



DIGITALIZZARE IL MARE NELLA POESIA DI JORIE GRAHAM, LAURA ACCERBONI E MARWA HELAL

SAMUELE FIORAVANTI – *Università Hankuk di Studi Esteri*

In ambito post-umanistico, le *blue humanities* hanno enfatizzato il valore di prospettive subacquee nell'analisi letteraria. L'approccio viene qui applicato alla poesia di Jorie Graham, Laura Accerboni e Marwa Helal, proponendo di riconsiderare il mare come un'allegoria dell'era digitale sotto forma di hardware, network e *user-generated content*.

Within the frame of Posthuman Studies, blue humanities emphasize the role of under-water perspectives in literary criticism. Here the strategy is applied to different poems by Jorie Graham, Laura Accerboni and Marwa Helal, in order to establish the sea as a major allegory of the Digital Era in terms of hardware, network and user-generated content.

I INTRODUZIONE

Gli studi umanistici azzurri, più comunemente *blue humanities*, enfatizzano il ruolo giocato dall'interazione fra le diverse comunità, i mari e gli oceani nel quadro delle produzioni culturali.¹ Auspicando una svolta post-umanistica, «literary critics, sea-level activists, poets and artists are turning to the sea to place human histories in more-than-human contexts».² Le *blue humanities* si sono evidentemente formate nel solco del dibattito sull'Antropocene, proponendo l'ennesimo neologismo privo di fondamento geologico per descrivere la contemporaneità in chiave allarmistica: l'Idrocene.³ Un approccio

¹ Per un'introduzione allo stato dell'arte, cfr. STEVE MENTZ, *Blue Humanities*, in ROSI BRAIDOTTI e MARIA HLAVAJOVA (eds.), *Posthuman Glossary*, Londra, Bloomsbury 2018, pp. 69-72, p. 69: «blue humanities scholarship uses the alienating pressure of the deep ocean to estrange familiar stories and rewrite familiar narratives».

² Ivi, p. 70, e poco oltre: «oceanic scholarship finds disorienting posthuman turns in ancient as well as ongoing discourses of fear and fascination in relation to the great waters». Per un esempio nell'ambito delle arti visuali, cfr. ELIZABETH DE LOUGHREY e TATIANA FLORES, *Submerged Bodies. The Tidalectics of Representability and the Sea in Caribbean Art*, «Environmental Humanities», XII 1 (2020), pp. 132-166. In ambito letterario, cfr. ALEXANDRA CAMPBELL e MICHAEL PAYE, *Water Enclosure and World-Literature: New Perspectives on HydroPower and World-Ecology*, «Humanities», IX, 3 (2020), pp. 106-121.

³ BRONWYN BAILEY-CHARTERIS, *Revealing the Hydrocene: Reflections on Watery Research*, «Przegląd Kulturoznawczy», XLVIII, 2 (2021), pp. 431-445. Sulla tendenza alla proliferazione di neologismi, cfr. DONNA HARAWAY, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, «Environmental Humanities», IV, 6 (2015), pp. 159-165.

di questo tipo, entusiasticamente abbracciato dai *posthuman studies*,⁴ rischia forse di rinnovare indefinitamente i termini del dibattito senza avanzare proposte davvero innovative;⁵ tuttavia l'adozione di una prospettiva acquatica («the view from the water»)⁶ è parsa fruttuosa sia per delineare crisi incombenti sia per ridefinire le coordinate letterarie afferenti alla prima modernità.⁷

Oceanic scholarship finds disorienting posthuman turns in ancient as well as ongoing discourses of fear and fascination in relation to the great waters. [...] The oceanic turn of early modern culture provides poets and scholars with a potent metaphor for endlessly receding depth that would profoundly shape modern ideas of selfhood. [...] The inhuman ocean, on which humans depend for food and transport but in which we cannot long survive, pushes humanities scholarship into alien environments.⁸

Margaret Cohen ha condotto un discorso simile relativamente alla storia del romanzo, evidenziando però anche il ruolo pivotale della «narrative poe-

⁴ JULIE GEMUEND, *Book Review: Posthuman Knowledge*, «Brock Education Journal», XXX, 2 (2021), p. 139: «Braidotti embraces the proliferation of new terms that help to encapsulate the posthuman condition. The term “Anthropocene,” for example, has inspired a torrent of spin-offs including Chthulucene, Capitalocene, Plantationocene. This collection of terms [...] reflects the exuberant speed of our times [...]. Posthuman critical thinking demands creativity, as demonstrated by the flurry of new expressions emerging from the field. Braidotti considers this inventiveness as a positive sign».

⁵ JASMINE BROOKE ULMER, *The Anthropocene Is a Question, Not a Strategic Plan*, «Philosophy and Theory in Higher Education», I, 1 (2019), p. 74: «The Anthropocene perhaps has become its own industry. [...] The sudden explosion of scholarship alongside the proliferation of namings can be curious. There are times when some labels seem to emerge as startups and spin-offs from the Anthropocene: it is in such instances that phrases such as the “Anthropocene et al.,” the “Anthropocene & Co.,” and the “Anthropocene Inc.” can come to mind». Inevitabile sottolineare, in questa sede, che è proprio la vista del mare a scatenare le perplessità di Brooke Ulmer: «It was on the edge of the Irish Sea –on an afternoon in which the winds battled the waters [...]– that I first began to consider academic industries».

⁶ KATIE RITSON, *The View from the Sea. The Power of a Blue Comparative Literature*, «Humanities», IX, 3 (2020), pp. 68-80.

⁷ Per le ipotesi futuristiche cfr. DANIELA FARGIONE, *The Aquatic Turn in Afrofuturism: Women and Other Critters in Nnedi Okorafor's Lagoon (2014) and Wanuri Kabiu's Pumzi (2010)*, «Le Simplegadi», XIX, 21 (2021), pp. 55-66. Per una revisione della tradizione europea rinascimentale cfr. STEVEN SWARBRICK, *Idiot Science for a Blue Humanities: Shakespeare's The Comedy of Errors and Deleuze's Mad Cogito*, «Journal for Cultural Research», XXIII, 1 (2019), pp. 15-32, e JOSIAH BLACKMORE, *The Shipwrecked Swimmer: Camões's Maritime Subject*, «Modern Philology», CIX, 3 (2021), pp. 312-325. Per un'intersezione fra le due prospettive cfr. KAROLINA KOLENDA, *Will the Future Be Aquatic? Underwater Cartography, Verticality and Leonardo's Submarine by Hito Steyerl*, «Przegląd Kulturoznawczy», XLVIII, 2 (2021), pp. 375-386. Nell'orizzonte della poesia italiana contemporanea, per la revisione della prima modernità cfr. la raccolta di TOMMASO DI DIO, *Verso le stelle glaciali*, Novara, Interlinea 2020, e per le ipotesi futuristiche cfr. FRANCESCO OTTONELLO, *Isola aperta*, Interno Poesia, Latiano (BR) 2020, il cui prefatore è ancora Tommaso Di Dio.

⁸ S. MENTZ, *Blue Humanities*, cit., p. 70.

try, [...] where the sea undergoes sublimation».⁹ Sarebbe soprattutto la poesia epica a incarnare «the medium for delineating the sea across its sublimation», coadiuvata poi dai poeti romantici che «repopulate the empty seas with creatures of their imagination».¹⁰ Cohen reputa infatti «more characteristic of poetry than the novel such descriptions starting with material details and then gliding along a series of images to transmute the material world into figures of thought and imagination».¹¹ L'ipotesi può facilmente essere estesa alla poesia contemporanea, che identifica tuttora nei mari e negli oceani «theaters of sublime terror, in contrast to mountain landscapes associated with the elevation toward God».¹² Sull'esempio di Cohen, mi ripropongo quindi di individuare alcune delle «figures of thought and imagination» che innervano recenti prove in versi dedicate al mare privilegiando gli aspetti più caratteristici della contemporaneità digitale. La capillarità dell'infosfera e la retorica dell'Antropocene concorrono infatti a ridefinire gli oceani nei termini di un'immensa massa d'acqua cablata e assediata da intrusioni tecnologiche, una sorta di spazio informazionale in cui le criticità attuali sono rese sensibili, trasmesse e infine trasversalmente propagate, diventando manifeste anche in poesia.

Nel primo paragrafo mi occuperò della poesia di Jorie Graham dedicata ai cavi sottomarini transcontinentali necessari al funzionamento della rete internet; nel secondo, confronterò le poesie di Laura Accerboni sugli sversamenti industriali nel Tirreno alle recensioni postate su Tripadvisor; riserverò infine il terzo paragrafo al confronto fra i testi di Antonella Anedda e Laura Accerboni con due componimenti di Marwa Helal sul rapporto fra i media digitali e le tensioni migratorie. Nel corso dell'analisi adotterò un approccio di tipo tematico, accostando componimenti che focalizzano gli stessi fenomeni, individuando soluzioni retoriche consimili ed enucleandone le convergenze lessicali al fine di evidenziare, però, le incongruenze sul piano prospettico: punti di vista radicalmente diversi sono infatti mediati dallo stesso vocabolario. Per la definizione del “punto di vista” farò riferimento alle categorie proposte da Lorenzo Cardilli nell'analisi visuale dei componimenti poetici, a partire dal «posizionamento della camera», cioè «la collocazione dell'occhio o del punto di vista (inteso in senso letterale e non strettamente narratologico) [...] nella sintassi delle immagini poetiche: carrellate, campi-controcampi, soggettive a focalizzazione interna».¹³ L'analogia cinematografica mira a situare la *persona loquens* nello spazio del testo, a stabilire se descriva il

⁹ MARGARET COHEN, *The Novel and the Sea*, Princeton-Oxford, PUP 2010, p. 104.

¹⁰ Ivi, pp. 104-105.

¹¹ Ivi, p. 196.

¹² Ivi, p. 113.

¹³ LORENZO CARDILLI, *L'immagine nel verso: per uno studio della sintassi figurale del testo poetico*, «Elephant & Castle», IX, 15 (2016), p. 28.

mare dall'esterno (dall'alto, dalla riva, dal satellite) o dall'interno (dal pelo dell'acqua o dal fondale) adottando la suddetta «view from the water».¹⁴

2 IL MARE COME HARDWARE

La poetessa statunitense Jorie Graham¹⁵ ha dedicato un lungo testo della raccolta *fast* (2017) ai diversi metodi di pesca a strascico e ai danni che comportano per il fondale marino. Nella traduzione italiana, realizzata dall'autrice a quattro mani con Antonella Francini, i versi di *Pesca a strascico in fondo al mare* sono talmente lunghi da aver richiesto un orientamento di stampa orizzontale. Si trascinano dunque per tutta la profondità della pagina, come le reti appunto, «raschia[ndo] i/ rapidi declivi» e «mirando un bersaglio sbagliato–sbagliata la misura».¹⁶ La stessa Graham paragona la propria scrittura all'immersione di un dispositivo subacqueo inefficace.¹⁷ Cito dal primo blocco di versi (p. 22):

reti a strascico pesca scartata [...]
 la spirale dell'ascolto lungo il fondo–reti appesantite di
 zavorra–rastrellano il fondo in cerca di nulla–indiscrimina-[tamente–
 non vuoi nulla
 di speciale–vuoi soltanto–vuoi soltanto chiudere
 la terza dimensione–avere qualcosa che è tutto–diventa tutto– [nella
 indiscriminazione–scarto che giunge al 90% del pescato–sono io
 [l'habitat pestato
 e schiacciato–rete del tuo ascoltare e del mio parlare non [sappiamo più
 distinguerle

Come si evince da quest'ultimo verso, tuttavia, le reti da pesca («trawling-nets») si sovrappongono presto alle reti telematiche («net of your listening and my speaking»). Nei versi centrali del componimento, i riferimenti assillanti alle reti evocano per omonimia le reti dei cavi telefonici transatlantici fra

¹⁴ K. RITSON, *The View from the Sea*, cit.

¹⁵ Nata a New York nel 1951, Jorie Graham è cresciuta a Roma. Ha studiato filosofia alla Sorbona, cinema all'Università di New York e letteratura all'Università dell'Iowa. La sua prima raccolta, *Hybrids of Plants and of Ghosts*, è uscita nel 1980 con la Princeton University Press, e da allora ha ricevuto numerosi riconoscimenti tra cui il Pulitzer per la poesia (1996), il Forward Poetry Prize (2012) e, in Italia, il Premio Nonino Internazionale (2013). Attualmente insegna Retorica all'Università dell'Iowa.

¹⁶ JORIE GRAHAM, *Pesca a strascico in fondo al mare*, in *fast* [2017], trad. di Antonella Francini, Milano, Garzanti 2019, p. 22.

¹⁷ PETER MISHLER, *In Conversation with Jorie Graham*, «Literary Hub», 23 febbraio 2018, url <https://lithub.com/in-conversation-with-jorie-graham/> (consultato il 22 dicembre 2021): «illusory rudder in the swell» e «needleless compass». Per un'analisi puntuale rimando a ELIZABETH HYMAS SARAH, *Becoming-Ocean: Theories towards a marine lyric*, tesi di dottorato, Università di Liverpool, 2019, p. 112, url https://livrepository.liverpool.ac.uk/3059739/1/201140087_June2019_edited_version.pdf (consultato il 22 dicembre 2021).

l'Europa e le Americhe che permettono il funzionamento di internet,¹⁸ sicché la rappresentazione del mare si fa ancipite: è tanto ecosistema quanto infosfera, ambiente subacqueo e hardware («ho questo modo di trasmettere–chiamiamola voce–una minaccia–/condivisa–le reti pelagiche a mezz'acqua» p. 22). Graham adotta la cosiddetta *view from the water* mediante prospettiva interna (prima persona singolare e descrizione dal fondale marino), ma è soprattutto la fluttuazione del punto di vista a risultare determinante: talora la *persona loquens* è l'acqua, talaltra è l'infrastruttura informatica o l'ecosistema oceanico senza che sia sempre possibile districare le voci, senza chiare soluzioni di continuità e senza il ricorso a forme dialogiche. Graham non scade insomma nella tradizionale personificazione di Oceano, opta invece per un punto di vista mobile a discapito dell'antropomorfismo e della prosopopea. L'oceano di *fast* non è dunque l'Oceano che recita nel primo episodio del *Prometeo incatenato* di Eschilo, non è un personaggio; ricorda, piuttosto, *Oceania*, il brano musicale commissionato a Björk dal Comitato Olimpico Internazionale in occasione dei Giochi estivi del 2004 ad Atene: una sorta di ecosistema cosciente, un ambiente descritto dall'interno («hawks and sparrows race in my waters/ stingrays are floating across the sky»¹⁹).

La poesia di Graham adotta insomma una prospettiva ondivaga e, per ottenere l'effetto di fluttuazione, le varie prime persone –l'umano, l'oceano, l'infosfera– collidono e si sovrappongono in modi indistricabili, secondo un modello consolidato nell'ambito delle *blue humanities*: «the paradox of [...] overlapping functions».²⁰ La specificità della *view from the water* emerge chiaramente dal confronto con una prosa di Gherardo Bortolotti, pubblicata dieci anni prima e dedicata allo stesso fenomeno. Anche Bortolotti si riferisce a «grandi infrastrutture continentali, gli oleodotti, i gasdotti, i cavi telefonici che attraversano l'atlantico e rimangono nascosti alle tue opinioni»,²¹ ma l'assunzione di un punto di vista fisso e di una prospettiva dall'alto si discosta significativamente dall'uso della prima persona in Graham («quando sondi le mie immense profondità–2000 metri e/ più [...] con le mie centinaia di specie–detriti–/ in condizioni estreme» pp. 22-23). La prospettiva subacquea di *fast* non si limita a seguire l'intrusione delle reti («laggiù non c'è nessuno però ci sono reti fantasma–reti abbandonate nel/ mare continuano a pescare nei secoli–/ [...] i materiali sintetici vivono per sempre» p. 23) ma considera

¹⁸ Jorie Graham ha esplicitamente confermato questa pista critica in occasione della lettura pubblica di *fast* tenutasi al Museo Hammer di Los Angeles, il 26 gennaio 2020, url <https://hammer.ucla.edu/programs-events/2020/poetry-jorie-graham> (consultato il 22 dicembre 2021).

¹⁹ *Oceania*, scritta da Björk e Sjón, prodotta da Björk e Mark Bell, eseguita da Björk in collaborazione con Shlomo e The London Choir, nona traccia dell'album *Medúlla*, Londra, Olympic Studios, 2004.

²⁰ HELEN ROZWADOWSKI, *Oceans in Three Paradoxes: Knowing the Blue through the Humanities*, «Environment & Society Portal», seconda esibizione virtuale promossa dal Rachel Carson Center for Environment and Society (2021), url <http://www.environmentandsociety.org/node/9194> (consultato il 22 dicembre 2021).

²¹ GHERARDO BORTOLOTTI, *Tracce*, in ANDREA INGLESE et al., *Prosa in prosa. Con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo*, Firenze, Le Lettere 2009, p. 57.

il saccheggio indiscriminato della fauna marina coestensivo al saccheggio perpetuo e desensibilizzato delle informazioni online. In entrambi i casi, coniuga puntualmente i verbi a una prima persona ondivaga e multiprospettica.

chiedici qualunque cosa. Quant'è profondo il mare. Non puoi [andarci laggiù. T'annienterebbe la pressione. A 6000 piedi la luce [scompare. Fai un'altra domanda: mi senti? No. Chi sei. Sono.
 [...] Hai un'altra domanda. Sono perseguitato ma da cosa?
 Supremazia umana? L'opera dell'umiliazione
 [...] acqua non acqua → più vai giù dice più → fa paura → perché
 [...] non c'è → nulla → nessun → pesce → nessun organismo → [vivo
 → no → nessuna → nessuna vita → *solo*
noi → zone morte → più grandi del Sahara dice [...]
 dice lui → dice lei → chi è che mi parla → sono l'acqua profonda [che
 risale → sono ciò che
 scompare → resta in linea [...] c'è una chiamata per te

La poesia attinge a un repertorio post-internet che è stato spesso tacciato di superficialità e accusato di ricorrere ripetutamente a «voci fuoricampo meccanica in stile Siri [...] e riferimenti all'intelligenza artificiale in termini ironici, postumani, legati all'Antropocene».²² A un esame attento, rientrano nel repertorio anche la grafica 3D della poesia *The Enmeshments* e «l'immagine di una spiaggia con palma» che occupava la seconda sezione di *Never* (2003), interamente ambientata a Palm Beach, dove le reti immerse in un'ambientazione marina erano già mediate da un irregolare stiracchiamento del verso per tutte la lunghezza della pagina.

juts wild through
 all strands of
 the netting (sash, grout, palmfrond) and is, of a sudden, made to [let up,
 slow
 down, as the
 caught fish must²³

Credo comunque che il valore di *Pesca a strascico in fondo al mare* risieda nell'adattamento di un punto di vista fluttuante alle profondità oceaniche soggette a intrusioni tecnologiche. In questo senso, lo scadimento post-internet è forse meno scontato poiché Jorie Graham non si limita ad assimilare un lessico e un immaginario digitale, ma prova a rendere manifeste le infrastrutture che ne permettono il funzionamento. Graham tenta un approccio

²² LUCREZIA CALABRÒ VISCONTI, *Non siamo mai stati post-internet. Da DIS a Metahaven, da Hito Steyerl a Mark Leckey, cosa resta del più discusso fenomeno artistico dell'ultimo decennio*, «Not», 9 ottobre 2017, url <https://not.neroeditions.com/non-siamo-mai-stati-post-internet/> (consultato il 22 dicembre 2021).

²³ J. GRAHAM, *Never*, New York, Ecco, 2003, p. 46.

materialista al post-internet e, in quanto tale, almeno parzialmente critico. È un approccio più consapevole rispetto al mero distanziamento ironico o al trasporto emotivo che hanno caratterizzato parte della poesia a sfondo marino dell'era digitale. Penso all'ironia della poetessa austriaca Ann Cotten, che ha travasato in una poesia sui lamantini i dati di un'infobox Wikipedia,²⁴ o, al versante opposto, ai toni commossi della poetessa cinese Ming Di quando guarda un paesaggio marino in prospettiva verticale su Google Maps:

The poem came to me when I was searching St. Lucia in Google Maps—I was astonished to have a bird's-eye view of such a tiny island among so many tiny islands in a huge ocean. The view brought tears to my eyes and then this poem. I had to control myself very hard to make the tone peaceful.²⁵

L'approccio di Jorie Graham è più simile a quello adottato dall'artista e critico James Bridle che, nell'osservare il repertorio visuale post-internet, sottolinea «what these images reveal about the underlying systems that produce them, and/or the human viewpoint which frames them». E aggiunge:

It is impossible [...] not to look at these images and immediately start to think about [...] the processes of capture, storage, and distribution; the actions of filters, codecs, algorithms, processes, databases, and transfer protocols; the weight of datacenters, servers, satellites, cables, routers, switches, modems, infrastructures physical and virtual; and the biases and articulations of disposition and intent encoded in all of these things, and our comprehension of them.²⁶

L'attenzione che Graham riserva al dato materiale è stata ricollegata al «vibrant materialism»²⁷ della filosofa Jane Bennet giacché la poesia di *fast* non mette in scena una serie di eventi agiti sullo sfondo di un'ambientazione neu-

²⁴ STEVEN FOWLER, *Maintenant #34: Ann Cotten*, «Poetry International», url <https://www.poetryinternationalonline.com/maintenant-34-ann-cotten> (consultato il 21 dicembre 2021).

²⁵ FRANCA MANCINELLI, «*I was born out of the chrysanthemums*»: *An Interview with Ming Di*, «World Literature Today», 18 maggio 2016, url <https://www.worldliteraturetoday.org/blog/interviews/i-was-born-out-chrysanthemums-interview-ming-di> (consultato il 22 dicembre 2021).

²⁶ JAMES BRIDLE, *The New Aesthetic and its Politics*, «booktwo», 12 giugno 2013, url <https://booktwo.org/notebook/new-aesthetic-politics/> (consultato il 22 dicembre 2021).

²⁷ S. E. HYMAS, *Becoming-Ocean*, cit., rispettivamente p. 105. Poco oltre (p. 108), Hymas riassume efficacemente: «There is no background or foreground in this world, rather an encompassing force that draws everything into the transmitting mechanism. The Atlantic seabed hosts data cables wired between the US and UK, which here has turned its environment into a broadcasting body as well as one that conveys data to be overheard. [...] By accepting the not-knowing of who is speaking –the ocean as 'us', referring to fish and other life, marine and nonmarine– the listening absorbs the many potential voices that make up the forces of ocean».

tra (l'oceano), ma una serie di ambientazioni concrete (il fondale e l'infosfera) che interagiscono le une con le altre.

3 IL MARE COME USER-GENERATED CONTENT

La poetessa genovese Laura Accerboni²⁸ attinge a un immaginario subacqueo cablato nella seconda sezione della *Parte dell'annegato* (2016), intitolata *Solvay*, dove un «filo scoperto» collega la corrente elettrica all'organismo:

[...] la presa
che è sempre sul polso
ma non batte
è blu
sotto sotto
è sempre blu
però non batte.²⁹

L'annegato prende la scossa e, una volta elettrificato, accede a un ambiente marino trasfigurato, un «oceano tarocco/ di bicarbonato». È il paesaggio della costa tirrenica vistosamente alterato dagli sversamenti degli impianti Solvay a Rosignano Marittimo in provincia di Livorno. Lo scarico dei residui industriali ha trasformato il litorale mediterraneo in uno scenario caraibico di spiagge spaventosamente bianche che turisti e natanti visitano entusiasti, spesso incuranti del disastro ambientale, e che i versi apparentemente encomiastici di Accerboni celebrano ricorrendo a tic promozionali e a formule pubblicitarie ricombinate.

è tutta salute
dello stomaco
ingoia l'acqua
ci si tuffa dentro
la pelle pulita
ha un fremito
di soddisfazione.

La cromia dell'acqua è ipnotica. Il colore dei cavi elettrici che penetrano sottopelle («blu/ sotto sotto/ è sempre blu») si confonde con il colore del mare e degli scarichi industriali in un'esperienza multisensoriale che richiama

²⁸ Nata a Genova nel 1985 e residente a Ginevra, Laura Accerboni si è laureata in Lettere Moderne, occupandosi prevalentemente di poesia e fotografia. Ha esordito nel 2010 con la raccolta *Attorno a ciò che non è stato*, alla quale sono seguite *La parte dell'annegato* (2016) e la più recente *Acqua acqua fuoco* (2020), pubblicata nella "bianca" Einaudi. Ha vinto numerosi premi tra cui il Lerici Pea giovani (1996), il Premio internazionale Piero Alinari (2011) e il Premio Achille Marazza Opera Prima (2012).

²⁹ LAURA ACCERBONI, *La parte dell'annegato*, Milano, nottetempo 2016, p. 41.

immagini da repertorio, sterminate spiagge candide e acque innaturalmente blu.

l'acqua si sposa
di continuo
con il suo azzurro
principio attivo
che attrae i turisti,
i fondali deserti
mostrano il bianco
effervescente
mentre spedisce a tutti
cartoline caraibiche.³⁰

Anche in questo caso non mancano le convergenze con l'immaginario post-internet. Penso in particolare a *Blue Runs* dell'artista svizzera Pamela Rosenkranz, realizzato per lo stand della galleria Miguel Abreu ad Art Basel nel 2016, lo stesso anno in cui Laura Accerboni pubblicava *La parte dell'annegato*. L'installazione di Rosenkranz consiste in un rubinetto d'acciaio dal quale scorre incessantemente un fiotto d'acqua azzurra miscelata con il colorante blu E131. L'artista ricollega la fascinazione per il blu intenso all'eredità biologica di una condizione sottomarina primigenia, che viene paradossalmente mediata dall'immissione di sostanze chimiche.

The perception of blue as color within the visible spectrum of the human eye started at a stage when creatures only existed under the sea. After life started to thrive on land, the eye began to grasp to the full spectrum that we see today. [...] As a result of this heritage, we still perceive much more of the color blue than any other color that our eyes are able to perceive.³¹

Nell'opera di Pamela Rosenkranz, come nelle poesie di Accerboni, le sfumature del fiotto d'acqua nello scarico veicolano forme di straniamento indotte da un punto di vista subacqueo. Ma l'insistenza di Accerboni sull'«azzurro acido» non si riferisce tanto alla memoria filogenetica dell'installazione *Blue Runs*, quanto alla «magia degli scarichi illegali» che acquisisce «un sapore/ da soap opera» e, in un banale weekend al mare, trasforma «l'ordinario/ in puro stile hollywoodiano».³² Il critico Steve Mentz ha sottolineato proprio il ruolo delle *blue humanities* nell'indagare la «posthuman alienation in a history of human–ocean contacts that stretch from prehistory to

³⁰ Ivi, rispettivamente p. 33, p. 41 e p. 30.

³¹ PAMELA ROSENKRANZ, *Blue Runs 2016*, «artbasel.com», url <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39190/Pamela-Rosenkranz-Blue-Runs>.

³² L. ACCERBONI, *La parte dell'annegato*, cit., rispettivamente a p. 31 e a p. 34.

last weekend's trip to the beach»,³³ alludendo allo stesso meccanismo che informa le poesie di *Solvay*: l'esperienza del fine settimana a Rosignano risulta alienata proprio dall'adozione di una *view from the water*, cioè la prospettiva dei bagnanti. I turisti di Accerboni sul litorale toscano non cercano il mare ma lo schermo, poiché le loro aspettative sembrano essere plasmate dal lessico vacanziero e promozionale documentato su Tripadvisor, da cui traggio alcuni screenshot che mi paiono indicativi dei giudizi diffusi online sulle spiagge di Rosignano.

Fantastico

Review of Lungomare

 Reviewed October 11, 2019 via mobile
[Google Translation](#)

Dite quello che volete.. Pareva di essere ai Caraibi
Noi ci siamo divertite moltissimo
Acqua trasparente e turchese
Sabbia strana

Date of experience: September 2019

 Recensito il 12 aprile 2017
La dove l'artefatto eguaglia e si fonde con le meraviglie naturali

Vistare questo luogo merita, accantonando ogni polemica sul perchè e il percome, del resto la storia industriale fa parte di Noi, ed in ogni caso Solvay a creato una meraviglia che se non altro appaga lo spirito.
In ogni caso vedere di persona vale più di mille parole.

Data dell'esperienza: maggio 2016

 Recensito il 9 marzo 2017
meravigliosa

posto incantevole, appena riesco ci torno sempre molto volentieri, spiaggia caraibica, merita andarci se nn ci siete mai stati

Data dell'esperienza: febbraio 2017

 Recensito il 26 febbraio 2017
 da dispositivo mobile**Mare**

Sono stata in questo posto a luglio 2016
Attirata dalle bellissime foto pubblicate dalle gente.
Il posto a vedere è bellissimo mare azzurro spiagge bianchissime, ma tutto prende quel colore dello scaricare rifiuti della fabbrica solvay.

Situandosi ad altezza-bagnante, la poesia di Accerboni si distingue insomma dalle prospettive ecocritiche più convenzionali. Le poesie di ispirazione ambientalista sono generalmente a vocazione planetaria e privilegiano quindi visioni aeree, mappature e prospettive verticali. È il caso di *Apocalisse per acqua* di Valentino Zeichen («In culo al mondo, al Polo Sud, / il monossido di cloro [...] / divora il nobile gas ozono») o di *Globo* di Camillo Pennati (che prefigura il «cataclisma spietatamente/ indotto» in «un'atmosfera/ di molecole sconvolte» nel «ricurvato spazio»)³⁴ o, per restare nell'orizzonte dei disastri marini, delle poesie dedicate al collasso della piattaforma petrolifera Deepwater Horizon da Sheryl St. Germain e Gabriele Belletti mediate da immagini satellitari.³⁵ La specificità di *Solvay* risiede nel fatto che Laura Accerboni situi la *persona loquens* fra i responsabili del disastro, dentro l'acqua.

³³ S. MENTZ, *Blue Humanities*, cit., p. 70.

³⁴ VALENTINO ZEICHEN, *Poesie 1963-2014*, a cura di Giulio Ferroni, Milano, Mondadori 2017, pp. 233-236; CAMILLO PENNATI, *Paesaggi del silenzio con figura*, Novara, Interlinea 2012, p. 149.

³⁵ SHERYL ST. GERMAIN, *Midnight Oil*, «Interim», XXIX, 1-2 (2011), pp. 289-293, url <https://issuu.com/interimmag/docs/interimvol29issuu/12>; GABRIELE BELLETTI, *Krill*, Milano, Marcos y Marcos 2015.

4 IL MARE COME NETWORK

Anche nell'ultima raccolta di Accerboni, *Acqua acqua fuoco* (2020), la *view from the water* si mantiene aderente ai commenti postati online da utenti che, pur restando anonimi, vengono citati e ricombinati. La serie in cinque tempi intitolata *Connettiti* ricomponne segmenti di testi altrui pubblicati su Facebook per augurare l'annegamento ai migranti nel Mediterraneo o per commentare le politiche di respingimento da parte italiana.

Beato il corpo
 [...] nel mare
 mentre io invece
 cerco di disperare
 il lavoro
 la pensione
 il pane
 getto ai pesci

L'effetto di straniamento e di raccapriccio non viene imposto dall'alto, da una prospettiva moralmente elevata, è invece indotto dall'adozione di un punto di vista immersivo e tuttavia mobile, un punto di vista che non coincide *in toto* con gli utenti che cita. Le operazioni di taglio e montaggio restano pur sempre visibili in versi brevissimi percorsi da discontinuità, paradossi e lembi non combacianti. Il punto di vista è ancora una volta fluttuante: si immerge ma non si schiera. Per gli utenti Facebook di *Connettiti* il migrante «che annega/ immagine dopo immagine» deve affogare preferibilmente «dietro la camera», cioè lontano dalle videoriprese, poiché «è sempre troppo/ quando decidi/ di tagliare/ le reti». Nel quadro dei flussi migratori e dei commenti xenofobi online, non sono più la pesca e l'infosfera a convergere nell'immagine della rete ma le operazioni di salvataggio e le missioni umanitarie nel Mediterraneo. Non si fanno distinzioni sottili fra il mare e il mare digitalizzato, né fra «il corpo/ [...] nel mare» e l'immagine sullo schermo («il corpo/ non lo voglio/ sullo schermo»).³⁶ Anche stavolta la specificità del punto di vista di Accerboni, un punto di vista interno all'acqua e all'infosfera, risalta soprattutto dal confronto con prospettive diverse, che esemplificherò esaminando una poesia di Antonella Anedda, *Esilii*.

Oggi penso ai due dei tanti morti affogati
 a pochi metri da queste coste soleggiate
 trovati sotto lo scafo, stretti, abbracciati.
 Mi chiedo [...]
 che cosa ne sarà del sangue dentro il sale.
 Allora studio – cerco tra vecchi libri
 [...] un manuale dove le vittime

³⁶ L. ACCERBONI, *Acqua acqua fuoco*, Torino, Einaudi 2020, rispettivamente a p. 8, a p. 6, a p. 4 e a p. 5.

sono fotografate insieme ai criminali³⁷

L'immagine dei cadaveri si sostituisce ai corpi degli annegati veri e propri, generando equivoci e distorsioni, poiché nei versi di Anedda il posizionamento esterno (tanto all'acqua quanto all'infosfera digitale) produce un effetto di distacco intellettuale, amplificato dalla scelta dei verbi «penso», «mi chiedo» e «studio». La poesia di Anedda non scende sott'acqua né sotto la superficie dello schermo, ma è l'adozione di una prospettiva *over the water* a produrre una sorta di raffreddamento. Un'impostazione radicalmente diversa è quella adottata dalla poetessa afroamericana Marwa Helal in *Invasive Species* (2019).³⁸ Nel trattare le tensioni migratorie da un punto di vista interno e fluttuante («oceanic feeling/ corporeal memory»), Helal estende la prima persona agli spazi marini che, in tal modo, vengono a predicare il soggetto singolare («I ocean you») e situano la migrante in posizione subacquea («maybe I am one of them/ in the ocean»).³⁹ È dunque da questa angolazione, *from the water*, che Marwa Helal rovescia il testo di Antonella Anedda. Attingendo al patrimonio scientifico tradizionale, Helal non si limita a cercare le stesse risposte che Anedda rintraccia nel «manuale» tra «vecchi libri», si imbatte invece in un articolo pubblicato online dalla rivista accademica digitale «Ecology» nel 2010, *Native fish diversity alters the effects of an invasive species on food webs*,⁴⁰ dal quale trae il titolo del proprio libro. A pagina 82 di *Invasive Species*, Helal copia parola per parola l'abstract dell'articolo che viene quindi a costituire una prosa all'interno della raccolta, una tessera di *uncreative writing*⁴¹ nell'economia del volume.

³⁷ ANTONELLA ANEDDA, *Historiae*, Torino, Einaudi 2018, p.35.

³⁸ Marwa Helal è nata a Mansura, in Egitto, ma si è trasferita a due anni negli Stati Uniti dove è cresciuta, laureandosi in giornalismo all'Università Wesleyan dell'Ohio e in *Creative Non-fiction* presso The New School di New York. Dopo gli studi, in seguito alla negazione di un visto lavorativo, è stata costretta a tornare in Egitto per quattro anni. Ha esordito nel 2017 con *I Am Made to Leave I Am Made to Return*, seguita da altre due sillogi. Le sue poesie sono state incluse nelle antologie *Bettering American Poetry 2016*, *Best American Experimental Writing 2018*, *Brooklyn Poets Anthology*, *Halal If You Hear Me* e *BreakBeat Poets: Black Girl Magic*, e il suo lavoro è stato presentato anche al MoMA, allo Studio Museum di Harlem e al Brooklyn Museum.

³⁹ MARWA HELAL, *Invasive Species*, New York, Nightboat Books 2019, rispettivamente a p. 101, a p. 103 e a p. 105.

⁴⁰ MICHAEL P. CAREY, DAVID H. WAUL, *Native fish diversity alters the effects of an invasive species on food webs*, «Ecology», XCI, 10 (2010), pp. 2965-2974.

⁴¹ KENNETH GOLDSMITH, *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press 2011. Com'è noto, Goldsmith propone di riconsiderare i testi scritti non solo come «transparent carriers of meaning but also as opaque objects to be moved around» (p. 203), promuovendo un'idea di poesia che coincide con la manipolazione di testi preesistenti («the appropriation of [...] documents» p. 102) non solo mediante citazioni e cut-up ma anche appropriazione integrale, plagio, decontestualizzazione e copia-e-incolla, enfatizzando anche interventi relativi alla provenienza, al supporto, alla grafica, alla distribuzione e allo statuto legale del testo manipolato come sostanza grezza su cui operare.

Abstract. Aquatic communities have been altered by invasive species, with impacts on native biodiversity and ecosystem function. At the same time, native biodiversity may mitigate the effects of the invader. Common carp (*Cyprinus carpio*) is a ubiquitous, invasive fish species that strongly influences community and ecosystem processes.

L'inclusione di questo estratto in qualità di testo poetico fra i testi della raccolta invita a una lettura immersiva nell'infosfera e *from the water*, invita cioè ad abdicare alla visione del biologo e a prendere posizione fra le *invasive species* e gli ecosistemi sotto il pelo dell'acqua. Lette da una prospettiva interna e fluttuante, le scelte lessicali di *Native fish diversity alters the effects of an invasive species on food webs* paiono estrapolate dal contesto zoologico e sembrano quasi adattarsi alla perpetuazione di una retorica anti-migratoria («invader») pur predicando «the need to consider biodiversity when predicting the impacts of invasive species». ⁴² Ma, come faceva Accerboni coi commenti degli utenti Facebook, Helal non si limita a citare un testo altrui, lo riambienta e quindi lo problematizza. Rende sensibile il fatto che la prospettiva subacquea non corrisponde a una scelta deliberata della migrante ma a una pressione esterna che la viola e la trasforma («i was made invasive species [...] a fish an ocean»), come le reti a strascico e gli sversamenti degli impianti Solvay incidono sugli ecosistemi che aggrediscono. ⁴³ Le politiche di respingimento sembrano infatti identificare nel mare lo spazio deputato alla migrante che può essere ricacciata indietro, ributtata in acqua, lasciata annegare.

La prospettiva della migrante è necessariamente ondivaga perché costantemente sollecitata a trovare nuove strategie di adattamento, che Helal riconosce nelle dinamiche fra il pesce d'acqua dolce («Common carp [*Cyprinus carpio*]») e l'«ocean pulsing». Il punto di vista fluttuante non è insomma una scelta dettata da ambizioni empatiche, ma una posizione di vulnerabilità poiché soggetta a prescrizioni e a narrazioni inadeguate. La propagazione continua e ripetitiva di tali narrazioni, all'interno delle quali la migrante deve comunque adattarsi come un pesce d'acqua dolce al mare, è oggetto della poesia *if this was a different kind of story id tell you about the sea*. Il testo consiste nella reiterazione del titolo per un totale di ventotto versi. La difficoltà di assumere una prospettiva interna, *from the water*, viene adesso drammatizzata dalle fluttuazioni del corsivo che figura l'incresparsi delle onde ed enfatizza ora un segmento della frase ora un altro, oscillando fra varie posizioni temporanee senza sapere dove radicarsi nell'unica frase che ha a disposizione.

if this was a different kind of story id tell you about the sea
 if this was a *different kind of story id tell you about the sea*
 if this was a *different kind of story id tell you about the sea*
 if this was a different kind of story id tell you about the sea
 if this was a different kind of story id tell you about the sea
 if this was a different *kind of story id tell you about the sea*⁴⁴

⁴² M. HELAL, *Invasive Species*, cit., p. 82.

⁴³ Ivi, p. 99 e p. 114.

⁴⁴ Ivi, p. III.

Ma in un orizzonte post-internet, l'infosfera funziona come il mare, assegna cioè alla migrante un habitat al quale adattarsi sulla base di informazioni personali e di raccolte dati non sempre trasparenti. La migrante si trova quindi a percorrere un tracciato familiare solo quando è mediato da Google: «ive been assigned to be the googlestreetview photographer for the countryside of the delta region in egypt. this is where my mother's side of the family us from». ⁴⁵

Il delta del Nilo, dove le acque dolci sfociano nelle acque salate, costituisce uno spazio fluttuante per eccellenza e, in quanto tale, una strada d'accesso al mare (il Mediterraneo) e una rampa d'accesso all'infosfera (Google Street View). Anche per Marwa Helal come per Graham e Accerboni, l'ambiente subacqueo assume dunque i caratteri di uno spazio virtuale in cui si manifestano con chiarezza i tratti più spiccati della contemporaneità, siano esse le tensioni geopolitiche, le catastrofi ecologiche o la spinta verso la digitalizzazione.

Ho provato fin qui a definire i caratteri e l'estensione di un topos: il mare cablato e digitalizzato nella poesia contemporanea. Il mare interpretato dalle poetesse contemporanee in prospettiva interna è in posizione di vulnerabilità, soggetto all'invasione di scarti e sversamenti, percorso da intrusioni tecnologiche permanenti, depredato della fauna e dell'integrità. Graham individua nel mare un hardware forzato, Accerboni vi scopre uno schermo su cui proiettare aspettative irrealistiche mentre Helal sottolinea l'irrigidimento di un network che ostacola i flussi migratori. Approcci diversi convergono comunque nell'integrare il punto di vista *from the water* con citazioni letterali estrapolate dall'infosfera digitale, sotto forma di voci pre-registrate, recensioni su Tripadvisor, commenti su Facebook e riviste accademiche online. L'oscillazione fra ecosistema e infosfera viene espressa dall'equivocità del sostantivo *rete* che si presta a indicare «trawling-nets», internet e «webs» di specie invasive. In tal modo, l'ambiente subacqueo fornisce alle poetesse un repertorio atto a visualizzare crisi ecologiche e crisi umanitarie a partire da due assunti fondamentali: il carattere informazionale del mare (il mare è lo spazio in cui si manifestano e si tramettono le dinamiche contemporanee globali) e l'impiego dell'allegoria marina (il mare è lo spazio in cui si dice altro, uno spazio forzato a significare tensioni internazionali e a trasmettere dati).

⁴⁵ Ivi, p. 99.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ACCERBONI, LAURA, *La parte dell'annegato*, Milano, nottetempo 2016.
- EAD., *Acqua acqua fuoco*, Torino, Einaudi 2020.
- ANEDDA, ANTONELLA, *Historiae*, Torino, Einaudi 2018.
- BELLETTI, GABRIELE, *Krill*, Milano, Marcos y Marcos 2015.
- BLACKMORE, JOSIAH, *The Shipwrecked Swimmer: Camões's Maritime Subject*, in «Modern Philology», CIX 3 (2021), pp. 312-325.
- BORTOLOTTI, GHERARDO, *bgmole e altri incartamenti*, in ANDREA INGLESE at al., *Prosa in prosa. Con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo*, Firenze, Le Lettere 2009, pp. 47-72.
- BRIDLE, JAMES, *The New Aesthetic and its Politics*, «booktwo», 12 giugno 2013, url <https://booktwo.org/notebook/new-aesthetic-politics/>.
- CALABRÒ VISCONTI, LUCREZIA, *Non siamo mai stati post-internet. Da DIS a Metahaven, da Hito Steyerl a Mark Leckey, cosa resta del più discusso fenomeno artistico dell'ultimo decennio*, «Not», 9 ottobre 2017, url <https://not.neroeditions.com/non-siamo-mai-stati-post-internet/>.
- CAMPBELL, ALEXANDRA e PAYE, MICHAEL, *Water Enclosure and World-Literature: New Perspectives on HydroPower and World-Ecology*, «Humanities», IX, 3 (2020), p. 106, doi.org/10.3390/h9030106.
- CARDILLI, LORENZO, *L'immagine nel verso: per uno studio della sintassi figurale del testo poetico*, «Elephant & Castle», IX, 15 (2016), pp. 5-40.
- COHEN, MARGARET, *The Novel and the Sea*, Princeton-Oxford, PUP 2010.
- DI DIO, TOMMASO, *Verso le stelle glaciali*, Novara, Interlinea 2020.
- DE LOUGHREY, ELIZABETH e FLORES, TATIANA, *Submerged Bodies. The Tidalactics of Representability and the Sea in Caribbean Art*, in «Environmental Humanities», XII, 1 (2020), pp. 132-166, doi.org/10.1215/22011919-8142242.
- FARGIONE, DANIELA, *The Aquatic Turn in Afrofuturism: Women and Other Critters in Nnedi Okorafor's Lagoon (2014) and Wanuri Kahiu's Pumzi (2010)*, «Le Simplegadi», XIX, 21 (2021), pp. 55-66, doi.org/10.17456/SIMPLE-173.
- FOWLER, STEVEN, *Maintenant #34: Ann Cotten*, «Poetry International», url <https://www.poetryinternationalonline.com/maintenant-34-ann-cotten/>.
- GEMUEND, JULIE, *Book Review: Posthuman Knowledge*, «Brock Education Journal», XXX, 2 (2021), pp. 137-142.
- GRAHAM, JORIE, *Never*, New York, Ecco 2003.
- EAD., *fast* [2017], trad. di Antonella Francini, Milano, Garzanti 2019.
- HELAL, MARWA, *Invasive Species*, New York, Nightboat Books 2019.
- HYMAS, SARAH ELIZABETH, *Becoming-Ocean: Theories towards a marine lyric*, tesi di dottorato, Università di Liverpool, 2019, p. 112, url https://livrepository.liverpool.ac.uk/3059739/1/201140087_Jun_e2019_edited_version.pdf.
- KOLENDA, KAROLINA, *Will the Future Be Aquatic? Underwater Cartography, Verticality and Leonardo's Submarine by Hito Steyerl*, in «Przegląd Kulturoznawczy», XLVIII, 2 (2021), pp. 375-386, doi.org/10.4467/20843860PK.21.024.14081.

- MANCINELLI, FRANCA, "I was born out of the chrysanthemums": *An Interview with Ming Di*, «World Literature Today», 18 maggio 2016, url <https://www.worldliteraturetoday.org/blog/interviews/i-was-born-out-chrysanthemums-interview-ming-di>.
- MENTZ, STEVE, *Blue Humanities*, in ROSI BRAIDOTTI e MARIA HLAVAJOVA (eds.), *Posthuman Glossary*, Londra, Bloomsbury, 2018, pp. 69-72.
- MISHLER PETER, *In Conversation with Jorie Graham*, «Literary Hub», 23 febbraio 2018, url <https://lithub.com/in-conversation-with-jorie-graham/>.
- OTTONELLO, FRANCESCO, *Isola aperta*, Interno Poesia, Latiano (BR) 2020.
- PENNATI, CAMILLO, *Paesaggi del silenzio con figura*, Novara, Interlinea 2012.
- RITSON, KATIE, *The View from the Sea. The Power of a Blue Comparative Literature*, «Humanities», IX, 3 (2020), p. 68., doi.org/10.3390/h9030106.
- ROSENKRANZ PAMELA, *Blue Runs 2016*, «artbasel.com», url <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39190/Pamela-Rosenkranz-Blue-Runs>.
- ROZWADOWSKI, HELEN, *Oceans in Three Paradoxes: Knowing the Blue through the Humanities*, «Environment & Society Portal», seconda esibizione virtuale (2021) promossa dal Rachel Carson Center for Environment and Society, url <http://www.environmentandsociety.org/node/9194>.
- ST. GERMAIN, SHERYL, *Midnight Oil*, «Interim», XXIX, 1-2 (2011), pp. 289-293.
- SWARBRICK, STEVEN, *Idiot Science for a Blue Humanities: Shakespeare's The Comedy of Errors and Deleuze's Mad Cogito*, in «Journal for Cultural Research», XXIII, 1 (2019), pp. 15-32, doi.org/10.1080/14797585.2019.1590918.
- ULMER, JASMINE BROOKE, *The Anthropocene Is a Question, Not a Strategic Plan*, in «Philosophy and Theory in Higher Education», I, 1 (2019), pp. 65-84.
- ZEICHEN, VALENTINO, *Poesie 1963-2014*, Milano, Mondadori 2017.



PAROLE CHIAVE

Poesia contemporanea; view from the water; blue humanities; Jorie Graham; Laura Accerboni.



NOTIZIE DELL'AUTORE

Samuele Fioravanti è Assistant Professor presso l'Università Hankuk di Seul. Dopo un periodo di ricerca presso l'Università di Varsavia, ha insegnato all'Università di Granada, alla Libera Università IULM di Milano e collabora con le Edizioni San Marco dei Giustiniani di Genova. Si è occupato prevalentemente dei rapporti fra poesia e cultura visuale.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

Samuele Fioravanti, *Digitalizzare il mare nella poesia di Jorie Graham, Laura Accerboni e Marwa Helal*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022).



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.