed in a disintegrated relation with their surroundings. Hence I try to verify the consequences of such experience, speculating that poetical writing has been translating those characteristics into a redefinition of the stanza (as a textual capsule), the abundance of the figures of speech and the displaying of reversible textual sequences.

Keywords – Contemporary Italian Poetry; Digital culture; capsule; Pokémon; poetry and technology.

Fioravanti, Samuele. “Antroposchermi. Forme del continuum fisico-virtuale nella poesia italiana”. *Enthymema*, n. XXV, 2020, pp. 485-503.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13693>

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



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Antroposchermi. Forme del *continuum* fisico-virtuale nella poesia italiana

Samuele Fioravanti
Università di Granada

1. I pokémon, il treno, l'intangible proximity

La minuta antologia *Verso i bit. Poesia e computer* (Della Mea e D'Andrea) ha tentato, tramite una delle prime panoramiche sul tema, un magro affondo nelle relazioni che intercorrono fra cultura digitale e poesia italiana contemporanea. Non ha però sottolineato la quasi univoca tendenza a ritrarre i supporti elettronici – siano essi computer, *laptops*, cellulari, tablet o console – , come fossero prodotti organici in grado di instaurare relazioni simbiotiche con il soggetto che ne fruisce. La persistenza di un simile approccio sembra suggerire che il dominio della versificazione italiana sia più propenso ad ammettere i vari dispositivi solo dopo averli trasformati in materiale biologico, interlocutori senzienti o persino *pets* antropomorfizzati. Emblematiche pietre di paragone sono, in questo senso, le sculture dell'artista post-internet Katja Novitskova, tra le più seguite e acclamate del panorama: immagini di animali ad altissima risoluzione, tratte dai più diversi database open source attinenti il mondo della divulgazione scientifica e quindi stampate su sagome di alluminio di grande formato.

I musi ingigantiti «don't just appear in closeup; the closeup is a part of facialization. Flat and abstract, invading the terrain of the living being, the face is never human, never even animal, a strange and inorganic malignancy» (Kriss 2015). L'occhiata fissa dell'animale, resa riflettente dall'alluminio, non acquisisce un profilo sacrale o totemico, semmai interpreta il ruolo di uno schermo illuminato sul quale lo sguardo umano cerca di impossessarsi dello (o di contrapporsi allo) sguardo non umano.¹ Quando l'immagine digitale, evasa dalla pagina online, finisce per occupare lo stesso spazio fisico dello spettatore, rimette in discussione l'ipotesi della separazione dei due regni, materiale e virtuale, umano e non umano, configurando i loro rapporti nella forma del *continuum*. Già una poesia di Giuseppe Conte, inclusa nella raccolta *Ferite e rifioriture*, uscita nello "Specchio" Mondadori ai primi del Duemila, puntava sulla resa perturbante dell'animale sagomato sulla superficie metallica di uno schermo. L'identificazione dell'insetto (un «insetto / levigato, ingigantito» come un'opera di Novitskova, appunto) con il telefono cellulare era perturbante in quanto invasiva: avveniva infatti nell'intimità della camera, «sul copriletto».² Anche se l'effetto globale della poesia viene irrimediabilmente banalizzato dalla chiusa sentimentale («Ti dico grazie, vita. [...] Luce di un'altra aurora») con la tòpica

¹ «As soon as the human gaze is disrupted, as soon as we cannot recognize their faces, or feel them looking back at us with a little too much self-awareness, they become foreign, strange and impenetrable. [...] Novitskova often imagines alternative scenarios for the non-human: what is their potential as independent entities with their own agendas, having their own agency? [...] What is it like to exist without the human gaze, without being constantly framed as our familiars? By using images collected by mechanical eyes, Novitskova makes visible alternative ways of seeing the world.» (Krikmann 13)

² «Sibila il cellulare / lasciato sul copriletto / nella mia camera d'albergo / simile ad un insetto / levigato, ingigantito. / Mi risveglio e lo prendo. / È la voce che attendo. / Ti dico grazie, vita. / Domenica mattina / e tu mi sei vicina / da un mare all'altro mare / va chiara la tua voce. / Forse tu mi vuoi ancora. / Miracolo che continua. / Luce di un'altra aurora.» (Conte)

Antroposchermi. Forme del *continuum* fisico-virtuale nella poesia italiana

Samuele Fioravanti

telefonata all'amata lontana, il testo costituisce uno dei primi tentativi di intercettare una serie di stimoli che avrebbero trovato ampio spazio nell'ultimo decennio.

Su questa linea d'indagine si inseriscono i versi di Bernardo Pacini e Manuel Micaletto, che hanno provato a convertire i pokémon da immagini su schermo (personaggi televisivi/pupazzi videoludici) in duttili e tuttavia disorientanti animaletti domestici, sotto forma di allegorie della contemporaneità digitale o addirittura di parodiche funzioni paratestuali.³ Il "Porygon" di Pacini compare sulla scena incapsulato in uno spazio virtuale curiosamente venato di un'emotività squisitamente umana («Porygon nella sfera o dentro un disco esterno / zippato lì ab eterno. [...] Il vecchio cyberspazio lo chiama cyberstrazio» Pacini 21), mentre il Butterfree di Micaletto viene assunto a commosso dedicatario di *AFK*. Il testo, pubblicato dalla Fondazione LUMA e co-curato da Hans Ulrich Obrist, si apre appunto con l'omaggio al pokémon di tipo coleottero e culmina nella sezione intitolata "FAQ", già apparsa in *Stesura* e imperniata sulla sovrapposizione tra l'intimità del sonno («sul letto resta il calco, l'orma del sonno»)⁴ e l'abuso di apparecchiature elettroniche che assorbono completamente l'attenzione («in grid e in url [...] a schermo intero»)⁵ in modo non dissimile da quanto accade durante l'esperienza onirica. La serie di sagome che informa tutta la raccolta di Pacini, *La drammatica evoluzione*, ricorre, nello specifico, a dispositivi retorici volti a sospendere ogni singolo pokémon ritratto fra il *personaggio* e la *figura*, mediante l'impiego massivo dell'allegoria, della prosopopea e dell'umanizzazione, con l'obiettivo –credo– di costruire un database paragonabile alle sculture post-internet. «A database of acceptable cinematic gestures to reassure us the non-human is still spectacular and worthy of our gaze, yet tame enough not to pose a bigger threat than we need for moderate simulation» (Krikmann 13).

La poesia italiana recente trasforma, insomma, congegni elettronici e creature da Game Boy in ospiti coscienti coi quali si condivide non solo lo spazio domestico ma addirittura la più intima prossimità fisica – il letto, la tasca, la mano – in una sorta di coinquilinato paritario fra la pelle e lo schermo. La nozione di *prossimità fisica condivisa* viene quindi a coprire uno spazio eterogeneo in cui l'organismo umano coesiste accanto ai consueti accessori (vestiario, cosmesi, gioielleria) e alle più tradizionali protesi (occhiali, apparecchi acustici, dentature artificiali), interagendo altresì, senza sosta, con terminali elettronici deputati a generare un *continuum* fisico-virtuale. Da questa simbiosi il soggetto guadagnerebbe la possibilità di *situarsi* nello spazio: sentirsi, cioè, guidato, garantito e integrato in un habitat e in una comunità più estesi e capillari

³ Sulle divergenze che separano Pacini e Micaletto si è espresso Roberto Batisti (2016): «Pacini, infatti, scrive di Pokémon, ma non scrive come un Pokémon. Diversamente, un poeta come Manuel Micaletto è un Pokémon, antropologicamente parlando, e quindi non ha bisogno di tematizzare i mostriciattoli giapponesi, bensì guarda egli stesso il mondo con gli occhi di una creatura da videogioco, per la quale la differenza tra pixel e realtà è estremamente labile». Pacini, sostiene Batisti, «sa vedere un'espressione dell'umano anche nei Pokémon, e sa ricondurli a questa loro radice ultima – non pokémonizzando l'umano (come farebbe un neo-neo-avanguardista o un cannibale) ma umanizzando i Pokémon.»

⁴ «A: quando sorge al mondo, è quella figura che il sonno ha sbizzato. / Q: come si presenta la scena, al risveglio? / A: il letto non dispone di argini sufficienti. / il sonno tende a rompere le righe: / esonda. il lenzuolo mostra tutta una / serie di irregolarità e increspature.» (*AFK*)

⁵ «I primi passaggi sono sempre in modalità finestra (divisa in grid e in url). il sonno filtra da lì, è viola di sirene, è quell'alternanza di fari: quello schema, attraverso il vetro. in un momento successivo, impossibile da indicare, si compie: passa a schermo intero. a tutto campo, senza quartiere» (*AFK*)

Antroposchermi. Forme del *continuum* fisico-virtuale nella poesia italiana

Samuele Fioravanti

dell'ambiente adiacente al suo corpo, grazie ad AR,⁶ mappe satellitari, *geotagging*, *scanning*, messaggistica, videochiamate, biglietti e pagamenti elettronici.⁷ Il modello è stato descritto nei termini di una *intangibile proximity*, cioè di una inclinazione a considerare sempre più stimolanti (dunque vicine/disponibili/utili/intime/interessanti) cose e persone che non sono fisicamente contigue al nostro corpo o non si trovano nel raggio di una distanza percorribile a vista.⁸ Anzi: l'habitat, il paesaggio, le emergenze ecologiche devono dunque competere ininterrottamente con una serie di concorrenti simultanei eppure intangibili per ottenere la nostra attenzione *al di là* di uno schermo (portatile, smartphone, tablet).

We live in increasingly mixed spaces. On the one hand, the digital revolution interweaves our reality with a pervasive plot of circuits that produces a material/virtual universe, expanding our consciousness to a new sense of intangible proximity. On the other hand, structural and infra-structural networks extend across open spaces, generating a natural/artificial continuum. We face the need to design planetary macro-ecologies on a geographic scale in order to envision a possible future for our species, while we are urged to reintroduce micro-ecologies in the city space at the human scale to re-naturalize the scenario of our days. (Pasini 2-3)

In tal senso non è difficile rintracciare nell'*intangibile proximity* il modello di un'esperienza prevalentemente estetica e simmetricamente contrapposta al dibattito sull'*ethics of proximity* secondo il quale «the nearer has priority over the more remote – in space, time, culture, species» (Naesse 144). In questo quadro, la cultura digitale coadiuverebbe la globalizzazione nel deresponsabilizzare soggetti sempre più propensi ad assentarsi dal proprio ambiente fisico (eticamente vincolante) per accedere al dominio virtuale (più stimolante in quanto affrancato da esplicite costrizioni morali) soprattutto sul piano ecologico (Heise 66-72). La dinamica, nondimeno, raggiunge una statura paradossale qualora sia messa in relazione con la progressiva e spropositata estensione dello spazio terrestre, marittimo e celeste percorribile oggi a velocità inaudite rispetto a quelle godute dalle generazioni precedenti alla nostra. La *distanza* sembra essersi fatta virtuale o, meglio, incommensurabile: non è altro che panorama. *Scorre* dietro il vetro dell'abitacolo come fosse l'immagine in movimento su uno schermo o una proiezione visiva violenta, velocizzata mediante i comandi *rewind/forward*. Anche il mondo dietro lo schermo del finestrino appare alterato dalla sensazione dell'*intangibile proximity*, per cui il visibile viene percepito come fosse vicino benché sia sorprendentemente incorporeo (“Sul treno”, Stefano Dal Bianco) e ci faccia sentire *fuori*, ci situi dall'altra parte del ‘monitor’ (“Treno”, Umberto Fiori).

Sul treno

⁶ Per una trattazione del rapporto fra poesia contemporanea e realtà aumentata si rimanda al capitolo *Poesia e nuovi media. Il caso della Realtà Aumentata* redatto da Katuscia Darici per il volume *Poesia e nuovi media* (Darici 2018).

⁷ Iñaki Ábalos e Juan Herreros hanno previsto e riassunto efficacemente l'andamento che caratterizza l'interazione fisico-virtuale già nel 2003, parlando di modelli ibridi generati da «the interaction between natural and artificial materials» e volti a ridefinire la nozione di spazio pubblico come «hybrid, crossbred, entropic, humanized conglomerate» (56-57).

⁸ Così ha recentemente sintetizzato Roberto Pasini: «Cognitive-metabolism and aesthetic-territorialist approaches to the problem, respectively preferring environmental engineering versus cultural components of the landscape construct, have been chasing over the symbiotic field from opposite forms. In the end, the aggregate result is a general drift towards novel regulations of space based on soft and living systems, casting scenarios for the hybridization or, more radically, the demise of hardscapes» (Pasini 3).

Antroposchermi. Forme del *continuum* fisico-virtuale nella poesia italiana
Samuele Fioravanti

Sedersi al finestrino con le spalle alla testa del treno, così che invece che incontrare il paesaggio che arriva la vista si perda sul paesaggio che scompare, il nuovo arrivando di sorpresa, così violento e di già nauseante, come un tradimento. (Dal Bianco, *Ritorno a Planaval* 61)

Treno

I.
È buio e la città non si vede ancora. [...]
Più in là, nella campagna
si accendono tre, quattro luci
a scatti, come su un quadrante.
In curva ora il treno si inclina piano
sotto le prime case. Ai finestrini [...]
passano armadi, tovaglie, televisori. [...]

II.
Mentre le stanze passano
e se ne vanno, viene
come una spina dentro,
come un'invidia.
Ci si sente mancare,
in queste scene.
Si è come tenuti fuori.
[...] essere così chiari
senza saperlo,
stare soprappensiero
un attimo, nel pieno dell'attenzione.

III.
E finalmente sembra di capire:
essere gli altri, questo si vuole.
Gli altri: per sempre salvi, luce di cinema
in uno sguardo buono.
Essere gli altri a casa,
in varie case: trovarsi lì come un quadro,
o il freddo dei vetri. [...]
Essere via,
là, dove niente può succedere. (Fiori 93)

Il mondo ritratto da Umberto Fiori è prossimo e tuttavia intangibile nella misura in cui si tramuta in uno schermo retroilluminato: la campagna appare «come su un quadrante», «ai finestrini passano [...] televisori», «gli altri [sono] luce di cinema», la visione è congelata «in un quadro» o nel «freddo dei vetri». La contraddizione si esprime nei termini di un'esperienza vivida che resta sempre e comunque *dietro* lo schermo, stimolante e attrattiva,⁹ capace di destare la nostra attenzione e deviarla dall'ambiente immediatamente circostante («stare soprappensiero / un attimo, nel mezzo dell'attenzione»).

⁹ Sull'opposizione tra un ambiente fisico vissuto *in presentia* eppure meno stimolante dello stesso ambiente esperito mediante terminali elettronici (schermi, occhiali 3D, AR) si è egregiamente interrogata l'artista post-internet Kristina Õllek nell'installazione multimediale *WHEN YOU HAVE THE OBJECT ITSELF IN FRONT OF YOUR EYES*, costituita da una esposizione virtuale nella galleria online physicalvirtual (konstanet.com), licenziata contemporaneamente alla personale tenuta presso il Piet Zwart Institute di Rotterdam e a una pubblicazione cartacea edita in Estonia dallo Studio LE60 di Kert Viirt col supporto del Ministero della Cultura estone.

2. La strofa, la capsula, l'abitacolo

I passeggeri in corsa su *High Speed Rails*, *Autobahnen* o *Fastcrafts* vivono esperienze sempre più simili alle tratte aeroportuali; persino il design degli abitacoli, i posti a sedere su vagoni e cabine, i cubicoli di alcuni celebri hotel giapponesi sembrano conformarsi a un'estetica aerodinamica fondamentalmente ispirata alla *capsula* (Šenk 2017). «The more mobile we become», scrive De Cauter, «the more capsular our behaviours: we are sedentary nomads, in the sense of sitting travellers» (95), ma anche nel senso di una civiltà che inizia a considerare plausibile l'opzione di paragonare i famigerati hotel a capsule di Tokyo a soluzioni abitative semipermanenti esportabili a Barcellona.

The difference between the Japanese hotels and the capsule apartments is that instead of being used in the tourism sector, the enterprise claims the capsules to be a housing alternative. According to them, this initiative aims to have a social component. It can be a temporary solution for people with limited economic means to sleep in a private place instead of a hostel with large rooms where everyone has to bear the snoring of their neighbors. (García Valdivia 2019)

La capsula materializza uno dei modi più distintivi di organizzare lo spazio degli ultimi vent'anni grazie all'associazione tra l'immagine di un involucro altamente tecnologico, dotato di uno schermo, e la possibilità di viaggiare ad alta velocità conformemente ai ritmi di vita che si vorrebbero sempre più rapidi ed efficienti. Sull'onda dell'interesse per la velocità di fruizione, i ricercatori russi Gregory Martynenko e Tatiana Sherstinova hanno studiato la rapidità con cui si impenna la curva (*stress index*) che rappresenta, su un piano cartesiano, l'intensità della risposta emotiva di un ascoltatore durante la lettura di una serie di sonetti (Martynenko e Sherstinova 209-299). Il risultato ha situato il picco in una zona compresa tra la seconda quartina e la prima terzina, quindi nel passaggio da un tipo di schema metrico a un secondo tipo più rapido e conciso. Osservata da quest'angolazione, anche la recezione di un sonetto russo sembra conformarsi ai parametri – velocità d'esecuzione, intensità, parcellizzazione, passaggio da una capsula all'altra – che informano l'esperienza dei treni ad alta velocità che collegano Mosca a San Pietroburgo.

L'11 giugno 2001 è partito il primo treno russo ad alta velocità. [...] Non si tratta solo di un cambio tanto atteso di orari, o di modelli, e non è nemmeno una questione di look aerodinamico. Si trasforma anche il ritmo, lo spazio, la percezione del tempo. [...] Il Neva Express è più simile a un aereo: appiattito sui binari e verniciato di bianco e azzurro, ricorda gli apparecchi dell'Aeroflot. [...] Il nuovo viaggiatore se ne sta per conto suo e non dà il minimo valore agli incontri o alle conversazioni che può fare durante il viaggio. Accende il walkman o il computer portatile. I passeggeri stanno seduti uno dietro l'altro. Non parlano più con un dirimpettaio, ma con un interlocutore lontano attraverso il cellulare. In prima classe ci sono i display su cui leggere le ultime notizie o guardare un film. (Schlögel 28-30)

Come sostiene Lieven De Cauter, «beside real capsules there are more and more virtual capsules», dal momento che molta della tecnologia informatica recente può essere descritta nei termini di *capsula virtuale*.¹⁰ Accanto al telefono cellulare e al walkman, De Cauter si riferisce soprattutto ai dispositivi che adottano schermi ad alta definizione, in grado di generare efficacemente l'effetto di *intangible proximity*: «of course all screens (film screens, tv screens, computer screens) are mental capsules», sostenendo che «a world of screens is a capsular world», poiché

¹⁰ «Our media are getting more capsular as technology moves on from extension of the body to extension of the mind.» (De Cauter 95)

Antroposchermi. Forme del *continuum* fisico-virtuale nella poesia italiana

Samuele Fioravanti

«when looking at a screen you are in a closed mental, virtual, space that is far away from the actual space where you sit» (95).

Le interazioni mediate dalla tecnologia attraverso una rete di capsule confermano, in fondo, l'ipotesi post-umanista che era già stata prefigurata dalla critica decostruzionista francese.¹¹ Nell'ultimo trentennio del secolo scorso si prospettava infatti un soggetto parassitario che non avrebbe vissuto in una casa di proprietà agendo secondo ritmi di vita tradizionali, ma avrebbe invece occupato moduli abitativi minimi e provvisori (gusci, bolle, involucri) negli interstizi di un sistema che avrebbe sentito distante e dal quale si sarebbe quindi estromesso (Ábalos 145-7). Insomma che avrebbe voluto guardare *da fuori*. Il prototipo disegnato dall'architetto giapponese Toyo Ito per identificare le esigenze di questo ipotetico soggetto incapsulato è una coppia di igloo modulari prefabbricati, realizzati nel 1985 e nel 1989: *Pao I* e *Pao II*.

Toyo Ito's *Pao I* and *Pao 2* dwelling units for the Tokyo Nomad Woman elaborate on the same concept of a molecular metropolitan society where home is replaced by pod. If *home* implies rootedness and place, *pod* recalls a technical support installed on an incidental location. Ito's *paos* are anti-homes designed for a mutant society. Tokyo's woman's nomadism is supported by light platforms serving dried-up functions such as *style*, *snack* and *intelligence*, depowered projections and occasional episodes derived from the fundamental acts of hygiene, nourishment and culture. (Pasini 14-5)

Credo sia curioso e indicativo il fatto che l'abitante di un igloo interstiziale, supportato solo da capsule virtuali, sia stato immaginato di sesso femminile. Nella fantasia di Toyo Ito ha preso corpo una giovane donna viaggiatrice che vede il mondo scorrerle attorno come fosse proiettato su uno schermo, e davanti al quale si limita a compiere tre rituali. Mangia un boccone («*snack*»), si prende cura del proprio aspetto fisico («*style*») e legge qualcosa di interessante («*intelligence*»), miniaturizzando in chiave narcisistica azioni ataviche quali l'alimentazione, l'igiene e la produzione culturale, esattamente come la protagonista del *Colore oro* di Laura Pugno che, sullo «schermo» di una «città temporanea», «beve latte» e «ouzo», si lega un «laccio», cospargendosi di «profumo, unguento» e trova «un libro».

la ragazza beve latte e assenzio,
solo nell'ora
del sole più caldo diventerà sirena
corpo tiepido in acqua misto ad alghe
[...] ha un sapore di ouzo,
di plastica al sole
e il terreno è sensibile al tuo peso,
si modifica come uno schermo: scorreranno
viste della città d'oro
la città temporanea nel tempo
che ti abita, [...]
questo che sei nel centro, rilégalo
con lacci, tocca i talloni, la pelle
delle braccia dove trema: hai freddo e vai
avanti: [...]
questo è un libro, oppure
il bosco diventa un diverso bosco

¹¹ «Qué le ha pasado al sujeto normal – el que está sujeto a la norma – para convertirse en este agente cuya única capacidad de expresión consiste precisamente en su incapacidad tanto para oponer resistencia como para desarrollar con éxito las normas? Sin duda este personaje es uno de los que más ha interesado al pensamiento contemporáneo; es con mayor o menor precisión, el que dede Foucault han pensado los principales críticos postestructuralistas franceses» (Ábalos 146).

Antroposchermi. Forme del *continuum* fisico-virtuale nella poesia italiana

Samuele Fioravanti

il tuo corpo è un profumo
fatto d'unguento

La protagonista che «diventerà sirena» a contatto con il calore del sole richiama il dormiente digitalizzato nell'*AFK* di Manuel Micaletto che «è viola di sirene» nel tepore delle lenzuola (Micaletto 2017). La metamorfosi avviene quando «il terreno si fa schermo», per l'una, o quando si «passa a schermo intero», per l'altro, cioè quando il soggetto esperisce pervasivamente il *continuum* fisico-virtuale. Come nelle ore di sonno, ci si trova *assenti* rispetto all'ambiente immediatamente circostante ma *presenti* innanzi alla dimensione remota e intangibile della visione. Eppure non è il sogno a costituire il principale referente adottato per descrivere tale esperienza, quanto l'immersione subacquea. La sirena di Laura Pugno è «corpo tiepido in acqua misto ad alghe» mentre il materasso 'a schermo intero' di Micaletto «non dispone di argini sufficienti [...] tende a rompere le righe: / esonda». Il recupero di un immaginario acquatico come portale d'accesso a un mondo *altro* recupera evidentemente un'eredità fortemente connotata. Il riflesso visibile su una pellicola d'acqua veniva associato con il piacere estetico di una simulazione pittorica/poetica già nella cultura islamica medievale¹² e, oltre a trovare un interprete classico nel Monet dei giardini e degli stagni, ha subito un processo di aggiornamento teorico nelle piscine dipinte da David Hockney come spazi virtuali e proiettivi del desiderio, comparati alle lastre trasparenti di finestre, vetrate e tavolini da caffè (Livingstone 147-9). Ma si tratta pur sempre di una riflessione sulla trasparenza della sola *superficie* d'acqua, mentre l'esperienza della capsula virtuale viene paragonata adesso a un'immersione *subacquea*, a una caduta libera e impercettibile, a un risucchiamento.¹³

Nella stessa collana dell'editore Nottetempo che ha pubblicato Pugno – il nome è significativamente “poeti.com” – esce a distanza di un decennio la più recente raccolta di Laura Accerboni, che non solo allude alla virtualità della vita subacquea, ma ne informa l'intero volumetto. Intitolata *La parte dell'annegato*, la seconda prova di Accerboni propone flash di un mondo «popolato da pesci» dove «la trasformazione in branchie è già avvenuta» all'«ospedale» (23), in modo non troppo dissimile da quanto avviene alla protagonista di *Krill*, pubblicato da Gabriele Belletti con Marcos y Marcos. Anche Belletti dipinge uno scenario sottomarino e metamorfico mediato da uno schermo: «Dina si è fatta balena» guardando la televisione (Belletti 45). Sia *Krill* sia *La parte dell'annegato* ordiscono in una serie fortemente interrelata il contrasto irrisolto fra il tramonto dell'*ethics of proximity* e la fascinazione dell'*intangibile proximity*, via schermo, sullo sfondo di un disastro ecologico marino: l'onda nera che raggiunge il Golfo del Messico dalla piattaforma petrolifera statunitense Deepwater Horizon e l'alterazione irrimediabile del litorale toscano a Rosignano presso gli stabilimenti Solvay. In conformità con quanto si è detto finora, nella poesia di Accerboni, oggetti, persone, materia sembrano contrarsi in un punto impercettibile per incapsularsi dentro un minuscolo mezzo di locomozione e farsi incorporei a contatto con computer e animali domestici perturbanti.

¹² «[Alhazen from Basora] evaluated the point of view of the theory of visual perception the aesthetic effects related with transparency (in glass vessels, in colorful liquids, in the atmosphere, in mist). Optical theories and those of visual perception, in short, bore a close relationship to the aesthetics of light, reflections and water, analyzed from a purely perceptive and sensory angles, rather than metaphysical. [...] An excellent example of this is the treatise by Hazim al-Qartajanni, *The Path of Rhetoricians*, written in Tunis, in which he reminds us that poetry produces pleasure similar to when two lovers meet together contemplating a garden with water, and applies the concepts of the aesthetics of light, reflection, water to the interpretation of poetic imagination.» (Puerta Vilchez 44)

¹³ Sul paradosso della caduta sottacqua o del cadere galleggiante si esprime nitidamente Hito Steyerl: «Muchos filósofos contemporáneos han señalado que el momento actual tiene como condición dominante la falta de fundamentos. [...] Imagina que caes. Pero no hay tierra. [...] Paradójicamente, mientras caes es probable que sientas que estás flotando. El caer es relacional: si no hay nada hacia donde caer, ni seas consciente de estar cayendo.» (Steyerl 15-6)

Antroposchermi. Forme del *continuum* fisico-virtuale nella poesia italiana
Samuele Fioravanti

Mogli, cani
uccellini da spavento,
due computer, un divano,
qualche mobiletto,
tutto il concreto
di una tonnellata
su un triciclo massimo
tre anni. (18)

L'intimità fisica coi dispositivi dotati di schermo assume il carattere di una prossimità epidermica («Mia figlia / ha lo stesso pianto / da anni, / non si consola. / L'ho lasciata dormire / con il telefono in mano» 39) o della deglutizione («Oggi a tavola / due macbook pro proteici / per chi supera i nove anni» 61), sicché persino gli ambiti della digestione e del riposo¹⁴ finiscono per coincidere con il continuum fisico-virtuale che rende il soggetto *assente* dal proprio ambiente e, malgrado ciò, *presente* altrove, a *contatto* con lo schermo, in uno spazio concepito come spazio-video cinematografico o telefilmico.¹⁵ Tra gli inediti di Silvia Tripodi, in uno scatto d'ulteriore contrattura, le allusioni agli atti d'alimentazione, igiene e cultura vengono essiccate ancora: il pasto si riduce a spianatoia vuota, il corpo a una coppia d'organi e la lettura a un'allucinazione, mentre il cielo che si inscurisce sulla città di Palermo cinge un soggetto in competizione con la tecnologia informatica: «Nella spianatoia il vecchio dire del polmone e il cuore / [...] il cielo sopra m'imbruniva / e commettevo l'allucinazione / in anticipo sui server.» (Tripodi, "Due inediti").

L'allucinazione occupa un ruolo pivotale in una poesia che voglia farsi interprete di un'esperienza distintamente contemporanea come la capsula virtuale. Indica in primo luogo il *miraggio* visivo e intangibile che attrae il soggetto *fuori* dal proprio ambiente, assorbendone l'attenzione, e in seconda battuta la visione di una superficie scintillante come uno schermo retroilluminato. Per conseguire l'effetto di lucida vistosità, tipico delle immagini proiettate da un videoterminale, il testo poetico ricorre dunque a due strategie:

a) intensifica la complessità del dettato (proliferazione delle isotopie proporzionale al diradamento dei rapporti logico-sintattici),

b) potenzia la portata retorica (aumento della densità dei tropi nella brevità del verso).

La moltiplicazione delle isotopie nello spazio di un testo breve viene ulteriormente amplificata dall'altissima diffusione di tali stimoli nella parabola del macrotesto. Il lettore viene indotto a credere che il senso di quanto legge debba essere ricavato dalla decrittazione delle

¹⁴ Proprio sul rapporto fra capsula e riposo nell'architettura di Toyo Ito, scrive ancora Roberto Pasini: «Resting is the only fundamental act to be supported by the *Pao*, while any other primary activity is performed in the collective facilities variously dislocated in the metropolitan continuum, daily crossed by the nomadic trajectories of metropolitanites.» (15).

¹⁵ Scrive esplicitamente Accerboni: «La spiaggia / ha un sapore / da soap opera» e ancora «rendere l'ordinario / in puro stile hollywoodiano» (30-31). Il litorale di Rosignano Solvay modificato dagli scarichi industriali di carbonato di calcio viene tramutato in un arenile da *hit parade* degno di ospitare le *celebrities* del cinema statunitense. Commenta a tal proposito Chris Anderson: «Non c'è da stupirsi se quegli *hits* sono diventati la lente attraverso cui osserviamo la nostra cultura. Definiamo la nostra epoca in base alle sue celebrità e ai suoi prodotti di massa – cioè il tessuto connettivo della nostra esperienza comune. Lo star system inaugurato ottant'anni fa da Hollywood ha oggi raggiunto ogni angolo del commercio, dalle calzature agli chef. I nostri media sono ossessionati da quello che "tira" e quello che "non tira". Per farla breve, gli *hits* detengono il potere» (xv).

Antroposchermi. Forme del *continuum* fisico-virtuale nella poesia italiana Samuele Fioravanti

relazioni complesse che si instaurano tra poli interrelati *a distanza*, poli che incrementano in un progressivo reticolo simile all'esperienza policentrica e centrifuga della navigazione online.

Portali, blog e siti web sono l'esempio più noto di ambiente ipertestuale: spazi telematici in cui si organizza e viaggia l'informazione, strutturata secondo un sistema integrato di connessioni logiche e di collegamenti tematici (link), che attivano conoscenze e ne amministrano i rapporti. Il web nel suo complesso vanta peculiari codici espressivi e simboli identificativi. Di conseguenza, la scrittura affidata alla Rete (digital born) richiede operazioni tutt'altro che semplici e automatiche, comportando essa, per sua natura interattiva, l'osservanza di regole e parametri scritturali assai differenti dalle codificate norme della comunicazione cartacea. (Scardicchio 12)

Non si tratta, comunque, di scelte stilistiche inedite o di strategie radicalmente modificate nell'impianto. Concordo pienamente con Paolo Giovannetti¹⁶ che, nella *Poesia degli anni Duemila*, sottolinea la tendenza della poesia italiana a tematizzare il mondo digitale «in maniera» perlopiù «automatica ed evidente, [...] spiattellata» (110) anziché seriamente assimilata, e con Francesco Giusti, quando sostiene che la stragrande maggioranza della poesia italiana recente sembra ancora «mostrare una straordinaria resistenza a lasciarsi modificare dalle nuove tecnologie» e che «sia da parte del creatore sia dal parte del lettore sembra esserci una sorta di tenacia nell'aderire a una certa idea di poesia elaborata e divenuta dominante (ma certamente non esclusiva) nel corso dell'Ottocento», una poesia di tipo effusivo, personalista e metaforico «e ancora oggi ordinariamente praticata» (Giusti, *Poesia e nuovi media*). Così come in versi,¹⁷ lo stesso avviene sul versante della critica online nel primo decennio del Duemila. Guglieri e Sisto hanno ripercorso la crisi della militanza letteraria a partire dagli anni Novanta, arrivando a «constatare che nel web italiano non sono rappresentati né i 'notabili' (scrittori istituzionali, vicini alle élites politiche, che tendono a sottomettere la letteratura a istanze morali e interessi nazionali) né gli 'estetisti' (che al contrario difendono la letteratura da ogni tentativo di condizionamento etico o politico), bensì quasi esclusivamente l'«avanguardia» e i «giornalisti-scrittori», il cui capitale di riconoscimento globale è più basso» (169-70). Sembra dunque che il progressivo infittirsi e precisarsi di una relazione con lo schermo sotto forma di capsula virtuale abbia decisamente contribuito a destabilizzare il soggetto effusivo – tanto critico quanto lirico – che tenta tuttora di riambientare un certo armamentario retorico consolidato a una situazione del tutto nuova. Esemplificativo è certamente il caso di *Macchina*, testo imperniato sull'opposizione nostalgica fra la tastiera del computer e la macchina da scrivere, che viene addirittura messa in relazione da Antonella Anedda con la tradizione greco-romana del *deus ex machina* in un inatteso moto di fatalista semichiusura¹⁸ quanto meno inattesa dopo il volume *Salva con nome* di sei anni prima.

¹⁶ Giovannetti (110) auspica che la critica sappia «cogliere come la poesia possa andare incontro a modificazioni strutturali che rispecchiano sì l'universo della digitalizzazione, ma in maniera meno automatica ed evidente, in maniera meno spiattellata» della sola assunzione a tema.

¹⁷ La prefazione di Dagnino e Pellegatta all'antologia *Planetaria* riassume efficacemente: «[l']irruzione di piattaforme sociali e più in generale ciò che internet ha portato con sé [...] sembra, a un primo sguardo, avere avuto assai poco potere sul modo di scrivere in Italia. Il cambiamento percettivo e di rapporto con un mondo sdoppiato, ma in via di veloce riunificazione, è stato tenuto a distanza dai poeti, o forse ignorato. A parte qualche caso isolato e attento, solo negli ultimi cinque o sei anni i testi poetici sembrano essersi accorti del cambiamento, operando, però, quasi sempre a un livello superficiale, ovvero tematizzando anziché formalizzando: terminologie tecniche, assunte solitamente come un *dovere*, scene o scenari tratti da ambiti tecnologici inevitabilmente intinti in salsa quotidiana e diaristica.» (Dagnino e Pellegatta, 6).

¹⁸ «Le dita sulla tastiera del computer schioccano / – solo più leggermente – / come un tempo la macchina per scrivere. / Era bello quel nome: macchina, ancora meglio / quando senza la *c* ritorna *machina*.

Antroposchermi. Forme del *continuum* fisico-virtuale nella poesia italiana

Samuele Fioravanti

Se riteniamo la lirica indissolubilmente legata a una certa forma storica della soggettività, maturata appunto nell'Ottocento, allora le rivoluzioni tecnologiche e le mutazioni socio-culturali recenti non possono che mettere a repentaglio quel genere letterario, che può semmai essere rintracciato oggi soltanto in fenomeni 'conservativi'. E la ribellione delle avanguardie novecentesche – segnate da una *vergogna* per la lirica – condurrebbe davvero a un'uscita dal genere. Se invece si considera la lirica, per lo meno all'interno della tradizione occidentale, come una serie di caratteri e di tensioni che un particolare uso del linguaggio mantiene attraverso i secoli e che può accogliere, adattandosi, forme storicamente diverse di soggettività, vale allora la pena di indagare cosa accade alla lirica nell'era del digitale. (Giusti, *Poesia e nuovi media*)

3. La trasparenza, il vetro, l'inversione

L'effetto cui mirano le poesie pur diversissime di Pacini, Micaletto, Pugno e Accerboni – mi servirò di un'analogia con il *medium* fotografico – è quello di una certa saturazione (proliferazione delle isotopie) accompagnata da un'altissima brillantezza (densità dei tropi, prosopopee), talora circoscritta a pochi elementi centrali, talaltra diffusa sino a ottenere un effetto globale di appariscenza. Appartiene a questo secondo gruppo, per fare un esempio recente, la prima prova licenziata da Maria Borio sotto le insegne di Pordenonelegge, *L'altro limite*. La poesia "Settima scena" mette a fuoco il *continuum* fisico-virtuale («da carta e il digitale»), concepito come luogo astratto in cui l'allucinazione («accecata dalla luce digitale») si fraziona su una superficie informatica («attraverso uno schermo nell'etere / particelle o nella sottospecie di materia»). Ma è in un testo di impianto ambiziosamente metafisico, "Isola", che schiocciano in modo lampante le categorie proposte da Toyo Ito come indizi di una contemporaneità capsulare: il canale dell'esofago scopre una parentela con il canale dell'ascensore (*snack*), l'igiene personale con gli operai che puliscono le vetrate di un grattacielo (*style*) e la lettura con *Le Grand Verre* di Duchamp (*intelligence*).

Isola

Nella notte il vetro dei grattacieli di Isola
sembra una faglia sull'orizzonte,
il semicerchio della struttura che dice
il potere di rendere solida l'acqua
e liquefarsi al momento
che hai finito di circoscrivere.

[...] ma l'alba ci ha fermato in un suono contorto:

le curve del tempo vuoto
la fuga nel sottopassaggio
l'elettricità aperta tra gli ascensori e il cibo decongelato
gli artefici di questa pulizia di vetro
o una prova molto umana per fermare un azzurro fragilissimo.

[...] Al bar mi dici
che è metafora del mondo

/ Impalcatura per un dio o un assedio, / ariete per abbattere le mura. / Rimandava a un arto di ferro,
un ordigno / e un artigiano che ubbidiva al cervello. / Eppure non ha senso / rimpiangere il passato, /
provare nostalgia per quello che / crediamo di essere stati. / Ogni sette anni si rinnovano le cellule: /
adesso siamo chi non eravamo. / Anche vivendo – lo dimentichiamo – / restiamo in carica per poco.»
(Anedda 22).

Antroposchermi. Forme del *continuum* fisico-virtuale nella poesia italiana
Samuele Fioravanti

oggi trattenendo il cibo nella bocca
il grande vetro di questi edifici
e il cibo profondo negli organi:

meccanica e carne invisibili
e la loro imperfezione avvolge al puro e all'impuro
entrando uscendo dal grande vetro
come l'arte afona e oscura di Duchamp
taglia a sezioni.

Nel caso premi la mano, può frangersi

o resistere come l'etere resiste,

[...] il grande schermo di Isola

o un continente.

L'involucro vitreo dei primi versi è la struttura concava della torre progettata da César Pelli, la cosiddetta Torre Unicredit, a Milano Garibaldi («grattacieli di Isola»), il cui volume scintillante e limpido richiama l'effetto di un istantaneo fermo-immagine in cui una massa liquida appaia momentaneamente compattata o ripresa in *slow motion* («rendere solida l'acqua / e liquefarsi al momento»), in analogia con l'associazione tra il mondo subacqueo e l'esperienza *dell'intangible proximity* già riscontrata in Pugno, Micaletto, Accerboni e Belletti. La forma stessa dell'edificio, «il semicerchio della struttura», incapsula la scena in una concavità vetrosa, quasi fosse un rifugio ctonio («una faglia sull'orizzonte») il cui guscio curvo serve anche a schermare il cielo («una prova molto umana per fermare un fragilissimo azzurro»). La torre *media* il rapporto tra Milano e il cielo rendendolo visibile *al di là* di uno schermo, quindi *prossimo* e *intangibile*, intensificato perché *presente* e tuttavia *remoto*. Quello che era lo sfondo – il cielo *dietro* la città – passa in closeup – il cielo *dietro* lo schermo –.

La facciata del grattacielo, «il grande schermo di Isola», funziona come una gigantografia del *Grand Verre* («il grande vetro di questi edifici [...] come l'arte oscura e afona di Duchamp»): nell'accostare due lastre trasparenti consente agli elementi disposti dietro ciascun lato di sovrapporsi e figurare un contatto. Nella visione in *slow motion* sembra quasi che si possa passare da una parte all'altra delle lastre («entrando uscendo dal grande vetro»), possibilità che viene però irrimediabilmente negata proprio dalla presenza stessa delle superfici vitree. Lo schermo infonde, insomma, una sensazione di illusoria vicinanza. Nel fermo-immagine, subito prima dell'alba, il «momento / che hai finito di circoscrivere», la vasta area vetrata sembra ancora materia palpitante, un grumo di cristalli liquidi rappresi in uno schermo, e in questo vasto ambiente equoreo, amniotico, gli ascensori elettrici, che tornano in funzione al mattino dentro il corpo dell'edificio trasparente, entrano in relazione con l'apparato digerente umano. Il «cibo decongelato», che era trattenuto in bocca, scende giù «negli organi»: la cavità orale e la cabina dell'ascensore appaiono quindi come due capsule affacciate all'esterno e parimenti integrate in un sistema biologico o tecnologico che resta invisibile *da fuori* («meccanica e carne invisibili»). Il corpo e lo schermo si rispecchiano l'uno nell'altro, si scoprono entrambi superfici di contatto estroflesse ma anche introflesse, superfici lungo le quali si verifica una prossimità sensibile (benché non metrico-spaziale) fra lucidità e opacità, visibile e invisibile, così come fra esteriore e interiore, vicino e distante. Il corpo e lo schermo sono insomma i luoghi precipui dove si manifesta come *continuum* la relazione che si istituisce tra fisico e virtuale.

L'*intangibile proximity* acquista un sapore specifico nei versi di Maria Borio proprio a partire dal fatto che schermo e corpo non siano del tutto neutri: a causa dell'interazione corpo-schermo l'assente diventa presente, lo sfondo passa in primo piano, ma proprio a causa di tale

interazione è impossibile andare *oltre*, prescindere dalla pressione della pelle sui cristalli liquidi («la loro imperfezione avvolge al puro e all'impuro»). L'impossibilità di penetrare *al di là* dello schermo (uscire *fuori* dall'ambiente per immergersi nello spazio virtuale) corrisponde alla simmetrica imperscrutabilità del corpo – nostro o altrui – (entrare *dentro*, scrutare nella profondità), dunque la trasparenza riveste oggi il ruolo principe di esperienza-limite e al contempo di obiettivo-limite.

Nel commentare la resa letteraria dell'attrattiva che esercita la trasparenza dello schermo, Raimonda Riccini sottolinea che «la ricerca della trasparenza è un tratto della cultura progettuale contemporanea, [...] nell'abitacolo di un'auto come nello schermo di un televisore o di uno smartphone» (Riccini 99); l'ossessione di «rendere trasparente il reale» e la necessità di incapsularne una porzione vivida che sia perpetuamente disponibile sono, infatti, le direttrici «che sostanziano [la] metafora della conoscenza stessa, in quanto capace di farci capire i processi». Eppure «la trasparenza che il vetro assicura e la certezza di trovare verità attraverso sistemi visivi sono sempre più ambigue e imperfette» (102). Prima dello schermo, il ruolo di esperienza-limite della trasparenza era rivestito dalla vetrina: «finestra che apre e limita, dispositivo per vedere, teatro di esposizione per oggetti, merci e prodotti». La vetrina era un'interfaccia con la quale si dovevano confrontare «Emma, la protagonista di Jane Austen [...], la Parigi nella quale Michele Mari, in *Tutto il ferro della Tour Eiffel*, fa vagabondare Walter Benjamin [...] e che Zola immortalava nel suo *Paradiso delle signore*» (110-1). Le vetrine sono tuttora onnipresenti «nel bene e nel male, come suggerisce Walter Siti in *Troppi paradisi*» e serbano la doppiezza del già citato *Grand Verre* di Duchamp, che «pur essendo di fatto una finestra, una vetrina, una lastra [...] non è più quella di Leonardo, aperta alla visione-conoscenza del mondo. È invece il segno tangibile dell'enigma che ogni oggetto trasparente ci sottopone» (110-1).

Se il celebre esercizio della pittura su vetro, descritto da Leonardo nel *Trattato della pittura*, può quindi assurgere a prototipo dello schermo-vetrina, in qualità di strumento atto a rendere l'illusione di una vivida prossimità con quanto è assente o distante, non sarà vano ricordare che anche Èjzenštejn aveva già assunto la descrizione del diluvio leonardesco (nel cosiddetto *Codice G* dell'Institut de France) ad archetipo del montaggio.¹⁹ Ciononostante sussiste una notevole differenza di scala e di relazione nei modi in cui ci rapportiamo allo schermo cinematografico rispetto ai modi in cui fruivamo degli schermi integrati ai terminali portatili di cui si è finora discusso – computer, tablet, smartphone –. La differenza consiste principalmente nel grado di adesione tra pelle e schermo: una contiguità che raggiunge evidentemente il livello più alto nell'esperienza multisensoriale del touch screen. Mentre il cinema è il luogo deputato al montaggio, il touch screen è piuttosto l'arena della manipolazione; sul grande schermo il senso viene generato per assemblaggi consequenziali che richiedono concentrazione, quando l'esperienza del web 2.0 favorisce invece la dispersione dell'attenzione e risulta attrattiva nella misura in cui diversi stimoli in competizione si disputano l'interesse del soggetto convergendo su un unico supporto, un supporto iperstimolato.²⁰ Sullo schermo cinematografico il senso si produce per stadi successivi, quindi per via temporale, mentre gli stimoli convergenti sullo schermo del computer o dello smartphone sembrano aggregarsi per via spaziale, mirano cioè alla compresenza.

¹⁹ «È noto che le descrizioni del diluvio leonardiane sono state presentate da Èjzenštejn nel suo saggio sul montaggio come uno degli esempi di maggiore forza probante del meccanismo che sta alla base della costruzione delle sequenze cinematografiche.» (Gilodi 11).

²⁰ L'accesso a internet è progettato per «fare circolare il flusso della comunicazione [...], da questo punto di vista lo schermo elettronico rappresenta lo strumento ideale. I tanti supporti differenti dei vari mezzi (libri, dischi, film, giornali, ecc.) si unificano tra loro e lo schermo tende a operare come un semplice canale di passaggio che consente la fusione di linguaggi di varia natura e quella progressiva convergenza tra media differenti che caratterizza lo scenario mediatico contemporaneo» (Codeluppi 10-1).

Antroposchermi. Forme del *continuum* fisico-virtuale nella poesia italiana

Samuele Fioravanti

Se nel ruolo di spettatori cinematografici assistiamo a *sequenze*, quando usiamo un touch screen pratichiamo soprattutto lo *scrolling*, facciamo quindi scorrere i contenuti disponibili in un'unica pagina (sui social, su Google Immagini, sulla casella mail, con le news, sulla homepage di YouTube) dall'alto verso il basso –in cerca di un perpetuo e potenzialmente inesauribile aggiornamento– e poi dal basso di nuovo verso l'alto, non appena vogliamo tornare alla barra di ricerca o a inizio pagina. Lo *scrolling* è insomma dispersivo, cogente e soprattutto invertibile.

Su questa pista, in direzione di una poesia che sappia farsi interprete esplicita dell'esperienza dello *scrolling*, il testo più interessante è senza dubbio *Cronologia* di Simone Burratti, pubblicato nella raccolta *Progetto per S*. Il prefatore è proprio Stefano Dal Bianco, dal cui treno ho preso le mosse per introdurre la nozione di *intangible proximity* e che interviene adesso a circostanziarne la portata nell'opera di Burratti parlando di un protagonista «che un po' è qui e un po' non è ancora nato, o si manifesta soltanto in un tempo e uno spazio altri, come potrebbero essere quelli della scrittura o di una realtà virtuale; è un alter ego, un avatar, un "aiutante", un "trickster"» (8). *Cronologia* allinea una serie di titoli di video porno separati da trattini, così come potrebbero apparire nella *Google browsing history* (in italiano: cronologia, appunto) dopo un'intensa sessione di ricerca. Tecnicamente si tratta di video sui quali si è cliccato, quindi solo contenuti attivamente selezionati durante un ipotetico *scrolling* da ciascuno dei video visti alla nube di video consigliati dalla stessa pagina e proposti ai lati della schermata. Tali video appaiono evidentemente sempre e comunque compresenti su un'unica arena iperstimolata.

Cronologia

kacie castle doesn't like homework – student and teacher slaves punished by sadistic school master – redhead student slave in lesbian femdom – wet t-shirt contest winner spanked, & DP strap-on fucked – 'pet slave' – dirty pet – slave girl fucked live on cam – cam girl face fucks and gags her self hard – girl gags herself with fingers – drooling and choking rough oral sex – crazy throat fucker – casey calvert throats a monster cock – 'casey calvert' – 'misha cross' – 'jynx maze' – 'charlotte vale' – 'charlotte sartre' – everything for charlotte sartre part 2 – charlotte sartre strict bondage – petite goth girl gets tied up, waterboarded with piss, and – 'waterboarding' – [.....] extreme slave brutally fisted by her master – bottle anal fisting – asian slave fisted and fucked with a bottle in bon42 – hungry cunt begs to be fisted – public slut begs to fuck – busty whore humiliated in public – hot busty brunette riding sex doll and squirting – dead bikini fucks doll – dead girl in apartment – walking dead orgy – dead body (Burratti 42-3)

L'ordine in cui appaiono i titoli dei video sembra predisporre un vertiginoso crescendo di violenza che culmina nel necrofilico «dead body», ma un'analisi attenta rivela immediatamente che la sequenza deve essere risalita al contrario (da «dead body» a «kacie castle doesn't like homework») per ripercorrere l'itinerario intertestuale del protagonista dal primo all'ultimo video che ha guardato. La cronologia è infatti generalmente aggiornata all'ultima ricerca effettuata, quindi la prima voce è l'ultima tra quelle cliccate. La mancanza di indizi più chiari induce dapprima il lettore a orientarsi nello specchio del testo come si trattasse di uno schermo – una superficie iperstimolata dove più elementi convergono e competono in una sola schermata –, quindi a leggere la sequenza dalla prima all'ultima riga e infine a rileggerla dalla fine all'inizio ipotizzando si tratti di una *browsing history* che debba essere decrittata in ordine contrario: è insomma una *serie invertibile*. L'impaginazione del testo non è dissimile dall'installazione digitale *Hottest to Coldest* di Aleksandra Domanović: una pagina web (hottesttocoldest.com) in cui appare una serie ordinata di nomi di città, da Ouagadougou a Roma, da Astana a Nuuk, per un totale di due centinaia circa, impaginati l'uno accanto all'altro (e separati da una virgola anziché da un trattino come in *Cronologia*) dal centro più caldo al più freddo.

Islamabad, Djibouti City, Baghdad, Abu Dhabi, Panamá
Georgetown, Killinochchi, Charlotte Amalie, Pago Pago
Yerewandepura, Saipan, Jakarta, Kuala Lumpur, Sao Paulo
Seri Begawan, Bangkok, Enugu, Melekeok, Guatemala
Yakchott, Avarua, Cayenne, Amman, Kinshasa, Dakar,
Nassau, Hamilton, Taipei, Honiara, Tehran, Tashkent, Bishkek
Dushanbe, Damascus, Kabul, Kampala, Beijing, Lilongwe
Port Vila, Maputo, Jamestown, Stepanakert, Nairobi
Yerevan, Lisbon, Baku, Sarajevo, Podgorica, Moscow, Algiers
Montevideo, Washington D.C., Mexico City, Quito
Yerevan, Ljubljana, Minsk, Luxembourg City, Amsterdam

L'andamento della sequenza, dal più *hot* al più *cold*, non è poi dissimile dall'organizzazione dei video porno all'interno di *Cronologia* (dagli episodi hot al cadavere freddo dell'ultimo video), ma il testo di Aleksandra Domanović perde drammaticamente ogni forza una volta stampato su carta, come è avvenuto nel numero della rivista *Mousse* dedicato al displaying (Bonaspetti 227). Le oscillazioni giornaliere della temperatura nelle varie città fanno sì che il testo online sia in continuo aggiornamento e che, quindi, la pagina si riconfiguri automaticamente ogni pochi secondi per far sì che le città continuino ad apparire nell'ordine corretto dalla più calda alla più fredda. Sulla carta stampata la serie perde evidentemente ogni possibilità d'inversione e rimpasto: è scritta una volta per tutte. Il testo di Burratti, invece, si serve elegantemente del solo titolo per attivare anche su carta l'oscillazione tra diverse serie invertibili che permutano il senso e l'esito della vicenda a seconda delle strategie di fruizione (leggere dall'inizio alla fine, dalla fine all'inizio o scorrere lo sguardo sullo specchio della pagina come fosse una schermata).

Estendendo a *Cronologia* i parametri sin qui adottati per l'analisi dei precedenti testi, risulta che Simone Burratti interviene in modo sperimentale sulla definizione strofica del proprio testo (i singoli video devono essere considerati versicoli all'interno di una strofa unica? Si tratta di una prosa? Di un tipo inedito di sequenza polistichica?). In tal modo le porzioni di testo vengono capsularizzate e all'interno di questi video-capsule figurano gli ormai consueti personaggi femminili ipotizzati da Toyo Ito, personificati adesso dalle pornoattrici Kacie Castle, Casey Calvert e Charlotte Vale, intente ancora una volta in occupazioni riconducibili alla triade consolidata *snack-style-intelligence*. La conversione pornografica dei tre atti fondamentali di alimentazione, igiene e cultura viene risolta rispettivamente nei termini di: sesso orale – con un'insistenza sulla gola già rilevata anche in *Isola* di Maria Borio («choking oral sex – crazy throat fucker – casey calvert throats»), getti d'acqua e indumenti bagnati («wet t-shirt – waterboarded with piss») e interazioni studente-insegnante («kacie castle doesn't like homework – student and teacher slaves punished by sadistic school master – redhead student»). Anche l'assillo di un'esperienza subacquea come *specimen* della cultura digitale sembra riflettersi nella ripetizione dei vari «waterboarding' – waterboarding torture – real dripping water torment», mentre la brutale escalation di violenza riecheggia le tensioni sociali, i soprusi e le feroci prevaricazioni che avevano già interessato la raccolta di Laura Accerboni.

4. Ipotesi conclusive

Benché radicalmente diversa, *Cronologia* di Simone Burratti è quindi imparentata con i testi di Pugno, Accerboni, Tripodi e Borio in punto di riduzione del mondo esperibile a sembianza

Antroposchermi. Forme del *continuum* fisico-virtuale nella poesia italiana

Samuele Fioravanti

digitale, concepita *attraverso* uno schermo che include una protagonista femminile.²¹ Per Laura Pugno, Marco Giovenale aveva già adottato categorie descrittive proprie di un ramo prettamente visivo della cultura digitale, ricorrendo alle espressioni «videocamera ad alta definizione», «visione hi-tech», «realtà traslata su uno schermo [dall']elevato numero di pixel» (Giovenale, *Le visioni high-tech di Laura Pugno*). Ma è la stessa conformazione dei testi di queste autrici a produrre quella che vorrei chiamare *capsulizzazione* dello scritto, cioè la disgregazione o la contrazione dello specchio del testo. L'unità aggregante dentro la quale si organizzano i versi, la strofa, appunto, da architettura solida (erede o interprete di uno schema metrico-rimico) o flessibile (lassa) si fa vivo e contraddittorio terreno di sperimentazione non solo per Simone Burratti. La strofa sembra concepita come involucro sfilacciabile, quasi fosse l'astuccio elastico di una porzione di testo, subisce le più varie distorsioni. Le strofe fin qui citate vengono frastagliate in sottoinsiemi brevi come gruppi di versi isolati, vengono ridotte a concentratissime strofe uniche o incatenate in successioni imprevedibili di grappoli di varia lunghezza. I componimenti assumono le fattezze di punti sparsi, formano il sottoinsieme di uno spazio topologico discreto. Sono insomma elementi semi-indipendenti che Maria Borio denomina talora *scene* o *respiri* e che riproducono la frammentarietà di una rete costituita da capsule virtuali («Mi dicono che può essere forma questo libro a schermo / dove vedi vite in frammento.», *Trasparenza* 5). Anche nel momento in cui i testi vengono saldati gli uni agli altri in arcature complesse, si organizzano in sequenze di *slots* autonomi e numerati anziché optare per divisioni strofiche regolari o vagamente prevedibili.²² Sono solo cellette affiancate, capsule o, per usare un'espressione già adottata in *Prosa in prosa* (Inglese et al.), sono installazioni. Sono infatti costruiti come capsule numerate e allineate, per fare tre esempi fra i molti possibili, *Tracce* e *Canopo* di Bortolotti (Inglese et al. 49-68), *Quaderni aperti* e *Nuovo paesaggio italiano* di Broggi (75-93), *Wunderkammer* di Zaffarano (131-52).

L'esperienza della capsula virtuale si precisa come esclusione e ritirata dall'ambiente fisico circostante, una ritirata volta alla visualizzazione di una realtà intangibile e tuttavia sentita come *prossima* e stimolante. Lo stesso modello sembra informare anche le sequenze di strofe uniche numerate di Andrea Bajani e Claudia Crocco. Il decimo dei *Promemoria* di Bajani e il secondo testo che compone *Io voglio essere guardata* di Crocco figurano l'interiorità stessa come fosse scannerizzata *dietro* il vetro di uno schermo e *davanti* a una tastiera: «Una volta a settimana avviare / la scansione. [...] Intercettare / i pensieri che vi sono annidati / senza averli mai pensati» (Bajani 12), «il grumo di rimmel sulle ciglia che / sbattono contro il vetro, [...] / vedermi / vederci noi la lingua le viscere / riflesse [...] /— la miopia del mio nulla / intatto, riflesso / in ogni angolo del vetro sporco, [...] /mentre sui tasti succedeva tutto» (Crocco).

È forse Maria Borio la più lucida interprete di questa revisione del testo in quanto capsula trasparente dietro la quale scorre il mondo in forma parziale, impalpabile eppure vivida. Un mondo che dietro lo schermo della capsula/testo sembra smagliante per il solo fatto di essere

²¹ Si veda ancora il passo del romanzo di Lauro Pugno, *La ragazza selvaggia*, in cui il paesaggio viene metaforicamente *appiattito* sino a diventare «uno schermo bianco, un bersaglio indistinto» (, 172) o il video girato da Silvia Tripodi, *1:01*, in cui l'appiattimento è molto efficacemente rappresentato dalla registrazione di un cantiere nel quale viene steso del cemento fresco sul suolo stradale (Tripodi, *1:01*). O ancora i versi dal secondo libro di Maria Borio: «La freccia è sullo schermo / come se tutto il movimento possa esistere / nella scacchiera di una rete.» (81) e il mondo visto sotto il pelo dell'acqua, come fosse insabbiato e sepolto dietro la superficie trasparente, nei versi di Accerboni («Ho provato / ad aprire gli occhi / sotto la vasca / e ho visto quelli / che potevano essere scogli / se messi altrove / e tanti pesci / insabbiati / e tante insabbiate / direzioni.» (24).

²² Cfr la serie di testi, da I a VI, che apre e intitola la sezione *Solvay* della *Parte dell'annegato* o il testo eponimo, composto dallo stesso numero di parti, che chiude *Trasparenza* di Borio.

Antroposchermi. Forme del *continuum* fisico-virtuale nella poesia italiana

Samuele Fioravanti

retroilluminato e quindi sensibilmente *dopato*.²³ «Da almeno vent'anni», scrive infatti Riccardo Falcinelli, «da quando la frequentazione con gli schermi è diventata quotidiana, la maggior parte delle immagini con cui abbiamo a che fare emette luce» (Falcinelli 393), dunque appare più invitante e nitida quando è ritratta al di là di un vetro rischiarato. Come ha sostenuto Maria Borio dell'incontro con Maria Borio in occasione della rassegna "Poet.-" organizzata da Simone Biundo, Damiano Sinfonico e Sara Sorrentino presso la libreria Falso Demetrio di Genova, una poesia 'incapsulata' è dunque una poesia che prova a «trad[urre]» linguisticamente l'esperienza di un supporto retroilluminato o, per essere più precisi, «alcune esperienze come l'uso del computer o l'uso del cellulare».

[Rappresentare] la contemporaneità dove il tempo [...] alla percezione dell'istante. Ma un istante che sembra aver cancellato la diacronia, a volte. Come quando siamo sui social o su Whatsapp. "Come si può fare?" mi sono chiesta. [...] Immaginando uno schermo come un qualcosa dove due parti, due limiti si interfacciano e possono interagire. Che poi è un'operazione simile a quella che facciamo quando siamo davanti al vetro di una finestra, dove vediamo immediatamente, direttamente, quello che c'è oltre, quindi [godiamo di] una visione *pura*, ma allo stesso tempo, nel vetro, [intravediamo] delle imperfezioni, [...] qualcosa di *impuro*. [La trasparenza] è l'insieme della purezza e dell'impurità. E non c'è niente di superficiale, la trasparenza ha una dimensione di profondità. Mi interessava portare [la] scrittura dentro questa profondità. [...] Immaginate lo schermo del vostro telefono e la comunicazione immediata, così diretta e pura che potete avere, ma allo stesso tempo indiretta e impura, e sovrapponetela a una serie di visioni della contemporaneità dove [coesistono] l'umano e il non-umano ma anche noi e la natura.²⁴

La sfida prospettata da Maria Borio consiste nel concepire un testo in grado di restituire, con strategie linguistico-retoriche, l'esperienza dello schermo. Nei testi che sono stati brevemente presentati si è ipotizzato che tali strategie possano quindi consistere nell'adeguamento dei diversi generi poetici all'esperienza di una capsula virtuale mediante le seguenti equivalenze:

- a. spazio ridotto e frastagliato della capsula = preferenza accordata a sistemi strofici incoerenti o a serie invertibili, talora in sequenze numerate,
- b. aerodinamicità = verso breve e tempo di lettura limitato,
- c. soluzioni ad alto contenuto tecnologico = complessità (proliferazione delle isotopie),
- d. illuminazione dello schermo = vividezza (aumento della densità dei tropi).

²³ Sulla capsula come struttura che intensifica ed espande le capacità sensoriali: «Environments of this kind, more directly related to the human body and more concentrated in form, are, for example, the helmets of jet pilots, through telecommunication, expand their senses and bring vast areas into direct relation with themselves. Toward a synthesis and to an extreme formulation of contemporary architecture leads the development of a space capsule» (Niero 91). In questo senso, il casco-capsula che intensifica la vita cognitiva viene descritto in termini del tutto simili al casco Torec (Total Recorder), perno del racconto di Primo Levi *Trattamento di quiescenza* (Levi 1997), il cui protagonista testa un marchingegno in grado di riprodurre le sensazioni e i pensieri di un altro individuo. Commenta efficacemente Anna Baldini: «[Il casco] è talmente potente che assorbe la sua cavia, [che] non riesce a fare altro che montare uno dopo l'altro i nastri nel Torec, vivendo non la propria vita, ma innumerevoli altrui. In che senso l'invenzione fantastica, il Torec, funziona come lente di ingrandimento di qualcosa che già viviamo? Il racconto ci fornisce un indizio: [...] evoca la televisione, [...] è una versione ingrandita e ingigantita dei mass media» (Baldini 65). Oggi diremmo invece: una versione potenziata dei social network.

²⁴ Biundo, Simone et al. curatori. Incontro con Maria Borio. *Poet.-*, 5 aprile 2019, facebook.com/poetRPC/vi-deos/824527841214604/.

5. Bibliografia

- Ábalos, Iñaki. *La buena vida. Visitas guiadas a las casas de la modernidad*. Gustavo Gilli, 2001.
- Ábalos, Iñaki, e Juan Herreros. "Journey Through the Pictoresque (a Notebook)." *Landscape Urbanism*, a cura di Mohsen Mostafavi e Ciro Najle, Architectural Association Publications, 2003.
- Accerboni, Laura. *La parte dell'annegato*. Nottetempo, 2016.
- Anderson, Chris. *La coda lunga. Da un mercato di massa a una massa di mercati*. 2006. Codice edizioni, 2010.
- Anedda, Antonella. *Historiae*. Einaudi, 2018.
- Bajani, Andrea. *Promemoria*. Einaudi, 2017.
- Baldini, Anna. "Le Operette morali di Primo Levi: *Trattamento di quiescienza, Verso Occidente e Una stella tranquilla*." *Atti di IncontroTesto. Ciclo di incontri su e con scrittori di Novecento e contemporanei*, a cura di Irene Baldoni et al., 2011, incontrotesto.files.wordpress.com/2012/02/atti_incontrotesto_def2.pdf. Accesso: 24 settembre 2019.
- Batisti, Roberto. "L'abisso che era scrivere. Sulla poesia di Bernardo Pacini." *La Balena Bianca*, 6 dicembre 2016, labalenabianca.com/2016/12/06/labisso-che-era-scrivere-sulla-poesia-di-bernardo-pacini/. Accesso: 24 settembre 2019.
- Belletti, Gabriele. *Krill*. Marcos y Marcos, 2015.
- Bonaspetti, Edoardo. "On Display". *Mousse*, 61, dicembre-gennaio 2018.
- Borio, Maria. *L'altro limite*. pordenonelegge-LietoColle, 2017.
- . *Trasparenza*. Interlinea, 2019.
- Burratti, Simone. *Progetto per S*. Nuova Editrice Magenta, 2017.
- Codeluppi, Vanni. "Consumi culturali". *Appendice XXI Secolo*, a cura di Alberto Abruzzese et al., Utet, 2014.
- Conte, Giuseppe. *Ferite e rifioriture*. Mondadori, 2006.
- Crocco, Claudia. "Io voglio essere guardata." *Le parole e le cose². Letteratura e realtà*, 7 aprile 2014, leparoleelecose.it/?p=14624. Accesso: 26 settembre 2019.
- Dagnino, Massimo, e Alberto Pellegatta, curatori. *Planetaria. 27 poeti del mondo nati dopo il 1985*. Taut editori, 2020.
- Dal Bianco, Stefano. Prefazione. *Progetto per S.*, di Simone Burratti. Nuova Editrice Magenta, 2017, pp. 7-12.
- . *Ritorno a Planaval*. Mondadori, 2001.
- Darici, Katuscia. *Poesia e nuovi media. Il caso della Realtà Aumentata. Poesia e nuovi media*, a cura di Francesco Giusti et al., Cesati, 2018, pp. 151-61.
- De Cauter, Lieven. "The Capsule and the Network. Notes Towards a General Theory." *The cybercities reader*, a cura di Stephen Graham, Routledge, 2004.
- Della Mea, Vincenzo, e Gianluca D'Andrea, curatori. *Verso i bit. Poesia e computer*. LietoColle, 2005.

Antroposchermi. Forme del *continuum* fisico-virtuale nella poesia italiana
Samuele Fioravanti

- Falcinelli, Riccardo. *Cromorama. Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*. Einaudi, 2017.
- Fiori, Umberto. *Esempi*. Marcos y Marcos, 1992.
- García Valdivia, Ana. "Urbanism In Barcelona: The Capsule Apartment Project That Goes Against The Right To Decent Housing." *Forbes*, 14 gennaio 2019, forbes.com/sites/ana-garciavaldivia/2019/01/14/urbanism-in-barcelona-the-capsule-apartment-project-that-goes-against-the-right-to-decent-housing/#11ba495c4258. Accesso: 24 settembre 2019.
- Gilodi, Roberto. "Montaggio, frammenti, rovine." *il verri*, n. 68, ottobre 2018, pp. 10-27.
- Giovannetti, Paolo. *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*. Carocci, 2017.
- Giovenale, Marco. "Le visioni high-tech di Laura Pugno." *Zoooom.it*, 1 luglio 2003, sironieditore.it/sezioni/articolo.php?ID_articolo=164&ID_libro=88-518-0006-5&ID_collana=X. Accesso: 26 settembre 2019.
- Giusti, Francesco. Introduzione. *Poesia e nuovi media* a cura di Francesco Giusti et al., Cesati, 2018, leparoleelecose.it/?p=33721. Accesso: 24 settembre 2019.
- Guglieri, Francesco, e Michele Sisto. "Verifica dei poteri 2.0. Critica e militanza letteraria in Internet (1999-2009)." *Allegoria*, 61, gennaio-luglio 2010, pp. 153-74.
- Heise, Ursula. "From the Blue Planet to Google Earth." *The Internet Does Not Exist* a cura di Julieta Aranda et al., Sternberg Press, Berlino 2015, pp. 54-80.
- Inglese, Andrea, et al. *Prosa in prosa*. Le Lettere, 2009.
- Krikmann, Keiu. "Digital Image Ecologies". *Estonian Art*, 39, febbraio 2017, pp. 11-13.
- Kriss, Sam. "All the wild animals." *The New Inquiry*, 6 gennaio 2015, thenewinquiry.com/all-the-wild-animals/. Accesso: 20 settembre 2019.
- Livingstone, Marco. *David Hockney*. Thames and Hudson, 2016.
- Levi, Primo. "Trattamento di quiescenza." *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, vol. 1, Einaudi, 1997, pp. 548-67.
- Martynenko, Gregory e Tatiana Sherstinova. "Emotional waves of a plot in literary texts: new approaches for investigation of the dynamics in digital culture." *Digital Transformation and Global Society II*, a cura di Daniel Alexandrov, Springer, 2018, pp. 299-309.
- Micaletto, Manuel. *Stesura*. Edizioni Prufrock spa, 2015.
- Micaletto, Manuel. *AFK*. LUMA, 2017. Il pdf è scaricabile gratuitamente sul sito ufficiale del progetto *Poertry will be made by all* (poetrywillbemadebyall.com), all'indirizzo: poetrywillbemadebyall.com/wp-content/uploads/2017/06/0176-Micaletto.pdf.
- Naesse, Arne. "Identification as a Source of Deep Ecological Attitudes." *Deep Ecologies*, a cura di Michael Tobias, Avant Books, 1985.
- Pacini, Bernardo. *La drammatica evoluzione*. Oèdipus, 2015.
- Pasini, Roberto. *Landscape Paradigms and Post-urban Spaces. A Journey Through the Regions of Landscape*. Springer, 2018.
- Puerta Vilchez, José Miguel. *The poetics of water in Islam*. Trea, 2011.
- Pugno, Laura. *Il colore oro*. Nottetempo, 2007.
- Riccini, Raimonda. *Gli oggetti nella letteratura. Il design tra racconto e immagine*. ELS la scuola, 2017.

Antroposchermi. Forme del *continuum* fisico-virtuale nella poesia italiana
Samuele Fioravanti

- Scardicchio, Andrea. "Aurea brevitatis. Dalla Letteratura ai nuovi media." *Amaltea*, VII, 3 settembre 2012, pp. 8-14
- Schlögel, Karl. *Arcipelago Europa*. 2005. Trad. di Marco Cupellaro, Bruno Mondadori, 2011.
- Šenk, Peter. *Capsules: Typology of Other Architecture*. Routledge, 2017.
- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. 2012. Trad. di Marcelo Exposito, Caja negra, 2014.
- Tripodi, Silvia. *1:01*. 2014. [youtube.com/watch?v=24Tu8q6b9KI&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=24Tu8q6b9KI&feature=youtu.be). Accesso: 27 settembre 2019.
- . "Due inediti". *Atelier*, 5 marzo 2018, atelierpoesia.it/portal/it/poesia-it-mul/poesia-italiana-mul/item/739-silvia-tripodi-due-inediti. Accesso: 24 settembre 2019.