

Images Truer than the Truth. Forms of Estrangement in the Poetry of the Digital Renaissance

Samuele Fioravanti

Abstract

This paper describes the effects of estrangement in the context of Italian poetry of the so-called Digital Renaissance. Renaissance sources (*Vita di Filippo Lippi*, the Strozzi Chapel, and *The Ideal City* of Urbino) are compared with texts by Laura Accerboni, Guido Mazzoni, and Franca Mancinelli in order to trace convergences and similarities. The comparison between lexical recurrences and spatial settings highlights the main characteristics of the estrangement in terms of a progressive disaffection from relationships experienced outside of visual media. The Italian poetry of the Digital Renaissance shapes an estranged world as a network of relevant events, regularly located beyond the media surface.

Keywords

Italian contemporary poetry; Digital Renaissance; più vero del vero

Immagini più vere del vero. Forme di straniamento nella poesia del Rinascimento digitale

Samuele Fioravanti

Introduzione

L'equiparazione esplicita fra il Rinascimento europeo e la contemporaneità digitale risale all'inizio del millennio con l'assimilazione della Silicon Valley alla Firenze medicea (Abélès 2002: 53). Si è sostenuto che la «Renaissance art proved instrumental in unleashing the force of consumption that flourishes today» (Schroedor Borgerson 2002: 161) e che la contemporaneità nutra una sorta di «infatuation with themes of renewal and rebirth [that] can contribute to the field of Renaissance Studies, and vice versa». Nell'ottica della «current interaction between Renaissance contents and contemporary context» (Dooley 2014: 4), si sono esplicitamente ricollegate alla cultura europea dei secoli XV e XVI le tensioni sociali contemporanee (Gruzinski 1990; Celiński 2016; Gardini 2019: 22-3). Il dibattito sul cosiddetto *Digital Renaissance* (Waldfoegel 2019) ha raggiunto persino toni encomiastici come questi:

This new digital Renaissance will replace market dogmas with spiritual and cultural renewal. And like the original European Renaissance, this second Renaissance will emphasize major public works projects in revitalizing an exhausted civilization. Rather than placing art in service to market consumption, post-crisis governments will finance broad social programs of artistic and aesthetic renewal. (Araya 2020)

In queste pagine mi propongo di verificare i punti di contatto fra l'immaginario rinascimentale e l'immaginario digitale in tre testi poetici contemporanei con l'obiettivo di stabilire quali siano gli effetti di straniamento esercitati dal Rinascimento digitale. Proporrò innanzitutto il confronto

fra un passo di Vasari (*Vita di Filippo Lippi pittor fiorentino*) e una poesia di Laura Accerboni (2020), quindi tra una prosa di Franca Mancinelli (2015) dedicata all'anonima *Città ideale* di Urbino (1485 ca.) e una prosa di Guido Mazzoni (2017) sull'attentato alle Twin Towers. Dopo averne rilevato affinità lessicali, convergenze e sovrapposizioni, sosterrò che i quattro testi insistono sulla designazione dell'immagine dipinta e dell'immagine su schermo come esperienze virtuali e tuttavia contigue allo spazio in cui risiede lo spettatore. Ipotizzerò che tale esperienza – eminentemente visuale – possa risalire alla retorica rinascimentale dell'immagine «più vera del vero» e all'ambizione contemporanea di «un passaggio senza soluzione di continuità tra la realtà fisica e una cosiddetta realtà virtuale» (Tomei 2006: 27). Concluderò che l'effetto di tale esperienza consiste in una forma precisa di straniamento: l'impressione di una familiarità sempre più intima con l'immagine e una disaffezione progressiva dalle relazioni esterne all'immagine, che appaiono poco significative e talora superflue se non aliene e irriconoscibili.

1. Lo spazio al di là del muro

1.1 «Finge il pittore la buca»

L'ambiente mediceo ha contribuito a consolidare e propagare l'iperbole di immagini che appaiono non solo verosimili ma addirittura più vere dei modelli di riferimento. Il tardo Rinascimento ha infatti rinvigorito la retorica del «vero più vero del vero» (Sambucco Hamoud e Strocchi 1984: 11) in linea con una tradizione che dal Medioevo italiano arriva a lambire l'attualità. Se già «i testi contemporanei non si stanca[vano] di ripetere che Giotto dipinge più vero del vero» (Simi Varanelli 1988: 430), ancora a metà del '900 filosofi continentali come Italo Aimonetto impiegano il nesso per sostenere tesi come questa: «il mio dolore, ad esempio, da esistenza soggettiva diventa esistenza oggettiva nella forma artistica che lo esprime in modo perfetto, più vero del vero» (1959: 30).

Se «il vero più vero del vero diviene esso stesso oggetto di meraviglia e di acutezza» (Garfagnini 1983: 1071) è perché «più volte Vasari insiste sul fare più vero del vero, più vivo del vivo» (Brizio Marani 1984: 186) stabilendo un obiettivo limite. L'iperbole del vero più vero del vero si riferisce a immagini «più simil[i] al naturale» (Vasari 1822: 471), dotate di qualità sensibili talmente vivide da confondersi con il mondo extra-pittorico o extra-scultoreo, come il panneggio che «pare molto più simile al vero panno che al marmo» (336).

In questa sede mi concentrerò in particolare sui dipinti più veri del vero, pertanto non farò riferimento agli elogi delle proporzioni classiche idealizzate sull'esempio di Mantegna («le buone statue antiche fussino più perfette e avessino più belle parti che non mostra il naturale» Vasari 1822: 477). Analizzerò invece immagini bidimensionali che sappiano istituire rapporti di contiguità illusoria con lo spazio fuori dal dipinto, immagini che appaiano come un'espansione virtuale del mondo in cui si trova lo spettatore. Un esempio celebre è l'aneddoto in cui la buca affrescata sul muro a Santa Maria Novella inganna l'occhio del garzone di Filippino Lippi mentre lavora agli affreschi della Cappella Strozzi.

In certe scale finge il pittore la buca per la quale uscì di sotto l'altare il serpente, vi dipinse la rottura d'uno scaglione tanto bene, che volendo una sera uno de' garzoni di Filippo riporre non so che cosa, acciò non fusse veduta da uno che picchiava per entrare, corse alla buca così in fretta per appiattarvela dentro e ne rimase ingannato. (Vasari 1822: 491)

Il passo comprende una serie di sollecitazioni che raccoglierò nei prossimi paragrafi: l'impressione che le immagini possano aprire uno squarcio sulla superficie del mondo visibile («vi dipinse la rottura»), il desiderio di penetrare l'immagine («per appiattarvela dentro») e la dinamica fra visibile e invisibile («acciò non fusse veduta»). Per sottrarre qualcosa alla vista di occhi indiscreti, il garzone tenta paradossalmente di metterlo dentro un'immagine, cioè in uno spazio visibile per eccellenza. Tuttavia l'accesso all'immagine sul muro gli è negato in quanto il buco apparente non è che spazio dipinto su una superficie bidimensionale. La mano del garzone non può passare *dall'altra parte* del muro perché non può penetrare nell'immagine. La poesia italiana contemporanea non ha solo ripreso il problema, ne ha anche ribaltato i termini: adesso è l'immagine che cerca di uscire dal muro e occupare lo stesso spazio del garzone.

1.2 Passare da «un buco nel muro»

Laura Accerboni (2020) ha dedicato una raccolta recente alla produzione e alla trasmissione di immagini nell'era digitale. Il libro, che si apre inequivocabilmente con «ho fotografato» (3) e si chiude con l'aggettivo «luminosissimi» (114), procede «immagine dopo immagine» (5) dallo «schermo» (85) alle «televendit[e]» (29). La serie di nove testi *Lasciano* (88-96) è esplicitamente ispirata all'installazione *Kikito* dell'artista francese JR e riprende punto per punto le suggestioni vasariane: il giovanissimo

protagonista, l'immagine che apre uno squarcio, il desiderio di penetrare uno spazio e infine la corsa al buco nel muro per nascondervi ciò che deve essere sottratto alla vista.

Un buco nel muro
da cui
far passare
la testa
qualcosa
si lascia
indietro
un ritardo
di gambe
un cadere
di schiena (91)

Kikito è la gigantesca fotografia di un bambino messicano installata a Tecate, sulla frontiera californiana dall'otto settembre al due ottobre 2017. Con l'ausilio di impalcature alte venti metri, l'installazione è collocata in modo tale che l'immagine, vista dal confine statunitense, sembri valicare la barriera metallica che separa San Diego dalla Baja California. L'immagine del bambino cerca di passare non vista al di là del muro – «acciò non fusse veduta», per usare il lessico vasariano – ma a causa delle dimensioni imponenti è paradossalmente ipervisibile. Sporge la mano verso lo spazio statunitense (ancora Vasari: «per appiattarvela dentro») tentando di gabbarle le misure di contenimento migratorio sotto forma di *trompe l'oeil* («ne rimase ingannato»).

I primi due versi di Accerboni sono costituiti da tre segmenti di tre *morae* ciascuno (un *bu-co* nel *mu-ro* | da *cu-i*). Gli accenti cadono regolarmente sulla sillaba centrale, insistendo sulla vocale "u" (*bùco*, *mùro*, *cùi*) con un andamento accentuativo che potrebbe ricordare l'anfibraco (U – U), quasi a figurare la profondità del buco per via fonica (ù-ù-ù) e la sua posizione al centro della barriera come la sillaba accentata è al centro del piede. Risponde insomma al modello acustico e mimografico sistematizzato nell'analisi fonosimbolica da Fernando Dogana (1983: 260-70).

L'effetto di straniamento è dovuto principalmente al fatto che alla fotografia del bambino sia concesso un gesto di sfida che non sarebbe permesso al bambino in carne e ossa, cioè il figlio della donna messicana sul cui terreno è stata innalzata l'installazione. Immagini come *Kikito* sono più vere del vero non tanto poiché verosimili ma perché godono di diritti nega-

ti ad altri. Il buco nel muro risulta più facilmente valicabile dentro una rete di immagine che fuori o, per riprendere i versi di Accerboni, «si percorre | tutto | all'interno | mentre fuori | qualcuno | chiede | dov'è la strada» (93). Già nella raccolta precedente, *La parte dell'annegato* (2016), Accerboni si era focalizzata su un'immagine più vera del vero: l'effetto degli sversamenti chimici nel Tirreno, a Rosignano Solvay, dove «un colosso industriale | [r]ende il vero | meno commestibile | ma più speciale» (30), trasformando il litorale toscano in uno scenario caraibico e allucinatorio dalle spiagge innaturalmente bianche.

La rilettura politica del buco del muro, nei versi di Accerboni, non è straniante rispetto alle prospettive rinascimentali dipinte da Filippino Lippi, sono invece le città statunitensi al di là della barriera metallica a risultare straniate, sono esse stesse a diventare abbaglio impenetrabile, non più accessibili del buco nel muro dipinto a Santa Maria Novella. Lo straniamento non investe quindi l'immagine fin troppo familiare del migrante clandestino, quanto il territorio statunitense «perché la terra | che avanza | è da quella parte» (89). L'immagine del bambino che varca la barriera mira alle città statunitensi come a un miraggio irraggiungibile, quasi fosse la California dell'amministrazione Trump a risultare aliena e intangibile, superficie fantasticata ma inviolabile come le città dipinte nell'affresco che ingannò il garzone.

Le ricchezze di Filippino Lippi consistevano in armature, vasi, trofei, emblemi ed altri ornamenti antichi, che egli riprodusse [...] specialmente [n]ella cappella Strozzi. Fra tutte le imitazioni [...], quella era fuor di dubbio la più innocente e al tempo stesso la più superficiale e più sterile. (Rio 1841: 153)

2. Città straniate al di là dello schermo

2.1 Schermi «più familiari degli esseri opachi»

Nei *Destini generali*, una delle prose che punteggiano *La pura superficie* di Guido Mazzoni (2017: 25-6), le riprese aeree dell'undici settembre sono ridotte a uno «spettacolo che le mitologie della vostra epoca aspetta da anni con una curiosità molto più antica». L'attentato alle torri «si propaga [...] nei telefoni, negli schermi», si insedia negli stessi spazi occupati dai video di intrattenimento, dalle produzioni cinematografiche e dalle serie

TV. È insomma una sorta di *déjà vu* e si sovrappone al repertorio visuale dei *disaster movies*: «Nei prossimi giorni ricorderà le scene dei film dove ha già visto quello che sta per vedere». La prosa di Mazzoni mette a fuoco uno specifico effetto di straniamento in cui l'immagine del mondo sembra non solo più familiare del mondo stesso, ma addirittura più credibile. L'attentato *viene visto* come un evento epocale proprio perché le immagini documentali sembrano sequenze filmiche che si avverano: confermano una sorta di aspettativa latente e scatenano l'impressione che la finzione cinematografica fosse una prefigurazione.

L'immagine del mondo mediata dai *disaster movies* appare tutt'a un tratto più persuasiva di altre immagini del mondo concorrenti sugli stessi schermi. Il disastro mediato dalla «ripresa dell'elicottero» si verifica infatti «per la terza, per la quarta volta nel replay», e «questi sconosciuti che muoiono in mondovisione» muoiono ripetutamente sotto gli occhi dello spettatore finché «ciò che vede lo trascende». Mazzoni formula il senso di straniamento in termini esplicitamente visivi: «che cosa sta vedendo?», che cosa *vede* esattamente lo spettatore che guarda le riprese dell'attentato su uno schermo?

Mazzoni ritiene che lo spettatore non veda gli attentati né i morti: «ci vorranno giorni o anni perché li vediate davvero». Quel che si vede sullo schermo è invece una sorta di travaso: il mondo, che sembrava *quel posto fuori dallo schermo* (quel posto in cui si trova lo spettatore), scivola invece dentro le immagini e adesso non è più qua fuori ma è diventato *quella cosa dentro lo schermo*. Il mondo insomma non è più *qui*, non è più il punto di osservazione dal quale si guardano le immagini; il mondo si è spostato dentro lo schermo perché è lì che sembrano verificarsi gli eventi davvero rilevanti, gli eventi che colpiscono il nostro immaginario e con cui siamo più familiari (Crocco 2021: 243-4). Nei *Destini generali* di Mazzoni «il Boulevard périphérique, il centro di Pisa o un campo coltivato» si «allarga[no] con l'irrealtà dei ricordi nei sogni», mentre sullo schermo «la ripresa dall'elicottero mostra una città più vera di quella dove vive» lo spettatore (2017: 25). La città mediata dallo schermo è uno spazio più vero del vero, è abitata da «creature mentali più interessanti» e persino «più familiari degli esseri opachi con cui ogni giorno [lo spettatore] condivide le stanze e i treni». Nel confronto con l'immagine, sono le relazioni extra-schermo a uscire straniare.

Lo slittamento del mondo dentro lo schermo inverte i parametri della familiarità in tre stadi: (1°) innanzitutto lo spettatore ha l'impressione di aver già visto immagini simili agli attentati – e sono tali immagini ad acuire lo smarrimento poiché sono immagini di stragi –; (2°) le sequenze vengono viste e riviste in mondovisione, sicché lo spettatore può agevol-

mente studiarne i replay e infine (3°) raggiungere la piena familiarità con il disastro: imparare a conoscerlo e a riconoscerlo. Fuori dallo schermo non gli resta che «addomestica[re] l'anomalia di uno spazio alieno», uno spazio che stenta a riconoscere come vero poiché non è *qui* che hanno luogo gli eventi che contano davvero.

L'attacco della prosa segnala inequivocabilmente lo smarrimento: «Accade qui, tra persone sconosciute, in una casa dove è entrato». Ma già una riga sotto: «Accade ovunque. [...] La vita normale si sposta per lasciare spazio alla scena». Lo straniamento si consuma nello slittamento dall'avverbio "qui" all'avverbio "ovunque". Il mondo si è ritirato dalla «vita normale» e si è rintanato nelle videoriprese: ora è *lì* che il mondo accade davvero, «negli schermi». Le riprese degli attentati sono «un evento» che «ha la forza delle cose nuove, divide il vostro tempo», ma è «troppo grande perché restiate intatti» e il mondo ne esce infatti sbriciolato: «ciò che siete non è reale».

2.2 Immagini dove «può accadere ogni cosa»

Franca Mancinelli (2015: 53-63) ha dedicato una lunga prosa alla *Città ideale*, l'anonima tavola prospettica custodita presso la Galleria Nazionale delle Marche al Palazzo Ducale di Urbino. La reazione della spettatrice innanzi alla tempera è una forma di disorientamento molto simile a quella di Mazzoni («ogni volta che i miei occhi si smarriscono» 61). Nei *Destini generali* «la ripresa dall'elicottero mostra una città più vera di quella dove vive» lo spettatore (Mazzoni 2017: 25), parimenti la *Città ideale* esercita una tale forza persuasiva da magnetizzare («la vedi e non puoi che crederci [...] non potevo distogliere gli occhi» Mancinelli 2015: 53). L'immagine della città è così vivida da imporre una sorta di imperativo («credi a questo spazio» 54) e intaccare la fiducia nello spazio extra-pittorico («si è cancellato il paesaggio» 62). Guardando insistentemente un'immagine, è il mondo fuori dall'immagine a restare eliso («mi si cancella lo spazio sotto gli occhi [...] non accoglie più i miei passi questa terra»).

Anche per Mancinelli lo straniamento è indotto principalmente dalla visione («a un primo sguardo» 55) e poi dall'osservazione minuta («l'occhio vorrebbe una lente»). La città dentro il dipinto è più credibile delle città fuori dal dipinto, tanto da scatenare la stessa polarizzazione di Mazzoni: il mondo dentro l'immagine sembra più autentico –Mancinelli scrive: più «mondato» – di quello in cui è situata la spettatrice («Mi sembra di raggiungere, per un istante, l'altro polo del mondo, il rovescio liberato da ogni scoria, mondato» 55). Anche stavolta lo slittamento del mondo dentro l'immagine passa attraverso tre stadi.

1°) La spettatrice compara la *Città ideale* ad altre immagini che ha già visto e che tuttavia sono fotografie di defunti («ogni volta che passo di fronte a un'agenzia di viaggi, quegli annunci di week end [...] assomigliano agli annunci con le date esatte di un'esistenza che ti chiama da una foto a colori»).

2°) La spettatrice vede e rivede l'immagine della città dipinta esercitandosi in sessioni prolungate («questi brevi racconti in forma di visione sono nati da lunghe immersioni nel lago della città ideale» 60). L'obiettivo è individuarne e studiarne le ripetizioni («il motivo della piccola quercia che si ripete, di davanzale in balcone per tre volte» 55).

3°) Infine la spettatrice raggiunge la piena familiarità con il disastro cui l'immagine della città sembra tacitamente alludere («la città è sotto assedio» 55), impara a conoscerlo e a riconoscerlo («mentre il terrore sbocciava» 53).

Già gli attentati terroristici dell'undici settembre colpivano una città mai nominata esplicitamente nella prosa di Mazzoni. L'anonimato della *Città ideale* costituisce addirittura un motivo di soddisfazione per Mancinelli: «sono felice che questo dipinto non porti la firma di nessuno» (60). Le città dentro l'immagine sembrano dunque più vere, per l'uno, e più monde, per l'altra, proprio perché sottratte alla maglia dei riferimenti onomastici e toponomastici: sono collocate negli spazi virtuali e senza nome dove restano universalmente accessibili solo *sub specie* visuale («in mondo-visione» Mazzoni 2017: 25; «[questo dipinto] l'abbiamo disegnato in tanti, percorrendolo come lo percorriamo ancora» 53).

Mi interessa in modo particolare la convergenza implicita delle due prose. Mazzoni e Mancinelli sembrano dare per assodata un'idea di mondo che potrebbe ricordare la prima proposizione del *Tractatus* di Wittgenstein (1999: 29): «Il mondo è tutto ciò che accade». Il mondo dentro l'immagine sembra più vero del vero perché è nello spazio del dipinto o dello schermo che «può accadere ogni cosa» (Mancinelli 2015: 63) e «accade ovunque» (Mazzoni 2017: 25). Le prose articolano l'impressione che il mondo sia una rete di eventi e che, in quanto tale, si sia traferito dietro la superficie dell'immagine, da dove resta accessibile solo parzialmente e visualmente. Il mondo più vero del vero, quello in cui le cose accadono sul serio, è un mondo destinato alla vista: nella prosa di Mancinelli «il destino di questa città è affidato alla luce» (2015: 55), mentre *I destini generali* di Mazzoni consistono nel «guarda[re] la propria epoca venir[e] incontro nel plasma» dello schermo (Mazzoni 2017: 25). Lo straniamento investe il mondo extra-pittorico che sembra sempre meno familiare ed è uno straniamento particolarmente acuto per la spettatrice di Mancinelli. Quando si accorge di essere fuori dall'immagine, si sente estromessa dal mondo, relegata alla

periferia ininfluyente dove *le cose non accadono*: «non ho luogo, e come ogni cosa che non ha luogo non accade, così anch'io resto, entro ed esco dalla soglia di questo spazio che appare e scompare» (60).

3. Sguardi straniati al di qua dello schermo

3.1 L'immagine che «ti scruta»

Tanto per Mazzoni quanto per Mancinelli il pericolo di esercitare facoltà visive deficienti coincide con il rischio di un'estromissione dal mondo. Non saper vedere significa perdersi il mondo più vero del vero («ci vorranno giorni o anni perché li vediate davvero» Mazzoni 2017: 25; «Non hai visto niente, non hai saputo vedere» Mancinelli 2015: 60). Tuttavia l'esperienza della città mediata funziona come un ricatto davanti al quale la spettatrice di Mancinelli si trova inerme: «questo dipinto non permette di essere guardato. Non consente allo sguardo di avvicinarsi e andarsene come un visitatore qualunque» (2015: 59). L'immagine più vera del vero è una condanna: una volta sperimenta, persuade anche lo spettatore di Mazzoni che l'unico modo per avere accesso al mondo sarà d'ora in poi osservarlo su schermo, qualsiasi esperienza non mediata apparirà al confronto svuotata e insignificante.

Scambia banalità con gli estranei [...] per normalizzare un giorno simile. Ha odiato la forma di vita che questa nazione ha imposto al mondo [...] sconfiggendo l'idea che un mondo meno ingiusto fosse possibile, [...] sconfiggendo le dittature nate per costruire un mondo meno ingiusto. [...] Si siede e guarda la propria epoca venirgli incontro nel plasma. Può osservarla, non può prendervi parte. Uscirà, sarà un passante, osserverà i dettagli minimi, gli oggetti nelle strade, gli statocumuli sopra le case tracciare segni senza significato. (Mazzoni 2017: 26)

Lo straniamento indotto dalla città mediata non è uno straniamento dell'immagine ma del referente: sono le relazioni extra-schermo ad apparire tanto più estranee – nella forma specifica dell'odiosa banalità, della microborghesia, dei dettagli minimi e irrilevanti – quanto più epocale e impellente appare l'evento mediatico.

Franca Mancinelli descriveva gli effetti dello straniamento sotto forma di cancellazione dello spazio («si è cancellato il paesaggio» 2015: 62), men-

tre il critico Michele Rak (2018: 24) parla di una «cancellazione della storia pratica[ta] volenterosamente [da] ogni cittadino» in quell'arena virtuale che chiama Mediopolis, cioè il mondo mediato dall'immagine nel Rinascimento digitale. Rak sostiene che tanto i singoli «corpi» quanto il «flusso delle folle nelle strade di Mediopolis» siano «fatti con la materia dei media» (62), siano cioè prodotti visuali, trasmessi per essere guardati e per guardare a loro volta. «I volti e gli sguardi del corpo digitale» possono assumere le fattezze «di un manifesto pubblicitario di una crema o di un profumo o di una pagina su un periodico di gossip», ma lo spettatore dell'immagine si sentirà comunque «a sua volta guardato. [...] Come ti guarda una ragazza di Chanel non ti guarda nessuno» (80). In una poesia di Laura Accerboni (2016: 54), persino le membrane oculari sono prodotti in «svendita generale | [...] due cornee ad esempio | più due di ricambio | in regalo».

Nelle prose di Mazzoni e Mancinelli l'impressione di essere inaspettatamente guardati dall'immagine si concretizza nel verbo "scrutare". La prospettiva lineare della *Città ideale* è talmente esatta che la spettatrice si sente assorbita verso il punto di fuga, quel buco della serratura nell'edificio centrale che d'improvviso «ti scruta» (Mancinelli 2015: 53). Lo spettatore di Mazzoni, invece, sorprende se stesso a «scruta[re] le persone in coda davanti all'imbarco del suo volo» per poi scoprire il proprio volto nelle immagini del disastro («capirà che queste torri e questi aerei contengono anche lui» 2017: 26).

Il topos dello sguardo corrisposto fra l'immagine e l'occhio dello spettatore non risale solo ai ritratti ma anche ai grandi cicli di affreschi rinascimentali, come quello dei Mesi a Palazzo Schifanoia, dove il «punto centrico [...] è posto sulla destra dell'occhio del cavallo» o «nell'occhio del paggio al centro della scena» (Incerti 2017: 69). Nell'ambito di Mediopolis lo sguardo corrisposto attiva il ricatto dell'estromissione: se non guardi il mondo, sei esiliato dal mondo.

Quando gli occhi, i volti, i corpi dei manifesti ti guardano insieme alle merci che vendono [...] i loro sguardi sono complici e imperiosi, effimeri e ansiogeni: richiedono una partecipazione, una risposta, qualche forma di soddisfazione. A non seguirne le lusinghe minacciano la cecità dell'emarginazione. A non fissarli costringono alla solitudine delle periferie» (Rak 2018: 110)

L'effetto di straniamento investe lo spettatore nella misura in cui la sensazione di familiarità con l'immagine è talmente forte da intaccare le relazioni esterne alle immagini. Guardando fuori dall'immagine, lo spetta-

tore di Mazzoni si trova immerso in uno «spazio alieno» (2017: 25) mentre alla spettatrice di Mancinelli resta solo un senso di perdita: «Neanche ti accorgi di come il tuo sguardo sia diverso ora» (2015: 59).

3.2 Dietro «un vetro pulito»

Lo spettatore di Mazzoni assiste agli attentati dell'undici settembre via schermo, eppure reclama un immaginario eminentemente rinascimentale. Le riprese in mondovisione sono un'immagine mediatica, certo, ma vengono trasmesse da schermi che lo spettatore «intravede dentro le finestre». Lo schermo incorniciato dalla finestra riprende smaccatamente la metafora albertiana dell'immagine come «finestra per donde io miri quello che quivi sarà dipinto» (Alberti 2002: 92). Ma il parallelo rinascimentale corrobora lo straniamento poiché già nelle parole di Alberti il dipinto era «una finestra aperta sul mondo», implicita conferma dello slittamento del mondo al di là della superficie mediata. Il caso di Mazzoni non è isolato. Anche l'impostazione spaziale in *Residenze invernali* di Antonella Anedda (1992) è stata paragonata agli esperimenti prospettici di Brunelleschi: «vero e proprio teatro della visione, costruito a partire dal cardine della finestra», che «fa della finestra-quadro la condizione primaria e al contempo l'ordinamento della scrittura» (Bergamin 2017: 113-4).

L'ipotesi può essere facilmente estesa alla poesia di Filippo Strumia (2016: 9 «Il verso è una finestra»), di Maria Borio (2018: «lo spazio è un vetro, l'interno è nell'esterno») e ancora di Laura Accerboni (2020: 110 «ho visto passare | dalla finestra | [...] una galassia»). Nelle prose di Andrea Raos (2009: 162) il «soggetto pronto a prendere [...] il mondo» sa farlo solo «da spettatore» e addirittura nella prefazione alle poesie d'esordio di Simone Biundo (2020), Damiano Sinfonico si è espresso così: «In queste pagine tutto si vede come attraverso un vetro pulito. Nel tragitto dall'occhio alla memoria alla lingua i fenomeni prolungano la loro visibilità». Una manciata di anni prima, nella postfazione a *Sinopia* di Luigi Severi (2016), scriveva Bonacini: «È come guardare attraverso un vetro: si può puntare l'occhio al vetro oppure oltrepassare la sua trasparenza per guardare le cose al di là».

Nella poesia del Rinascimento digitale, la facoltà di accedere al mondo si configura in termini visuali poiché la nozione stessa di mondo sembra implicitamente coincidere con lo spazio al di là dello schermo, dietro la superficie mediale. La frequentazione di immagini più vere del vero alimenta una progressiva familiarizzazione degli spettatori con i dispositivi di memoria albertiana (la lastra di vetro, la finestra, il dipinto, lo schermo). La familiarizzazione sembra direttamente proporzionale alla disaffezione

nei confronti delle relazioni e dei vincoli esterni all'immagine, che subiscono una forma specifica di straniamento. Le esperienze non mediate e, fra queste, soprattutto le esperienze non visuali incorrono dapprima in una fase di banalizzazione (appaiono tanto ordinarie quanto volgari), quindi di svuotamento (appaiono insignificanti) e infine risultano aliene (sconosciute o irriconoscibili). Il processo di straniamento viene sostenuto dall'inversione dei rapporti fra lo spazio degli spettatori e lo spazio dell'immagine. Gli spettatori hanno infatti l'impressione di occupare essi stessi una posizione straniata perché fuori dal mondo, una posizione residuale, di scarto, ai margini della visibilità, che costituisce il centro pulsante del Rinascimento digitale.

Bibliografia

- Abélès, Marc, *Les nouveaux riches. Un ethnologue dans la Silicon Valley*, Parigi, Odile Jacob, 2002
- Accerboni, Laura, *La parte dell'annegato*, Milano, nottetempo, 2016.
- Accerboni, Laura, *Acqua acqua fuoco*, Torino, Einaudi, 2020.
- Aimonetto, Italo, *La trasfigurazione dell'arte. Saggio di un'estetica del contenuto*, Firenze, Le Monnier, 1959.
- Alberti, Leon Battista, *De pictura* [1435], Eds. Oskar Bätschmann e Sandra Gianfreda, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.
- Anedda, Antonella, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992.
- Bergamin, Maddalena, "Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico", *Ticontre. Teoria testo traduzione*, 7 (2017): 109-32.
- Biundo, Simone, *Le anime elementari*, Latiano (BR), Interno Poesia, 2020.
- Borio, Maria, *Trasparenza*, Novara, Interlinea, 2018.
- Brizio, Anna Maria - Marani, ©Pietro, *Fra Rinascimento, manierismo e realtà. Scritti di storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio*, Siena, Giunto Barbera, 1984.
- Celiński, Piotr, "The Renaissance Roots of the Digital Turn", *Comunicación*, 34 (2016): 55-70.
- Crocco, Claudia, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2021.
- Dogana, Fernando, *Suono e senso. Fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonetico*, Milano, Franco Angeli, 1983.
- Dooley, Brandan (ed.), *Renaissance Now! The Value of the Renaissance Past in Contemporary Culture*, Berna, Peter Lang, 2014.
- Gardini, Nicola, *Rinascere. Storie e maestri di un'idea italiana*, Milano, Garzanti, 2019.
- Garfagnini, Gian Carlo (ed.), *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Convegno Internazionale, Firenze 9-14 giugno 1980. XVI Esposizione europea di Arte, Scienza e Cultura dedicata a Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1983.
- Gruzinski, Serge, *La Guerre des images. De Christophe Colomb à Blade Runner, 1492-2019*, Parigi, Fayard, 1990.
- Incerti, Manuela, "Proporzioni numeriche nelle prospettive di Francesco del Cossa", *Diminuzioni e accrescimenti, le misure dei maestri di prospettiva*, Ed. Maria Teresa Bartoli - Monica Lusoli, Firenze, FUP, 2017: 50-99.

- Mancinelli, Franca, "Abitare la città ideale. Frammenti in forma di visione", *S'agli occhi credi. Le Marche dell'arte nello sguardo dei poeti*, Ed. Cristina Babino, Montecassino (MC), Vydia, 2015: 53-63.
- Mazzoni, Guido, *La pura superficie*, Roma, Donzelli, 2017.
- Rak, Michele, *Esercizi con lo sguardo. Xero, copia, falso, clone, carne digitale per l'estetica delle folle di Mediopolis*, Napoli, Guida, 2018.
- Raos, Andrea, "Lettere nere", *Prosa in prosa. Con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo*, Eds. Andrea Inglese - Gherardo Bortolotti - Alessandro Broggi - Marco Giovenale - Michele Zaffarano Andrea Raos, Firenze, Le Lettere, 2009: 153-78.
- Rio, Alexis Francois, *Della poesia cristiana nelle sue forme* [1835], trad. it. F. De Boni, Venezia, Edizioni del Gondoliere, 1841.
- Sambucco Hamoud, Micaela - Strocchi, Maria Letizia, *Studi su Raffaello. Atti del congresso internazionale di studi: Urbino-Firenze, 6-14 aprile 1984*, vol. I, Pesaro-Urbino, Quattro venti, 1984.
- Schroeder, Jonathan - Borgerson, Janet L., "Innovations in Information Technology: Insights from Italian Renaissance Art", *Consumption Markets and Culture Markets and Culture*, 2 (2002): 153-69.
- Severi, Luigi, *Sinopia*, Verona, Anterem, 2016.
- Simi Varanelli, Emma, *Giotto e Tommaso. La "renovatio" delle arti nel Duecento italiano*, Roma, Atena, 1988.
- Strumia, Filippo, *Marciapiede con vista*, Torino, Einaudi, 2016.
- Tomei, Fausto, *Arte interattiva. Teoria e artisti*, Bologna, Pendragon, 2006.
- Vasari, Giorgio, *Opere di Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino*, vol. II, Firenze, Audin, 1822.
- Waldfoegel, Joel, *Digital Renaissance: What Data and Economics Tell Us about the Future of Popular Culture*, Princeton (New Jersey), PUP, 2019.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logicus-philosophicus* (1921), trad. ingl. Charles Kay Ogden, Ed. Bertrand Russell, Mineola (NY), Dover, 1999.

Sitografia

- Araya, Daniel, "The Coming Digital Renaissance", *Forbes*, 14 aprile 2020, <https://www.forbes.com/sites/danielaraya/2020/04/14/the-coming-digital-renaissance/?sh=5173d8bc759d>, web (ultimo accesso: 31 ottobre 2021)

L'autore

Samuele Fioravanti

Samuele Fioravanti è Assistant Professor all'Università Hankuk di Seul, in Corea del Sud. Ha trascorso un periodo di ricerca presso l'Università di Varsavia ed è stato Profesor Visitante presso l'Università di Granada. Si occupa di poesia italiana contemporanea e dei suoi rapporti con la cultura visuale. Ha curato l'edizione dei *Trucioli 1941* di Camillo Sbarbaro e l'edizione genetica commentata dell'*Ippopotamo* di Luciano Erba. È redattore della rivista "Trasparenze" per lo storico editore genovese San Marco dei Giustiniani.

Email: samuelefioravanti@gmail.com

L'articolo

Data invio: 30/10/2021

Data accettazione: 31/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Fioravanti, Samuele, "Immagini più vere del vero. Forme di straniamento nella poesia del Rinascimento digitale", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 187-202, <http://www.betweenjournal.it/>