

**MARIA BORIO,**  
***Trasparenza***, Novara,  
 Interlinea, 2018, pp. 137,  
 € 12,00.



Quello della *Trasparenza* è mito modernista per eccellenza, declinazione in 3D dell'icona, pure modernista della *superficie* (immagine che torna sotto varie forme nel libro – *vetro, specchio, mappa* etc.). La fiducia in una perfetta visibilità del mondo in tutte le sue parti è stata, in età moderna, fiducia nell'esistenza di strumenti stilistici adeguati alla rappresentazione del cambiamento in atto in una società in piena espansione capitalista (ce lo ricorda Riccardo Donati nel suo *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico*, Torino, 2016). L'idea di sottoporre a *stress testing* tale principio – proprio ora che assistiamo al ritorno di diverse funzioni moderniste in letteratura – è probabilmente una delle ragioni che hanno portato alla nascita del libro e che contribuiscono al suo interesse.

Per quanto riguarda la possibilità di 'vedere il mondo', se diamo credito al percorso delineato dalla stessa Boro, l'approdo alla *trasparenza* passa per la figura del *limite* già posta in evidenza nel titolo della plaquette *L'altro limite* (LietoColle, 2017) poi assorbita nel presente volume (dove in-

vece il richiamo al limite scompare, almeno a livello di paratesto). *Trasparenza e limite* sono termini astratti e dunque entrambi concettualizzabili. La *trasparenza* come simultaneità della visione è una proprietà dello sguardo ma allude anche all'essenza percepibile delle cose e, poeticamente, alla loro collocazione in una dimensione epifanica secondo il percorso tracciato da Wallace Stevens, una delle figure tutelari del libro. Il *limite* non è un ostacolo alla *trasparenza*: definisce piuttosto il contorno delle cose. Il mondo diventa conoscibile in quanto dà forma allo sguardo. Da tali premesse, il discorso diventa, a tratti, anche allusivamente filosofico; lo scrivere ai confini dell'ontologia genera risonanze heideggeriane pertinentemente colte da Alberto Comparini (recensione a *L'altro limite*, «Semicerchio» 57, 2017/2). È capitale dunque vedere come i concetti si traducono in forma, intendendo questa nella doppia accezione di forme dei testi e di forme dell'esperienza. Il testo iniziale è già un inno alla forma, alla sua natura modulabile. Solo apparentemente separata dall'esperienza («Osservate, chiedete non alla forma / ma fuori a tutto il resto cosa sia»), la forma è invece misura della dimensione intelleggibile della realtà («La forma è [...] un ritmo che lega gli uomini / nella mia mente. La forma è, non è ciò che volete / io dia. È, non è il divenire. È disfarsi, a volte. ») e insieme uno dei modi di abbandonarsi al divenire («Mi hanno detto di nuovo di fermarmi sulla forma, / la forma che se scrivi o vivi non è mai lo stesso»). Proprio l'ondeggiare apparente delle definizioni stabilisce che non c'è confine tra forma ed esperienza. Del resto, quella dell'ondeggiare è una proprietà del testo *trasparente*. Il testo *trasparente* promette da un lato una visione netta e precisa e porge ostensivamente il mondo delle cose al lettore. Ripetutamente gli inizi di poesia, di strofe, di frasi, sono costituiti dalla sequenza 'soggetto/verbo/(predicato)': «Il mare è davanti», «Intorno, il posto è adesso trasparente», «I frutti cadono, ci attraversano i pensieri» (qui

con chiasmo, non solo retorico, ma con slittamento dal concreto *frutti* all'astratto *pensieri*). Il gesto del porgere può essere anche più diretto: «Ecco la nebbia che non ti fa parlare», «Ecco le cose che ci abitano». Le cose stesse si affollano nei versi con il ripetuto cumulo asindetico di parole/oggetti («che ha potuto vedere camice, calzini, lacci»; «inghiette // traversine, reti, cespugli»; «Non hai capelli, peli, unghie»), per triadi, regolarità che basta a definirlo come stilema. Una variante testuale nel passaggio da *L'altro limite* a *Trasparenza* ci fornisce un esempio chiaro di questo movimento verso il nudo porgere. In *Lettera* (testo 'ospedaliero', la madre è in una clinica: l'esperienza preme sul testo) leggiamo: «Il muscolo è una persona / quella persona un bisogno», dove prima si leggeva «*Le sembra che il muscolo fosse una persona / oppure quella persona è un bisogno*». La rimozione del soggetto nel formarsi della percezione (il cui spazio soggettivo risultava amplificato dalla possibilità offerta da *oppure*) offre, senza mediazioni, l'oggetto percepito. Semmai, che lo svelamento delle cose allo sguardo proceda secondo una fiducia tutta modernista nella percezione della realtà per frammenti, serve per promuovere l'ambiguità della visione. Per dirla in termini musicali, i frammenti sono 'legati'. L'astratto si muta in concreto e viceversa; il dato oggettivo diventa visione mentale («un ritmo che lega gli uomini / nella mia mente»); un'immagine si lega ad un'altra in *merging* dei contorni visivo/percettivi e stilistici. C'è anche posto per un procedimento classico dell'arsenale poetico quale la sinestesia («Anche la voce può dimagrire», «Il presente è verde umido»). Grammaticalmente, rileviamo casi di *subject shifting*: «Per ogni occhio che guarda le stelle in ogni occhio / aprono una prospettiva», dove *stelle* da oggetto diventa soggetto nella stessa frase.

Uno dei fini dell'operazione di collocare il 'testo trasparente' ai confini del sovrapporsi di mondo e soggetto è di rappresentare il campo di forze in cui avvengono i rappor-

ti interpersonali. Il perimetro definito dalla percezione delle cose include la riflessione sulla capacità di vedere e di 'sentire' le vite degli altri: «Ma la camera / di ciò che scrivi molto lentamente raggiunge / la vita degli altri e questa fotografia come una bocca»; «Lo descrivono come si racconta / la vita degli altri [...]». Il movimento verso 'l'altro come fuori da sé' è duplicato dal movimento contrario dell'includere 'l'altro dentro di sé'. L'altro come folla, con gesto prometeico, whitmaniano: «Dicevi questa storia per trovare l'immagine / di una moltitudine, riparla dentro di te, liberarla». Ma anche l'altro come semplice pronome: «Mi abiti così, come il giorno / sulla piazza che Giordano Bruno era quel piccolo / fuoco di tutti. Ti abito come il suono che si stacca / tra i palazzi incastrati [...]» (dove, si noti, gli elementi descrittivi sono riservati al contesto – la statua che definisce il *Campo dei fiori*, i palazzi – non alle due figure che si cercano). Sulla riva opposta di un io definito in rapporto dinamico con i molti, c'è la solitudine dell'io, detta anche, con studiata amplificazione, la *solitudine contemporanea*. Il dato è importante non tanto come chiusura del 'teorema' delle relazioni io/molti, ma perché apre una prospettiva sulla volontà di poetica di Maria Borio. Studiosa di poetiche tardo-novecentesche, la riflessione sulla poesia italiana moderna si traduce qui alla prova dei fatti. Non solo la *solitudine* è il tema di un testo chiave di Mario Benedetti (*Che cos'è la solitudine*) commentato da Borio (nel suo *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Padova, 2018), ma proprio la formula *solitudine contemporanea* sembra un calco di quella impiegata da Benedetti in un saggio di poetica dedicato all'*elegia contemporanea*. Sovrapponendo le due espressioni si può avvicinare la solitudine del soggetto alla solitudine del testo. La solitudine del primo è quella di un soggetto mitico, in parte assimilabile al soggetto poetico: «[...] l'individuo, il mito immobile al centro: / ognuno se stesso solo». La solitudine del testo è quella dell'*elegia* dove però, rispetto a Benedetti, dell'*elegia* non si recupera la funzione di 'non concordanza' di valori tra individuo e società, la 'perdita' di un mondo più vero (nel suo caso, il passato contadino dell'estremo Friuli), ma la perdita dello stile come funzione forte di espressione individuale. È una rimozione che per Borio, come già per Benedetti e poi per Stefano Dal Bianco, non cancella, anzi serve a conso-

lidare la lirica come luogo di un'esperienza individuale. Rispetto però alla scommessa di Dal Bianco su un 'gandhismo' stilistico radicale, lo stile trasparente di Borio nasce, sì, dalla rimozione dello stile dall'espressione individuale, ma non dalla rinuncia allo stile dell'espressione del mondo circostante. Si può osservare, per esempio, come il campo stesso della visione sia investito da un vero e proprio animismo delle cose incluse nello sguardo, spingendosi, con incremento del tasso stilistico, fino a risonanze epiche da atomismo 'tragico', lucreziano (in *Poetiche* si cita del resto un passo del *De rerum natura* tradotto da Milo de Angelis): «Vedi i riflessi camminare, la finestra è il bacino: / il conducente inchiodato o poche gocce / in un lago di montagna piegano l'acqua // come i pensieri e il posto. L'acqua è fatta di uomini, / il vetro impenna, gli atomi sono creatura e storia / in un passaggio»; o ancora «Il respiro lascia elettroni sulla mano, tutto sul vetro / in potenza». Lo stesso vale per la ripresa (in *Aquatic center*), da *Georgiche, Libro IV*, del mito della generazione delle api dal cadavere di un toro sacrificato: «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. // Nulla si rigenera, ma è prolungato, infinito / nella linea che pulisce gli oggetti e fa cose». L'animismo atomista si converte peraltro nell'ennesima figura modernista dell'elettricità assunta a principio di conduzione universale: «Se restiamo in silenzio siamo conduzione: / parole, anelli allacciati, elettricità, persone / adesso su un fondale stranamente illuminato». Avvertiamo che quella che potrebbe prendersi come apertura a una sorta di classicismo 'cosmogonico' è corretta dal riscontro della cosmologia tutta segnica di Zanzotto. Semmai, impressiona che il punto di arrivo del reale processo di progressione nella tensione del libro, risieda nel peculiare poemetto finale dal titolo eponimo di *Trasparenza*. Pezzo di bravura, l'intreccio musicale dei temi verbali si compie secondo il disegno di una composizione musicale (la presenza metamorfica del mare potrebbe perfino evocare il famoso *Cimitero marino* di Valery o il poema sinfonico *La mer* di Debussy). La geometricità nella costruzione del campo visivo, che include 'presenze' poetiche (una tortora, dei frutti rossi), assume una forma quasi classica. Il muoversi delle forme di-

venta allora metamorfosi collocandosi ad un passo dalla trasformazione in un mito. Assistiamo all'aurora di un vero ottimismo rispetto alla possibilità del soggetto di abitare, non solo, la grande casa dell'essere («È mattina: è tornare l'uno di fronte all'altro / – essere la prospettiva fragile e forte / per chi ci ha abitato, chi ci abita»), e rispetto alla possibilità di trasferire la solitudine in una dimensione trascendente espressa con un'interrogazione di sapore retorico e classico: «La solitudine è un'ansia umana / di immortalità?». Si tratta, insomma, della possibilità di un 'lieto fine' che parrebbe stemperare nella tentazione della bellezza quello che sembrava il vero legato dello stile trasparente: l'ambiguità della visione. Vedere tutto, per la complessità del tutto, è infatti vedere opaco. È vedere due volte la stessa cosa ma in maniera del tutto diversa come nelle simulate, riuscite, doppie versioni di alcuni testi (in termini discografici: *first/second take*): *Esposti 1, Esposti 2, Miniature 1, Miniature 2, Tornando 1, Tornando 2*. È vedere intensamente pur immersi nel flusso, come nella sezione *il tutto amare liquido* dove il testo è più fortemente investito dalla realtà come biografia. È un vedere *puro e impuro*, termini che, ambiguamente, rimescolano, senza istituire un parallelo, le nozioni di bene e di male. Ambiguità della visione è vedere tracciati logici ma non comprensibili se non a pezzi, come la storia concettuale raccontata sul 'grande vetro' di Duchamp («Tutta la notte era un vetro sopra a un vetro sopra a un vetro»), figura 'celibe' che plana sul libro come quella di una organizzata solitudine. Certo, se non genera chiarezza, la *trasparenza* può generare almeno l'illusione della chiarezza. Il senso della trasparenza illusionista del poemetto finale è forse allora quello di creare ulteriore ambiguità? Si tratta, del resto, come affermato più fortemente altrove, di arrivare a una visione dialettica, non pacificata. La visione non esclude infatti che si possa 'sentire' l'*attrito* della realtà, a partire già dal peso del proprio corpo, come illustra la prima poesia del libro (dopo il premio 'alla forma'). La citazione da *Poesie per una poetica* di Amelia Rosselli (in *Serie ospedaliera*) che campeggia in esergo, non cancella un'interpretazione semplificabile dell'idea/titolo del volume: «trasparente / se la verifichi, ma tutt'altro che una serena esplorazione».

(Fabio Zinelli)