

La digitalizzazione dell'antologia  
«Those who from afar look like flies»  
Un 'case study' per la 'rimediazione'  
di uno strumento didattico e critico

Fabrizio Bondi

Pubblicato: 7 agosto 2024

*Abstract*

This paper aims to describe the methodology, the process of creation and the structure of a digital interactive platform through which a team of literature scholars, poets, web graphics and developers is trying to renew the old educational instrument called 'anthology'. After a reflection about the history, the inherent methodological problems and the question of traditional anthologies usefulness in the new pedagogy, the paper will focus on the starting point of the project, the anthology *Those who from afar look like flies. An Anthology of Italian Poetry from Pasolini to the Present*, edited by Luigi Ballerini. From the original idea of a digital Palace of Memory, the project has evolved until the idea of an immersive, ironical and postmodernist *Wunderkammer*. All the textual contents of the original anthology were transferred in the digital container (and also a significant part of the critical material), but the team has created also a level (called 'Discover') in which the poets, the movements and the debates of contemporary Italian poetry are enacted in a catchy and funny way.

Nell'articolo si descrive la metodologia e il processo di creazione di una piattaforma digitale interattiva attraverso la quale un *team* di critici, poeti, grafici web e sviluppatori sta cercando di rinnovare lo strumento educativo dell'antologia. Dopo una riflessione sulla storia, i problemi metodologici l'utilità delle antologie tradizionali nella nuova pedagogia, ci si soffermerà sul punto di partenza del progetto: *Quelli che da lontano sembrano mosche. Antologia della poesia italiana da Pasolini ai giorni nostri*, a cura di Luigi Ballerini. Dall'idea di un Palazzo della Memoria digitale, il progetto si è evoluto fino a una *Wunderkammer* immersiva, ironica e postmoderna. Nel contenitore sono stati trasferiti tutti i testi dell'antologia originale (nonché una parte del materiale critico), ma il *team* ha creato anche un livello (denominato 'Discover') in cui i poeti, i movimenti e i dibattiti della poesia italiana contemporanea sono rappresentati in modo accattivante e divertente.

**Parole chiave:** 'cut-up'; 'digital humanities'; Luigi Ballerini; Neoavanguardia; 'Wunderkammer'.

**Fabrizio Bondi:** Università degli Studi Suor Orsola Benincasa – Napoli  
✉ [fabrizio.bondi@unisob.na.it](mailto:fabrizio.bondi@unisob.na.it)

Copyright © 2024 Fabrizio Bondi

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Nel presente contributo vorrei innanzitutto rendere conto di un'esperienza, tuttora in corso, di digitalizzazione di un oggetto analogico.<sup>1</sup> Quest'ultimo è una recente antologia di poesia italiana contemporanea, «da Pasolini al presente». Infatti, sotto il titolo un poco sibillino di *Those Who From Afar Look Like Flies* (*Quelli che da lontano sembrano mosche*, il cui significato spiegheremo nel prossimo paragrafo) Luigi Ballerini (University of California, Los Angeles, New York University) e Beppe Cavatorta (University of Arizona),<sup>2</sup> hanno riunito una cospicua messe di testi accuratamente tradotti in inglese da diversi traduttori, accompagnata a propria volta da una mole di apparati didattici e approfondimenti critici di inusitata ricchezza.

A partire da tale caso particolare, vorrei riflettere sulle caratteristiche critiche di uno strumento come l'antologia (par. 1), utilizzato tradizionalmente nell'insegnamento della letteratura, e sulla possibilità di una sua rivitalizzazione tramite il digitale, operata soprattutto aggiungendo alla classica scelta di testi e paratesti un livello di messa in scena 'spettacolare' ed *engaging* per il lettore contemporaneo (parr. 5-7).

Contestualmente, il presente articolo mira a illustrare le origini di questo progetto (par. 3), nonché a dispiegare alcune riflessioni inerenti soprattutto i problemi metodologici riguardanti la costruzione di oggetti consimili (soprattutto par. 5), anche in vista di una loro valorizzazione nella ricerca, nella didattica e nella divulgazione. Ad esempio, benché la «nuova scuola» implichi secondo i programmi ministeriali l'utilizzo di strumenti digitali, raramente ciò va oltre l'impiego di Google e della Lim. La proposta di digitalizzazione di *Flies* potrà dunque interessare anche una didattica consapevole – come il progetto *Wunderkammer della poesia italiana contemporanea* ha voluto essere – dei linguaggi, degli strumenti, degli stili grafici del web: universo nel quale oggi una vasta parte della popolazione (soprattutto giovane) vive letteralmente immersa.

Allo stesso tempo, si mostrerà come le metodologie applicate alla «rimediazione»<sup>3</sup> dell'oggetto antologico, sia per il trattamento dei materiali letterari, sia per quelli visivi e multimediali ai primi collegati, seguano un criterio filologico rigoroso, per quanto non pedantesco. Ci si perdonerà, infine, un minimo grado di narratività talvolta riscontrabile nel contributo; ma chi ha esperienza di simili operazioni sa quanto sia avventurosa la realizzazione di un oggetto digitale, quanto piena di svolte, bivi, cambiamenti di rotta imposti da esigenze materiali, ma anche da cambiamenti di prospettive teoriche 'in corso d'opera'.

<sup>1</sup> Il titolo (in parte provvisorio) del progetto è *Mosche. Una Wunderkammer della poesia italiana contemporanea*; finanziatore e promotore: [Casa Italiana Zerilli-Marimò-New York University](#); ideatore, *art director* e 'sceneggiatore': Luigi Ballerini; collaboratore ai testi: Fabrizio Bondi; realizzazione grafica e sviluppo web: [Studio NetSeven](#).

<sup>2</sup> L. Ballerini, B. Cavatorta (eds.), *Those Who From Afar Look Like Flies. An Anthology of Italian Poetry from Pasolini to the Present*, t. I, 1956-1975, foreword by M. Perloff, Buffalo-Toronto-London, University of Toronto Press, 2017; Id. (eds.), *Those Who From Afar Look Like Flies. An Anthology of Italian Poetry from Pasolini to the Present*, t. II, 1975-2015, foreword by C. Bernstein, Buffalo-Toronto-London, University of Toronto Press, 2023. D'ora in poi designerò l'antologia coll'abbreviativo *Flies*.

<sup>3</sup> Sul concetto, si veda l'ormai classico J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding new media*, Cambridge (MA)-London (UK), The MIT Press, 2000.

### 1. *L'antologia, l'antologia poetica, questa antologia*

Un'antologia non è per niente un oggetto neutro, un deposito di testi frutto di una scelta meccanica o anodina, magari in ossequio a una determinata tradizione. E quand'anche lo fosse – come vediamo avvenire spesso ancora oggi – le scelte fatte a monte sono frutto di una precisa impostazione critica, se non di un giudizio estetico radicale e addirittura di un'intenzione politica. Benché non si tratti di un'antologia, la celeberrima *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis (prima ed. 1870), a propria volta monumento della «letteratura italiana» che essa storicizza, se non crea, contiene un sistema di ripulse, accettazioni, giudizi di valore che ne fanno una sorta di antologia in potenza (per non parlare, ovviamente, delle concrete citazioni di testi in essa presenti).<sup>4</sup> Vi era, prima di De Sanctis (egli stesso lo ricorda parlando del proprio apprendistato con Puoti) la tradizione delle 'bellezze' di un determinato Autore, luoghi consacrati e recintati dal pubblico di lettori e letterati nel continuum delle opere di quello; che avevano lo scopo di fornire ai giovani, nell'ambito di un'educazione letteraria ancora improntata alla retorica, *exempla* da imitare nella composizione.<sup>5</sup>

Oggi, venute meno le *auctoritates* e grazie al web, ciascuno se la potrebbe costruire da sé, un'antologia di testi; gli strumenti non mancano. A parte il *mare magnum* di Google Books, si hanno a disposizione strumenti ottimi, come – tanto per fare un solo nome – [Biblioteca italiana](#),<sup>6</sup> sito dal quale, garantito il rigore dei testi integrali ivi contenuti, un professore (ad esempio) potrebbe trarre il suo florilegio, restandogli ovviamente l'onere del commento, della contestualizzazione, e soprattutto della 'vivificazione' della parola poetica. Qui, semmai, verrebbero a galla altri problemi per i quali, però, non vi sono medicine digitali che tengano.

Vale tuttavia la pena, a mio parere, di provare ad applicare tali 'farmaci' a uno strumento come l'antologia, che oggi qualcuno – nella situazione tanto pressante quanto a volte confusa di una didattica 'n. o', o della «classe senza pareti» profetizzata da Marshall McLuhan negli anni Cinquanta,<sup>7</sup> in seguito al *boom* dei media elettrici – vorrebbe destinato a riempire gli scantinati degli edifici scolastici, o le soffitte di famiglia.

Nello specifico, il nostro punto di partenza è un monumento di migliaia di pagine, in due grossi tomi bilingui (italiano e inglese), arricchito, come abbiamo accennato, da apparati critici e didattici di grande qualità e completezza. Insomma, uno strumento di lettura e consultazione

<sup>4</sup> Essa andò poi a saldarsi (forse per via di, seppur diverso, idealismo: ma il problema non si può certo liquidare in una nota) alla vulgata concezione crociana di poesia, che privilegia alcuni momenti elativi in cui l'«intuizione lirica» e l'«espressione» 'bucano' la ganga della 'struttura' (cfr. B. Croce, *Breviario di Estetica - Aesthetica in nuce - Le due scienze mondane: l'estetica e l'economica*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 42-45). Così, ragioni politiche ed estetiche furono all'origine, com'è noto, della sostanziale recisione del Seicento dalle antologie, e dunque dai programmi scolastici.

<sup>5</sup> La tradizione risaliva almeno al Cinquecento; nota ad esempio Anna Langiano: «Al *Furioso* come bacino di esempi retorici si rivolge Orazio Toscanella nelle *Bellezze del Furioso* (1574)», cfr. A. Langiano, *Sulla ricezione cinquecentesca del «Furioso» nelle arti: traduzioni possibili?*, «Cahiers d'études italiennes», 2013, 17, pp. 71-91. Il ruolo chiave della *Crestomazia italiana* di Leopardi (1827) nel passaggio da questo tipo di repertori a una raccolta di brani d'autore che volessero fornire un 'panorama' di una cultura letteraria nazionale fu sottolineato per tempo da Giulio Bollati (cfr. G. Bollati, *Introduzione a G. Leopardi, Crestomazia italiana. La prosa*, Torino, Einaudi, 1968, pp. VII-CXIV: VII-VIII).

<sup>6</sup> Senza parlare di strumenti ormai digitalizzati come il Dizionario biografico degli italiani o l'Enciclopedia Italiana Treccani o anche (se naturalmente usata *cum grano salis*) la fin troppo vituperata Wikipedia.

<sup>7</sup> Cfr. M. McLuhan, *Classroom without walls*, in E. Carpenter, M. McLuhan (eds.), *Explorations in Communication*, Boston, Beacon Press, 1957, pp. 1-3.

che ha pochi eguali, mi sembra di poter affermare, nel panorama odierno. Il suo titolo si riferisce a una celebre «antologia cinese» immaginata da Borges, che attirò l'attenzione e suscitò il riso di Foucault:<sup>8</sup> sia lo scrittore che il filosofo si prendevano gioco della pretesa oggettività delle nostre tassonomie, esatto riflesso di una pretesa 'razionalità' proiettata nella natura. «[Q]uelli [gli animali] che visti da lontano sembrano mosche» dello scrittore argentino sono divenuti per Ballerini e Cavatorta, intellettuali dotati di una vasta esperienza sulle due sponde dell'Atlantico, ma ormai avvezzi alla prospettiva nordamericana, i poeti italiani che *foisonment* (per rubare il bellissimo verbo di Foucault) nella loro antologia.<sup>9</sup> Da quella prospettiva essi non potevano che essere visti dalla maggioranza dei lettori come puntini indistinti, tanto numerosi quanto indifferenziati.<sup>10</sup>

Il fatto che si tratti, poi, di un'antologia della poesia italiana non è una circostanza secondaria.<sup>11</sup> Si sa che le antologie poetiche hanno avuto soprattutto a partire dal tardo XIX secolo quasi una funzione di manifesto (si ricordino i mitici *Poets maudits* di Verlaine, 1884) nelle quali il gesto della scelta si carica di un significato più che mai pregnante. La Neoavanguardia italiana stessa si lanciò sul mercato culturale proprio con un'antologia: *I Novissimi. Poesia per gli Anni Sessanta*, a cura di Alfredo Giuliani,<sup>12</sup> che conteneva i testi della cellula poetica di quello che sarebbe stato il Gruppo 63. Venne poi la *Poesia italiana del Novecento* curata da Edoardo Sanguineti,<sup>13</sup> nella quale l'esaltazione di Gozzano (riletto peraltro in una chiave originale); l'inserimento di Lucini come proto-versoliberista incendiario e provocatore; l'inclusione di pezzi del Futurismo e l'importanza attribuita a Dino Campana (oltre al ridimensionamento di 'miti' quali Pascoli, D'Annunzio, Ungaretti ecc.) dimostravano chiaramente l'intenzione di manomettere il canone, anche allo scopo di creare dei precedenti che sostenessero le operazioni della Neoavanguardia.<sup>14</sup>

Una decina di anni dopo, l'antologia di Pier Vincenzo Mengaldo<sup>15</sup> si presentava ancora come precisamente orientata sul piano critico-militante. Negli anni seguenti, per lo più, abbiamo invece assistito a un alternarsi (o forse sarebbe meglio dire a un contaminarsi) di tale

<sup>8</sup> Cfr. l'incipit della *Préface* «Ce livre à son lieu de naissance dans un texte de Borges, dans le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée – de la nôtre: de celle qui à notre âge et notre géographie – ébréchant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement de l'être, faisant vaciller et inquietant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l'Autre» (M. Foucault, *Préface*, in *Les mots et les choses: Une archéologie des Sciences Humaines*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 7-16: 7).

<sup>9</sup> E prima ancora, naturalmente, nella realtà italiana, sempre doviziosa di poeti.

<sup>10</sup> Comprensibilmente, la stessa natura bilingue dell'operazione implicitamente rimanda a una volontà se non di colmare questa distanza, di diminuirla, permettendo al pubblico non solo americano di attribuire a quei puntini una fisionomia. Non che non vi sia, da parte nostra, una simmetrica ignoranza della poesia statunitense: ma sicuramente la disparità di potere culturale giustifica ampiamente l'aiuto portato ai piccoli ma industriosi insetti nostrani.

<sup>11</sup> Sull'antologia come «operazione ermeneutica» v. il contributo di una poetessa e studiosa contemporanea, Maria Borio, *L'Antologia, la forma Libro e il concetto di 'generazione' in poesia*, «Nuovi Argomenti», 21 agosto 2015 [pagina consultata il 24 Giugno 2024].

<sup>12</sup> L'antologia è stata recentemente tradotta in inglese per iniziativa e opera di Ballerini, cfr. A. Giuliani, *I Novissimi. Poetry for the Sixties*, edited by L. Ballerini, F. Santini, New York, Agincourt Press, 2019.

<sup>13</sup> E. Sanguineti (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1971<sup>2</sup>. Non che la scelta sanguinetiana fosse puramente 'militante': le stesse dimensioni dell'opera denunciano anche una volontà di esaustività e completezza.

<sup>14</sup> Cfr. S. de Nobile, *Il Parnaso al vaglio dell'Avanguardia*, «Esperienze letterarie», XXXV, 2010, 4, pp. 1-14.

<sup>15</sup> P.V. Mengaldo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.

modello militante con un antologismo più 'ecumenico', di cui forse l'importante impresa di Alfano e Cortellessa, eloquente già dal titolo,<sup>16</sup> è esemplare.

Stante il fatto che qualsiasi scelta, anche ampia, presuppone un giudizio, e dunque un insieme di categorie a priori, possiamo affermare che negli ultimi decenni, forse, si sono costruite antologie più per tratteggiare un paesaggio che per edificare o autorizzare una poetica (altro termine quasi caduto in disuso), in ossequio a un sistema di categorie, cioè di valori: entità notoriamente in crisi non solo nell'*episteme* letteraria. In questo senso, l'antologia di Ballerini e Cavatorta si muove in una direzione decisamente diversa.

*Flies* ci fornisce infatti sì un repertorio ricchissimo della poesia italiana contemporanea (con un'attenzione peraltro inedita al cosiddetto Ipercontemporaneo) senza rinunciare però a una precisa e anzi battagliera posizione critica. Si tratta anzi di un radicale cambiamento di prospettiva: la storia della poesia italiana contemporanea è vista soprattutto attraverso gli occhiali della Neoavanguardia, o più in generale della poesia 'sperimentale' e 'di ricerca':<sup>17</sup> tutti fenomeni in altri repertori generalmente marginalizzati.

Fu Pasolini a parlare della «vergogna» che si doveva provare per aver fatto la Neoavanguardia:<sup>18</sup> all'opposto, quest'ultima e le esperienze ad essa collegate sono indicate da Ballerini come 'motori' della modernità poetica italiana. Un'altra delle tesi che l'antologia sostiene con forza, attraverso le sue scelte e i suoi apparati, coincide con un ennesimo rovesciamento: in questo caso la generalizzata opinione di una crisi cui la poesia italiana sarebbe andata incontro negli anni Settanta.<sup>19</sup> Al contrario, proprio nei Settanta, sostiene Ballerini, non solo non vi è crisi, qualitativamente e quantitativamente, ma autori che non avevano accolto con favore (se non combattuto vivacemente) le posizioni e la produzione della Neoavanguardia e dintorni, cominciano a mostrare di esserne in vari modi influenzati: si veda, e.g., il *Trasumanar e organizzar* (1971) del medesimo Pasolini (per non citare il celebre caso della montaliana *Satura*, uscita guarda caso lo stesso anno).

Proprio da Pasolini, e dalla sua polemica con Sanguineti sulla questione del nuovo realismo (e della nuova poesia), questione con la quale inizia il primo tomo di *Flies* (*At the Bushmill of Realism: a querelle*),<sup>20</sup> è in effetti scaturita, come vedremo, l'idea embrionale per una messa in scena animata, un nucleo verbo-visivo di quello che sarebbe poi stato trasformato, grazie all'apporto di diverse competenze, in una forma di *storytelling* digitale.

<sup>16</sup> G. Alfano, A. Cortellessa (a cura di), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Luca Sossella, 2005.

<sup>17</sup> Di tali problemi terminologici, e dei relativi concetti, si è discusso nella tavola rotonda *Research poetry?* nella terza giornata del convegno *The Reappearing Pheasant. Un incontro di poeti e critici americani e italiani*, presentato da Casa Italiana Zerilli-Marimò presso la New York University, in collaborazione con l'Istituto Italiano di Cultura di New York, coordinata dal prof. L. Ballerini (New York, 11-12-13 novembre 2022). L'uscita degli atti del Convegno è prevista per l'autunno del 2024.

<sup>18</sup> Passando in rassegna i poeti del terzo numero dell'«Almanacco dello specchio» Mondadori del 1974, dopo avere apposto un laconico «NO» alla poesia di Giorgio Celli, Pasolini chiosa: «Non si può continuare a fare poesia avanguardistica "normalizzando" la Neoavanguardia. Bisogna vergognarsi di averla fatta. Vergognarsi calvinisticamente», cfr. P.P. Pasolini, «Almanacco dello specchio n. 3», in *Descrizioni di descrizioni*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, t. II, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 2042.

<sup>19</sup> Si veda al proposito B. Manetti et al., *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015), Genova, S. Marco dei Giustiniani (in particolare l'intervento di G. Alfano, *Nel cono d'ombra del disastro. Appunti sulla poesia dopo gli anni Settanta*, in ivi, pp. 15-34).

<sup>20</sup> Cfr. *Flies*, t. I, pp. 5-157.

A puntare in alto, sia in termini di interattività sia di *user interface*, ci obbligavano le circostanze i modi stessi con cui l'idea del 'salto' digitale era stata concepita.

### 3. Il 'salto' digitale. Idea embrionale e richieste della committenza

L'idea in questione è nata infatti dall'incrocio di due esperienze intellettuali, quella del più volte citato prof. Ballerini e della prof.ssa Lina Bolzoni. Non sarà inutile soffermarsi brevemente sui rispettivi *curricula*. Docente emerita alla Scuola Normale di Pisa, presso la quale ha insegnato a lungo Storia della letteratura italiana, Accademica dei Lincei e studiosa del Rinascimento di fama internazionale, Bolzoni si è occupata tra l'altro di *ars memoriae*, predicazione medievale, rapporto tra parola e immagine e, ultimamente, di storia della lettura.<sup>21</sup> Luigi Ballerini è anche, e forse innanzitutto, un poeta, che raccoglie consapevolmente l'eredità della Neoavanguardia e della poesia di ricerca.<sup>22</sup> Contemporaneamente, egli si muove anche come traduttore tra varie lingue, e porta avanti un suo originalissimo insegnamento della poesia e della cultura italiana e anglo-americana tra Los Angeles e New York.

La convergenza degli interessi dei due studiosi, per quanto intuitivamente possibile, non era scontata. Inizialmente essi ipotizzarono di tracciare un «albero genealogico» dei poeti italiani, in cui le varie filiazioni, correnti ecc. fossero organizzate in quella struttura, appunto 'ad albero', la cui importanza per lo sviluppo della razionalità moderna non può essere sottovalutata.<sup>23</sup> Nel corso del dialogo prese forma un'altra idea: collocare i poeti numerosi e memorandi di *Flies* in un Palazzo della Memoria. La proposta non era peregrina: il Palazzo, o Teatro, della Memoria, strumento della mnemotecnica antica storicizzato appunto da studiosi del calibro di Paolo Rossi, e da studiosi quali Francis Yates e appunto Bolzoni, divenne tra Medioevo e Rinascimento un mezzo non solo per immagazzinare, ma anche per creare sapere (celebre lo 'strano caso', studiato appunto da Bolzoni stessa, del *Theatro* di Giulio Camillo).<sup>24</sup>

Naturalmente il Palazzo avrebbe dovuto essere digitale, un edificio immateriale da edificare sulle fondamenta aeree, tutte linee e nodi, del web. 'Digitale' non era però, per Bolzoni, solo una parola magica buona a tutti gli usi, essendo stata infatti il *Principal Investigator* di un progetto di digitalizzazione dei poemi cavallereschi cinquecenteschi illustrati (con un *excursus* tassiano

<sup>21</sup> Cfr. L. Bolzoni, *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi, 2019. Altri testi di Bolzoni saranno citati più oltre.

<sup>22</sup> Come tale ha ricevuto la consacrazione dell'*Omnia* negli Oscar poesia Mondadori, cfr. L. Ballerini, *Poesie 1972-2015*, Milano, Mondadori, 2016. Nella raccolta sono confluite sillogi di testi in italiano (ma da ricordare è anche lo splendido poema *Cefalonia*), in inglese e in un dialetto milanese 'straniato'. Legato già in gioventù a figure assolutamente centrali come Emilio Villa ed Elio Pagliarani, Ballerini ha anche scritto numerosi saggi per mostre e cataloghi di importanti artisti contemporanei. Tra i suoi lavori più recenti, oltre alla raccolta poetica *Divieto di sosta* (Milano, Aragno, 2021), ricordo la traduzione di uno dei libri più celebri della poesia statunitense in Italia: E.L. Masters, *Antologia di Spoon River*, trad. it. di L. Ballerini, ill. di G. Scarduelli, Milano, Mondadori, 2022.

<sup>23</sup> Cfr. L. Bolzoni, *Alberi del sapere e macchine retoriche*, in *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 26-75.

<sup>24</sup> G. Camillo, *L'Idea del Theatro*, a cura di L. Bolzoni, Milano, Adelphi, 2015. Ma da vedere il cap. V del testo bolzoniano citato *supra*: L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, cit., pp. 187-230. Naturalmente, la *memoria*, con le relative *artes*, era da secoli una parte della retorica antica, greco-romana e poi medievale.

fino al Seicento) che ha ricevuto un cospicuo finanziamento europeo (Erc)<sup>25</sup> e ha costituito per così dire il fulcro di una galassia di iniziative per i cinquecento anni dalla prima edizione del *Furioso* (1516).<sup>26</sup> Un progetto nel contesto del quale un *team* di studiosi di letteratura (e dei rapporti tra parola e immagine, tra i quali chi scrive) di *web designers* e di sviluppatori aveva costruito un oggetto digitale tutt'altro che statico, anzi una vera e propria macchina interattiva per l'esplorazione, lo studio e il godimento dell'universo verbo-visivo-tipografico derivato dal capolavoro di Ariosto.<sup>27</sup>

L'idea, i modelli e anche un possibile *team* erano dunque già individuati. Il progetto ha poi trovato un interlocutore partecipe e illuminato in Stefano Albertini, direttore della [Casa Italiana Zerilli Marimò](#), che ne divenne committente e finanziatrice. La richiesta della committenza era chiara: si voleva una *exhibition*, qualcosa che andasse oltre la pagina scritta e predisponesse un diverso *engagement* per l'utente, soprattutto quello ignaro o poco a giorno della poesia italiana contemporanea.

Pregiudizio vuole, infatti, che la poesia d'avanguardia o sperimentale sia difficile, se non incomprensibile. Ma non è 'difficile' tutta la poesia? Non deve il lettore trovare in sé (magari per contagio...) la motivazione per superare le difficoltà (metriche, stilistiche, sintattiche ecc.) che i testi gli pongono?<sup>28</sup> Nessuno di noi aveva dubbi a riguardo. Tuttavia, in base alle precedenti esperienze, si era fiduciosi nel fatto che uno dei modi per avvicinare i meno preparati e magari i più diffidenti ai modi e ai potenziali piaceri della poesia poteva essere quello di farle parlare, anche, il linguaggio ipermediale o transmediale del web.<sup>29</sup>

Ma bisognava, fu chiaro da subito, prendere la rimediazione digitale di *Flies* come un'occasione di invenzione. Ancora una volta: evitare la passività del riversamento inerte da un supporto all'altro, eredità pesante e difficile da scrollarsi di dosso delle stesse origini delle *digital humanities* (legate sostanzialmente a un'idea di linguistica computazionale, dunque a un approccio 'quantitativo').<sup>30</sup>

#### 4. Uno 'switch' strutturale: dal Palazzo alla 'Wunderkammer'

<sup>25</sup> Il «*Furioso*» attraverso le immagini. Per una storia "visiva" della letteratura italiana – Erc Advanced Grant "LOOKINGATWORDS: Looking at Words Through Images: Some Case Studies for a Visual History of Italian Literature". Core del progetto è stata la costruzione e l'allestimento di un sito interattivo, *Galassia Ariosto*, purtroppo non più visibile in rete per decisione dell'istituzione ospitante, la Scuola Normale Superiore di Pisa.

<sup>26</sup> Si veda il sito, ancora attivo, [Furiosoi6](#).

<sup>27</sup> Cfr. L. Bolzoni (a cura di), *Galassia Ariosto. Il modello editoriale del Furioso dal libro illustrato al web*, Atti del Convegno internazionale (Pisa, Scuola Normale Superiore, 26-27 Maggio 2016), Roma, Donzelli, 2017. Per il carattere 'critico' della rimediazione operata nel sito (che 'privilegiava' il paratesto rispetto al testo, secondo una prospettiva di teoria della ricezione) si veda in questo libro il contributo di Serena Pezzini, *Spazi digitali, ovvero come fare spazio alla ricerca umanistica*, in *ivi*, pp. 355-374.

<sup>28</sup> Si tratta infine dell'"innaturalità" del linguaggio poetico, ovviamente opposta a una naturalità o naturalezza del tutto convenzionali.

<sup>29</sup> Si aggiungano, inoltre, un ritorno di interesse per la poesia che Ballerini riscontrava negli Stati Uniti e, *last but not least*, la già citata utopia di riavvicinare i due mondi poetici, quello italiano e quello americano.

<sup>30</sup> Ovviamente semplifico molto: per una sintesi molto efficace delle origini delle *digital humanities* si veda ora G. Previtali, *Che cosa sono le digital humanities*, Roma, Carocci, 2022, pp. 11-31.

I problemi che, in generale, un'operazione di questo tipo deve affrontare sono, comprensibilmente, molteplici. Ad esempio, se un riversamento integrale dei testi era un'opzione percorribile, la selezione dei materiali critici si imponeva sia per ragioni pratiche che per garantire all'utente una maggiore 'maneggevolezza' dell'antologia: ma di questo si tratterà nei prossimi paragrafi.

Intanto, è da segnalare una scelta concettuale e strutturale (di quelle che, come abbiamo detto all'inizio, a ogni passo costellano simili imprese di *remediation*), una scelta che avrebbe influito notevolmente su quelle successive. Gli ingegneri e i costruttori che avrebbero dovuto concretizzare l'Idea del Palazzo, cioè i grafici di NetSeven, sconsigliarono di perseguire tale modello. Non certo per i suoi presupposti teorici, ovviamente, né per il suo fascino intrinseco, quanto per la sua concreta spendibilità in termini di efficacia in ambiente web. Date pregresse esperienze, infatti, era molto verosimile che la progettazione del Palazzo in sé, in termini strutturali ed estetici, si sarebbe presa molto tempo, a discapito dei contenuti che si volevano valorizzare.<sup>31</sup> Ma la controproposta non si è fatta attendere. Al paradigma-Palazzo si è sostituito così quello della *Wunderkammer*, o *Cabinet of curiosities*.<sup>32</sup>

Perfettamente emblematico del mondo 'preclassico' evocato da Foucault nel secondo capitolo del già citato *Les mots e les choses*, dominato dall'«analogia» e dalla «segnatura», l'ordine eteroclitico della *Wunderkammer* consuona oltretutto di più con la sintassi «schizomorfa»,<sup>33</sup> i *col-lages* verbali e i consapevoli deliri combinatori della poesia sperimentale. Ma non solo.

Se l'idea del Palazzo/Teatro rimanda alle categorie di un sapere 'generale' e più o meno collettivo e categorizzato, il capriccio, il disordine accumulatorio, il genio collezionistico e idiosincratico della *Wunderkammer* faceva segno a una diversa possibilità offerta al fruitore. Quella, cioè, di organizzare secondo un proprio personale percorso – fatto magari di curiosità, *détours*, derive e vagabondaggi per libere associazioni – gli oggetti incontrati all'interno dell'antologia digitale.

Si immaginò così un muro, cui si accedesse dall'*homepage*, sopra il quale sarebbero stati visibili (applicati, appesi o sospesi) degli aggregati oggettuali dotati di un'aura *pop*, o postmoderna, e al tempo stesso di valenze simboliche, allusive agli argomenti trattati in *Flies* [vd., in calce, fig. I].<sup>34</sup> Ad esempio, la testa in marmo di Pietro Verri, accoppiata a uno strofinaccio e un secchio d'acqua, accompagnati da penna e calamaio, componevano l'emblema dei Novissimi.<sup>35</sup> (Il modello era insomma quello, tipico dell'arte contemporanea, dell'installazione).

<sup>31</sup> Per non parlare del modello *videogame* che mi ero immaginato, con l'*avatar* del fruitore-lettore che percorreva piani, corridoi e stanze in un ipotetico modello 3D, incontrando poeti ecc., e che venne scartato come ormai obsoleto.

<sup>32</sup> L'idea in questione è da ascrivere a Danilo Soscia, *copy* di NetSeven e scrittore. La bibliografia sulle *Wunderkammern* è divenuta nel tempo assai vasta. Vorrei rimandare qui ancora al testo più famoso di Bolzoni, che nell'ultimo capitolo sviluppa appunto il nesso tra l'arte della memoria e il collezionismo (cfr. L. Bolzoni, *La stanza*, cit., pp. 245-263). A conferma della bontà di questa intuizione è la presenza di una «*Wunderkammer sanguinetiana*» nell'Archivio Sanguineti di Genova, che si riferisce però a *mirabilia* lessicali.

<sup>33</sup> Cfr. *Flies*, t. I, p. 319.

<sup>34</sup> Questa, e le altre immagini cui si rimanderà, si riproducono per gentile concessione dello Studio NetSeven e della Casa Italiana Zerilli Marimò. I diritti di riproduzione sono riservati.

<sup>35</sup> Verri rimanda al titolo della rivista fondata nel 1956 da Luciano Anceschi, che tanta importanza ebbe per i poeti del Gruppo 63. Lo strofinaccio rappresenta la volontà di far piazza pulita della vecchia cultura, e il quadro il legame strettissimo che questi poeti, scrittori e intellettuali intrattennero con le arti plastiche e visive. Naturalmente il procedimento può



Queste panoplie, o assemblaggi, erano le 'porte' verso i successivi ambienti che l'utente avrebbe scoperto.

5. *'Pop', 'cut-up' e ironia. All'origine degli 'immersivi'*

Lo sblocco dell'*impasse* strutturale del livello poi definito come 'immersivo' (e che avrebbe acquisito infine nella *homepage* l'etichetta *Discover*), cioè la scoperta del *grip* per l'attenzione dell'utente, avvenne quasi contemporaneamente alla prima idea per una messa in scena della già citata polemica tra Pasolini e Sanguineti su cosa dovesse essere il realismo italiano (e più in generale la *mimesis* della realtà) nel Dopoguerra. Gli sceneggiatori pensarono a un qualche tipo di animazione, ma restava il problema di come inserire i testi, che dovevano restare comunque i veri protagonisti e gli oggetti privilegiati della *Wunderkammer*.

Il tono elegiaco, a tratti cupo, delle *Ceneri di Gramsci* di Pasolini si sovrappose in chi scrive ai paesaggi desolati dell'Italia bombardata del Dopoguerra, ma anche a quelli dei film western che entravano proprio allora nell'immaginario degli italiani. All'*art director* Ballerini venne sottoposta dunque una bozza di scena piuttosto azzardata: un duello *At the Windmills of Realism* (poi ribattezzata *Sfida infernale* in omaggio al proverbiale film) in cui Pasolini e Sanguineti si ritrovassero in veste di pistoleri [vd., in calce, fig. 2]. Con il metodo del *cut-up*, ritagliando i documenti della polemica a distanza che i due intessero, venne costruito un dialogo 'verosimile' in cui ogni battuta costituiva una sorta di sparo, sottolineato da un «BANG!» volutamente fumettistico (anche a rammentare il carattere tutto cartaceo, letterario o metaletterario, della sfida). Riproduco di seguito le prime due battute-sparo del 'duello':

[PPP:]

*Friends, Romans, countrymen, lend me your ears!*

Sono qui a seppellire il realismo italiano  
non a farne l'elogio. Il male di uno stile  
gli sopravvive, spesso, ma il bene resta,  
spesso, sepolto insieme al suo ricordo.

E così sarà dello stile realistico.<sup>36</sup>

BANG!

[ES]

il giuoco

si è fatto quasi serio. Pasolini  
seppellisce i sepolti. Oh, amico mio,  
che i morti requiescant in pace;  
si dimostri, Lei vivo in questa Terra  
Mortuorum, pietoso; salti altrove,  
se vuole esercitarsi, ma abbandoni,  
cortese i cimiteri: è magra palma

ricordare quello in uso nell'arte contemporanea dell'*assemblage*, a propria volta debitore degli accostamenti incongrui di oggetti del Surrealismo o del Dada.

<sup>36</sup> P.P. Pasolini, *In morte del realismo*, in *Flies*, t. I, pp. 56-64: 56. La citazione dell'*incipit* pasoliniano è ovviamente da W. Shakespeare, *Julius Caesar*, III, 2, v. 1.

questo inverare i defunti.<sup>37</sup>  
BANG!

Approvato questo ‘primo atto’ della sceneggiatura i grafici sperimentarono dapprima molto liberamente (intessendo ad esempio un paesaggio in cui si sovrapponevano rovine di edifici, gru, cretti di Burri e cimiteri gramsciani, tra colori psichedelici e stilizzazioni fumettistiche).

Si impongono qui, prima di continuare l’analisi della *Wunderkammer* e del suo processo inventivo, alcune considerazioni di carattere metodologico. Mi preme sottolineare principalmente due aspetti. In primo luogo, la presenza costante di operatori dalla solida preparazione umanistica in tutte le fasi di realizzazione del progetto, non solo nell’idea iniziale o nella materiale stesura della sceneggiatura. Essi possono infatti mettere a disposizione di progetti consimili un pensiero creativo, aperto all’inatteso e non impaurito dai rovesciamenti di prospettiva, ma anche consapevole del valore fondante della Storia.

Infatti, è da segnalare l’utilizzo per la realizzazione di un discorso digitale immersivo *sulla* poesia (o meglio *su quel particolare tipo* di poesia) di due procedimenti tipici dell’arte contemporanea: l’installazione e il *cut-up*, che quegli stessi poeti largamente ammiravano negli artisti visivi<sup>38</sup> e praticavano nei loro testi verbali. Quest’ultimo procedimento permetteva di ridurre il grado di arbitrio che operazioni di rimediazione e manipolazione testuale inevitabilmente comportano, fungendo da garanzia di correttezza ‘filologica’ alla base di ogni scenario immersivo.

Infine, l’elemento dell’ironia e del gioco che, oltre ad essere quasi onnipresente nello spirito della poesia contemporanea di ricerca (ma spesso dimenticato da critici e lettori), ha anche la funzione di elemento ulteriormente ‘ingaggiante’ per il pubblico più sguarnito di mezzi, scongiurando l’aura di seriosa e oracolare sacralità che spesso respinge molti potenziali appassionati.

## 6. Lo sviluppo degli immersivi

### 6.1. Il ‘locus’ come ‘mood’ ed evocazione. «Al Malcontento»

Un metodo era già venuto alla luce. Il *locus*<sup>39</sup> a cui si accede cliccando sulla ‘panoplia’ oggettuale, illuminantesi a passaggio di *mouse*, tra le varie appese al muro delle meraviglie, è un luogo per così dire ideale, che esprime un *mood* e insieme un concetto, più che un’ambientazione storicamente ‘reale’. Così è nata l’idea di ambientare in un bar *modernisant* della Milano degli anni Sessanta, ricostruito con esattezza, i dialoghi poetici dei Novissimi. Da una poesia di Balestrini<sup>40</sup> viene il nome, il *Bar del Malcontento*, che esprime quell’insoddisfazione per la retri-

<sup>37</sup> E. Sanguineti, *Una polemica in prosa*, in *ivi*, pp. 72–85: 78.

<sup>38</sup> Comune ai Novissimi, ad esempio, l’ammirazione per Schwitters. Si veda il collage poetico dedicato all’artista: N. Balestrini, A. Giuliani, A. Porta, *Dialogo primo. Qui conta di Schwitters*, ritrovato e pubblicato sul «Verri», 2018, 66, pp. 135–138, ma leggibile anche in [«Le parole e le cose»](#), 21 marzo 2018 [pagina consultata il 12 luglio 2024]. Noto è peraltro il lungo sodalizio tra Enrico Baj (verso il quale il poeta riconosce apertamente il proprio debito) e Edoardo Sanguineti, amico e collaboratore (peraltro) di numerosi altri poeti e musicisti.

<sup>39</sup> Questo è stato forse un utile ‘residuo’ dell’idea primaria (Palazzo della Memoria), rimasto come palinsesto nella mente degli ideatori. Devo questa osservazione a Iuri Moscardi, che ringrazio. Il *locus* era appunto il luogo dell’edificio immaginario in cui avevano sede le *imagines agentes*.

<sup>40</sup> Cfr. N. Balestrini, *De Cultu Virginis*, in *Flies*, t. 1, p. 322 (dove la dizione è forse americaneggiante: «Malcontento Bar»).

cultura poetica italiana, cui i selezionati dal medesimo per la famosa antologia volevano opporsi programmaticamente [vd., in calce, fig. 3].

Dal punto di vista tecnico, a livello degli immersivi si è utilizzata la tecnica dell'*Evolution slides*, un *editor* visuale adatto a costruire quel tipo di esperienza. L'animazione introduttiva conduce, prima, davanti a un paesaggio urbano milanese in cui le icone degli Anni Sessanta (urbane, pubblicitarie ecc.) fanno capolino, si compongono per poi scomparire e lasciare il posto, a un *click* dell'utente, alla vetrina di un bar (della cui insegna abbiamo già detto). Ancora un *click* e l'utente 'entra' nel bar: seduti a un tavolo, davanti ai loro drink, vediamo Pagliarani, Sanguineti, Balestrini e Giuliani [vd., in calce, fig. 4]. Il fruitore, scrollando, può decifrare a poco a poco per bocca (cioè in un *balloon*) degli stessi autori stralci di loro scritti letterari e teorici.<sup>41</sup> Essi compongono un dialogo che si svolge secondo la già citata «sintassi schizomorfa», caposaldo della loro poetica. Dietro al bancone si distingue la presenza muta ma significativa di Luciano Anceschi, che nella rivista «Il Verri» accoglieva in quegli anni scritti teorici e letterari in piena consonanza con la multiforme poetica 'novissima' (nonché materiali dei novissimi stessi).

Il tutto è espresso tramite una grafica ricca e decisa (realizzata prevalentemente tramite Figma©) in cui il piglio *pop* e fumettistico, con licenza di anacronismo, si sposa però a esatti riferimenti all'architettura, al *design*, alla moda – oltre che naturalmente alla musica e alla pittura<sup>42</sup> – degli anni in cui i vari poeti operarono. La coerenza, a livello visivo, è garantita da un estremo controllo della *palette* cromatica.

Il concetto operativo che si è così delineato concettualmente – ambientazione simbolico-evocativa combinata con *cut-up* di testi rigorosamente tratti da quelli antologizzati dai curatori di *Flies* – ha trovato insomma quasi nello stesso tempo un suo linguaggio webgrafico, insieme filologico e libero, ludico e rigoroso, incarnato oltretutto in un'estrema semplicità di interazione.

Come già accennato, da una breve animazione iniziale, o 'intro', durante la quale il luogo si compone e manifesta il suo argomento, il fruitore è invitato a entrare nell'ambiente con un altro *click*. All'interno, il nostro può mettere in atto scrollando verso il basso l'esplorazione dello 'spettacolo testuale' rappresentato dalle sagome stilizzate (ma riconoscibili) dei diversi poeti.

### 6.2. *Le diverse facce del dialogo. «Il cantico di Officina» e gli altri*

Il 'concetto' del secondo ambiente realizzato scaturisce per analogia, ma anche per antitesi, dal primo. Si trattava di rappresentare il mondo di «Officina», la rivista bolognese di Leonetti e Roversi in cui la presenza-supervisione di Pasolini – in quel periodo residente a Roma – era essenziale. L'idea per l'intro animata nasce da un 'piccolo fatto vero', direbbe Sanguineti, un aneddoto la cui fonte è stata per noi Ballerini, sulla quale si è esercitata la fantasia dei grafici. I giovani di «Officina» sfruttavano la possibilità che all'epoca si dava di prendere la posta del

<sup>41</sup> Necessaria, per improrogabili questioni di accessibilità, la sonorizzazione bilingue di ciascuna battuta.

<sup>42</sup> Alle spalle di Giuliani, ad esempio, è posto un quadro di Gastone Novelli (1925-1968), pittore al quale il poeta apertamente si ispirava, soprattutto per la poetica delle 'lettere', degli elementi alfabetici sottratti all'inquadratura del Verbo, quasi a voler attingere a un nuovo linguaggio, a una rifondazione della lingua, comunque di un modo del dire diverso da quello della borghesia protonovecentesca, che aveva portato al Nazifascismo e alle catastrofi belliche.

mattino direttamente dal treno,<sup>43</sup> in quel caso in arrivo da Roma [vd., in calce, fig. 5]. Così, per tempo, i materiali e gli interventi pasoliniani potevano depositarsi sulle scrivanie dei giovani redattori bolognesi. Dunque in questa intro il paesaggio urbano bolognese si apre all'arrivare appunto di un treno, all'interno del quale l'utente visualizza i volti di Roversi, Leonetti e Pasolini.

Il titolo stesso della rivista ha fornito poi l'ambientazione e il tema conduttore, cioè il lavoro. L'utente si trova in una 'vera' officina, tra martelli e attrezzi di lavoro. A livello della tipologia dialogica del *cut-up* poetico, dopo il duello/polemica Pasolini vs. Sanguineti (dialogo anche logicamente serrato) e la conversazione schizoide tra i Novissimi, si inserisce ora un nuovo tipo di interazione. Si tratta di una sorta di processione laica in cui ogni poeta si arresta davanti a un'immagine-oggetto significativo, e lo commenta [vd., in calce, fig. 6].

Un martello, la tomba di Gramsci, il fungo atomico di Hiroshima, il Chaplin di *Tempi moderni* catturato dagli ingranaggi, le bandiere rosse, l'automobile utilitaria:<sup>44</sup> ogni oggetto viene commentato da Pasolini, Leonetti e Roversi con brani delle proprie poesie. Il dialogo, qui, esiste: ma si fa più ideale che materiale, per consonanze di motivi, imprevisi nessi tematici, immagini comuni.

Dunque se il modello fondamentale della sceneggiatura di tutti gli immersivi è indubbiamente il dialogo, esso si declina in modo diverso per ciascun *locus*, rappresentando l'equivalente della *palette* cromatica che i grafici hanno stabilito per caratterizzare l'ambiente e il *mood* rispettivo.

Il massimo della lontananza dal modello dialogico iniziale si verifica indubbiamente nell'immersivo quarto, intitolato *La Tebaide degli sperimentatori*,<sup>45</sup> che dovrebbe mettere in scena i poeti che in *Flies* sono qualificati come *unlabeled*: anacoreti del linguaggio che 'non fanno banda', evitano tendenzialmente gruppi e manifesti, schivano le etichette.

In un paesaggio desertico, dunque, il fruitore fa il suo incontro con Amelia Rosselli, Andrea Zanzotto, Edoardo Gagliardini (sfuggito però per un soffio all'antologia novissima), Giancarlo Majorino, Emilio Villa. Qui, più che il dialogo, si deve rappresentare l'isolamento. Ogni poeta, in altre parole, canta da solo in un 'proprio' ambiente ascetico (selva, colonna da stilite, labirinto, rovina ecc.) inserito nel deserto generale. Ciò cambia anche le modalità della selezione dei testi: da materiali utili a un *cut-up* con cui è costruito un qualche tipo di dialogo, si passa qui alla selezione di testi il più possibile rappresentativi appunto della 'singolarità', dell'irriducibile unicità di ciascuna personalità poetica.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Esercitando la libertà di anacronismo *pop*/postomoderno di cui dicevo, il treno è un odierno treno Trenitalia, dunque verde: e verde diventa il colore dominante, come un *pink* quasi *fluo* era stato il tono-base del bar dei Novissimi.

<sup>44</sup> Tali oggetti, pur non esenti da implicazioni simboliche, sono però molto concreti e rimandano direttamente ai temi e ai problemi che agitavano non solo gli autori di «Officina», ma tutta la società italiana dell'epoca, in preda a una trasformazione socio-economica, ancor prima che culturale, profondissima e almeno in parte traumatica. In questo senso, se i Novissimi privilegiavano un rapporto con la realtà mediato dal linguaggio (che a detta loro quella stessa realtà aveva contribuito a modificare e in un certo senso a 'creare'), gli autori di «Officina» puntano a una poesia più impegnata e militante, 'realista' nel senso più tradizionale del termine, per quanto nient'affatto populistica o semplificante. Inoltre, si tratta di immagini-oggetti fortemente memorabili, che ancora una volta possono essere un retaggio delle già citate *images agentes*.

<sup>45</sup> La Tebaide, in generale, in quanto luogo desertico e desolato è l'emblema dello spazio che gli antichi anacoreti, eremiti, stiliti e altri mistici isolazionisti cercavano per le loro penitenze o meditazioni. Naturalmente l'isolamento di tali personalità poetiche è esagerato a scopi espressivi.

<sup>46</sup> L'ultimo immersivo, o scenario, di questa prima grande sezione della *Wunderkammer* riguarda Adriano Spatola e il suo Mulino (il titolo è infatti *Il Mulino totale*), dove egli esercitava con Giulia Niccolai un'instancabile attività di animatore culturale. La scommessa sarà qui rendere le idee di industriosità, scambio, convivialità ecc.

### 7. *Lo schema antologico-infografico e il lettore creativo; la 'call to actions'*

Come abbiamo già di sfuggita accennato, non tutto il contenuto dell'antologia *Flies* è stato riversato nella *Wunderkammer* digitale. L'inusitata abbondanza di materiali critici, redatti dai maggiori specialisti, che i due volumi della predetta ospitano, e che ne fanno anche uno strumento di alta consultazione (che diverrà indispensabile agli studiosi sulle due sponde dell'Atlantico) non poteva però trovare spazio – pena una levitazione gargantuesca del lavoro e dei costi – nella sorella digitale. Quest'ultima, abbiamo detto, ospita l'integrale dei testi poetici<sup>47</sup> e i 'box' riassuntivi di cui sono stati dotati i rispettivi capitoli (livello *Chapters*); le biografie degli autori (livello *Authors*); materiale multimediale relativo ad essi che si può trovare su siti *open-source* (ma da implementare con inediti e rari).

Possiamo immaginarci un fruitore che, particolarmente colpito dall'«esortazione» *'Discover'* sia poi davvero affascinato da questo linguaggio, e dunque decida di vedersi di seguito tutti e cinque gli immersivi finora realizzati. Oppure, un fruitore che inizi la sua navigazione poniamo da un singolo immersivo, ad esempio *Al Malcontento*, può essere però colpito dal brano del *Laborintus* sanguinetiano ivi compreso. Le *calls to actions* che egli ha a questo punto a disposizione sono sostanzialmente due (abbiamo scelto, a questo livello, di non appesantire l'interazione). A destra di ogni *balloon* relativo al poeta genovese un tasto *'Author'* gli permette di risalire alla biografia di Sanguineti e ai relativi collegamenti (brani presenti nell'antologia, capitoli in cui Sanguineti è inserito, materiali multimediali, eventuali materiali inediti); a sinistra, un *'(Read the complete poem)'* gli permette di risalire dal ritaglio alla sezione antologica, e dunque fruire dell'esperienza di lettura dell'oggetto verbale nella sua interezza.

Ancora: scorrendo l'elenco dei *Chapters* il fruitore potrebbe essere attirato dal profilo di un altro autore o movimento, iniziando così un nuovo percorso. Tale poeta o corrente potrebbe essere infatti rappresentato in un altro immersivo, facendo tornare così l'utente nel mondo delle «attrazioni», dell'*exhibition*. Le combinazioni, come si può immaginare, sono molteplici e, nella nostra ottica, tutte lecite.<sup>48</sup>

### 8. *Altre criticità, possibilità e caratteristiche di un 'work in progress'*

Alcuni dei problemi che si possono prospettare, e che saranno da verificare tramite test sulla *user experience*, potrebbero riguardare sia una estrema frammentazione della fruizione, sia una eccessiva curiosità per il livello *Discover*/immersivo. Benché ovviamente l'*engagement* e il *'Wow!-effect'* siano spesso, peraltro giustamente, una sorta di Santo Graal per chi costruisce oggetti come quello sul quale si è riflettuto in questo contributo, non bisogna dimenticare la vocazione didattica che originariamente anima *Flies* e si trasmette alla sua filiazione digitale. Un pericolo potrebbe essere il seguente: che l'utente si limiti a «guardare le figure», godendosi le brevi

<sup>47</sup> Un problema tecnico è stato posto dalla particolare disposizione tipografica della poesia contemporanea, che pur senza sconfinare sempre nei terreni della «poesia visiva» attribuisce un cospicuo valore semantico alla disposizione nella pagina delle parole (e talvolta delle sillabe, o dei segni ecc.) che compongono il testo. Anche in questo caso, dunque, un riversamento «automatico» non è stato possibile; per restituire gli spazi, i pieni e i vuoti di molte composizioni si è reso necessario ricorrere a un programma autonomo.

<sup>48</sup> Abbiamo finora parlato credo esaustivamente del *frontend*. Il *backend* – in vista di una possibilità di indefinita di espansione dell'oggetto – è costruito in vista dell'interoperabilità: un semplice *wordpress*, dotato di alcuni contenuti *custom*.

animazioni e scrollando i *ballons* degli immersivi senza soffermarsi troppo sul contenuto dell'interazione.

Ciò potrebbe essere dovuto anche alla relativa complessità dei contenuti stessi e delle loro forme di espressione. Per questo sarebbe utile inserire, a livello di *Discover*, un *call to action* che corrisponda a una 'piccola guida' dell'immersivo medesimo: una voce narrante? Un 'Ballerini stilizzato' che faccia da cicerone? Un dialogo-prefazione di natura informale tra i due sceneggiatori e magari 'confidenziale' rispetto all'utente? Tutte soluzioni da vagliare, tenendo presente che sarebbe opportuno anche inserire un ulteriore livello, magari etichettato come '*The project*', in cui la storia di *Flies*, analogica e digitale, trovasse un suo spazio e soprattutto offrisse all'utente delle dettagliate 'Istruzioni per l'uso' della complessa e multistratica *Wunderkammer*.

Infine, strettamente legato con quest'ultimo discorso, si avrebbe anche la necessità di uno spazio di *feedback* dove raccogliere le impressioni degli utenti e le criticità da loro segnalate, in modo che il *work in progress* si modifichi costantemente anche sotto questo punto di vista.

Infatti, poiché uno dei problemi di oggetti simili alla *Wunderkammer* è la loro progressiva staticizzazione, che ovviamente fa riscontro a un progressivo disinteresse degli utenti, la nostra ambizione sarebbe di arricchire costantemente il sito, innanzitutto cercando di inglobare e mettere digitalmente in scena tutti gli elementi dell'antologia, anche quelli del secondo volume.

Infine, qualche parola va spesa per lo strumento della *Timeline*, presente in *homepage* con altrettanta visibilità degli altri livelli (*Discover; Authors; Chapters; Project\**). Essa nasce dalla volontà di inserire gli eventi strettamente poetici – polemiche, pubblicazioni di testi, convegni, performance ecc. – innanzitutto in un panorama culturale più ampio, che comprendesse la musica, la pittura, la *pop* o *mass culture*, il teatro, le uscite editoriali *mainstream* in verso e in prosa. Inoltre, anche tali eventi avrebbero dovuto figurare nella prospettiva diacronica accanto agli avvenimenti della Storia *tout court* (nella consapevolezza, ovviamente, che ha 'fatto più storia' l'uscita del primo singolo dei Beatles o del film *2001: Odissea nello spazio* che non un rimpasto di governo ai tempi del Caf).<sup>49</sup>

La linea del tempo permette dunque all'utente di 'vedere' in evidenza gli eventi principali della poesia contemporanea, ma scorrendola è immediatamente in grado di visualizzare anche quali fatti storici e culturali attornino, poniamo, l'uscita di un libro di versi. Ci è sembrato importante integrare questo *tool* nell'*user experience* per contestualizzare ancora di più il fatto poetico, che si presume erroneamente 'staccato' dalla realtà. Contemporaneamente, abbiamo inteso donare così all'utente un filo di Arianna per orientarsi in un repertorio che, sebbene decurtato di parti, rimane molto ricco, complesso e labirintico anche nella sua traduzione digitale.

<sup>49</sup> Siamo consapevoli, in ogni caso, dell'arbitrarietà di tale selezione, compiuta nello specifico da Luigi Ballerini e dal sottoscritto, con la collaborazione essenziale di Ugo Perolino e Federico Milone, che colgo l'occasione per ringraziare qui.

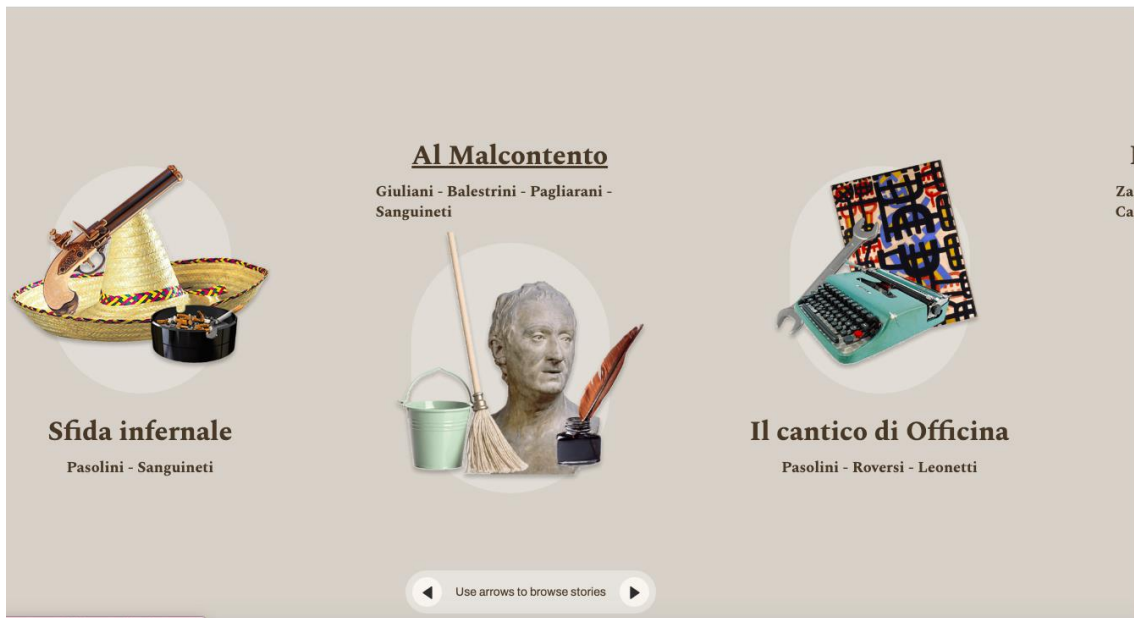


Fig. 1

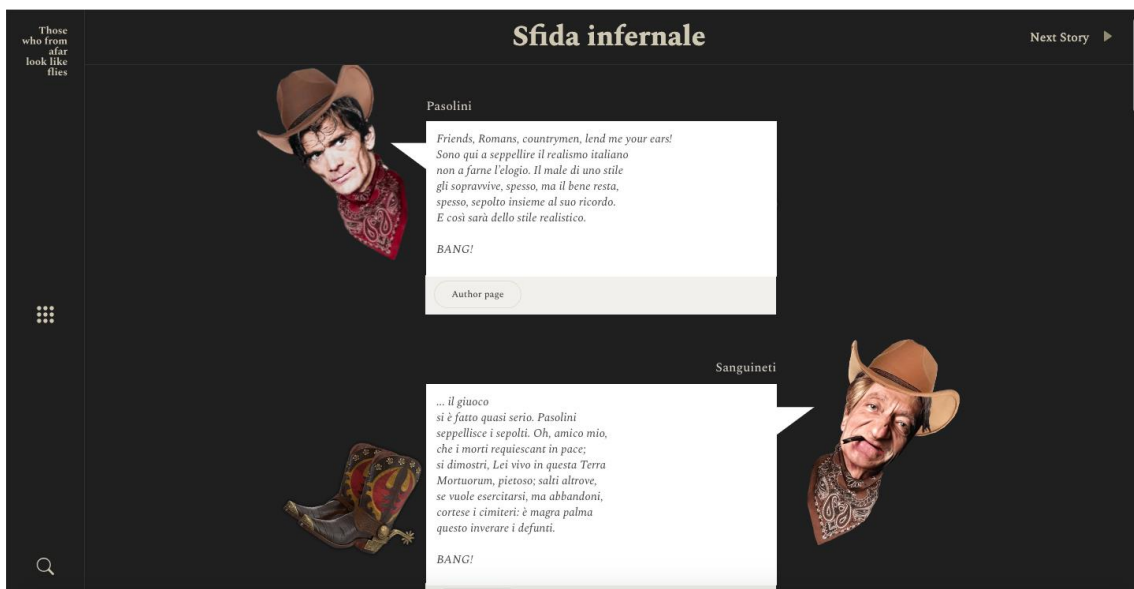


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4





Fig. 5



Fig. 6