



Giulia Cittarelli

L'esplorazione di una distanza. Su *Trasparenza* di Maria Borio

La scrittura di Maria Borio si pone come tentativo di esplorazione e interpretazione dell'esperienza nell'orizzonte dell'ipermodernità digitale. Con la raccolta *Trasparenza*, edita nel 2018 all'interno della collana "Lyra giovani" curata da Franco Buffoni per Interlinea, il sondaggio delle forme della realtà e dell'accadere si risolve in una proposta di sintesi, la trasparenza appunto, che diventa figura eletta del contemporaneo. Il paragone è con *Le Grand Verre* di Marcel Duchamp, un'opera composta da due lastre di vetro sovrapposte quasi a mimare uno schermo — lo schermo digitale —, su cui si dispongono elementi e figure oscure e disorientanti, e che Borio elegge a rappresentazione plastica della propria idea di trasparenza come dialogo frontale tra purezza e impurezza: da una parte, il nitore del vetro che sembra garantire un contatto non mediato con le sagome che riposano al di là di esso; dall'altra, i sedimenti opachi, le imperfezioni che ristabiliscono l'interferenza («meccanica e carne invisibili lavorano / e la loro imperfezione avvolge al puro e all'impuro / entrando e uscendo dal grande vetro / come l'arte afona e oscura di Duchamp / taglia a sezioni»). Da questa suggestione muove pure il principio strutturale che presiede all'articolazione della raccolta. *Il puro*, *L'impuro* e *Il trasparente* sono i titoli delle tre sezioni in cui il libro si ripartisce e che segnalano la

rappresentazione dialettica della sintesi tra macchina di Turing ed elemento umano: «Il trasparente è la sintesi, il puro e l'impuro sono la tesi e l'antitesi». La sintesi di Borio è una prospettiva che, come già intuito da Panofsky, mette tra l'uomo e le cose una distanza e al tempo stesso la abroga («le nostre immagini si abitano. Nella distanza / ognuno potrebbe toccare l'altro»): dove era l'occhio umano c'è ora la finestra dello schermo a riassorbire il mondo delle cose e degli individui che esistono frontalmente («tutto assorbe quella cosa reale / che era gli occhi di una persona»). Prossima anche alla nozione benjaminiana di *medium*, che recuperava il concetto già medievale di corpo diafano e lo estendeva al complesso di condizioni storiche, materiali e tecniche in grado di *deviare la luce*, di riconfigurare cioè la percezione sensibile e il modo in cui, attraverso di essa, la realtà si organizza e ha luogo^{1, i} l'idea di trasparenza che emerge dalla raccolta di Borio investe sia la riflessione sui dispositivi tecnici, le ICT digitali con le loro interfacce divenute ormai «forze ambientali, antropologiche, sociali e interpretative»²; sia l'inchiesta sulle forme dell'espressione e della rappresentazione. In questo senso, essa diverge dalle osservazioni di Byung-Chul Han, che pure ha ripensato il concetto di trasparenza in relazione alla rivoluzione digitale, accostandolo alla deriva narcisistica di un io sovraccarico ed esibito, che si espone alla domanda scopica dell'altre e che nella dimensione dell'ipercomunicazione insegue la rimozione del lutto e il riparo dall'angoscia dell'alterità³. Così concepita, la trasparenza deteriora l'esercizio conoscitivo, se conoscenza vuol dire anzitutto esperire l'oggetto ricondotto alla propria matrice etimologica di *ob-jectum*, di gettato contro: una negatività, in fondo, una protesta. Al contrario,

¹ Cfr. W. Benjamin, *Aura e choc, Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012

² L. Floridi, *La quarta rivoluzione*, Milano, Raffaello Cortina, 2017

³ Cfr. Byung-Chul Han, *La società della trasparenza*, Roma, Nottetempo, 2014

il trasparente declinato da Borio non rinuncia al proprio sostrato luttuoso, partecipando a un'etica della conoscenza che, piuttosto che espellere il negativo dell'altra da sé, se ne fa responsabile, dialetticamente lo trattiene («Imprevisto ritorno al tu. Unisci ciò che esiste»). Verificare la trasparenza come possibilità di custodire una reciprocità umana nello spazio liquido e informazionale del contemporaneo è il mandato che l'autrice affida alla parola. Una parola che vuole reagire a un'idea di poesia lirica come genere della grammaticalizzazione dell'io che enuncia sé stesso e la propria esperienza. La scrittura di Borio preferisce piuttosto decentrare l'io elocutorio e dirottare l'istanza soggettiva sull'ordine della forma, conservando la natura teoretico-anonima dei contenuti. Scrive la stessa autrice: «La conoscenza che [l'io] può portare dipende dal limite della sua esperienza. Prendere coscienza di questo limite diventa essenziale [...]. La lirica che cerca la conoscenza, che combina l'epifania con il saggio, ha invece ben presente che lirica non vuol dire solo espressività ma consapevolezza etica di un limite individuale»⁴. A partire da questa consapevolezza, viene postulato un soggetto-limite esposto, attraversabile, che si svuota in uno spazio e in un tu che lo abitano, che si fanno a loro volta abitare. Quest'ultimo verbo, materico e conoscitivo, molto caro all'autrice — lo si evince dall'alto numero di occorrenze all'interno della raccolta («possono abitarsi, ma per essere nulla», «È mattino. È tornare l'uno di fronte all'altro / - essere la prospettiva fragile e forte / per chi ci ha abitato, chi ci abita») —, si incarica di veicolare la transività di un rapporto con ciò che è frontale e che si trasforma un reciproco farsi posto. Il senso di quest'abdicare è reso anche attraverso un uso quasi ludico delle particelle pronominali, che fa ricorso ora alla tautologia per evidenziare la natura falsificata dell'identità individuale («Una volta dicevi che ero io / io, che tu eri

⁴ Maria Borio, *Poetiche e individui: la poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018

tu...», «anche io vorrei smettere di dirmi io»), ora a un'ibridazione fluida che consegna alē lettore il senso di un rinegoziare perpetuo per cui l'io precipita nel tu e viceversa («Del bene infine tra me e te / senza che io tu, tu io // possiamo almeno per un momento capire *chi tu, chi io*», «Lì e qui / portano un cosmo e noi fragili, indivisi / con i piedi nell'acqua bruciamo l'io/che può essere tu, il tu che può essere io. [...] Tu sono io nello schermo, io è tutti. [...] A volte tu, io / vediamo ovunque / i contorni della violenza»). In questo senso, il testo proemiale fornisce alē lettore coordinate ermeneutiche non secondarie. Qui l'incipit esortativo («Osservate, chiedete non alla forma / ma fuori a tutto il resto cosa sia, / questa scrittura o le unghie esili»), più che riattivare un'anacronistica postura pedagogica, si aggancia all'alternanza di voci e atti di parola («mi dicono...mi hai detto...vi dico») per individuare sin da subito un interlocutore che mina il monologismo del gesto enunciativo, configurando un io che si fa luogo di confluenza di discorsi altrui. L'intersezione di voci, però, non è sublimazione del conflitto; non rimuove le istanze centrifughe che si riconoscono attive nello spazio informazionale e che muovono dal sedimentare delle singole identità («Lo spazio si satura a mosaico, verità individuali spingono le une contro le altre, asteroidi dentro ogni cellula») e dai tentativi di neutralizzare la statura vulnerante dell'altro, spesso ridotto a pura appendice del sé («Chi ci guarda può annullarci, farci dimagrire, portarci via», «Riflesso è dire noi – come svuotarsi. / Forse la parola perfetta quando degli altri / vogliamo di noi propagazioni, farli esistere / puri, vetri in cui riflettere noi»). Non è un caso che la *plaque* che raccoglie il nucleo originario della produzione poetica di Borio, poi confluita in *Trasparenza*, si intitoli proprio *L'altro limite* (LietoColle, 2017): l'altrē come limite, negazione, obiezione al sé. In una reciprocità che sia ancora umana qualcosa dell'io in dialogo si perde, si erode, diventa *verticale* («Il mare è davanti come un orizzonte verticale: / si scioglie senza

profondità, sembra certe parti di noi / che evaporano nei contatti umani, diventano verticali», «mentre ci assottigliamo, diventiamo verticali»). Entro questo perimetro discorsivo si iscrive anche l'esergo dall'*Odissea* omerica che veglia su un testo prosastico dell'ultima sezione, *Il cielo*. Nell'epigrafe Borio riannoda un episodio del *nostos* ulissiaco per restituire la nozione etica di «armonia» alla propria radice etimologica: *armo*zo nel senso di comporre, accordare sì, ma in un modo che sottende fatica, sofferenza: una maniera di resistere perpetuamente a ridosso del collasso: «Finché restano uniti i tronchi della zattera, starò qui, resisterò» dice Ulisse. La moltiplicazione e, allo stesso tempo, l'allentamento liquido del nesso umano e sociale nel cyberspazio esigono cioè una forma di vigilanza che, accordando priorità etica all'altro-limite e ripristinando la dimensione comune della sofferenza privata, sia capace di scongiurare la deriva solipsistica («Questo essere soli è essere di tutti», «pensando che il taglio in me non vale / dolore in altri», «Questo, come il posto di ognuno che è l'individuo / e trascina dalla riva del secolo il mito che ognuno è solo / individuo. [...] il mito immobile al centro / ognuno se stesso solo»). Quest'ultima resta l'esito atteso nell'orbita di un'esperienza mediata che oblitera il limite etico e materiale del corpo biologico («Le vite disarmate continuano la caccia / nella voce registrata, nella foto che cancella / la voce, nelle lettere che cancellano il corpo») per fare di questo soltanto un profilo, un simulacro virtuale («tutto assorbe quella cosa reale / che era gli occhi di una persona che faceva spazio, una persona / in un'altra entrava...»). Accade così che le interlocutorə siano spesso ridottə a mera deissi o a sagome deerotizzate, prive di tratti umani («L'altro è / in una sagoma, una solitudine / perché tutti in quella sagoma sono vuoti. L'altro vede corpi vuoti, / profili senza carne»); laddove proprio il corpo è chiamato a rivendicare la dignità dell'umano («Il muscolo è una persona, / quella persona un bisogno») e ad agire come misura di

una parità e di una differenza («Il corpo di tutti è unità di misura, ma nessuno uguale»). La stessa riduzione viene operata, inevitabilmente, sulle coordinate di spazio e tempo. Emerge una riflessione sul modo in cui la tecnologia digitale ha rivoluzionato il sentimento soggettivo dello spazio e forse la sua stessa ultima natura, sulla reciproca permeabilità tra spazio fisico e spazio virtuale («tutto assorbe quella cosa reale / che era gli occhi di una persona», «un mondo / che entrava nella stanza allontanandosi») e su ciò che rappresenta oggi «l'enigma della distanza». Ecco una spazialità sintetica, astratta, organizzata secondo linee, punti di fuga, interfacce, orizzonti e geometrie («vedi sulla linea / d'orizzonte pareti a specchio altissime [...] la retta che parlava, il vento e il cemento sono liquidi [...]. Tra l'oceano e il canale blocchi, funzioni, punti», «Lo spazio è un vetro / l'interno è nell'esterno»); può dilatarsi verso la misura macroscopica, («La terra esiste senza equilibrio come una voce. / Pensiamo le sue parti: il sud e il nord divisi che irradiano / persone, flussi di persone, congiunzioni o schianto») o restringersi nelle sue componenti minime («gli atomi sono creatura e storia / in un passaggio»). Resistono riconoscibili gli elementi di un paesaggio naturale o urbano, ma non è mai un principio di mimesi a organizzarli. Nel testo intitolato *U.S* ritroviamo l'oceano, la mappa della metro, il canale, una piazza, Starbucks, la linea dell'orizzonte a comporre un luogo metafisico, assoluto nel proprio presente. In *Isola*, testo dedicato al quartiere milanese divenuto oggi, a seguito di una recente opera di riqualificazione, uno dei maggiori centri economico-commerciali e culturali della città, il vetro che pervade la grammatica urbana, gli spazi privati e comuni, rappresenta «il potere di rendere solida l'acqua», «una prova molto umana per fermare un azzurro / fragilissimo». Il modo in cui la *polis* organizza discorsivamente i propri spazi diventa «metafora del mondo», se è vero, come scrive Guido Mazzoni, che l'architettura e la teoria dell'architettura hanno intercettato prima e

meglio degli altri saperi lo *Zeitgeist* contemporaneo⁵. La puntualità di alcuni elementi referenziali che individuano spazi domestici o paesaggi urbani e naturali si affaccia da un fondo spesso rarefatto e a tratti visionario, mentre il dato di realtà viene immesso nel discorso in forma evasa, in bilico tra dizione terrestre e fuga verticale. Ma la trasparenza è anche intuizione di una dimensione fluida e non discreta dello spazio, in cui non c'è più distinzione tra i corpi e l'ambiente in cui si muovono, mentre il dualismo tra materiale e immateriale, tra dentro e fuori, viene a cadere: tutto è configurazione della medesima sostanza («la sostanza del vetro è la nostra», «A volte la strada diventa lo stesso spazio interiore [...] Il cielo a volte è una coscienza», «Tu sono io nello schermo, io è tutti»), un *continuum* ritmicamente scomposto e lavorato dalla luce («Se si appoggia al vetro è freddo / se il riflesso si appoggia ai capelli / una scia di luce e traversine nell'iride / diventa unghie, cespugli, reti», «trapassare quello che si vede e se stessi in quello / che si vede — unire la collina e il mare in un solo punto luce»). Allo stesso modo si registra una manipolazione del dato cronologico che restituisce alē lectorē, attraverso l'assoluta dominanza dei verbi al presente (funzionale anche alla qualità assertiva di questa scrittura), il sentimento di un tempo schiacciato sull'istante, un istante sigillato che ha smarrito tutto della novecentesca carica epifanica. L'esperienza del soggetto, dei soggetti, non esibisce alcuno spessore diacronico, memoriale («Ma dicono che oggi il peso del tempo è irreal», «Attraverseremo il tempo come le icone sopra il fondo / senza tempo del quadro») e allo stesso modo fatica a conquistare una dimensione futuribile che sia almeno forma del desiderio e non solo attesa di nulla («Abitano una terra piatta. Fingono di non avere futuro. / Palmo piatto contro palmo curvo / dicono *adesso*, non *per sempre*. [...] distruggono l'idea che sbatte

⁵ Cfr. Guido Mazzoni, *Quattro crisi politiche*, in «Le parole e le cose», 31 gennaio 2019, <http://www.leparoleelecose.it/>

fuori addosso / che il futuro è solo parti smembrate...», «si pensano vecchi toccandosi. [...] Dicono invecchiamo per sapere di vivere...»). Nella raccolta confluiscono cinquantadue testi, disposti nelle tre sezioni sopra elencate – a parte la poesia esordiale collocata *in limine* –, a loro volta suddivise in microsezioni (esclusa la prima, *Il puro*) e con una decisa asimmetria strutturale in favore della sezione centrale, che da sola raccoglie ventisette componimenti. La lettorə si muove tra testi ad alta densità teoretica e a regime dichiaratamente metafisico (*Il peso si sente come i capelli sulle spalle, Del male, Del bene*), e testi meglio ascrivibili a un portamento lirico, se pure di un lirismo desoggettivato e aconfessionale (*Sapersi avvicinare, Le forme si allontanano nella memoria*).

Su tutto emerge una poetica formale che flette il testo a estensione di suono, ritmo declinato come interazione tra suono e spazio. La forma è l'embricarsi fluido di segmenti e strutture ritmiche e l'oggetto testuale diventa un sistema in cui rapporti spaziali interni sono anzitutto rapporti di suono; quest'ultimi possono recuperare seriazioni versali codificate, ma il principio che li organizza trascende la metrica («Stesa sul letto a volte vedi forme, /curve che entrano e spirali che evadono. / Gli organi trasparenti in alto si aprono / e diventano una linea morbida che insegue se stessa, / pulisce il respiro dai colori scuri – il colore del sangue, / o quello denso della carne dove nascono le api»). C'è una predilezione per la disposizione in distici (*Trovare, Due parti, Accoglienza*) e in terzine (*Come ci siamo abitati: scrivi e sai, Atmosfera*); ma non mancano testi in cui la struttura strofica si amplia e complica (*Settima scena, Aquatic Center*) o in cui il verso si rasserena verso cadenze prosastiche, fino all'innesto di veri e propri testi in prosa, che tuttavia non derogano alla premessa ritmica di fondo (*Del male, Del bene, Il cielo*). La scrittura è contratta ed ellittica, si apre all'oltranza figurale con un'assertività che trascura le giunture

logiche («Il presente è verde umido, la bocca di Bilbao e la sua vena / come quando i sentimenti in ognuno camminano filtrati», «Ogni suono nell'iride è ondolato», «- ognuno può esistere in equilibrio tra la ghiandola pineale / e la luce della mattina») e con esiti inevitabilmente oscuri, l'oscurità essendo quella qualità di scrittura che, contrapposta alla «difficoltà», distingue secondo Fortini una certa linea di poesia moderna. Se la difficoltà si configura, per ellissi o allusione, come refrattarietà al senso che un'esegesi attende a scuotere, l'oscurità è quel nocciolo impermeabile che si addensa per «logica estranea al senso comune e alla comune percezione delle cose»⁶ e che resiste all'atto ermeneutico più ostinato. La qualità difensiva, analogica e a tratti onirica dello stile di Borio getta spesso anche il lettore avvertito in uno stato di incertezza, situandosi alcune immagini e costruzioni troppo al di là delle sue possibilità di decifrazione e dei suoi orizzonti di attesa. È la stessa autrice, in veste di studiosa, a riflettere sulle scritture contemporanee come gesti espressivi autonomi e individuali, difficili da accostare «in termini istituzionali di analisi e interpretazione»⁷; essi, piuttosto, chiedono al lettore e al critico di procedere secondo induzione «con un aggiustamento della quadratura di fronte al singolo esempio»⁸. La poesia diventa «atto per lo più individuale e privato [...] che non cerca un pubblico come referente comunitario e umanistico [...], ma piuttosto un pubblico come una variabile di individui che possano essere raggiunti - in primo luogo nelle loro esistenze private - da un messaggio con una precisa fisionomia linguistica»⁹. È a questo punto che l'esperienza di Borio ripropone sé stessa come il riattraversamento di un paradosso: quello di un discorso poetico che intende porsi come spazio relazionale, domanda di comunicazione, senza tuttavia poter rinunciare a

⁶ Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2015

⁷ Maria Borio, *Anni Novanta. Individui e fluidità*, in «L'Ulisse», 18, 2015

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

un'organizzazione svincolata della realtà e dei significati. Opacizzando il proprio messaggio nell'analogia e nell'ellissi, nel corpo diafano e intermedio della lingua, e precipitando la lettore in uno stato di inquietudine interpretativa, la scrittura di Borio ricolloca quest'ultima in una differenza, la riconferma nella propria alterità, nel proprio essere altro limite, limite essa stessa: il tentativo di avvicinarsi resta soprattutto l'esplorazione, nella trasparenza, di una distanza.
