MARTINA MILETO

Correre per mare. *Sull'uso del corsivo in* Italics *di Gian Maria Annovi*

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024), a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca, Roma, Adi editore, 2026

Panel «Poesia italiana contemporanea. Spostamenti e contaminazioni» a cura di M. Cattaneo, M. Villa

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

MARTINA MILETO

Correre per mare. *Sull'uso del corsivo in* Italics *di Gian Maria Annovi*

Il saggio ripercorre la rappresentazione dell'alterità attraverso il prisma della migrazione nella raccolta Italics *di Gian Maria Annovi. A partire da un'affermazione del poeta, la forma del carattere tipografico corsivo viene posta in relazione con il concetto di «inclinazione» elaborato da Adriana Cavarero e con l'idea di «traduzione» come «violenza» nell'accezione di Tiphaine Samoyault, per delineare la poetica annoviana da un punto di vista tematico e stilistico, con un'attenzione particolare all'ibridazione linguistica. Il contributo mostra come il corsivo non si limiti a segnalare forestierismi, ma funzioni come una metafora posturale translingue: da un lato, indica l'inclinazione positiva del soggetto poetico verso l'altro-da-sé; dall'altro, la piegatura forzata dovuta alla condizione migrante.*

Cal. Et tu m'as tellement menti,
menti sur le monde, menti sur moi-même,
que tu as fini par m'imposer
une image de moi-même :
[...]
Pro. Eh bien moi aussi je te hais !
Car tu es celui par qui pour
la première fois j'ai douté de
moi-même.

Aimé Césaire, *Une tempête*

Introduzione

Così commentava nel 2015 la propria condizione linguistica, di italiano espiantato a Los Angeles, Gian Maria Annovi, ad oggi docente alla University of Southern California:

> Qui in America, per riprendere il titolo di quella raccolta, non mi sento poeta proprio perché la mia poesia è qualcosa di corsivato, un elemento estraneo all'interno di un discorso scritto (e parlato) in una lingua differente. Paradossalmente, proprio questa 'condizione corsiva' descrive perfettamente la lingua poetica in generale, la sua ontologica estraneità permanente.[1]

Quell'espressione, che riassume il sentimento di estraneità, aveva da poco dato il titolo alla raccolta di cui si occupa questo contributo. *Italics* è uscita nel 2013 per Aragno e si compone di cinque sezioni,[2] ciascuna delle quali è leggibile come un «poemetto narrativo»[3] a sé, ma che, nella relazione con le altre, assume e amplifica il proprio senso.

Il nucleo centrale della raccolta, *La gloriola*, funge da perno attorno al quale si sviluppano le altre quattro. Il nucleo tematico è l'alterità, connessa alla migrazione: l'indagine mira a comprendere in che modo questi temi vengano esplorati attraverso l'uso dell'espediente tipografico del corsivo, lemma che deriva dal latino *currĕre*, cioè «correre», «affrettarsi», ma indicante anche lo «scorrere» delle acque.

---

[1] G.M. ANNOVI, L. PUGNO, *Scrivere è convivere con una bestia immaginaria e selvaggia. Dialogo tra Gian Maria Annovi e Laura Pugno*, «Nuovi Argomenti», 7 gennaio 2015, disponibile al link http://www.nuoviargomenti.net/poesie/dialogo-tra-gian-maria-annovi-e-laura-pugno-scrivere-e-convivere-con-una-bestia-immaginaria-e-selvaggia/ (ultimo accesso: 17/02/2026).

[2] TT/Duet (*The Tempest* in LA), Self-eaters, La gloriola, Rapture, 9/10 (Dittico in due tempi). Per la genesi delle sezioni nonché per le vicende editoriali rimando all'esaustiva *Nota* dell'autore in G.M. ANNOVI, *Italics*, Torino, Aragno, 2013, 71-73.

[3] A. CORTELLESSA, *Campioni #1. Gian Maria Annovi*, «doppiozero», 20 marzo 2014, disponibile al link: https://www.doppiozero.com/campioni-1-gian-maria-annovi (ultimo accesso: 17/02/2026).

In effetti, già il titolo *Italics* indica una direzione e sottolinea l'importanza di questo stile tipografico all'interno della raccolta. L'attenzione prestata dall'autore all'aspetto tipografico non stupisce: già dalla prima raccolta di Annovi, *Denkmal*,[4] una sezione intera della raccolta si fondava sull'uso della lettera maiuscola; inoltre, lo spazio tipografico e l'interazione tra testo e immagine hanno assunto un ruolo sempre maggiore nella sua produzione.[5] Sono scritti in corsivo – in inglese: *italic* – i forestierismi all'interno di una lingua: si rimanda quindi da subito alla condizione di estraneità che si sperimenta nei contesti alloglotti, ovvero quell'«esperienza di spossessamento linguistico che l'immigrazione comporta».[6]

L'alterità che viene tratteggiata ha statuto ambivalente, come del resto lo ha la lingua in tutta la raccolta: l'incontro-scontro tra le culture viene esemplificato nella raccolta da un lato dalle migrazioni che attraversano le pagine, dall'altro dallo spettro della colonizzazione e dal ricordo dell'attentato alle Torri Gemelle, che ne rappresenta gli «estremi temporali».[7] Gli «estremi geografici» sono invece le East e West Coast, Los Angeles e New York, con, situata al centro, l'isola di Lampedusa.

Corsivo: tra violenza e inclinazione

Per coadiuvare la lettura dei testi, vorremmo provare a mettere in relazione il carattere tipografico con il concetto di «inclinazione» tratteggiato da Adriana Cavarero[8] e quello di traduzione come «violenza» secondo le parole di Tiphaine Samoyault.[9] È infatti tra questi due poli che si muove, secondo noi, la pratica linguistica e poetica – inclusa quella tipografica – di Annovi.

Il saggio di Cavarero – uscito nello stesso anno di *Italics* – mostra come a un io classico della tradizione filosofica – maschile, integro, coeso, razionale, autoreferenziale, non soggetto insomma alle inclinazioni 'pericolose' identificate tradizionalmente con le passioni – si possa affiancare una figura archetipicamente femminile, incarnata in particolare dalla madre, che si 'sporge', si 'inclina' sull'altro, ponendosi nella posizione sbilanciata che prende la Vergine nel quadro di Leonardo (immagine in calce), dove vediamo Maria intenta a sostenere Gesù.

Scrive Cavarero:

> proprio la piegatura della madre sul bambino si presta [...] a essere strategicamente sfruttata per fare dell'inclinazione un buon punto di partenza per ripensare l'ontologia del vulnerabile, e la sua costitutiva relazionalità, nei termini di una geometria posturale che, lungi dal disporre l'umano sull'asse del dritto, lo dispone invece secondo molteplici direttrici contestuali, contingenti e intermittenti, e a volte persino casuali.[10]

L'io sporto verso l'altro-da-sé ci sembra combaciare con le figure delineate da Annovi in questa raccolta, le quali sono tutte intente a «sporgersi», a inclinarsi appunto, sulla lingua e sulla cultura dell'altro. Figure meticce, a metà tra mostri ed esseri umani – così Calibano e i Self-eaters – oppure

[4] *MAIUSCOLE (da dirsi in piedi*), ultima sezione in G.M. ANNOVI, *Denkmal,* Brescia, L'Obliquo, 1998.
[5] Come evidentissimo in *Discomparse*, Torino, Aragno, 2023, finalista al Premio Strega Poesia 2024, e come d'altronde sottolineava lo stesso Annovi già in *Annovi su Annovi* in *Poeti degli anni Zero*, a cura di V. Ostuni, «L'Illuminista», XXX (2011), 45-46, 45.
[6] G.M. ANNOVI, L. PUGNO, *Scrivere...*
[7] Come più ampiamente argomentato nella *Nota* dell'autore in G M. ANNOVI, *Italics*…, 73.
[8] A. CAVARERO, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2013.
[9] T. SAMOYAULT, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020.
[10] A. CAVARERO, *Inclinazioni...*, 180.

senza un'identità nazionale definita in virtù della loro condizione perennemente esule, perennemente sradicata.

Ma la lingua d'arrivo con cui gran parte di essi si confronta non ha, come vedremo, «la grazia né la gloria / di una madre»: vi è nei versi di Annovi una significativa assonanza tra il concetto di Cavarero e la difficile accoglienza nella lingua altra, in cui il migrante è costretto a un processo continuo di auto-traduzione. È in quest'ambivalenza che vorremmo richiamarci all'idea di traduzione come «violenza», come delineata da Tiphaine Samoyault. In *Traduction et violence* il discorso muove dalla critica alla traduzione automatica, che tende a una standardizzazione del linguaggio e all'equivalenza tra le lingue, e che perde, attraverso il processo, la specificità di ciascuna di esse, limandone la costitutiva opacità nel processo di traduzione:

> [...] bisogna smettere di pensare la traduzione come un'operazione esclusivamente positiva di accoglienza dello straniero o di comprensione degli altri tramite la loro lingua. Bisogna smettere di farne l'elogio o di vedere semplicemente in essa lo spazio di incontro tra le culture e i diversi modi di pensare. La traduzione può anche diventare lo strumento di marcia verso un mondo isolato [...] La trasparenza è violenza.[11]

Quindi, la traduzione dovrà tentare di mantenere la distanza tra le lingue implicate: dovrà essere «agonica»,[12] ovvero conflittuale, come lo è il passaggio da una lingua a un'altra – in cui qualcosa viene inevitabilmente perduto – ovvero da un sistema culturale, sociale e politico a un altro. Questa visione permette di deidealizzare i processi di accoglienza dell'altro e della sua lingua, situando il confronto tra culture in un terreno più accidentato, che si esprime in una rete di relazioni anche conflittuali.

La riflessione sulla traduzione in Annovi è sempre presente, ed evidentissima nel caso di *Kamikaze e altre persone*, che contiene testi auto-tradotti dall'italiano all'inglese, dei quali l'autore scrive: «La versione inglese dei testi è mia. È versione e non traduzione data la drammatica impossibilità di rendere in un'altra lingua il lavorio semantico e fonetico dell'originale».[13] E ancora:

> entrando in contatto con il mondo poetico americano, il dialogo resta sempre incompleto, mancando per il mio interlocutore la possibilità di leggere i miei testi in originale. Da qui nasce ovviamente l'esigenza della traduzione, che è però qualcosa che vivo in modo problematico. Ho tentato per la prima volta l'auto-traduzione con *Kamikaze*, uscito in edizione bilingue italiano-inglese, ma ancora oggi provo per quell'operazione una profonda ambivalenza.[14]

La riflessione sulla violenza linguistica ci è inoltre data da un passo di Shakespeare riportato in fondo al testo dedicato a Calibano, figura dell'alterità per eccellenza:[15]

> *Cal.* Mi hai dato una lingua; e ne ho tratto quel bene che è il saper maledire.
> (Act I, Scene II; 363-364)[16]

L'inglese dell'oppresso Calibano si scontra con l'inglese del colonizzatore: il «mostro» crea uno scarto al suo interno, la rivolta contro sé stessa e ne piega l'identità, in un'operazione analoga a quella

---

[11] SAMOYAULT, *Traduction...*, 10. La traduzione è nostra.
[12] SAMOYAULT, *Traduction...*, 47 e ss.
[13] G.M. ANNOVI, *Kamikaze e altre persone,* Massa, Transeuropa, 2010, 72.
[14] G.M. ANNOVI, L. PUGNO, *Scrivere....*
[15] Per un approfondimento sulle varie letture e riscritture postcoloniali della figura di Calibano, rimando a B. Ashcroft, G. Griffiths e H. Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, New York, Routledge, 1989, 187-190, oltre a E. SAID, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books, 1994, 213-214.
[16] G.M. ANNOVI, *Italics*…, 14.

compiuta da Franz Kafka e, dopo di lui, da Paul Celan –[17] poeta caro ad Annovi –[18] lungo una linea tracciata da Deleuze e Guattari.[19]

Posto che la lingua, quindi, è intesa in *Italics* come fatto socio-culturale e politico, il multilinguismo che Annovi inserisce in questi testi non è semplicemente un'aggiunta esornativa né un espediente che conferisce una funzione realistica al carattere «finzionale» dei suoi poemetti, ma è portatore di un'intertestualità transculturale, intesa come il trasporto di storie e memorie «estranee» in nuovi contesti spazio-temporali; essa comporta anche l'impossibilità della traduzione, ovvero di una totale accoglienza dell'alterità.

Strumento di critica politica e culturale, da una parte, il corsivo di Annovi prova ad avvicinare mondi diversi, a creare dei parallelismi e ad allargare il discorso coloniale e sociale attraverso la presentazione delle diverse migrazioni e dell'"ibridità' delle culture; dall'altro, sottolinea l'impossibilità di una permeabilità totale tra le lingue e la difficoltà dell'integrazione degli individui che di questa transculturalità sono portatori.

Uso del corsivo

Ma veniamo all'uso del corsivo:[20] nella sezione iniziale, il carattere tipografico viene usato nel modo comune, ovvero per indicare la provenienza di un termine da un'altra lingua: nello specifico, l'inglese, cioè la lingua di ambientazione della prima serie della raccolta, che si svolge a Los Angeles. Successivamente, questo espediente viene esteso anche all'italiano dialettale.

La prima sezione della raccolta, *TT/Duet – The Tempest in LA, è* una riscrittura della *Tempesta* di Shakespeare, poeta molto caro ad Annovi, che rielabora i suoi testi in più occasioni.[21] Il titolo, *TT*, indica sia *The Tempest* che le Twin Towers, stabilendo una prima connessione tra Europa e America attraverso la trasposizione di personaggi shakespeariani, quindi europei, in contesto americano: un bar di Los Angeles. La *Tempesta* losangelina di Annovi si apre con i seguenti personaggi:

> PROSPERO, letterato milanese che vive tra l'isola di Manhattan e Los Angeles.
> MIRANDA, giovane americana di origini portoghesi.
> ARIEL, barista losangelino.
> CALIBAN, mostro.
>
> SCENA. Los Angeles, l'oceano mediatico, il deserto.[22]

Tutti provengono da paesi diversi: Prospero è forse un alter ego dell'autore;[23] Miranda è un'americana di origini portoghesi, ed è quindi espressione di un'identità meticcia,[24] che ha

[17] C. MIGLIO, *Paul Celan. Il respiro, il corpo, la negazione*, in *Poeti della malinconia, a cura di B. Frabotta, Roma, Donzelli*, 2001, 17-41, 19.
[18] Come notato da N. LORENZINI, *Nei versi di Annovi la Nudità abbagliante delle immagini*, «il manifesto», 29 ottobre 2010.
[19] G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
[20] Dei precedenti di applicazione della categoria di «inclinazione» allo studio del soggetto in poesia sono C. CARPITA, *Per una poetica dell'inclinazione: Scrittura del trauma ed etica relazionale nella poesia di Amelia Rosselli*, «Carte italiane», XI (2017), 21-42; M. BORIO, *Poetiche e individui*, Venezia, Marsilio, 2018, 252.
[21] Si veda la riscrittura del *Re Lear* nella quinta e ultima sezione di ANNOVI, *Discomparse*, il poemetto *Cor*, 107-126.
[22] G.M. ANNOVI, *Italics*…, 7.
[23] A. CORTELLESSA, *Campioni*....
[24] Per Cristina Babino, i personaggi del testo sono tutti «figure dall'identità composita, meticcia, come si vuole in una terra – anzi la terra per eccellenza – d'immigrazione», in C. BABINO, *La condizione corsiva. Per Gian Maria*

attraversato l'oceano e rimanda anche direttamente alla colonizzazione europea nelle Americhe. Ariel è qui un barista autoctono, mentre Calibano viene definito, in linea con la tradizione – e polemicamente – un «mostro». Tutti i personaggi sono quindi rappresentativi, l'uno nei confronti dell'altro – e ognuno anche nei confronti di sé stesso, in un'identità multipla che li permea – di un «altrove».

Gli otto testi sono divisi in quattro coppie di 'duetti': un testo senza titolo sulla pagina di sinistra e uno che esprime la voce del personaggio interessato sulla pagina di destra. La serie si chiude con un «Epilogo».

Ecco il primo testo nel duetto dedicato alla figura di Prospero:

> prosperi ritmato sull'orlo
> del bancone / dal balcone
> palcoscenicato isoli
> cose trasformabili:
>
> *dirty martini*
>
> che sa di salmastro
> di mare naufragabile
> e salvazione
> salivazione zero
> *soy milk* sul tavolo che
> sollevi
>
> addormentati rituali poetici
> esule (non esiliato)
>
> *in the desert of Hollywood*[25]

Nel primo testo è evidente l'uso del corsivo per l'inglese, in una lingua che si ibrida attraverso assonanze e allitterazioni tra la lingua di partenza e la lingua d'adozione di Prospero («salvazione / salivazione / *soy milk*») in cui egli è «esule (non esiliato)». Il «*dirty martini*» è «sporco» come un mare «naufragabile», quello che Prospero ha attraversato per giungere negli USA, forse anche con un riferimento alla tratta atlantica, e, per estensione, in un parallelismo con il personaggio shakespeariano, colonizzatore dell'isola – geograficamente incollocabile: quindi potenzialmente ubiqua – di Calibano. Infine, il «*desert of Hollywood*» dell'ultimo verso potrebbe avere due valenze: la prima è il riferimento preciso alla fugacità della gloria degli attori di Hollywood – l'ambivalenza profonda dell'industria cinematografica, metafora della sterilità creativa, dell'alienazione e della disgregazione identitaria che molti artisti vi sperimentano – e si inserisce nella più generale critica al sistema americano ultracapitalista che prosegue anche nelle parole di Prospero che seguono nella pagina successiva a questo testo: «attesto che questa vita / pro capite / non basta: / che capitale è il torto».[26] Non è un caso che la sezione centrale di *Italics* si intitoli *La gloriola*, evocando il passo pascoliano del *Fanciullino*: la gloriola è fama minuscola, fragile, effimera. Il «deserto» diventa allora

Annovi, «Nazione indiana», apparso il 7 gennaio 2016, https://www.nazioneindiana.com/2016/01/07/la-condizione-corsiva-per-gian-maria-annovi/#_ftnref38%20 (ultimo accesso: 17/02/2025).

[25] G.M. ANNOVI, *Italics*…, 8.

[26] Ivi, 9.

anche la figura della precarietà di Prospero stesso in quanto maschera o *persona*,[27] soggetto migrante esposto al rischio della dissoluzione o dell'irrilevanza, fuori dal suo contesto di partenza.

In seconda istanza, il deserto americano richiama la riflessione di Baudrillard, per il quale l'America è «héritière des déserts»,[28] un luogo dove il deserto è innanzitutto interiore: una società che non si fonda su una collettività, ma sulla dispersione, sulla mobilità incessante, sul vuoto come condizione originaria. L'America è dunque un paesaggio mentale tanto quanto geografico, e il suo «deserto» si traduce in un'immagine di spaesamento soggettivo che risuona con la condizione liminare del personaggio in transito.

L'uso del corsivo svolge qui un ruolo determinante: non è infatti un semplice dispositivo tipografico o un segnale di estraneità linguistica, ma apre una zona di permeabilità tra le lingue, di attraversamento semantico e culturale. La parola inglese, inclinata, non produce un multilinguismo ornamentale o superficiale, ma fa emergere uno spazio transculturale in cui la cultura d'origine (italiana) e quella d'arrivo (americana) non si giustappongono, ma si contaminano reciprocamente; la permeabilità è tale da minimizzare, alla lettura, l'effetto di straniamento, grazie anche agli effetti fonici creati nell'interazione tra le due lingue. Il testo diventa allora un luogo di oscillazione, un territorio ibrido in cui il Prospero-poeta negozia la propria voce attraverso una stratificazione di lingue e immaginari, e in cui il «deserto» non è soltanto relativo a coordinate spazio-temporali precise, la Hollywood del XXI secolo, ma il correlativo oggettivo di una condizione di sradicamento, migrazione e auto-traduzione permanente: «inclinata» e «violenta», secondo i termini di Cavarero e Samoyault.

Il tema della migrazione riemerge, *mutatis mutandis*, nella terza sezione, *La gloriola*.

In questa si esplica in modo più ampio e denso il nucleo attorno a cui ruota la raccolta intera: si incrociano qui l'emigrazione italiana in America e l'immigrazione afrodiscendente attraverso il Mediterraneo.[29]

> la lingua che ti riceve sull'isola
> tra lampare e turisti e sirene
> non ha la grazia né la gloria
> di una madre:
>
> dici il tuo nome
> poi dici: *water* dici
> ti manca la parola per dire sete
> (dice la tua disperazione)
>
> allora ti danno pane ti danno
> parecchia televisione
> e impari a dire:
>
> mia figlia galleggia nel mare[30]

In primo luogo, un'osservazione: al centro della scena c'è l'idea di isola, luogo in cui è ambientata la *Tempesta* shakespeariana, e che rappresenta un luogo di convergenza da punti diversi. L'isola in questione è Lampedusa, di cui osserviamo un'esotizzazione senz'altro voluta, che emerge nella scelta della parola «lampare», subito accostata ai «turisti»: un termine che è entrato nell'immaginario

[27] A. CORTELLESSA, *Campioni*....
[28] J. BAUDRILLARD, *Amérique*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1986, 126.
[29] C. BABINO, *La condizione*....
[30] G.M. ANNOVI, *Italics*…, 44.

popolare come elemento pittoresco della mediterraneità. La sua risonanza più nota si trova nella celebre *Caruso* di Lucio Dalla, dove l'immagine («Vide le luci in mezzo al mare / pensò alle notti là in America / ma erano solo le lampare / nella bianca scia di un'elica») inscrive il termine in un paesaggio idilliaco. Quest'immagine luminosa cozza frontalmente con la realtà drammatica dell'approdo dei migranti sull'isola, fatta di naufragi e di «sirene». È interessante notare come venga ripreso il tema dell'illusione del deserto americano, sia nelle «lampare», scambiate appunto per le luci abbaglianti delle «stars» americane, sia nelle «sirene», che attraggono con il loro canto per poi uccidere. Se confrontiamo questo testo con il primo, emerge, naturalmente, un evidente problema di classe. Nel primo testo, infatti, la scena riguarda un intellettuale emigrato in America che sorseggia il suo *dirty martini*, inscrivendo l'esperienza migratoria in un immaginario privilegiato, mondano, pur nella difficoltà dell'auto-traduzione. Qui, invece, la voce è quella di una madre migrante sopravvissuta a un naufragio, che chiede semplicemente «*water*» dopo il viaggio, senza conoscere «la lingua» che la «riceve sull'isola». L'uso dell'inglese mette il personaggio della madre in una condizione di vulnerabilità assoluta: la sua vita dipende dalla possibilità di farsi comprendere. È molto significativo il parallelismo immediatamente successivo, in cui il «pane» e la «televisione» – metonimia per «lingua» –[31] permettono al soggetto di esprimere la propria identità, frutto di una storia, che passa necessariamente attraverso la sopravvivenza (il «pane») ma anche attraverso il linguaggio: «e impari a dire: / mia figlia galleggia nel mare».

La stratificazione della memoria si ritrova anche in un ultimo esempio, appartenente alla stessa sezione:

> lingua perduta in assoluta
> sommessa rabbia:
>
> *cunîn* ripete alla badante
> polacca: fanciulla del dialetto
> adesso che l'alzheimer le
> ha sepolta la voce nel cervello:
> vuole dire *coniglio*
>
> mai ha saputo del latino *cuniculus*
> e che a *Coney* coniglio è *rabbit*
>
> cosa che s'insabbia
> tra pannolini e rifiuti
> lunaparkolo semi-russo
> pendula appendice e
> penisola nella bocca:
>
> incompresa lingua che interra[32]

Qui il translinguismo assume una portata ancora maggiore, perché si confronta con il latino, lingua morta; con l'italiano, lingua egemone; con il dialetto emiliano, lingua subalterna; con l'olandese, che condivide con queste lingue la radice della parola; e infine con l'inglese, una lingua che a questa radice è invece estranea. Attraverso il *senhal* linguistico *cunîn*, 'cucciolo di coniglio' in emiliano, che rimanda fonicamente a Coney Island (che deriva, a sua volta, dalla parola olandese konijn, appartenente alla

[31] Parallelismo non stupefacente, se pensiamo all'unificazione linguistica italiana avvenuta proprio tramite il mezzo televisivo. Cfr. G. ANTONELLI, *L'italiano nella società della comunicazione 2.0*, Bologna, il Mulino, 2016.
[32] G.M. ANNOVI, *Italics*…, 45.

lingua dei suoi primi coloni), Annovi ci fa seguire una nuova traiettoria dall'Europa all'America. Coney Island, nel sud di Brooklyn a New York, ospita la più grande comunità russa della città, mentre, nel Mediterraneo, l'Isola dei Conigli si trova di fronte a Lampedusa.

Attraverso i testi, Annovi crea connessioni tra Europa e America, tra Italia e Stati Uniti, intrecciando l'emigrazione italiana raccontata dal Pascoli di *Italy*, come sottolinea Andrea Cortellessa, con il flusso migratorio contemporaneo verso le coste italiane, generando sovrapposizioni spazio-temporali. Non solo: in *Italics* «il vettore dell'esilio» ricalca «quello vissuto davvero, biograficamente, dall'Annovi ormai da tanti anni trapiantato negli *States*».[33] Vi è quindi anche un tracciato autoriale, un personaggio-Annovi che emerge tra i vari personaggi presentati.

Un'altra migrazione rappresentata è quella intra-europea, che vede alcune delle donne che arrivano in Italia dall'Est Europa esercitare un mestiere di assistenza, di cura, agli anziani.[34] La quarta e ultima è quella delle migrazioni nel Mediterraneo dal continente africano, che approdano spesso sulle coste italiane.

Ecco che la migrazione linguistica notificata dal corsivo – dal latino al dialetto all'italiano, e dal latino all'olandese all'inglese, dove però, ironicamente, la parola «coniglio» ha radici altrove – rispecchia più migrazioni umane tra mari e isole. Non solo: il corsivo che la esprime e la sottolinea si dà, ancora una volta, in un contesto in cui un personaggio della *fiction* poetica prova a farsi capire. In questo caso è la donna con l'Alzheimer che tenta di farsi capire dalla propria badante. Di nuovo, quindi, emerge il tema della vulnerabilità, congiunto alla violenza della malattia, della migrazione e dell'incomprensibilità linguistica che ne deriva.

La vulnerabilità dei soggetti è nella poesia di Annovi un tema centrale: i due personaggi presentati nel testo sembrano gli stessi della Scolta (pubblicato nel 2013, ma scritto precedentemente), dove è inscenato un dialogo appunto tra un'anziana signora e la sua badante di origini est-europee. Nella nuova raccolta Discomparse troviamo dei personaggi omosessuali, altri migranti, dei personaggi malati. C'è quindi un profondo legame con l'idea di apertura e di cura.

In pochi versi, quindi, convergono l'Italia, dove si parla italiano standard; un'area periferica dell'Italia stessa, dove si parla un dialetto; un paese dell'Est Europa («semi russo») e gli Stati Uniti. Questo spazio aperto dai versi, oltre che transspaziale, è anche transtemporale: si estende dall'epoca in cui il latino era lingua parlata alla colonizzazione olandese dei territori americani in età moderna, dalla migrazione italiana a cavallo tra XIX e XX secolo alle migrazioni di oggi.

Conclusione

Se l'«inclinazione» – da κλίνω (gr. klino) – rimanda a un gesto che espone e sbilancia, il corsivo di *Italics* ne rappresenta la figura tipografica: una postura obliqua che attraversa le lingue come le rotte migranti attraversano il mare. Nel *clinamen* che, per gli atomisti, genera il mondo, Annovi riconosce la traiettoria imprevedibile e necessaria dell'incontro con l'altro: deviazione, attrito, urto talvolta violento, ma anche possibilità di relazione.

Il passaggio dal tondo al corsivo è il punto in cui la voce si incrina, si apre, tenta un dialogo che resta sempre parziale. Il corsivo funziona come dispositivo poetico che inclina il testo verso un altrove – geografico, storico, linguistico – e che, allo stesso tempo, restituisce la fatica dell'attraversamento:

[33] A. CORTELLESSA, *Campioni...*.

[34] Per un approfondimento sulla figura della badante nella letteratura italiana in prosa rimando a S. Contarini, Le voci delle badanti, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», xv (2021), 1-17.

l'auto-traduzione come perdita, la lingua adottiva come luogo inospitale e l'impossibilità di abbandonare un'idea monolitica dell'identità per abbracciarne la molteplicità in quanto archivio frantumato di migrazioni. È in questo spazio obliquo che prende forma l'identità migrante dei personaggi – e dell'io poetante – che abitano la raccolta. Correre per mare, allora, significa accettare questa oscillazione: andare verso l'altro sapendo di non possederlo mai, inclinarsi senza garanzia di essere accolti, tradursi sapendo che qualcosa andrà necessariamente perduto. Ed è proprio in questa perdita che il testo trova la sua forza: nell'inclinazione che disfa l'unità monadica del pensiero occidentale e lascia emergere una parola attraversata, vulnerabile, plurale.



Figura 1. Leonardo da Vinci, *Sant'Anna con la Vergine e il Bambino*, olio su tavola (168 × 130 cm), 1510-1513 ca., Museo del Louvre,