

Essere il Rinascimento

Strategie di identificazione nella poesia italiana contemporanea

Samuele Fioravanti

I. Essere Leonardo, per un Rinascimento anacronistico

Il 15 novembre 2017 il lotto 9 B è stato battuto da Christie's in *livestream* al Rockfeller Center, diventando il più costoso oggetto d'arte mai venduto all'asta. Il *Salvator Mundi* attribuito a Leonardo non figurava tra le opere d'arte cinquecentesca, bensì fra le opere d'arte contemporanea nella Post-War and Contemporary Art Evening Sale. Le forti perplessità sollevate sull'autografia del dipinto non sono riuscite a contenere il clamore mediatico: Leonardo è qui, Leonardo è arte contemporanea. Già l'anno precedente, in Italia, Finmeccanica era stata encomiasticamente ribattezzata Leonardo S.p.A. e, due anni più tardi, sarebbe stata oggetto dell'installazione *Leonardo's Submarine* di Hito Steyerl alla LVIII Biennale di Venezia. L'esaltazione per un Rinascimento anacronistico non ha risparmiato neppure la Repubblica delle Lettere. È in questo clima che Nicola Gardini afferma enfaticamente di sentirsi vivere «dentro Leonardo»,¹ mentre Fabio Pusterla preleva un'annotazione vinciana dal *Codice Leicester* (Codice I, ff. 71r e 72v) per stamparla in versi fra le poesie di *Cenere, o terra*.² Il travaso del Rinascimento nella contemporaneità sembrava ancora in corso d'opera in una prosa di Giulio Marzaioli («ci rimangono le istruzioni scritte da

¹ N. Gardini, *Rinascere. Storie e maestri di un'idea italiana*, Milano, Garzanti, 2019, p. 25.

² F. Pusterla, *Cenere, o terra*, Milano, Marcos y Marcos, 2018, p. 151.

Leonardo [...] richiamate [da] un artista belga contemporaneo»³ ma è già del tutto diluito nei versi della *Breve storia del blu* di Nicola Ponzio:

blu HTML [...]
blu dell'icona di Facebook [...]
blu lunare
blu leonardesco⁴

Si è giustamente sostenuto che l'anacronismo del Rinascimento contemporaneo oscilli fra lo «*star system* e Maria Bellonci»⁵ negli stessi anni dello Strega a *Rinascimento privato* (1985) uscivano infatti alcuni testi cruciali nella riappropriazione del Rinascimento in chiave contemporanea. Penso in particolare al *Beato propagandista del Paradiso* di Elsa Morante,⁶ ma anche al *Sorriso dell'ignoto marinaio* di Consolo (1976), ai *Volatili del Beato Angelico* (1987), agli *Zingari e il Rinascimento* (1999) di Tabucchi e a una nutrita schiera di poeti e poetesse che saranno oggetto di questa trattazione.⁷ La scelta di una

³ G. Marzaioli, *Un tramonto commovente*, in «L'Ulisse», 18, 2015, pp. 72-74: p. 73.

⁴ N. Ponzio, *Breve storia del blu*, HGH, edizione elettronica, 2013, p. 15.

⁵ L. Scarlini, *Rinascimento Babilonia. Una storia erotica dell'arte italiana*, Venezia, Marsilio, 2020, p. 7.

⁶ E. Morante, *Il beato propagandista del Paradiso*, prefazione a U. Baldini, *Tutta l'opera del Beato Angelico*, Milano, Rizzoli, 1970, p. 6: «oggi, da questo punto presente in cui mi trovo, tornare nei ritiri dove vive [il Beato Angelico], mi pare quasi un viaggio di fantascienza».

⁷ Qualche riferimento per misurare l'estensione del fenomeno. Risale al 1978 l'esordio di Franco Buffoni su «Paragone» (n. 346) con *La scuola di Atene vista da Caravaggio* (pp. 86-87). Nel 1981 Amelia Rosselli si appropria dell'iconografia delle Veneri tiziano-giorgionesche (A. Zorat, *La poesia femminile italiana dagli anni settanta a oggi. Percorsi di analisi testuale*, tesi di dottorato in cotutela Université Paris IV Sorbonne – Università degli Studi di Trieste, 2007-2008, p. 119). In un capillare slancio identificativo, Amelia Rosselli viene anche ribattezzata «il Pontormo della poesia italiana» (A. Anedda, *Saggio ottuso (una lettura)*, in A. Rosselli, *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli. Con testi inediti e dispersi dell'autrice*, a cura di R. Lo Russo e S. Stella, Firenze, Le Lettere, 2007 p. 291.); Patrizia Valduga viene comparata a Raffaello (G. Politi, *La collezionista di rime baciato*, in «Flash Art», 25 luglio 2019) mentre Filippo Tuena sarebbe un «Vasari contemporaneo» (G. Bitetto, *L'amore, l'arte, il sogno: una conversazione con Filippo Tuena a proposito di «Le galanti. Quasi un'autobiografia»*, in «Flaneri», 21 febbraio 2019). La poesia italiana si è confrontata anche con la pittura tedesca e fiamminga dei secoli d'oro: Breugel (G. Orelli, *Sinopie*, Milano, Mondadori, 1977, e U. Fiori, *Il conoscente*, Milano, Marcos y Marcos, 2019), Van Eyck (G. Raboni, *Nel grave sogno*, Milano, Mondadori, 1982), Cranach (V. Zeichen, *Neomarziale*, Milano, Mondadori, 2006, e M. Borio, *Trasparenza*, Novara, Interlinea, 2018) e la collezione del Mauritshuis (E. Sanguineti, *Il gatto lupe-*

data limite è comunque arbitraria: non mira ad accertare una svolta precisa, ma a indicare un termine *post quem*, a suggerire che l'identificazione fra il Rinascimento e la contemporaneità non sia avvenuto di scatto ma gradualmente, sulla scia di un robusto interesse della poesia italiana per la civiltà figurativa dei secoli XV e XVI, come dimostra anche la *Storia dell'arte italiana in poesia*, l'antologia curata da Plinio Perilli nel 1990. Il corposo volume ripercorre la storia del patrimonio visuale italiano con una ricca selezione di testi poetici antichi e moderni, alcuni inediti.⁸ Le due sezioni centrali sono dedicate alle arti del Quattro e del Cinquecento e costituiscono il nucleo principale per numero di testi in proporzione all'arco temporale. Il presente contributo si interroga quindi sulle ragioni di tale interesse e sui modi in cui la poesia italiana contemporanea si è riconosciuta nell'immaginario rinascimentale. Scrivere versi sul Rinascimento sembra infatti una scelta programmatica: è strumentale sia a una retorica identitaria condivisa (*noi* come eredi diretti della civiltà rinascimentale) sia a una proiezione identitaria individuale (*io* che mi identifico in un artista o addirittura in un'opera rinascimentale). Nel lessico del Rinascimento (prospettiva, *humanitas*, rinascita) la poesia recente ha trovato il repertorio metaforico più idoneo a un esercizio fittivo dell'identità, cioè a mettere in versi la costruzione di un'identità *in fieri*, da rimodellare e infine situare nell'era digitale.

sco, Milano, Feltrinelli, 2002). Su Michelangelo hanno scritto versi Onofri, Spaziani, Merini e Luzi (P. Perilli, *Storia dell'arte italiana in poesia*, Firenze, Sansoni, 1990, pp. 191-195), su Giambologna, Scandurra (*ivi*, p. 185), su Giulio Romano, Celli (*ivi*, p. 219), su Giorgione, Riviello e Facchini (*ivi*, pp. 196-197). Bramante appare tra i versi Valentino Zeichen (*Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio*, Roma, Fazi, 2000), Parmigianino in quelli di Attilio Bertolucci (*Opere*, a cura di P. Lagazzi, Milano, Mondadori, 2001, p. 316), Jacopo Bassano di Neri Pozza (*La putina greca*, Milano, Mondadori, 1972), Piero Di Cosimo di Andrea Inglese (*Commiato da Andromeda*, Livorno, Valigie rosse, 2011). Su Lotto hanno scritto Francesco Scarabocchi (*Con ogni mio saper e diligentia. Stanze per Lorenzo Lotto*, Macerata, Liberilibri, 2013), Corrado Benigni (*Tempo riflesso*, Novara, Interlinea, 2018) e Franco Mancinelli (*Tutti gli occhi che ho aperto*, Milano, Marcos y Marcos, 2020). Su Antonello da Messina, Cristiano Poletti (*L'angelo o l'agnello*, in «Internopoesia», 22 ottobre 2015); su Botticelli, Alessandro Fo (*Mancanze*, Torino, Einaudi, 2014) e Giulia Martini (*Coppie minime*, Latiano, Interno poesia, 2018); su Pontormo Mario Luzi (*Felicità turbata*, Milano, Garzanti, 1995) e Luigi Severi (*Sinopia*, Verona, Anterem, 2016), sul celeberrimo Ritratto di Cecilia Gallerani ha composto un'intera silloge Florinda Fusco (*Tre opere*, Salerno-Milano, Oèdipus, 2009).

⁸ Lara Canciani e Paola Zampini su Palma il Vecchio, Giorgio Manacorda su Raffaello, Stefania Portaccio su Polidoro da Caravaggio, Enzo di Mauro su Pontormo (P. Perilli, *Storia dell'arte italiana in poesia* cit., pp. 199-217).

II. Vedere come Castiglione, per una definizione operativa del Rinascimento

Nel corso della trattazione intenderò con “Rinascimento” il prodotto della civiltà figurativa italiana dei secoli XV-XVI e la sua ricezione mediata dalla letteratura italiana contemporanea. Il termine assumerà quindi una connotazione specifica: l'avvertimento di una rottura profonda col passato e, in seconda battuta, l'impatto di inediti dispositivi ottici nel rappresentare tale rottura.⁹ Farò quindi riferimento al «senso di una svolta radicale» su cui hanno insistito Eugenio Garin e Cesare Vasoli¹⁰ nell'enfatizzare «la nuova fioritura delle arti e delle lettere» già considerata una sorta di «illuminazione» nella classica ricostruzione di Panofsky.¹¹ Non mi soffermerò tuttavia sull'Umanesimo *strictu sensu* e sul recupero filologico della civiltà greco-romana nell'Italia del Quattrocento (secondo il modello prospettato da Voigt)¹² ma sul paradigma opposto, suggerito da Burckhardt e ampiamente accolto in area tedesca, da Hegel a Nietzsche:¹³ il Rinascimento come valorizzazione della

⁹ Per una ricostruzione delle fasi che ha attraversato la metafora della rinascita e della *renovatio* rimando a R. Rossi, *Nello specchio del Rinascimento. Mappatura di un mito storico-politico*, in «Materiali di Estetica», 8, 2, 2021, pp. 228-252. Per un inquadramento nell'ambito degli studi post-umanistici cfr. P. Lepenies, *The Anthropocene: The Invention of Linear Perspective as a Decisive Moment in the Emergence of a Geological Age of Mankind*, in «European Review», 26, 4, 2018, pp. 583-599.

¹⁰ E. Garin, *Medioevo e Rinascimento* [1954], Bari, Laterza, 2005, p. 96: «il senso di una svolta radicale nel corso della storia non fu mai altrettanto vivo nelle età precedenti. L'idea che un mondo intero si inabissa, si fa avanti da ogni parte, e da ogni parte esce confermata. Una visione del mondo, che sembrava ormai cristallizzata, cadeva invece irremissibilmente». Le tesi di Garin sono quindi riprese in C. Vasoli, *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali*, a cura di V. Branca, C. Griggio, et. al., Firenze, Olschki, 1982, p. 35: «un radicale mutamento di tutte le forme ed esperienze intellettuali».

¹¹ E. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale* [1960], trad. it. di M. Taddei, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 55: «gli uomini del Rinascimento, invece di descrivere la nuova fioritura delle arti e delle lettere come una pura e semplice *renovatio*, ricorrevano a [...] illuminazione, risveglio».

¹² G. Voigt, *Il Risorgimento dell'antichità classica, ovvero il primo secolo dell'Umanesimo* [1881], a cura di D. Valbusa, Firenze, Sansoni, 1888.

¹³ Il riferimento classico è ovviamente a J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia* [1860], trad. it. di D. Valbusa, Firenze, Sansoni, 2000, p. 5. Posizioni simili sono alluse in G.W.F. Hegel, *Estetica* [1835], ed. it. a cura di N. Merker e N. Vaccaro, Torino, Einaudi, 1997, vol. 2, p. 981: «[Il Rinascimento come] confidenza in sé, lieta e piena di forza, dei cittadini con la loro operosità, i loro mestieri e commerci, la loro libertà, il benessere della vita presente e soddisfatta di sé», e F. Nietzsche, *Umano, troppo umano* [1878], trad. it. di S. Giannetta, Milano, Adelphi, 2008, vol. 1, p. 171: «Il Rinascimento italiano racchiuse in sé tutte le forze positive a cui si deve la cultura moderna: ossia liberazione del pensiero, disprezzo dell'autorità, vittoria dell'istruzio-

prospettiva individuale.¹⁴ Sulla scia degli studi di Garin, di Martin e di Gardini, mi concentrerò dunque sulle metafore ottiche e sui dispositivi pittorici (prospettiva lineare e *camera obscura*)¹⁵ che hanno veicolato una nuova «concezione del mondo».¹⁶ Mi concentrerò in particolare sulle origini visuali di tale concezione, come suggerito da Hockney¹⁷ e com'è del resto implicito anche in un noto passo del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione:

La macchina del mondo, che noi veggiamo coll'ampio cielo di chiare stelle tanto splendido, e nel mezzo la terra dai mari cinta, [...] dir si può che una nobile e gran pittura sia per man della natura e di Dio composta; la qual chi può imitare, parmi esser di gran lode degno; né a questo pervenir si può senza la cognizion di molte cose, come ben sa chi lo prova.¹⁸

Nel corso dell'analisi mi propongo di rintracciare, in una variegata selezione di testi poetici contemporanei, i riferimenti all'arte rinasci-

ne contro l'alterigia della schiatta, entusiasmo per la scienza e per il passato scientifico degli uomini, affrancamento dell'individuo».

¹⁴ Ancora da J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia* cit., pp. 126-127: «l'altissimo grado d'individualità dei tiranni e condottieri, e a poco a poco degli uomini d'ingegno da loro protetti, ma anche [...] dei cancellieri, segretari, poeti e uomini di corte [che] imparano a tener conto di tutte le risorse, stabili o momentanee, che ciascuno sa trovare in se stesso».

¹⁵ E. Garin, *Medioevo e Rinascimento* cit., p. 85: «si consumò allora per sempre una certa maniera di vedere le cose, e per sempre tramontò una annosa immagine del mondo»; N. Gardini, *Rinascere* cit., p. 3: «il Rinascimento non è né un periodo né un'epoca, ma un'immagine del mondo». Per un'analisi dell'influenza che avuto la diffusione del vetro e la *camera obscura* sulla civiltà europea rinascimentale, cfr. G. Martin, A. MacFarlane, *Una storia invisibile. Come il vetro ha cambiato il mondo* [2002], trad. it. di V. Palombri, S. Salpietro, Roma-Bari, Laterza, 2003.

¹⁶ E. Garin, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo* [1975], Bari, Laterza, 2007, p. 28: «l'origine dei fermenti dei primi umanisti [...] consiste in una critica diretta contro una concezione del mondo basata solo sulla logica. [...] Si tratta di rifiutare la riduzione di tutte le arti, le scienze e di tutta la filosofia alla dialettica». Sulle conseguenze di tale concezione rimando ancora a E. Garin, *Medioevo e Rinascimento* cit., p. 94 «una celebrazione dell'uomo» pagata a «caro prezzo: libertà di combattere in un mondo duramente opposto a ogni sforzo, ove ogni progresso è un'aspra conquista, la caduta dell'idea rassicurante di un ordine dato, di una giustizia che per vie occulte alla fine e sempre fatalmente trionfa, una vita politica senza illusioni, ove le forze cozzano senza pietà, ove i vinti sono eliminati senza misericordia, la coscienza di una caducità che travolge tutto.»

¹⁷ Mi riferisco all'introduzione di un realismo fotografico *ante litteram* e della *camera obscura* nella ricostruzione di D. Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, New York, Avery, 2006.

¹⁸ B. Castiglione, *Il libro del cortigiano* [1528], Milano, Bettoni, 1831, vol. 1, p. 99.

mentale in chiave anacronistica, vòlta cioè a istituire paragoni fra l'impatto della prospettiva lineare nel XV secolo e l'introduzione di prospettive tecnologiche inedite nel secolo scorso (*webcam*, videocamere integrate, droni). Ipotizzerò che la poesia contemporanea stia rimettendo apertamente in discussione la nozione di identità che, come «nel Rinascimento, riguarda prima di tutto la posizione che ciascun individuo occupa nella realtà terrena, [...] nella sua vita, nella sua educazione, nel suo rapporto con gli altri».¹⁹ Nel primo paragrafo, sonderò le strategie adottate dai poeti nel dotarsi di un'identità attraverso il confronto con la pittura del Cinquecento e presenterò il caso emblematico di Tintoretto. Nel secondo paragrafo estenderò l'analisi alle identità fluide (transnazionali e post-traumatiche) in relazione all'opera di Botticelli. Nel terzo proverò a individuare nel dibattito post-umanista l'origine del rinnovato interesse per il Rinascimento e, infine, concluderò proponendo di visualizzare la dinamica dei processi identitari con il supporto di una xilografia di Dürer.

III. Essere Tintoretto, per un Rinascimento in corso d'opera

Nell'introduzione a un recente volume sul Rinascimento italiano, Catherine Fletcher sovrappone la storia all'attualità stringente: «The past seemed to become less foreign. I would read "tech revolution" and think about the history of the printing; read about the refugees crisis in the Mediterranean and think about the expulsion of Jews and Muslims from Spain».²⁰ Nell'investigare «what the Renaissance means to us, now»,²¹ il dibattito si è concentrato sui modi in cui «the Renaissance continues to haunt and shape us – and how we continue to re-shape it to our own purposes».²² Nicola Gardini propone quindi di individuare nel Rinascimento «una critica del mondo in cui stiamo vivendo»,²³ in chiave polemica²⁴ e

¹⁹ N. Gardini, *Rinascere* cit., p. 8.

²⁰ C. Fletcher, *The Beauty and the Terror: An Alternative History of the Italian Renaissance*, London, Bodley Head, 2020, p. 12.

²¹ *Renaissance Now! The value of the Renaissance Past in Contemporary Culture*, ed. B. Dooley, Bern, Peter Lang, 2014, p. 2.

²² P.R. Wright, *The Raw and the Cooked: Renaissance as a Cultural Trope in Times of Crises*, *ivi*, pp. 269-286: p. 284.

²³ N. Gardini, *Rinascere* cit., p. 22.

²⁴ In linea con Wright (*The Raw and the Cooked* cit., p. 269: «the Renaissance past becomes a touchstone for a tortured present») e con Dooley (*Introduction*, *ivi*, p. 12: «To our contemporary world, [Renaissance studies] has given back insights about the conditions of artistic and intellectual creativity, the psychology of power, the conditions for advancement, the consequences of prejudice and oppression, the capabilities of the state, the human capacity for achievement, the need for resilien-

formativa,²⁵ mentre Armando Gnisci ironizza sulla periodica tendenza a «inventarci un nuovo “rinascimento”». ²⁶ Nel chiedere provocatoriamente: «cosa c'entro io con il Rinascimento?»,²⁷ Gnisci apre una riflessione sul Rinascimento come spazio identitario mobile, cioè come discorso in cui rimettere in gioco e sottoporre a verifica le identità stabilite. Gnisci riflette sul ruolo della storia letteraria italiana (e occidentale *latu sensu*) in fase di creolizzazione globale.²⁸ Si è sostenuto infatti

cy in the face of threat, the capacities of Europe and the roots of Europe's common destiny, the relative dimensions of Church and State, as well as the hazards of European disunity, the hazards of prejudice and hatreds, the potentialities of mutual incomprehension»). Anche Carlo Bordini sembra proporre una comparazione polemica in versi: «queste tautologie //cretine// mentre nel '500/ tutto è puro simbolo» (*Il costruttore di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010*, Roma, Sossella, 2010, pp. 76-77). È stato scritto che tutta l'opera di Bordini «assomiglia a un dialogo fuori tempo – simile a quello operato dai classici rinascimentali con i grandi poeti greci e latini» (O. Favier, F. Pontorno, *L'età della polvere. Intervista a Carlo Bordini*, in «casa della poesia», 27 giugno 2010, <https://www.casadellapoesia.org/poeti/bordini-carlo/altro>; ultimo accesso: 1/5/2022). Lo stesso Bordini afferma: «mi sembra che la poesia abbia qualcosa in comune con la struttura del frattale: esprime simbolicamente a livello di microcosmo ciò che esiste a livello di macrocosmo. [...] E credo che questo si ripeta ed esploda nell'arte del Rinascimento» (*ibidem*).

²⁵ Si è sostenuto che la «Renaissance art proved instrumental in unleashing the force of consumption that flourishes today» (J. Schroedor, J. Borgerson, *Innovations in Information Technology: Insights from Italian Renaissance Art*, in «Consumption. Markets and Culture», 5, 2, 2002, pp. 153-169: p. 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, *Introduction* cit., p. 4). Anche l'ultimo libro di Gardini sul Rinascimento ne parla come di un processo *in fieri* (*Rinascere* cit., p. 14: «parlerò di rinascita parlando di Rinascimento»; e *ivi*, p. 22: «parlando di Rinascimento, non dimentico affatto il tempo presente»). Di seguito propongo due casi in cui il Rinascimento è stato attualizzato in concreti contesti formativi. Il convegno in memoria del professor Colilli (Università di Toronto Mississauga, ottobre 2019) si intitolava *Conference in Honour of Paul A. Colilli, a Modern-day Renaissance Man*, sulla scorta dell'articolo di C. Sansalone, *Paul Colilli: A Modern-Day Renaissance Man*, in «Italice», 95, 4, 2018, pp. 521-534. Gregory Washington, preside della George Mason University (Fairfax, Virginia), ha ribadito l'auspicio di formare «new Renaissance students. We have to prepare our students for the post-pandemic economy. [...] And so new Renaissance students will have an understanding of that» (L. Scudder, *The Arrival of George Washington*, in «Fourth Estate», 18 ottobre 2020).

²⁶ A. Gnisci, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003, p. 64.

²⁷ *Ivi*, p. 11.

²⁸ *Ivi*, pp. 64-65: «C'è un mondo nuovo che la letteratura italiana dovrebbe esprimere: quella della “crisi” e delle novità della civiltà europea e del proprio ruolo nelle

che «the legacy of the Renaissance has become so important in Western culture, in defining who we are and who we are not»,²⁹ talora con esiti inconciliabili.

Il caso del Cinquecento veneziano sembra esemplare. Poco prima degli attacchi terroristici alle moschee di Christchurch, in Nuova Zelanda, uno degli attentatori pubblica su Twitter i nomi che ha impresso sulle armi con cui effettuerà la strage. Tra gli ispiratori dell'attacco figura anche il capitano veneziano Sebastiano Venier, protagonista della battaglia di Lepanto e di un celebre ritratto di Tintoretto. Il gesto dell'attentatore è fortemente identitario, stabilisce una filiazione e una proiezione, quasi dicesse: *noi* siamo quelli di Lepanto, stiamo dalla parte della flotta cristiana e anti-ottomana. Anche nell'ode a Venezia composta da Nelo Risi, la battaglia di Lepanto e la pittura di Tintoretto sembrano inestricabili, ma a interessarmi è soprattutto il fatto che Risi si schieri esplicitamente con la Lega Santa.

Serenissima venuta su dal nulla
dal fango come Adamo come Venere da un po' di schiuma
[...] per te il Tintoretto nella scuola di San Rocco
per te salpammo a Lepanto³⁰

Risi sembra implicare che, a distanza di cinque secoli, siamo ancora *noi* quelli che sconfissero gli ottomani, il noi della prima persona plurale. Suonano quasi profetiche le righe in cui Piero Gobetti affermava che «nei momenti di crisi e di rinnovamento ci si ricorda di Tintoretto». ³¹ E infatti lo stesso anno dell'attacco alle moschee neozelandesi, le Gallerie dell'Accademia di Venezia promuovono su Facebook il laboratorio *La poesia incontra Tintoretto*.³² Per l'occasione saranno composti – pur con tono opposto a quello dei suprematisti bianchi neozelandesi – versi come questi: «la pelle bianca / abbandonata dalle certezze», in una

loro inaudite dimensioni extra-europee, quella della barbarie nazionale, della “vergogna” e del “perdono” che dovremmo chiedere e meritare dalla civiltà mondiale. [...] La nostra tradizione e la nostra civiltà vanno *consegnate*».

²⁹ C. Fletcher, *The Beauty and the Terror* cit., p. 12.

³⁰ N. Risi, *È da salvare*, in Id., *I fabbricanti del “Bello”*, Milano, Mondadori, 1983, p. 29.

³¹ P. Gobetti, *Tintoretto*, in Id., *Opere complete*, a cura di P. Spriano, Torino, Einaudi, 1960, p. 657.

³² «Le Gallerie dell'Accademia danno inizio ad una inedita collaborazione con La Settima Stanza, associazione e scuola di poesia [...]. La poesia incontra così *Il Miracolo dello schiavo* di Tintoretto» (*La poesia incontra Tintoretto. In occasione della mostra «Il giovane Tintoretto»*, in «Gallerie Accademia», gallerieaccademia.it/la-poesia-incontra-tintoretto-0; ultimo accesso: 1/5/2022).

poesia che auspica «un'unica evoluta pietà» anziché una strage.³³ È comunque lo stesso immaginario (Tintoretto), dotato dello stesso vocabolario (la pelle bianca) e attraverso gli stessi canali (le reti sociali), a prestarsi a gesti identitari incompatibili e tuttavia radicati in una reinterpretazione fortemente attualizzante del Rinascimento europeo che si presta a costruzioni identitarie complesse.

Tintoretto aveva già suggerito «profili irrequieti» ad Alda Merini e un'«ardente inquietudine» a Lucetta Frisa,³⁴ ma è nella *Stanza n. 17* di Linguaglossa che il dialogo fra poesia e pittura approda a una sorta di convergenza frontale. L'identità viene costruita per via metonimica: come «il Tintoretto» sta per «l'immagine dipinta da Tintoretto», l'io sta adesso per «l'immagine di me», un'identità fittiva.

Io stringo la mano al Tintoretto.
«È un saluto?»,
«No, è un congedo»,
rispondo dal quadro dove mi trovo.
«Mi venga a trovare»,
mi dice il Tintoretto da un altro quadro appeso al muro.³⁵

La proiezione del Tintoretto sull'attualità è talmente forte che persino la recensione di Peter Schjeldahl a una retrospettiva alla National Gallery of Art di Washington indugia sulle «figures, all white» che sembrano appartenere ad altri tempi ma vengono invece smascherate: sono qui, oggi, fra noi («the past or the future of a tumultuous present

³³ C. Ongarato, *Il miracolo dello schiavo (ibidem)*. Ribadisco che i versi di Ongarato non alludono nel modo più assoluto a posizioni suprematiste bianche, a conferma di quanto siano imprevedibili e inconciliabili le intenzioni con cui la contemporaneità approccia la storia rinascimentale. Un altro esempio di inattesa correlazione tra l'immaginario rinascimentale e la pelle bianca è *l'Apocalisse per acqua* di Zeichen (in Id., *Poesie 1963-2014*, a cura di G. Ferroni, Milano, Mondadori, 2017, pp. 233-235): «All'attuale tasso demografico, / fra un secolo in Europa, di bianco / rimarrà solo il bucato. / [...] Vedranno le generazioni future / *La Primavera* del Botticelli?».

³⁴ Entrambe le poetesse interpretano la *Maria Egiziaca* della Scuola Grande di San Rocco, in due poesie dallo stesso titolo, raccolte in P. Perilli, *Storia dell'arte italiana in poesia* cit., p. 225.

³⁵ G. Linguaglossa, *Stanza n. 17. L'occhio di porcellana azzurra*, in «L'ombra delle parole. Rivista letteraria internazionale», 12 dicembre 2020, <https://lombradelleparole.wordpress.com/2020/12/12/giorgio-linguaglossa-stanza-n-17-locchio-di-porcellana-azzurra-stanza-n-17-a-fumo-soltanto-le-astor-con-filtro-commento-di-gino-rago-sulla-morte-dell'autore-e-la-fine-del-modernismo-e/> (ultimo accesso: 1/5/2022). La scena potrebbe ricordare anche il rapporto che si instaura fra il *Ritratto di uomo con la barba bianca* del Tintoretto e il protagonista di T. Bernhard, *Antichi maestri* [1985], trad. it. di A. Ruchat, Milano, Adelphi, 1992.

in which we are too caught up»³⁶. Nella recensione di Schjeldahl, «Tintoretto's art happens»³⁷ non è più documento storico ma vivo evento. E anche in una poesia di Sanguineti l'evento espositivo – una mostra veronese di Emilio Vedova – genera una sorta di confluenza, «come / una diagnosi (un sogno critico)»,³⁸ che ricombina letteratura italiana, arte contemporanea e arte rinascimentale in un esercizio apertamente fittivo, in una rappresentazione.

oggi,
che tutto
si può dipingere
[...] pensai a Tintoretto (per esempio), (e
aveva scritto, anche: “dodecafonico, ante
litteram”...), naturalmente; o quando...
(in rappresentazione):³⁹

IV. Essere a Firenze, per un Rinascimento aereo

L'auspicio di un rinascimento presente e venturo si innesta sull'impressione di una viva continuità fra l'attualità e la storia cinquecentesca, continuità che Valentino Zeichen mette in versi in *Sedicesimo secolo* – «allora / era già come è oggi» – descrivendo i rapporti fra l'Europa e la Cina.⁴⁰ Anche in un distico di Giulia Martini il Cinquecento cinese si aggancia, con uno scatto ironico, alla contemporaneità digitale:

Ormai sei come la dinastia dei Ming.
Potessi almeno rivederti in streaming.⁴¹

Il lessico dell'infosfera rima con l'arte orientale e stabilisce ancora una volta le coordinate di un incontro frontale: tu e la dinastia Ming da un lato, io e l'era digitale dall'altro, come i due quadri in cui Linguaglossa e il Tintoretto si fronteggiavano. Ma parlare di Rinascimento significa anche parlare di *come* si guarda, cioè di come si vede il mondo odierno e soprattutto di chi viene incluso nella visuale, insomma: parlare di chi

³⁶ P. Schjeldahl, *The Intoxicating Thrill of Tintoretto: The sixteenth-century Venetian may have created masterpieces, but perfection wasn't his game*, in «The New Yorker», March 25, 2019, newyorker.com/magazine/2019/04/01/the-intoxicating-thrill-of-tintoretto (ultimo accesso: 1/5/2022).

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ E. Sanguineti, 4., in Id., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 63.

³⁹ *Ivi*, p. 64.

⁴⁰ V. Zeichen, *Poesie 1963-2014* cit., p. 447.

⁴¹ G. Martini, *Coppie minime* cit., p. 89.

guarda chi. Nell'ambito della rassegna *Black History Month Florence 2020*, curata da Justin Randolph Thompson in collaborazione con gli Uffizi, è stato avviato il progetto *On Being Present. La figura africana nelle collezioni delle Gallerie degli Uffizi*, un'esibizione multimediale che approfondisce ruoli e storie dei personaggi neri che appaiono nel patrimonio artistico italiano.⁴² La poesia italiana si è dimostrata ricettiva. Proprio lo stesso anno, Gian Maria Annovi pubblicava su «Antinomie» la serie di poesie *Ritratti dal mare (1459-2020)*, i cui versi sono accompagnati da «immagini della tradizione pittorica italiana tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Seicento [...] in cui figurino personaggi etnicamente "altri"» la cui silhouette viene «allusivamente sbalzata in nero su bianco».⁴³

FIGURA VII

gli danno l'elefante di plastica
una scatoletta di tonno

guanti lo toccano
lo prendono

nella testa solo i gattini

che adesso galleggiano

Anche Mia Lecomte ha raccolto la sfida di un nuovo rinascimento poetico inclusivo,⁴⁴ prospettando il ritorno a un «rinascimento culturale» e «cosmopolita»⁴⁵ riscritto a quattro mani con poeti transnazionali come Murilo Mendes ed Heleno Oliveira, per i quali il Rinascimento mediceo non rappresenta un'eredità bensì un mandato: qualcosa *da fare oggi*.

⁴² *On Being Present. La figura africana nelle collezioni delle Gallerie degli Uffizi*, in «Gallerie degli Uffizi», 2020, uffizi.it/mostre-virtuali/on-being-present (ultimo accesso: 1/5/2022).

⁴³ A. Cortellessa, *Gian Maria Annovi, la palpebra rovesciata*, in «Antinomie», 27 settembre 2020, <https://antinomie.it/index.php/2020/09/27/gian-maria-annovi-la-palpebra-rovesciata/> (ultimo accesso: 1/5/2022).

⁴⁴ A. Gnisci, *Creolizzare l'Europa* cit., pp. 63-65: «Ma allora: trovare la forza di inventarci un nuovo "rinascimento", o consegnarci alla rieducazione interculturale mondiale? E se le due ipotesi, apparentemente contraddittorie, fossero la stessa proposta, le due facce di un unico, intermediario, possibile rovescio del gioco?».

⁴⁵ M. Lecomte, *Di un poetico altrove. Poesia transnazionale italoфона (1960-2016)*, Firenze, Franco Cesati, 2018, rispettivamente a p. 76 e a p. 82.



Benozzo Gozzoli, *Un uomo yoruba in veste
d'arciere*, 1459-60
affresco (dettaglio) Firenze, Palazzo
Medici-Ricciardi

alluccia la prospettiva di Firenze
alluccia la prospettiva di Parigi
con l'impeto del Quattrocento⁴⁶

Firenze guarda lucida tranquilla
offre solo se stessa nel silenzio
a noi rifare il suo rinascimento⁴⁷

La critica ha sottolineato che, nel rifare il rinascimento, Oliveira non si limita a citare la tradizione italiana quattrocentesca ma ne risemantizza il repertorio,⁴⁸ la ricorrenza degli zefiri nei suoi versi, per esempio, si rifà alle *Stanze* del Poliziano. Ma gli zefiri e i venti fiorentini di memoria warburghiana⁴⁹ tornano a porre la questione della contemporaneità interagendo coi media dell'era digitale. È lampante il caso del drone nei versi di Bernardo Pacini, il drone che «fibrilla [...] / nel sentire sul telaio il delirio del vento di Firenze»⁵⁰ e tuttavia si interroga sul ruolo della poesia proprio nel risemantizzare la tradizione degli zefiri: «ma come si chiama il vento di Firenze?».⁵¹ Rifare il rinascimento è dunque un atto identitario perché richiede un punto di vista inedito (il drone) e un nuovo punto d'osservazione aerea (gli anonimi venti fiorentini) per stabilire chi guarda e da dove. Nella poesia di Pacini il vento sostiene il drone in direzione Firenze, con l'obiettivo puntato al suolo, ma anche nella *Primavera* di Botticelli, Zefiro punta gli occhi verso il basso e sostiene il peso di Clori in direzione di Flora. Eppure, nella poesia che Giulia Martini ambienta *dentro* la *Primavera* di Botticelli, la difficoltà sta proprio nel vederla, Flora, nel volgere lo sguardo e parlarle. Il problema è dunque l'assunzione di un punto di vista perché comporta una scelta – che dire? Che fare?

Tra di noi è finita –
è un'apocalisse con figure
michelangiottesche, botticelliane.

⁴⁶ M. Mendes, *ivi*, p. 79.

⁴⁷ H. Oliveira, *Se fosse vera la notte*, a cura di A. Cecchi e A. Sirotti, Roma, Zone, 2003, p. 89.

⁴⁸ G. Avogadri, *Se fosse vera la notte. Poesie italiane e cinque inediti di Heleno Oliveira*, in «Sagarana», 33, 2006, <http://www.sagarana.it/rivista/numero23/ibridazioni4.html> (ultimo accesso: 1/5/2022).

⁴⁹ A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, trad. it. di E. Cantimori, Firenze, La Nuova Italia, 1966.

⁵⁰ B. Pacini, *In quadricottero*, in Id., *Fly mode*, Novara, Amos Edizioni, 2020, pp. 22-23: p. 22.

⁵¹ *Ibidem*.

Le primavere botticelliane –
che sembra lei quella chiamata Flora –
[...] Ma se la rivedessi, che direi?
È una domanda che mi faccio indarno
mentre attraverso i ponti sopra l'Arno.⁵²

La rottura della relazione comporta una riduzione della prima persona plurale, dal noi del primo verso a un io singolare. Quella di Martini è una poesia post-traumatica che, ossessionata dalla separazione e dalla perdita, si misura con un progetto di rinascita, una sorta di rinascimento identitario *in fieri*. Nel collasso del rapporto di coppia sembra comunque reggere ancora l'identificazione dell'amata con Flora, tuttavia l'ambientazione rinascimentale è già in fase di disfacimento, è un'«apocalisse [...] botticelliana». Le rime *Ecologiche* di Zeichen sono più radicali e persino Flora vi subisce una trasformazione: è adesso la flora batterica rimossa da shampoo e deodoranti spray che concorrono a determinare la catastrofe ambientale in *Apocalisse per acqua*.

dilapidando la flora batterica
del sistema immunitario [...]

Vedranno le generazioni future
La Primavera di Botticelli?⁵³

La *Primavera* di Zeichen viene a rappresentare il pianeta minacciato dal «monossido di cloro delle bombolette» che «divorano il nobile gas ozono, / aprendo una voragine in cielo». L'invettiva ingiunge ai lettori – che qui sono un voi – di prendere posizione, di compiere una scelta identitaria: schierarsi col disastro o con la *Primavera*? Anche in questo caso il Rinascimento è soggetto a reinterpretazione ed è strumentale all'assunzione di un punto di vista altro («vedranno le generazioni future?») su uno sfondo aereo («una voragine in cielo») come nella poesia di Pacini. Sembra quindi che la necessità di ridefinire un'identità attiva – chi siamo, dove guardiamo e cosa facciamo adesso? – sia decretata da una serie di emergenze esterne (intrusioni tecnologiche, delusioni interpersonali ed emergenze climatiche) che decretano lo sfarinamento delle coordinate storiche, ambientali e relazionali consolidate.

⁵² G. Martini, *Ma se la rivedessi, che direi?*, in Ead., *Coppie minime* cit., pp. 115-118: p. 117.

⁵³ V. Zeichen, *Poesie 1963-2014* cit., p. 235.

V. Essere Pinturicchio, per un Rinascimento espanso

Proverò adesso a ipotizzare le ragioni per cui il Rinascimento ha acquisito un ruolo attivo nella ridefinizione di un'identità singola o collettiva nella poesia contemporanea. Insisto innanzitutto sul fatto che la questione di un Rinascimento odierno venga posta esplicitamente da più parti, talora col nesso *Digital Renaissance*, talaltra più timidamente: «are we living a new Renaissance?». ⁵⁴ L'equiparazione esplicita fra il Rinascimento e la contemporaneità digitale risale all'inizio del millennio («La Silicon Valley è la nuova Firenze medicea») ⁵⁵ e si è imposta con toni encomiastici.

Much as the European Renaissance replaced religious dogmas with humanism, 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. ⁵⁶

Le criticità attuali vengono quindi comparate alle problematiche del Quattro e del Cinquecento, con l'obiettivo di dimostrare che la retorica odierna della crisi perpetua non deve scoraggiarci perché anche il Rinascimento non è stato un'età dell'oro ma un momento di fioritura culturale parallela a profonde tensioni che attraversavano l'Italia e l'Atlantico.

The artists who crafted these feats of genius five hundred years ago did not inhabit some magical age of universal beauty, but rather a tumultuous moment — marked by historic milestones and discoveries, yes, but also wrenching upheaval. [...] Terrifying new diseases spread like wildfire on both sides of the now-connected Atlantic. [...] Such was the age in which, on September 8, 1504, in Florence, Italy, Michelangelo unveiled his statue of David in the city's main square. ⁵⁷

⁵⁴ I. Goldin, C. Kutarna, *Are We Living in a New Renaissance?*, in «Scientific American», May 24, 2016, scientificamerican.com/article/are-we-living-in-a-new-renaissance/ (ultimo accesso: 1/5/2022).

⁵⁵ M. Abélès, *Les nouveaux riches. Un ethnologue dans la Silicon Valley*, Paris, Jacob, 2020, p. 53.

⁵⁶ D. Araya, *The Coming Digital Renaissance*, in «Forbes», April 14, 2020, in «Forbes», forbes.com/sites/danielaraya/2020/04/14/the-coming-digital-renaissance/?sh=5340aa28759d 2020 (ultimo accesso: 1/5/2022).

⁵⁷ I. Goldin, C. Kutarna, *Are We Living in a New Renaissance?* cit.

Uno dei *Pohlèmes Visuels* di Dino Bedino, intitolato *Europa*,⁵⁸ sembra quasi cartografare l'Umanesimo dentro una maglia di tensioni storiche inestricabili che costituiscono le fondamenta di un'identità europea condivisa. L'Umanesimo, stretto fra «lager tedeschi» e «milioni di morti», non è che uno degli addendi.

La «dignità» a sinistra dell'«umanesimo» potrebbe forse alludere al *De dignitate hominis* di Pico della Mirandola, ma il tandem non basterebbe comunque a bilanciare la tripla anafora delle vittime sacrificate «PER CHI?». Bedino sembra insomma registrare il contributo del Quattrocento italiano alla costruzione di un'identità condivisa (*l'humana dignitas*) e tuttavia la vede sotto assedio, ne rimarca un'insufficienza. Essere stati umanisti non è abbastanza. E ritengo che qui stia lo snodo: credo che la poesia contemporanea tenti di riscrivere il Rinascimento proprio per intervenire sulla più basilare delle definizioni identitarie, quella di umanità. La reinterpretazione dell'essere *umani*, del ruolo e del significato di essere umani, attraversa tutta una costellazione di recenti opere in versi. Penso alla poesia «neo-umanista» di Mario Benedetti⁵⁹ e alla poesia «post-umanista» di Lella De Marchi e Simona Menicocci,⁶⁰ ma anche alla poesia «transumana» di Elisa Biagini e Gian Maria Annovi⁶¹ e alla poesia «postumana» di Bortolotti,⁶² alla «cultura umanistica» di Antonella Anedda⁶³ e all'«umanesimo scettico» di Zeichen.⁶⁴ La poesia italiana contemporanea si confronta col Rinascimento per correggere il tiro, per riposizionare tanto il noi quanto l'io nel quadro di un'umanità che si sfibra e cerca di rimodellarsi. Proiettarsi

⁵⁸ D. Bedino, *Pohlèmes Visuels*, Torino-Mulino di Bazzano, Edizioni Geiger, 1974, s.p.

⁵⁹ A. Riccardi, *Introduzione*, a M. Benedetti, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, A. Riccardi e G. M. Villalta, Milano, Garzanti, 2017, pp. 5-9: p. 9.

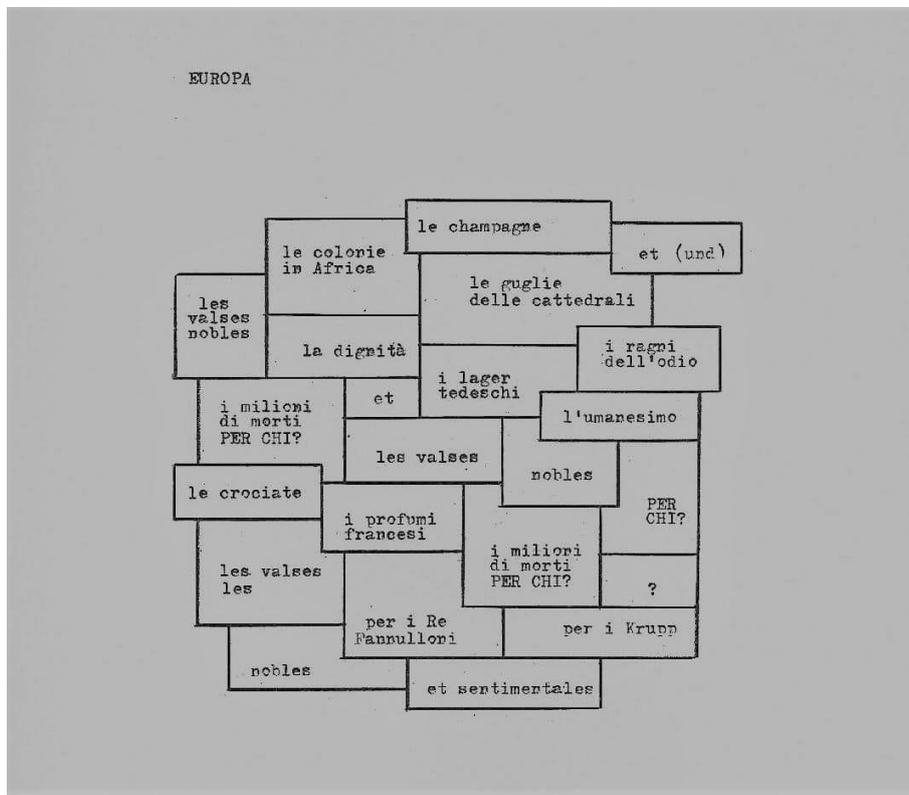
⁶⁰ M.L. Vezzali, *La bambina cyborg di Lella De Marchi: identità senza dimora e senza radici*, postfazione a L. De Marchi, *Ipotesi per una bambina cyborg*, Massa, Transeuropa, 2020, pp. 55-60, p. 60; M. Ciaco, *Documenti, tracce, relitti dall'antropocene: «Glossopetrae» di Simona Menicocci*, in «lettere aperte», 6, 2019, pp. 59-73, lettereaperte.net/artikel/ausgabe-62019/414 (ultimo accesso: 1/5/2022).

⁶¹ G. Bongiorno, *Poesia sintetica. Il pensiero del corpo in Elisa Biagini e Gian Maria Annovi*, in *Il pensiero della poesia. Da Leopardi ai contemporanei. Letture dal mondo di poeti italiani*, a cura di C. Caracchini, E. Minardi, Firenze, FUP, 2017, pp. 39-56: p. 40.

⁶² G. Bortolotti, *Quando arrivarono gli alieni*, in Id., *Low*, Roma, Tic, 2020, pp. 131-202: p. 198.

⁶³ D. Sinfonico, *Poesia come sintesi dei saperi. «Historiae» di Anedda*, in «La balena bianca», 13 novembre 2018, labalenabianca.com/2018/11/13/21440/ (ultimo accesso: 1/5/2022).

⁶⁴ V. Zeichen, *Leonardo da Vinci*, in Id., *Poesie 1963-2014 cit.*, pp. 130-131.



nel Rinascimento serve dunque ad accentuare la visibilità di identità marginali nella loro irriducibile differenza. In questo processo di identificazione espansa, due protagonisti di una poesia di Ermanno Krumm si riconoscono negli animali dentro «un affresco del Pinturicchio»,⁶⁵ mentre Franco Buffoni nomina il Pinturicchio in chiave «fondamentalmente omorivendicativa»⁶⁶ e Mariella Bettarini in chiave femminista:

'Sodomito,' vergò un giovane collega
sotto una volta della Domus Aurea
accanto al nome Pinturicchio
autografo, come la sua invidia⁶⁷

pitture del Pinturicchio
- mai che un nome
di donna affiorasse in quelle storie⁶⁸

Ed è proprio in questa direzione che corre anche la nuova interpretazione che dà Nicola Gardini del progetto umanistico: «il Rinascimento introduce un nuovo “pensiero di sé”. [...] Il Rinascimento è la cultura in cui, con conseguenze sconvolgenti in tutti i campi, i paradigmi universali si dissolvono e viene affermata l'unicità di ciascuna persona».⁶⁹

VI. Essere Dürer, per un Rinascimento identitario

Concludo suggerendo l'ausilio di un supporto visivo per riassumere quanto si è detto finora. *L'Uomo che disegna un liuto* è una celebre xilografia realizzata da Albrecht Dürer e stampata a Norimberga nel 1525 a corredo del manuale *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheit*. L'incisione illustra una tecnica piuttosto complessa per ottenere la rappresentazione prospettica di un oggetto curvilineo. Il nostro punto di vista, il punto di vista dell'osservatore (B1), è esterno alla xilografia ma ci permette la lettura del disegno: i contorni del liuto sono tratteggiati da una serie di punti neri (B2). Tuttavia le operazioni compiute dall'artista, a destra, e dall'assistente, a sinistra, suggeriscono la centralità di un altro punto di vista. Per ottenere il disegno del

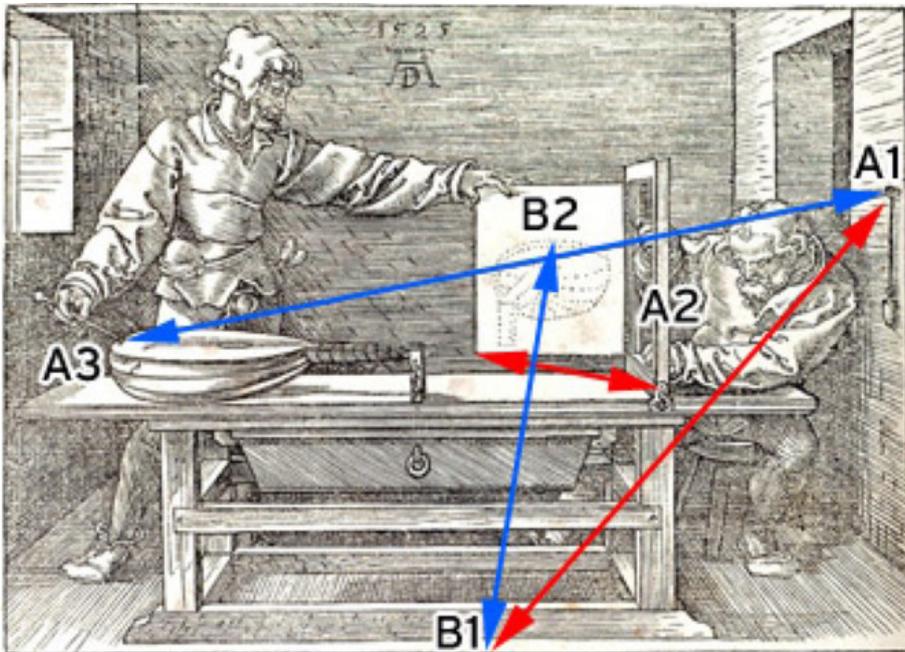
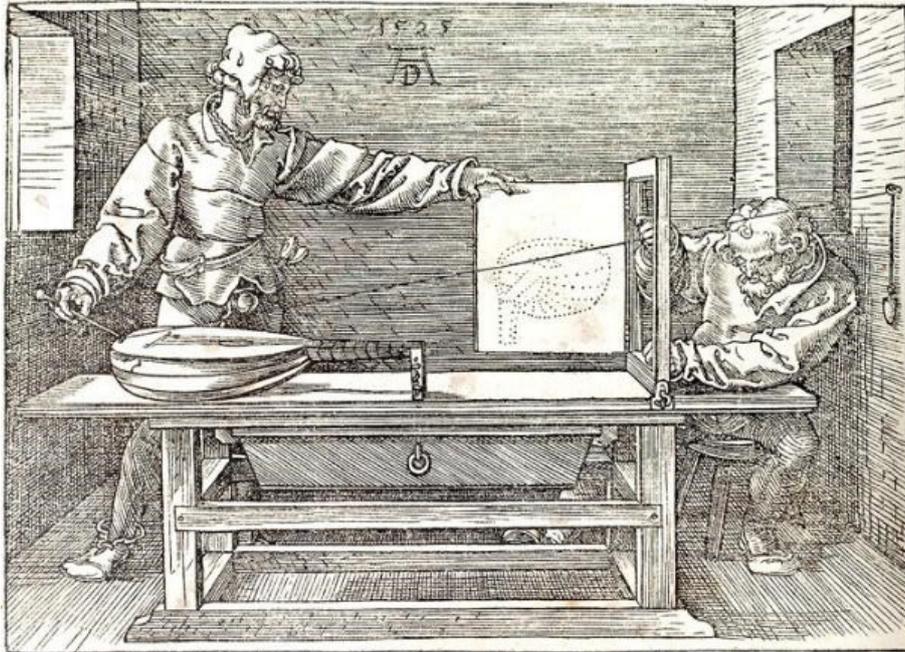
⁶⁵ E. Krumm, *Respiro*, Milano, Mondadori, 2005, p. 18.

⁶⁶ F. Ottonello, *Buffoni tra metamorfosi ed epifanie*, in «L'Ulisse», 23, 2020, pp. 539-549: p. 544.

⁶⁷ F. Buffoni, *'Sodomito,' vergò un giovane collega*, in Id., *Roma*, Milano, Guanda, 2009, p. 294.

⁶⁸ Sono i versi 61-64 di M. Bettarini, *Della nostra parola che parla*, introduzione a Ead., *Felice di essere. Scritti sulla condizione della donna e sulla sessualità*, Milano, Gammalibri, 1980.

⁶⁹ N. Gardini, *Rinascimento* cit., p. 170.



liuto che vediamo, infatti, il pittore ha fissato un chiodo alla parete (A1) e dal chiodo l'assistente ha teso una corda che posiziona di volta in volta su un punto diverso del liuto (A3). Il compito del pittore consiste nel segnare sulla tavola (B2) i punti in cui la corda interseca il telaio (A2). L'immagine del liuto che ne consegue non è quindi raffigurata dal punto di vista del pittore o dell'assistente che si muovono incessantemente attorno al telaio e allo strumento musicale. Né è raffigurata dal nostro punto di vista (B1), poiché evidentemente la nostra visione del liuto è laterale, non frontale come appare nel disegno. Il liuto viene disegnato (B2) dal punto di vista del chiodo piantato sulla parete (A1), il chiodo dal quale l'assistente ha teso la corda che manovra.

È un punto di vista impersonale e sopraelevato, un punto di vista ipotetico che non coincide né con la posizione dell'artista né con la posizione del pubblico, cioè la nostra. Il punto di vista del chiodo è un pezzo di mondo che viene investito di una prospettiva. È un invito a prendere posizione ("si provi a guardare il liuto *da qui*"), ma una posizione di compromesso, cioè un'ipotesi identitaria *in fieri* perché si presta a essere occupata da chiunque voglia provare l'esperienza di guardare il disegno. In questo senso, l'interesse della poesia contemporanea per l'immaginario rinascimentale sembra adombrare una riflessione sul punto di vista come invito a leggere o a guardare *da qui*. Il chiodo di Dürer è un punto di vista inumano e sopraelevato come il drone nei versi di Bernardo Pacini. E il drone è una sorta di occhio espanso, impersonale, che ritrasmette sul piatto dello schermo ciò che ha visto. Anche in questo caso la poesia contemporanea aggiorna l'immaginario rinascimentale: il drone funziona infatti come gli occhi cavati di Santa Lucia nella pala dipinta da Lorenzo Lotto, occhi che hanno visto e che la santa regge ora nel palmo della mano in un verso di Franca Mancinelli («guardo i tuoi occhi sul piatto»)⁷⁰ o dello stesso Pacini (*Lo stelo degli occhi di Santa Lucia*).⁷¹

Ma l'auspicio di un punto di vista ipotetico e impersonale struttura anche i testi di Giulia Martini (sognare di vedere una persona in streaming) e di Valentino Zeichen (vedere la *Primavera* con gli occhi delle generazioni future). Credo che il chiodo piantato nel muro da Dürer si presti insomma a visualizzare l'identità fittiva che ho provato a descrivere nel secondo paragrafo, quel processo di costruzione identitaria mediante l'assunzione di un punto di vista specifico. Krumm e Lingua-glossa invitano ad assumere il punto di vista un'immagine, Risi un pun-

⁷⁰ F. Mancinelli, *Tutti gli occhi che ho aperto* cit., p. 80.

⁷¹ B. Pacini, *Fly mode* cit., p. 40.

to di vista anti-ottomano, Mendes, Oliveira e Annovi un punto di vista transnazionale, Buffoni e Bettarini un punto di vista omorivendicativo e femminista.

La prospettiva induce a spogliarsi delle singolarità, abdicare temporaneamente all'individualità e assumere la posizione di un chiodo, costruirsi un'identità *in fieri*, un processo anziché un dato. Ecco, è lo stesso atteggiamento che Stefano Dal Bianco auspicava su «Scarto minimo» per la poesia italiana contemporanea: «le varie individualità guardanti, nel tentativo di fagocitare il mondo esterno, vengono a loro volta guardate da un Io-mondo di ordine superiore». ⁷² Il chiodo di Dürer offre la possibilità di un soggetto impersonale – un *si guarda* – per il quale «ogni distinzione fra Io e mondo sarebbe impertinente, [...] sarebbe il momento dell'Io-mondo, dove la poesia è di casa». ⁷³ E del resto, nella riflessione di Dal Bianco, tale prospettiva coincide proprio con un fenomeno rinascimentale: il petrarchismo cinquecentesco che Dal Bianco chiama stile classico.

Cionondimeno, la perdita del mandato sociale del poeta e il recupero del modello petrarchesco non si limitano a concepire la poesia come spazio deputato ai moti interiori. Il petrarchismo contemporaneo ambisce a proporre un'alternativa allo *status quo*, una ridefinizione delle identità che si è invitati ad assumere, non il dogma di un'interiorità impermeabile. Dal Bianco parla del «modello petrarchesco» come di un «classicismo *soft*» che deve essere radicalizzato in un classicismo *hard* e attingere alla «lingua della tradizione letteraria in quanto tale [...] come una lingua naturale». ⁷⁴ Riccardi ha parlato della poesia di Benedetti come di un rinnovato «ideale umanistico», ⁷⁵ Zeichen scrive di «oscillare fra Petrarca e Rabelais» ⁷⁶ e Anedda ha recentemente risposto alla corrispondenza fra Petrarca e Ortensia di Guglielmo. ⁷⁷ Un saggio sul petrarchismo del Bronzino ⁷⁸ ha addirittura fornito la materia per una raccolta del poeta canadese Gary Michael Dault. ⁷⁹

⁷² S. Dal Bianco, *Fra la vita e la poesia*, in «Scarto minimo», 5, 1989, pp. 7-11: p. 8.

⁷³ *Ivi*, p. 9.

⁷⁴ S. Dal Bianco, *Lo stile classico*, *ivi*, p. 45.

⁷⁵ A. Riccardi, *Introduzione* cit., p. 9.

⁷⁶ V. Zeichen, *Neomarziale* cit.

⁷⁷ A. Anedda, *Sonetto disubbidiente*, in *Tacete o maschi. Le poetesse marchigiane del '300 accompagnate dai versi di Antonella Anedda, Mariangela Gualtieri e Franca Mancinelli*, a cura di A. Franzoni e F. Orecchini, Bologna, Argolibri, 2020.

⁷⁸ D. Parker, *Bronzino: Renaissance Painter as Poet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

⁷⁹ G.M. Dault, *Bronzino Poems*, in *The Hebdomeros Suite with The Bronzino Poe-*

Nell'incisione di Dürer, le operazioni complesse che portano al disegno del liuto (B2) producono sul telaio una serie di punti neri, di per sé irrilevanti, che acquistano senso solo se immaginati dalla prospettiva del chiodo. Dal Bianco si serve di una metafora simile quando definisce «la *medietas* petrarchesca» nei termini di un «non rilevanza dei punti del tracciato» a favore del disegno, del verso, dell'intero complesso.⁸⁰ L'esperienza acquista un senso nel momento in cui ci si impone di guardare dal chiodo, di investirlo di una coscienza che sappia includere noi e il mondo nella visuale. Dal Bianco è più pregnante:

qui si tratta di un tentativo di superamento e accettazione del male proiettandolo all'interno di una coscienza agguerritissima. [...] Il tutto si risolve nell'immagine di un corpo che [...] riesce a contenere nel proprio interno le metastasi con il semplice aiuto della coscienza.

Il proposito di Dal Bianco sembra essersi concretizzato nella raccolta *Dure* del poeta statunitense Craig Dworkin,⁸¹ una collezione di prose che tornano incessantemente al disegno di un corpo che indica con un gesto della mano il punto del torace dove sente dolore. Curiosamente, il disegno da cui muove l'intero volumetto è proprio un'incisione di Dürer.

I frammenti ricomposti da Dworkin sono tutti legati a un'immagine: un disegno del 1519 realizzato da Albrecht Dürer, nel quale un uomo a torso nudo indica un punto preciso – una ferita o semplicemente il luogo di un dolore – all'altezza dell'addome. Forse un'illustrazione per un trattato medico oppure uno dei tanti studi o bozzetti preparatori, il disegno ha anche un'iscrizione in antico tedesco che Dworkin traduce come *Where the yellow spot is and where I am pointing my finger, that is where it hurts*.⁸²

Eppure non è Dürer il solo artista a prestarsi all'esercizio prospettico. Il *topos* del Rinascimento contemporaneo⁸³ spazia dal classicismo

ms, Holstein, Exile, 2011, pp. 63-111.

⁸⁰ S. Dal Bianco, *Manifesto di un classicismo*, in Id., *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 18.

⁸¹ C. Dworkin, *Dure*, Austin (Tx), Cuneiform Press, 2004.

⁸² A. Pitozzi, *Conceptual Writing*, Milano, edizioni del verri, 2018, p. 78.

⁸³ Alcuni esempi disparati: sulla poesia di Dal Bianco: «un esperimento – veramente rinascimentale – di un discorso che abbia la massima naturalità, dissimulando invece un lavoro di elaborazione formale enorme» (M. Tomasi, *L'autore, il genere, il pubblico* [2015], in S. Dal Bianco, *Distratti dal silenzio* cit., pp. 147-160: p. 154); di Bordini: «segue un filo di pensiero dialettico che era già quello del Rinascimento» (O. Favier, F. Pontorno, *L'età della polvere* cit.); di Anedda: «Nella pagina il suo indi-

di Rodolfo Wilcock⁸⁴ ai ritratti di Arcimboldi nella poesia di Luciano Erba,⁸⁵ alla *perspectiva artificialis* di matrice brunelleschiana⁸⁶ alle *Residenze invernali* di Antonella Anedda⁸⁷ e si è recentemente concretizzato nell'interesse di Maria Borio per la prospettiva di Piero della Francesca e di Corrado Benigni per un'*Annunciazione* di Lotto. Vorrei chiudere proprio con due testi di Borio e Benigni che mi sembrano documentare il processo che ho fin qui descritto.

Prospettiva

La linea dell'orizzonte sembrava il confine del mondo [...]

passando a fil di lama la nebbia al nord e l'azzurro al centro

quattrocentesco, l'affresco di Piero della Francesca
che vorrei trasparente, sopra al mondo la sua prospettiva.

Ma oggi nel vulcano sgranate le persone rincorrono un punto
di fuga interiore, dalla cornea alla pupilla [...].

Nel vetro tagliente dell'alba la lama del treno è una prospettiva aerea.

Esseri fragili hanno occhi che si toccano.⁸⁸

Prospettiva

Suspendete per un attimo il giudizio, leggete

viduo si avvicina a quello rinascimentale che guarda rapito ma anche dolente» (G. Monti, *Antonella Anedda. «Historiae»*, in «Doppiozero», 20 dicembre 2018, doppiozero.com/materiali/antonella-anedda-historiae (ultimo accesso: 1/5/2022); di Corrado Costa: «emulare un'impostazione rinascimentale della superficie pittorica» (C. Portesine, *Corrado Costa fra Vittoria Colonna e Vasari. Due esempi di avvicinamento laterale alla tradizione*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 23, novembre 2020, pp. 178-188: p. 185).

⁸⁴ Paradigmatica la poesia in cui si chiede all'amato di mostrarsi *sub specie* architettonica in J.R. Wilcock, *Italinienisches Liederbuch. 34 Poesie d'amore*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 119: «Mostrami i tuoi Uffizi e Signorie,/ i tuoi migliori Castelli e Camposanti,/ le tue Tombe Dinastiche, i tuoi Domi,/ i i tuoi nuovi Giardini all'Italiana,/ mostrami, per favore, le tue orecchie».

⁸⁵ L. Erba, *L'ippopotamo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 38.

⁸⁶ M. Bergamin, *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico*, in «Ticontre», 8, 2017, pp. 112-118.

⁸⁷ A. Anedda, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992.

⁸⁸ M. Borio, *Trasparenza* cit., pp. 54-55.

L'ospite ingrato

Essere il Rinascimento. Strategie di identificazione nella poesia italiana contemporanea

Samuele Fioravanti

tra le righe di questo sonno. Troppa vita
è sepolta sotto falso nome.
L'avanzare muto di un albero,
l'acqua che si gela e torna acqua.
Scavate sotto lo spessore delle voci, lì
dove l'effetto è senza causa e il caso
disegna le traiettorie del destino.
Il tempo è un rarefarsi in forma di persone
e uno sconosciuto chiederà l'ora all'angolo della strada.
La parola intanto cerca di afferrare
la profondità della fuga,
come in una prospettiva.
Ma un miraggio sigilla la visione,
questa gravità che non trattiene. E ci tiene.⁸⁹

⁸⁹ C. Benigni, *Tempo riflesso* cit. p. 5.