

L'utopia della trasparenza nella poesia italiana contemporanea Origine e sopravvivenza di una metafora nell'era digitale

Samuele Fioravanti

Pubblicato: 24 gennaio 2021

Abstract

The metaphor of transparency is crucial to the relations between contemporary Italian poetry and digital culture. The essay highlights the influence of WikiLeaks on literature and contextualizes within poetry criticism the debate on the open access to sensitive data. Paragraphs 1, 2 and 3 investigate the dystopian implications of a transparent society as represented in poetry. Finally, the paper suggests to overcome the opposition between utopia and dystopia of transparency, in order to point out the entanglement of different metaphors, outcomes and the history of glass as a catalyst for a specific European rhetorics.

La metafora della trasparenza occupa una posizione di rilievo nei rapporti fra la poesia italiana contemporanea e la cultura digitale. Dopo aver ripercorso i momenti salienti dell'influenza che WikiLeaks e il dibattito sul libero accesso ai dati sensibili esercitano sulla letteratura, saranno vagliate le diverse formulazioni utopiche di una società della trasparenza e ne saranno indagati i risvolti distopici espressi in versi. Si proporrà infine di rivedere l'opposizione frontale fra utopia e distopia, e si concluderà con una panoramica sugli esiti utopici/distopici di una società trasparente a diretto confronto con la storia del vetro quale catalizzatore di una specifica retorica europea.

Parole chiave: poesia contemporanea; distopia; trasparenza; WikiLeaks; vetro.

Samuele Fioravanti: Universidad de Granada
✉ samuelefioravanti@gmail.com

Si è dottorato presso l'Università di Genova e, dopo un periodo di ricerca all'Università di Varsavia, ha ricoperto il ruolo di professore visitante all'Università di Granada. Collabora con le Edizioni San Marco dei Giustiniani di Genova e tiene regolarmente un corso di introduzione alla poesia contemporanea nell'ambito del master nei mestieri dell'editoria MasterBook presso la Iulm di Milano. Oltre ad aver curato edizioni di Camillo Sbarbaro e Luciano Erba, si è occupato principalmente delle relazioni fra poesia e cultura visuale contemporanea.

Copyright © 2021 Samuele Fioravanti
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. *WikiLeaks e il mito della trasparenza*

Alla fondazione di Wikileaks nel 2006 sono seguite note e violente reazioni avverse,¹ culminate in una sorta di prolungata persecuzione giudiziaria nei confronti di Assange,² che Franco Bifo Berardi ha stigmatizzato come «ripugnante atto di [ipocrisia](#)». Tuttavia, a partire dagli anni Dieci, anche una sorta di eco celebrativa si è propagata a supporto dell'organizzazione, con le ricostruzioni cinematografiche del 2013 (*The Fifth Estate* e *We Steal Secrets. The Story of WikiLeaks*), il documentario presentato a Cannes nel 2016 (*Risk*) e la coniazione del nesso *transparency activism*.³

Sempre negli anni Dieci, la questione del pubblico accesso ai dati sensibili in ambito politico ed economico si è concretizzata nel modello del cosiddetto *open government*,⁴ insistendo puntualmente sulla metafora della trasparenza per auspicare una presa di coscienza relativa a «influences and networks in their inextricable entanglement with states and corporate governances». ⁵ *Tracce*, le prose in prosa redatte da Gherardo Bortolotti fra il 2003 e il 2008, traducono in poesia tale consapevolezza, focalizzando «percezioni contraddittorie di grandi sistemi di dati, guerre senza prospettiva, strategie politiche a lungo termine e, nello scorcio della mia giornata, l'utilizzo di cellulari tribanda la cui tecnologia, corredata di strumenti java, sopravanza le strette necessità in cui mi trovo a parlare». ⁶

Che la pressante «demand for transparency»⁷ sia stata incoraggiata dall'organizzazione di Assange o meno, è comunque trasmigrata presto dal piano strettamente politico e giudiziario a una dimensione più schiettamente culturale, promuovendo forme di *documentary art* quali installazioni e opere letterarie basate sulla diffusione e sulla discussione critica di informazioni e documenti riservati, che Seijdel ritiene il tratto fondamentale di quella che ha smaccatamente ribattezzato *Age of WikiLeaks*.⁸

¹ Per una brevissima storia di WikiLeaks ripercorsa secondo la prospettiva dell'etica dei *media*, si veda C.G. Christians *et al.*, *Media Ethics. Cases and Moral Reasoning*, Londra-New York, Routledge, 2017 (in particolare il paragrafo *The WikiLeaks Website*, pp. 81-84). Per un inquadramento del dibattito giornalistico negli anni Dieci si vedano almeno: C. Sreedharan, E. Thorsen, S. Allan, *WikiLeaks and the changing forms of information politics in the "network society"*, in E. Downey, M.A. Jones (eds.), *Public Service, and Web 2.0 Technologies. Future Trends in Social Media*, Hershey, Igi Global, 2012, pp. 167-180, e K. Wahl-Jorgensen, J. Hunt, *Journalism, accountability and the possibilities for structural critique. A case study of coverage of whistleblowing*, «Journalism», XIII, 2012, 4, pp. 399-416.

² Per una presa di posizione a favore dell'operato di Assange si veda la recente e voluminosa raccolta di saggi T. Ali, M. Kunster (eds.), *In Defense of Julian Assange*, New York, Or Books, 2019; DOI 10.2307/j.ctvs1g8pk.

³ Le implicazioni di un attivismo della trasparenza sono state ampiamente discusse in B. Brevini, A. Hintz, P. McCurdy (eds.), *Beyond Wikileaks. Implications for the Future of Communications, Journalism and Society*, Londra, Palgrave Macmillan, 2013.

⁴ Per una panoramica sul tema rimando a N. Bowles, J.T. Hamilton (eds.), *Transparency in Politics and the Media. Accountability and Open Government*, Londra, Tauris, 2013.

⁵ A. Launay, *Crucial Nodes Designed To Be Ignored*, in P. Cirio (ed.), *Evidentiary Realism. Investigative, Forensic, Documentary Art*, Morrisville, Lulu.com Self Publishing, 2019, p. 135.

⁶ G. Bortolotti, *Tracce. 184*, in A. Inglese *et al.*, *Prosa in prosa*, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 60.

⁷ A. Launay, *Crucial Nodes Designed To Be Ignored*, cit., p. 135.

⁸ J. Seijdel (ed.), *Transparency. Publicity and Secrecy in the Age of WikiLeaks*, Rotterdam, Nai Uitgevers, 2011.

Un caso eclatante in questo senso è stata la recente installazione *Hillary*, ideata da Kenneth Goldsmith per la LVIII Biennale di Venezia: il poeta statunitense ha esposto nel Teatro Italia, all'interno del supermercato Despar di Cannaregio, la stampa in formato cartaceo delle 60.000 pagine di mail inviate dal dominio clintonmail.com tra il 2009 e il 2013 e diffuse da WikiLeaks. Coerentemente con la ridefinizione di letteratura operata da Goldsmiths nel celebre saggio *Uncreative Writing*, «the appropriation of [...] documents»⁹ viene considerata il presupposto stesso della poesia concettuale, che ha l'obiettivo di rimettere in discussione proprio il mito della trasparenza, evitando di considerare i testi «only as transparent carriers of meaning but also as opaque objects to be moved around».¹⁰

Nella trattazione asistemica di *Uncreative Writing*, Goldsmith focalizza l'opposizione fra un approccio ai testi in qualità di vettori trasparenti (*transparent carriers*) e un approccio a testi manipolabili e manipolati (*opaque objects*). Tale distinzione invita a riconsiderare gli aspetti materiali e contestuali (origine, supporto, grafica, distribuzione e statuto legale del testo) come sostanza grezza su cui operare per copiare, modificare, prelevare, tradurre e ricombinare segmenti. Se in un testo trasparente il lettore attento ambisce, insomma, a decifrare quello che il testo esprime (come si potrebbe fare, per esempio, con il fr. 286 di Ibico nell'edizione Page dei *Poetae Melici Graeci*), in un oggetto opaco è invece preponderante la storia delle trasformazioni che il testo ha subito (per esempio nelle traduzioni dello stesso frammento di Ibico realizzate dalla poetessa canadese Anne Carson servendosi unicamente delle parole tratte da una poesia di John Donne, poi dalla segnaletica della rete metropolitana londinese e, infine, dalle istruzioni del forno a microonde Emerson da 100W).¹¹ Evidenziare *da dove viene* un testo – dove è stato indicizzato, come è stato rintracciato e diffuso – problematizza la nozione stessa di trasparenza, recuperando una tradizione già radicata nella poesia visuale di Mel Bochner e, in particolare, nell'inchiostro su carta del 1969, conservato alla Tate Modern, *Language Is Not Transparent*.

Due ulteriori esempi possibili: la raccolta del poeta cileno César Cuadra, *WikiLeaks Poems*,¹² si serve solo metaforicamente dell'organizzazione di Assange per designare componenti che vorrebbero essere contro-culturali. Cuadra concepisce dunque il testo come un vettore trasparente che parla *di* (o, al massimo, parla *come*) WikiLeaks, ma non indaga i modi in cui i testi concretamente diffusi da WikiLeaks possano essere manipolati. Il progetto [HaikuLeaks](#) del 2010, invece, parla *per mezzo di* WikiLeaks: si è servito della materia grezza dei *cables* diplomatici resi pubblici on-line e li ha sottoposti al vaglio del programma HaikuFinder. L'algoritmo, in grado di riconoscere in una serie di testi dati il *pattern* metrico dell'haiku, ha infatti estratto sessantacinque componimenti tristicchici regolari dai milleottocentotrenta rapporti redatti da ambasciatori e funzionari del Dipartimento di Stato, ottenendo un insieme di testi che, «together [...] read like a U.N. [epic poem](#)», una sorta di opaco inno alla trasparenza.

⁹ K. Goldsmith, *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 102.

¹⁰ Ivi, p. 203.

¹¹ A. Carson, *Variations on the Right to Remain Silent*, in *Float*, Londra, Cape, 2016, s.p.

¹² C. Cuadra, *Serynosser. WikiLeaks Poems*, Granada, La Mirada Malva, 2014.

The machines do not
operate well in non-air
conditioned spaces.

As is typical,
the Pope stayed above the fray
and did not comment.

Whether such tactics
will have a chilling effect
remain to be seen.

2. *Utopia e distopia della trasparenza: un 'continuum'*

Accanto all'utopia di una società trasparente,¹³ fondata essenzialmente sulla metafora dell'«utopia of sincerity through transparency»¹⁴ e sull'impellenza di una continua riaffermazione politica dell'*open government*,¹⁵ si articolano piste critiche che vedono nell'idolatria di internet e dell'accesso indiscriminato ai dati riservati un discutibile prodotto dell'egemonia culturale statunitense¹⁶ e che, oltretutto, riscontrano in WikiLeaks l'illusione puerile e sovradimensionata che periodici furti di documentazione e fughe di notizie siano in grado di porre le fondamenta per l'utopia di una classe politica e di una condotta economica più oneste.¹⁷

Fredric Jameson sottolinea però quanto sia riduttivo un approccio ingenuo all'utopia che ne limiti la portata a una soluzione felice e tuttavia semplificatoria oltre che irrealizzabile.¹⁸ L'efficacia delle forme utopiche non consisterebbe nel rendere fattuale un'alternativa plausibile, bensì nel contrastare la convinzione che non esistano alternative allo *status quo*.¹⁹ In questo senso l'utopia non dovrebbe essere intesa come radicalmente opposta alla distopia, poiché anche il suo contrario induce alla «messa in discussione delle certezze del progresso umano e

¹³ J.I. Engels, F. Monier (eds.), *Researching the History of Transparency. Introduction*, in *The History of Transparency in Politics and Society*, Göttingen, V&R Unipress, 2020, p. 7: «The availability of data and information in the digital age provides a basis for the utopia of a transparent society».

¹⁴ R. Donati, *The utopia of sincerity through transparency*, «Between», IX, 2019, 18; DOI 10.13125/2039-6597/3658.

¹⁵ M. Schudson, *The Rise of the Right to Know Politics and the Culture of Transparency, 1945-1975*, Cambridge (MA) – London, Belknap, 2015.

¹⁶ M. Bessone, *Culte de l'internet et transparence. L'héritage de la philosophie américaine*, «Esprit», 2011; DOI 10.3917/espri.1107.0145.

¹⁷ A. Roberts, *WikiLeaks. The illusion of transparency*, «International Review of Administrative Sciences», LXXVII, 2012, 1; DOI 10.1177/0020852311429428.

¹⁸ F. Jameson, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, trad. sp. di C. Piña Aldao, Madrid, Akal, 2009, p. 27 [ed. or. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Londra–New York, Verso, 2007].

¹⁹ S. Ahmed, *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*, trad. sp. di H. Salas, Buenos Aires, Caja Negra, 2019, p. 338 [ed. or. *The Promise of Happiness*, Durham, Duke University Press, 2010].

tecnologico».²⁰ L'utopia e la distopia della trasparenza formerebbero piuttosto un *continuum* di alternative possibili che invitano a ripensare la struttura vigente.

Groys recupera l'estrema anti-trasparenza del *Quadrato nero* di Malevich²¹ al fine di prospettare l'utopica riconfigurazione del campo visivo, nella convinzione che l'opacità stimoli a guardare *intorno* e non solo *attraverso*.²² Il *continuum* utopia-distopia si dispiega quindi nella relazione (e non nell'opposizione frontale) tra opacità e trasparenza, fra quali dati siano/debbono essere accessibili e quali dati non lo siano/non lo debbano essere, attraverso una rinegoziazione politica continua che richiede forme di attivismo e di partecipazione al dibattito pubblico al fine di realizzare le condizioni per una «nuova trasparenza» che sia sensibile al contesto.²³

Eppure già nel 1991 Giuseppe Pontiggia ironizzava sull'aggettivo «trasparente, [...] oggi in ascesa» che, secondo un immaginario *naïf*, «rinvia all'idea che il fondo di noi stessi sia buono e che il fine sia di lasciarlo trasparire».²⁴ Gli effetti indesiderabili della trasparenza devono insomma essere previsti come inestricabilmente connessi ai risultati auspicati. Penso in particolare all'ideale di uomo futuro che [...] consisteva in un essere sempre comunicante, perfettamente trasparente, disposto a cedere sempre più spazio nei processi decisionali alle razionalissime macchine»,²⁵ un individuo costretto contro voglia alla visibilità totale e che Stelvio Di Spigno ha ritratto in *Cavallo al ritorno*²⁶ («andavo adocchiando, ridacchiando | della mia futura trasparenza, senza infiltrare spiegazioni») e Maria Borio in *Trasparenza*²⁷ («Intorno, il posto adesso è trasparente. Il Intorno, è il posto interiore della paura e della verità»).

Sebbene «anarchismo, trasparenza, affermazione dell'uomo»²⁸ siano spesso ritenuti «ideali di liberazione» dell'individuo, «non sfugge il prezzo da pagare, i mezzi attraverso i quali l'utopia potrà rendersi concreta. L'appello continuo alla natura formale dell'uomo, alla lotta al disordine, alla razionalizzazione dei mezzi e dei fini [...] suon[a] alquanto costringente».²⁹ Insomma, «le reti informatiche» sono il luogo precipuo «in cui l'ideale utopico di un'informazione razionale liberamente circolante urta quotidianamente contro gli imperativi della proprietà privata e della separazione e distinzione fra i diversi gruppi sociali».³⁰ Proprio quegli stessi *media* considerati «portatori di un'utopia della trasparenza» sono, al contempo, «soggetti alla dialettica degli interessi politici ed economici»³¹ che mirano a immagazzinare dati (secondo il modello che Fabrizio Buratto ha parodiato nei versi di *Ho invitato*)³² e, così facendo, sembrano garanti-

²⁰ L. Lonardelli, *Distopia*, in S. Marini, G. Corbellini (a cura di), *Recycled Theory. Dizionario illustrato*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 164.

²¹ B. Groys, *Arte en el flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, trad. sp. di P. Cortes Rocca, Caja Negra, Buenos Aires 2016, p. 82 [ed. or. *In the Flow*, Londra-New York, Verso, 2016].

²² Ivi, p. 142.

²³ Ivi, p. 99.

²⁴ G. Pontiggia, *Le sabbie immobili*, Milano, Mondadori, 2007, p. 71 [prima ed. Bologna, il Mulino, 1991].

²⁵ E. Grillo, *L'utopia della comunicazione. Cibernetica e arte informale*, «Ocula», XVIII, 2017, s.n.; DOI 10.12977/ocula84, p. 2.

²⁶ S. Di Spigno, *Fermata del tempo*, Milano, Marcos y Marcos, 2015.

²⁷ M. Borio, *Trasparenza*, Novara, Interlinea, 2018.

²⁸ E. Grillo, *L'utopia della comunicazione*, cit., p. 7.

²⁹ Ivi.

³⁰ P. Breton, *L'utopia della comunicazione. Il mito del "villaggio planetario"*, trad. it. di M. Offi, Torino, Utet, 1995, p. 115 [ed. or. *L'utopie de la communication*, Parigi, La Découverte, 1992].

³¹ Ivi.

³² F. Buratto, *Captcha. Programmato per essere*, Milano, ExCogita, 2020.

re all'utente uno spazio identitario (il *cloud*) dove le sue tracce siano archiviate (come in *Nuvole, io* di Antonella Anedda).³³

Ho invitato

[...]

Google i' vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo tracciati per incantamento
sicché d'ogni momento di vita nostra
sia archiviato il sussurro per voler vostro e mio.

Nuvole, io

Il documento viene salvato, lo schermo torna grigio,
lo stesso grigio topo del cielo.
Adesso mi alzerò per sprecchiare.
Vorrei disfarmi dell'io è la moda che prescrive la critica
ma la povertà è tale che possiedo solo un pronome.
[...]
Dunque riapro la finestra dello schermo,
ritrovo il documento, esito davanti alla tastiera.
Salvo in una nube l'insalvabile.

Nei componimenti di Lidia Riviello («una volta si sognava senza produrre il l'istituto chiede di amministrare mitologie utili per questo sistema»),³⁴ il saccheggio dell'attività onirica da parte di software dediti a ricerche di mercato viene impiegato in sede poetica per interpretare la posizione dell'utente reso trasparente nel momento in cui esprime preferenze online. L'anno precedente, Manuel Micaletto ricorreva allo stesso schema:³⁵

Impostazioni

1. può salpare il sonno, con lo slancio di un varo: incontra un fondale.
il sogno ha una base sabbiosa.
[...]
4. allaccia il network del sonno, con la facilità di un segnale: resta sulla superficie, al front-end.
il sogno ha una base connessa.
/o
5. Seleziona tutto
[...]
3, simulazione:
le immagini arrivano alla spicciolata, la visione si raduna attorno a un distributore automatico.
[...]
è notte ma non chiude. la birra, nell'eternità dei led, si versa pixel dopo pixel all'infinito.

Anche una poesia di Roberto Cescon³⁶ muove una critica all'utopia della trasparenza, proponendo una distinzione fra la «grammatica lenta» della verità e la propagazione ultrarapida di

³³ A. Anedda, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018.

³⁴ L. Riviello, *Somnologie*, Genova, Zona, 2016.

³⁵ M. Micaletto, *stesura*, Roma, Prufrock, 2015.

³⁶ R. Cescon, *La direzione delle cose*, Roma, Ladolfi, 2014.

informazioni sotto l'insegna della trasparenza.³⁷ La poesia di Cescon istituisce un'opposizione tra *vero* (l'espressione involontaria, non verbale e non codificata, di una relazione che necessita tempo per maturare) e *trasparente* (l'espressione codificata ed esibita, mediata da una componente verbale che mira alla diffusione virale). In questo secondo dominio rientrerebbero quindi le dinamiche di potere che WikiLeaks tenta di contrastare e che, al contempo, ha assunto come proprie: la segretezza politica mascherata da trasparenza (e iconizzata dalla cupola di Foster a Berlino), il potere opaco delle imprese globali dell'informatica («il guscio del computer») e il cosiddetto capitalismo della sorveglianza³⁸ (concretizzato dall'onnipresenza delle telecamere).

Trasparente. Vero

È trasparente la parete che divide
i cuochi in cucina dal ristorante,
il guscio del computer, la cupola del Reichstag,
la telecamera negli spogliatoi.

Ci confessiamo per restare nascosti:
l'automobile in leasing, le rate per le vacanze.
Diciamo solo quello che bisogna
sapere coprendo le distanze.

Ma "trasparente" non è "vero"

3. 'Documentary Turn' e società della trasparenza

Paolo Cirio ha raccolto alcune delle pratiche artistiche contemporanee, radicate nella manipolazione di documenti e referti, sotto la dicitura di *Evidentiary Realism*, una tendenza imparentata con le declinazioni del romanzo italiano degli anni Dieci già individuate da Simonetti, tese a valorizzare «tutti quei codici che oggi si incaricano di autenticare il reale mentre lo consacrano esteticamente [...]: il reportage, il docudrama, il reality».³⁹ In un tandem fra giornalismo e letteratura,⁴⁰ «l'inchiesta diventa controinchiesta»⁴¹ e la testimonianza dell'esperienza può intersecarsi con la documentazione prodotta, può includerne parti o coincidere *in toto* con tale documentazione. Le poesie di Magrelli incluse nel *Sangue amaro* sono esemplari per i primi due casi: incrociano la documentazione («Natale, credo, scada il bollino blu | del motorino | il canone URAR TV, | poi L'IMU e in più il secondol acconto IRPEF [...] | La password, il codice utente»)⁴² e la includono direttamente nel testo («a) *Un reperto* (in data 2004) || *Lineamenti di ge-*

³⁷ Per quanto riguarda l'insistenza sulla rapidità di propagazione nelle fughe di informazioni («the quick spread of the leaks») rimando a J. Mariani, «Transparency» from *Pentagon Papers to Wikileaks. A linguistic revolution*, Tesi magistrale, Università di Verona, 2012-2013, relatrice prof.ssa R. Facchinetti, pp. 22, 28, 34 e 61.

³⁸ È il titolo del noto saggio di S. Zuboff, *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*, trad. it. di P. Bassotti, Roma, Luiss, 2019 [ed. or. *The Age of Surveillance Capitalism*, London, Profile, 2019].

³⁹ G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, p. 93.

⁴⁰ Ivi, p. 102: «il giornalismo presta i fatti, la letteratura la complessità psicologica».

⁴¹ Ivi.

⁴² V. Magrelli, *Natale, credo, scada il bollino blu*, in *Il sangue amaro*, Torino, Einaudi, 2014.

ometria politica | Indovinello (11, 8)».⁴³ Un esempio più radicale, in cui la pagina letteraria coincide *in toto* con la documentazione, è invece l'*Ambient Fiction Reading System* del poeta Tan Lin, che ha quotidianamente catalogato (sul blog ambientreading.blogspot.com) i titoli di tutti i testi che ha letto (prevalentemente online) durante il 2006, specificando anche l'ora in cui li ha scorsi. In tal modo la poesia non si limita a intervenire nel dibattito sull'accesso indiscriminato ai dati che tracciano i comportamenti degli utenti online (quelli che Lidia Riviello definisce: «i salvataggi in forme estreme | dell'ultimo utente»),⁴⁴ bensì ne mima il processo e manipola direttamente il materiale su cui tali operazioni vengono compiute.

Per la capillarità e la propagazione di simili esperimenti negli anni Dieci, Cristina Demaria ha parlato di una svolta documentale (*Documentary Turn*),⁴⁵ in cui WikiLeaks giocherebbe un ruolo rilevante condizionando l'immaginario artistico e letterario. La centralità di tale influenza è stata quindi consacrata dalla serie di interviste ad Assange realizzate dal «supercuratore»⁴⁶ Hans Ulrich Obrist⁴⁷ e dal saggio di Boris Groys *WikiLeaks. The Revolt of the Clerks, or Universality as Conspiracy*. Groys suggeriva infatti che WikiLeaks avrebbe presto occupato un ruolo d'avanguardia nell'ambito dei *media* e sosteneva che l'organizzazione non costituisca una minaccia né una rivolta strettamente anti-mediatica, diretta cioè contro l'aspirazione alla *privacy* e alla tutela dei dati sensibili nell'era digitale, bensì che corresse verso il *télos* comune cui ambiscono i *media* contemporanei, cioè «la nuova universalizzazione del mondo»⁴⁸ e l'accesso illimitato alla trasparenza. Groys ritiene che l'obiettivo di WikiLeaks e, nel complesso, della svolta documentale nelle pratiche artistiche contemporanee consista nel riconcepire la cospirazione come servizio universale,⁴⁹ votato all'utopia di una trasparenza radicale (delle informazioni) basata sulla radicale mancanza di trasparenza (degli informatori).⁵⁰ Nel profilare infatti un ritratto delle democrazie nell'era digitale, Byung-Chul Han ha parlato di una società della trasparenza,⁵¹ rimarcando l'ossessione feticistica con cui il discorso pubblico sembra ambire o addirittura esigere⁵² l'accesso indiscriminato ai dati afferenti alla sfera politica e all'operato economico di *corporations*, banche e istituti finanziari. La società della trasparenza condannata da Han eccede, tuttavia, la mera nozione di *open government* e sembra aspirare all'esposizione mediatica continua degli *individui*, non solo delle informazioni, esaltandone un vantaggioso quanto ipotetico apporto in punto di autenticità e veridicità negli ambiti più disparati (comu-

⁴³ Ivi, p. 101.

⁴⁴ *alcuni volontari guardano 400 immagini casuali in bianco e nero* in L. Riviello, *Sonnologie*, cit.

⁴⁵ C. Demaria, «*Documentary Turn*? La cultura visuale, il documentario e la testimonianza del "reale"», «Studi culturali», VII, 2011, 2, pp. 155-176.

⁴⁶ D. Balzer, *Curationism. How Curating Took Over the Art World and Everything Else*, Toronto, Couch House, p. 17.

⁴⁷ H.U. Obrist, *In Conversations with Julian Assange. Part I*, in J. Aranda, B. Kuan Wood, A. Vidokle (eds.), *The Internet does not exist*, Berlin, Stenberg, 2015, pp. 207-244.

⁴⁸ B. Groys, *Arte en el flujo*, cit., p. 188.

⁴⁹ Ivi, p. 192.

⁵⁰ Ivi, pp. 191-192.

⁵¹ B.C. Han, *La sociedad de la transparencia*, trad. sp. di R. Gabás, Barcelona, Herder, 2018 [ed. or. *Transparenzgesellschaft*, Berlin, Matthes & Seitz, 2012].

⁵² Ivi, p. 11.

nicazione, sicurezza, *marketing*, intrattenimento, sanità pubblica), rimuovendo di fatto ogni possibile ambiguità e segretezza.⁵³

Nel rappresentare un soggetto reso trasparente dalle interazioni online, Cristian Alcaraz (*Big cum goal off*)⁵⁴ e Guido Mazzoni (*Barely legal*)⁵⁵ ricorrono al porno amatoriale, in cui rintracciano l'ostentazione di una vulnerabilità involontariamente sovraesibita per eccesso di confidenza con il *medium*.⁵⁶

Big cum goal off

Pantaloni della tuta e torsi di tutti i paesi:
vi porto qui l'immagine pixelata dei miei slip.
Vi mostro le lenzuola della mia infanzia.

[...]

Dalla casa di famiglia vi consegno
la risoluzione della mia videocamera integrata.
È il mio corpo.

[...]

Non decifro i vostri tratti, ma accetto la vostra circoncisione.
Accettate le mani ereditate da mio padre:
notate come si screpolano le linee?

Barely legal || Ti piace molto, nei porno, quello che si vede ai margini delle scene, quando scompare la teatralità [...] Perciò ti piace questo video che finisce nel silenzio: l'adolescente ucraina si siede sulle ginocchia e guarda avanti verso un punto generico, l'uomo in piedi sopra di lei regge la camera con la mano, con l'altra si tocca, il pene divide in due lo schermo [...]. La ragazza è molto giovane e [...] non ha segni di degrado, non sembra masochista, esibizionista o borderline, [...] non agisce secondo i codici del porno che vorrebbero una naturalezza inesistente in un atto, scopare, che è sempre esposto allo sguardo di un altro e che, come tale, è sempre opaco, sempre innaturale.

Nella raccolta di Mazzoni, la trasparenza dei soggetti raggiunge persino esiti *splatter* (*Quattro superfici*), mentre in Maria Borio assume tratti fortemente asettici e igienizzati (*Acquatic Center*), debitori di un'astrazione cristallina e inorganica à la Worringer.⁵⁷

Quattro superfici

[...]

A volte, in sogno, vedo le persone
senza la parete addominale, con gli organi aperti.

[...]

In questa poesia significa ciò che normalmente
resta impercepito, la meccanica del corpo, il tubo
di feci che portate dentro per esempio, la sorpresa
di quando la merda si mostra all'esterno come una sostanza aliena.⁵⁸

⁵³ Ivi, p. 64.

⁵⁴ C. Alcaraz, *Big cum goal off*, trad. it. di A. Pellegatta, in M. Dagnino, A. Pellegatta (a cura di), *Planetaria. 27 poeti del mondo nati dopo il 1985*, Milano, Taut, 2020, p. 13.

⁵⁵ G. Mazzoni, *La pura superficie*, Roma, Donzelli, 2017.

⁵⁶ B. Groys, *Arte en el flujo*, cit., p. 200.

⁵⁷ W. Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 19 [*Abstraktion und Einfühlung*, Monaco, Piper, 1908].

Acquatic Center

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 sangue⁵⁹

Si tratta comunque di testi che indagano l'utopia della trasparenza attraverso un'inversione di segno, cioè mediante la distopia dell'opacità o della sovraesposizione mediatica, secondo l'equazione istituita da Han fra la società della trasparenza e la società del porno che sottopone organi e genitali all'ipervisibilità cui piega tutte le merci.⁶⁰

4. *Vivere in una casa trasparente*

Oltre all'esibizione di un corpo e di una sessualità trasparenti, continua Byung-Chul Han, l'utopia/distopia dell'accesso indiscriminato ai dati sensibili necessita anche di un linguaggio trasparente. L'imposizione di tale linguaggio si precisa come una delle richieste impellenti con cui la società trasparente esercita pressione sull'individuo, al fine di semplificare, codificare e rendere universalmente accessibili tutte le interazioni comunicative. Per linguaggio trasparente Han intende «una lingua formale, puramente meccanica, operativa»,⁶¹ quale è la scelta di descrittori (*index terms*), chiavi di ricerca inserite su un *Search Engine*, operatori booleani, stringhe informatiche e metacaratteri, quelle che Attilio Lolini definiva, in *Computer*, le «parole [che] non mutano»: «stanno appese | sullo schermo | [...] oscillando | come pesci | in un acquario».⁶²

La poesia italiana ha quindi riconfigurato l'esperienza di un utente assediato dal *data mining* e dall'esposizione all'ipervisibilità traducendola nella metafora dell'acquario (Micaletto: «nell'acquario della stanza»)⁶³ *Hp 6730b* di Simone Burratti, dedicata all'omonimo modello di portatile,⁶⁴ mette a fuoco la sensazione di intimità prodotta dall'acquario-computer:

Qualche volta, davanti a una luce quasi azzurra o quasi bianca, la mia faccia si staccava dal cuscino e emergeva sullo sfondo più completa, più deforme, più tridimensionale: le mie piccole mani da dinosauro, il bagnato degli occhi contro i tuoi cristalli freddi, che non sono uno specchio ma soprattutto un grande contenitore compresso, un acquario che chiude al di qua. E mi sentivo bene, mi sentivo chiaro e accettato.

⁵⁸ G. Mazzoni, *La pura superficie*, cit., p. 75.

⁵⁹ M. Borio, *Trasparenza*, cit., p. 30.

⁶⁰ B.C. Han, *La sociedad de la transparencia*, cit., p. 51.

⁶¹ Ivi, p. 13.

⁶² A. Lolini, *Carte da sandwich*, Torino, Einaudi, 2013.

⁶³ M. Micaletto, *lo scarto – è dormire più a fondo, dormire più forte –*, in M. Dagnino, A. Pellegatta (a cura di), *Planetaria*, cit., p. 142.

⁶⁴ S. Burratti, *Progetto per S.*, Nuova Magenta, Varese, 2017.

In *Connettiti* di Laura Accerboni,⁶⁵ il livello dell'acqua risale dal basso minacciando l'annegamento:

Connettiti
mentre cerco il nome
che mi avanza l'acqua
sotto i piedi
non lo vedo galleggiare.
(Se va a fondo
il corpo
non lo voglio
sullo schermo
dietro il nero
dell'off
ad annegare)

Il topos della casa di vetro o della casa trasparente come un acquario non è certo inedito, dal castello di vetro nell'*Orlando innamorato* alla celebrazione esotica di un'Istanbul ottocentesca, ancora disseminata di palazzi di cristallo,⁶⁶ dall'*Architettura di vetro*⁶⁷ di Scheerbart alla popolare *Glass House* di Philip Johnson. La casa soggetta allo sguardo altrui era già sinonimo di moralità in Velleio Patercolo (Vell. 2.14.3) e, in quanto tale, verrà ripresa nella formula mussoliniana «il Fascismo è una casa di vetro, nella quale tutti debbono e possono guardare»,⁶⁸ vistosamente piegata a giustificare l'imposizione di un sistema di sorveglianza politica del tutto estraneo alla precedente *Casina di cristallo* futurista di Palazzeschi e, tuttavia, non troppo diverso dalla società della vigilanza algoritmica online.⁶⁹ La metafora della casa trasparente è tanto radicata nell'immaginario italiano da essersi prestata agli usi più disparati in ambito architettonico (Ponti, *L'architettura è un cristallo*),⁷⁰ ecclesiastico (Mangiarotti, Mater Misericordiae, la cosiddetta chiesa di vetro a Baranzate),⁷¹ critico (il Naturalismo come casa di vetro)⁷² e poetico (Bagnoli: «casa che non è più casa, casa di vetro»),⁷³ Nei modi più radicali, il topos assume la forma della casa spalancata (De Angelis: «case | aperte al primo di sguardo»),⁷⁴ senza porte (Erba: «case senza porte | [...] in riva al Po»),⁷⁵ senza pareti (Bertolucci: «il muro, il muro che non c'è»),⁷⁶ nell'abitato che si sfalda dentro il paesaggio (Bassani: «librati quasi a mezz'aria» nel «più

⁶⁵ L. Accerboni, *Acqua Acqua Fuoco*, Torino, Einaudi, 2020.

⁶⁶ P. Mansel, *Constantinopla. La ciudad deseada por el mundo. 1543-1924*, trad. sp. di F. Miranda, Grenada, Almed, 2005, p. 187 [ed. or. *Constantinople. City of the World's Desire 1453-1924*, London, Murray, 1995].

⁶⁷ P. Scheerbart, *Architettura di vetro*, trad. it. di G. Schiavoni, Milano, Adelphi, 1982 [ed. or. *Glasarchitektur*, Berlin, Verlag Der Sturm, 1914].

⁶⁸ B. Mussolini, *Ai gerarchi milanesi*, in *Discorsi del 1929*, Milano, Alpes, 1930, p. 247.

⁶⁹ B. Groys, *Arte en el flujo*, cit., p. 203.

⁷⁰ G. Ponti, *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, Genova, Vitali e Ghianda, 1957.

⁷¹ S. N., *Una chiesa di vetro in Lombardia*, in «Domus», n. 351, febbraio 1959, pp. 1-8.

⁷² P. Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004.

⁷³ C. Bagnoli, *Casa di vetro*, Milano, La Vita Felice, 2012.

⁷⁴ M. De Angelis, *Cum più ablativo*, in *Quell'andarsene nel buio dei cortili*, Milano, Mondadori, 2008.

⁷⁵ L. Erba, *Sole dell'avvenire*, in *Il male minore*, Milano, Mondadori, 1960.

⁷⁶ Nel cap. XIII di A. Bertolucci, *Camera da letto*, Milano, Garzanti, 1988.

perfetto dei vuoti»⁷⁷ e negli spazi che col paesaggio si fondono del tutto (Neri: «rami e foglie coprivano le pareti della stanza | in una prospettiva continua»; Erba: «alle pareti, non solo al suolo, regnava il muschio»)⁷⁸. Come immagine di repertorio, già adusa alle più diverse finalità, la casa senza muri è quindi facilmente servibile anche nell'era digitale. Rappresenta adesso l'esposizione mediatica nello spazio pubblico (Borio: «tra il cielo e l'acqua questo edificio | splende in una luce illimitata: | puoi aprirlo, aprirti»)⁷⁹, il tracciamento dell'utente (ancora Borio: «siamo finestre senza imposte, | il vetro su cui le storie aderiscono»)⁸⁰ e l'invasione della *privacy* sotto forma di distopia della trasparenza a tinte razziste, alimentata dall'ossessione per la sicurezza, come in questo estratto dal *Conoscente* di Fiori:

Non c'è di allarmi, non c'è di cancellate,
 filo spinato, porte blindate, muri,
 non c'è di grate, fossati, cani da guardia!
 Non c'è di polizia!
 state sicuri: prima o poi arrivano.
 Oggi da te, da lui,
 domani a casa mia, quando fa buio,
 come scimmie, su su per la grondaia,
 arrivano gli zingari.
 [...]
 Vedranno cosa c'è dietro le porte,
 le sbarre, le pareti. Ci frugheranno
 l'anima, sputeranno
 dietro i nostri segreti. Io li sento
 già ridere, gli zingari!⁸¹

5. *Il vetro e la 'camera obscura'*

Come sottolinea Raimonda Riccini, «la ricerca della trasparenza» è stata soprattutto uno degli assilli «della cultura progettuale contemporanea, [da]ll'abitacolo di un'auto [a]llo schermo di un televisore o di uno smartphone»,⁸² nella convinzione che la trasparenza alimenti «la certezza di trovare verità attraverso sistemi visivi».⁸³ Anche in una poesia di Maria Borio, «la sostanza del vetro è la nostra e la finestra | è un'architettura come il corpo».⁸⁴ Una simile certezza sembra infatti inveterata nell'immaginario occidentale, che glorifica le «consequences of

⁷⁷ G. Bassani, *A casa*, in *In gran segreto*, Milano, Mondadori, 1978.

⁷⁸ G. Neri, *Teatro naturale*, Milano, Mondadori, 1998; L. Erba, *L'altra metà*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2004.

⁷⁹ M. Borio, *Trasparenza*, cit., p. 30.

⁸⁰ M. Borio, *Vedi i riflessi camminare, la finestra è un bacino*, ivi, p. 18.

⁸¹ Cap. LXI di U. Fiori, *Il conoscente*, Milano, Marcos y Marcos, 2019.

⁸² R. Riccini, *Gli oggetti della letteratura. Il design tra racconto e immagine*, Brescia, La Scuola, 2017, p. 99.

⁸³ Ivi, p.102.

⁸⁴ M. Borio, *Vedi i riflessi camminare, la finestra è il bacino*, in *Trasparenza*, cit., p. 17.

that [...] transparent substance»,⁸⁵ il vetro, grazie al quale artisti e scienziati furono dotati di «new eyes to see and what they saw changed the whole world».⁸⁶

Nel ripercorrere storicamente i modi in cui «il vetro trasformò i rapporti fra l'umanità e il mondo naturale», l'antropologo Alan MacFarlane sottolinea come il passaggio da una massa vitrea colorata e opaca alla totale trasparenza «modificò il senso della realtà, privilegiando la vista rispetto alla memoria»,⁸⁷ come strumento di conoscenza e di verifica, dopodiché «suggerì nuovi concetti di prova e dimostrazione, alterò il senso del sé e dell'identità»⁸⁸ grazie alla produzione di specchi perfettamente riflettenti, che Maria Borio traduce nella spettacolare «linea ll d'orizzonte [con] pareti a specchio altissime in un nastro»⁸⁹ di superfici brillanti.⁹⁰ Anche Giampiero Neri, nel risalire la storia del vetro dall'opacità alla trasparenza, si è concentrato sulle proprietà materiche del vetro (*Procedimenti*)⁹¹ e sui riflessi (*Un caso di omonimia*).⁹²

Procedimenti || Si ricava una pasta di vetro molle e densa che per il variare della luce prende diverso colore, blu e oro. Formata da molti frammenti di terra e conchiglie, oggetti fuori uso, che si mescolano insieme come sabbia. Alla fine rivela una luce propria, che attraversa una vasta ombra.

Un caso di omonimia || [...] Dei fiori mi sembra, una luce passava dai vetri. Nella mattina, la strada e le case hanno ripreso i colori di una volta. Formano lunghe immagini nella mia stanza, sono tornate con molti argomenti. Un quadro simile si troverà ancora, un giorno o l'altro. Ma si notava il particolare sullo sfondo? il principio?

MacFarlane fa risalire l'origine di tale effetto ottico al XIV secolo, quando «per gli europei più facoltosi, [...] le case divennero analoghe alle lenti di una macchina fotografica o a un apparecchio per diapositive; ci si sedeva nella semioscurità e si guardavano gli intensi colori del mondo esterno».⁹³ L'esperienza di vivere in una *camera obscura* è penetrata profondamente nell'immaginario poetico italiano e si è imposta come una delle iconizzazioni privilegiate della società della trasparenza. Nella *camera obscura* (così come in altri dispositivi usati per proiettare il riflesso del mondo esterno all'interno di un ambiente chiuso) sono vetri, specchi e lenti⁹⁴ a generare l'illusione che le pareti sfumino in immagini, siano quindi smaterializzate, fantasmatiche.

⁸⁵ G. Martin, A. MacFarlane, *The Glass Bathyscaphe. How Glass Changed the World*, Londra, Profile, 2002, p. 77 [trad. it. di V. Palombri, S. Salpietro, *Una storia invisibile. Come il vetro ha cambiato il mondo*, Roma-Bari, Laterza, 2003].

⁸⁶ Ivi.

⁸⁷ G. Martin, A. MacFarlane, *Una storia invisibile...*, cit., p. 198 [ed. or. *The Glass Bathyscaphe...*, cit.].

⁸⁸ Ivi.

⁸⁹ M. Borio, *U.S.*, in *Trasparenza*, cit., p. 108.

⁹⁰ B.C. Han, *La sociedad de la transparencia*, cit., p. 31.

⁹¹ G. Neri, *Liceo*, Parma, Guanda, 1986.

⁹² G. Neri, *L'aspetto occidentale del vestito*, Parma, Guanda, 1976.

⁹³ G. Martin, A. MacFarlane, *Una storia invisibile*, cit., p. 74.

⁹⁴ D. Hockney, *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, New York, Viking Studio, 2006, pp. 73-75.

Il motivo delle pareti scomparse o sfondate manifesta la portata utopica/distopica della piena trasparenza:⁹⁵ vetrate e finestre infrante sono al centro delle ricerche di Hito Steyerl confluite nell'esibizione *La città delle finestre rotte* (Castello di Rivoli, 2018). Mediante installazioni di schermi, finestre e superfici di cristallo, Steyerl ha studiato il ruolo dell'intelligenza artificiale nello sviluppo di tecnologie di sorveglianza basate su algoritmi che riconoscano il rumore di un vetro infranto a fini dolosi e ricorrano automaticamente alle forze dell'ordine. L'obiettivo della società della trasparenza sembra quindi correre verso la smaterializzazione e l'automatizzazione accelerata del mondo,⁹⁶ mentre «i *media*, con le loro immagini, sempre più si pongono come l'unica finestra possibile su un mondo che sembrerebbe darsi solo nel palinsesto delle sue rappresentazione, dell'intervisualità».⁹⁷

Abitare metaforicamente in una *camera obscura*, all'interno della quale il mondo penetra solo sotto forma di immagine e di riflesso, può quindi tradursi nelle forme radicali della distopia –la reclusione domestica votata al totale ritiro dalla vita sociale–, o dell'utopia –la casa senza pareti, spalancata e in contatto col mondo–. Entrambe le alternative costituiscono però situazioni-limite ben documentate nell'era digitale e pur sempre vincolate all'accesso a internet come principale finestra sul mondo. Il primo è il caso degli *hikikomori* giapponesi (giovani che rifiutano qualsiasi relazione sociale al di fuori dei contatti che sono in grado di stabilire telematicamente dall'interno della propria camera),⁹⁸ il secondo è il caso dei *media centers* degli attivisti siriani antigovernativi:

Nel *media center* di Saraqeb [...] la prima stanza era riservata alle apparecchiature elettriche e ai dispositivi di carica, la seconda a internet e ad altri strumenti di comunicazione. [...] Udimmo una prima fortissima esplosione, seguita da diverse altre, che mandarono in frantumi le finestre. Tutti ci precipitammo fuori dalla stanza. Una bamba a grappolo aveva colpito il muro della stanza adiacente. Al posto della finestra adesso c'era uno squarcio.⁹⁹

In uno scenario di guerra, il *continuum* utopico-distopico della trasparenza si manifesta nella metaforica apertura al mondo garantita dall'accesso online e nello squarcio letterale della parete. La *camera obscura* in cui penetra il mondo sotto forma di immagine è dunque il topos in cui, paradossalmente, si armonizzano le due esperienze-limite: la sopravvivenza di relazioni significative attraverso connessioni principalmente virtuali e la smaterializzazione delle pareti. Cito, a proposito della trasparenza in tempo di guerra e della connessione via internet, una prosa di Maria Borio:¹⁰⁰

⁹⁵ Sull'utopia della parete abbattuta: S. Ahmed, *La promesa de la felicidad*, cit., p. 211; sulla distopia: F.B. Berardi, *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación colectiva*, trad. sp. di A. López Gabrielidis, Buenos Aires, Caja Negra, 2017, pp. 58 e 60 [ed. or. *And. Phenomenology of the End. Sensibility and Connective Mutation*, Los Angeles, Semiotext, 2016].

⁹⁶ É. Sadin, *La silicolonización del mundo. La irresistible expansión del liberalismo digital*, trad. sp. di M. Martínez, Buenos Aires, Caja Negra, 2018, p. 177 [La silicolonisation du Monde. L'irrésistible expansion du libéralisme, Parigi, L'échappée, 2016].

⁹⁷ C. Demaria, «Documentary Turn»? *La cultura visuale, il documentario e la testimonianza del "reale"*, «Studi culturali», VII, 2011, 2, p. 159.

⁹⁸ F.B. Berardi, *Fenomenología del fin*, cit., pp. 116-124.

⁹⁹ S. Yazbek, *Passaggi in Siria*, trad. di A. Grechi, Palermo, Sellerio, 2017, pp. 160-161 [ed. or. *The Crossing. My journey to the shattered heart of Syria*, Londra, Rider, 2015].

¹⁰⁰ M. Borio, *Il cielo*, in *Trasparenza*, cit., p. 121.

ἀρμονία è collegamento, connessione, unione. «Finché restano uniti i tronchi della zattera, starò qui, resisterò...»
Odisea v, 361-362

Il cielo è trasparente. Il cielo è armonia: significa collegamento, connessione, come viviamo l'era, come dice solitudine trasmessa, guerra, pace, virtuale. Rete e corpo si schiudono.

6. Conclusioni

Al di fuori dei conflitti armati, l'esperienza della camera trasparente si traduce spesso nei versi dedicati ai viaggi in treno/autobus, come se finestrini e schermi tendessero a coincidere. Il paesaggio descritto da Federico Italiano entra con prepotenza nell'abitacolo, rimarcando la fragilità del confine fra l'interno e l'esterno nella società della trasparenza: «il verde smeraldo l dell'Alta Austria che invadeva i cristalli l dell'autobus come un dolce incantesimo». ¹⁰¹ Laura Accerboni (*Che annega*) ¹⁰² e Andrea De Alberti (*Oasi*) ¹⁰³ ricorrono esplicitamente a lastre e involucri cristallini che rivestono le pareti di casa.

Che annega
 immagine dopo immagine
 ma dietro la camera
 dietro la cucina.
 E non possiamo
 più dormire.
 (Ogni porta
 nell'acqua
 è un involucro
 trasparente)

Oasi
 È strano vedere una casa dietro a una lastra di vetro,
 gli animali si dormono addosso,
 lo vedi che anche per loro c'è un'intimità più profonda.
 [...]
 Mi muovo più lento guardando molto da vicino un gufo reale,
 osservo il volo del nibbio,
 mi sembra il verso del gheppio come un segnale
 di avvicinamento all'inverno.

Il testo di Accerboni gioca sull'equivocità del termine 'camera', sicché la camera da letto e la camera fotografica implodono in un unico ambiente allagato dove penetrano proiezioni ottiche. Si tratta di un involucro trasparente pieno d'acqua su cui si proiettano immagini e che ricorda da vicino lo «straordinario poliedro, in un sottile materiale trasparente, cavo e per metà

¹⁰¹ F. Italiano, *Habitat*, Roma, Elliot, 2020.

¹⁰² L. Accerboni, *Acqua Acqua Fuoco*, cit.

¹⁰³ A. De Alberti, *Dall'interno della specie*, Torino, Einaudi, 2017.

colmo d'acqua»,¹⁰⁴ dipinto nel celebre *Ritratto di fra' Luca Pacioli con un allievo* al Museo di Capodimonte. Anche «nelle facce del solido si leggono [infatti] i riverberi del tavolo verde, [...] di una finestra attraverso la quale si riflette, su tre differenti facce, il fronte di un palazzo», identificato da alcuni con il Palazzo Ducale di Urbino. La distopia della trasparenza nei versi di Accerboni assimila, insomma, l'immaginario iconico del Rinascimento urbinato. L'utopia di un mondo organizzato secondo la *Divina proportione* si traduce adesso nella mitizzazione di ambienti trasparenti in cui l'esterno viene proiettato otticamente sulle pareti di un interno protetto, quasi a risarcimento della «rottur[a] con la trasparenza»¹⁰⁵ che caratterizza l'architettura monumentale di inizio millennio, in cui la «distanza tra nucleo e involucro cresce al punto che la facciata non può rivelare ciò che avviene all'interno».

Sulla convergenza tra l'utopia rinascimentale della città ideale e l'utopia/distopia di un involucro trasparente si situano anche la visione di «una Venezia del futuro»¹⁰⁶ proposta da Zanzotto a Fellini¹⁰⁷ per un film rimasto incompiuto («una Venezia di un futuro lontano, sotto cupola di plexiglas o addirittura incapsulata»),¹⁰⁸ la Venezia di Mari Borio («le case sull'acqua avranno solidità | [...] Tra atmosfera e atmosfera tutto si trasforma [...] || Allora papadopoli tra atmosfera e atmosfera | fa un'energia invisibile, un equilibrio steso»),¹⁰⁹ e le «calotte di città sottomarine»¹¹⁰ che Bortolotti intravede nelle «piccole bolle della schiuma» del cappuccino («le cupole geodetiche di colonie terrestri su di un pianeta deserto» mentre «guardi fuori dalla vetrina di un bar»).¹¹¹

Benché oggi giorno «il vetro sia in larga misura sostituito da altri materiali trasparenti»,¹¹² si può asserire che, «sotto forma di specchi e finestre», la trasparenza e il riflesso abbiano contribuito a «delimitare il pensiero vincolando la visione»¹¹³ e a «sping[ere] l'individuo a esaminare se stesso»,¹¹⁴ al punto che in Europa «l'individualismo e gli specchi di alta qualità si diffusero in congiunzione tra loro»¹¹⁵ tra il XIV e XVI secolo. L'assunzione della trasparenza, del plexiglas e dello specchio a correlativi oggettivi del narcisismo e dell'individualismo sfrenato impernia,

¹⁰⁴ A. Cerasuolo, P. Piscitello, M. Santucci, *Ritratto di fra' Luca Pacioli con un allievo*, in A. Marchi, M.R. Valazzi, *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero Della Francesca e Raffaello*, Milano, Electa, 2012, p. 238.

¹⁰⁵ R. Koolhaas, *Bigness ovvero il problema della Grande Dimensione*, in *Junkspace*, trad. it. di G. Mastigli, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 15.

¹⁰⁶ A. Zanzotto, *Appunti e temi per un filmato su Venezia (per Federico Fellini)*, in L. De Giusti (a cura di), *Il cinema brucia e illumina. Intorno a Fellini e altri rari*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 112.

¹⁰⁷ Per una presentazione del dattiloscritto fornito da Zanzotto a Fellini, *Appunti e temi per un filmato su Venezia*, rimando a G. Iacoli, «Quell'esile filo che ti lega a Venezia vorrei che diventasse un canapo». *Su un film mai girato, tra Fellini e della Corte*, in V. Gobatto, S. Uroda (a cura di), «Una raffinata ragnatela». *Carlo della Corte tra letteratura e giornalismo nel secondo Novecento italiano*, Atti della Giornata di studio (Venezia, Istituto veneto di Scienze, lettere ed arti, 5 dicembre 2012), Venezia, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2014, pp. 171-188.

¹⁰⁸ Ivi.

¹⁰⁹ M. Borio, *Dorsoduro*, in *Trasparenza*, cit.

¹¹⁰ G. Bortolotti, 2.8, in A. Inglese et al., *Prosa in prosa*, cit., p. 68.

¹¹¹ Ivi.

¹¹² G. Martin, A. MacFarlane, *Una storia invisibile*, cit., p. 6.

¹¹³ Ivi, p. 52.

¹¹⁴ Ivi, p. 80.

¹¹⁵ Ivi, p. 84.

del resto, anche il *Prato n° 96* di Andrea Inglese,¹¹⁶ prosa centrata sui limiti della visione come strumento d'approccio nei rapporti di sopraffazione anziché di contatto.

Prato n° 96 (polistirene, specchio e plexiglas) || Lui cercava di stabilire, eventualmente, una posizione di forza all'interno della famiglia. [...] Ma soprattutto il grande trionfo lavorativo. Questo era un impegno di primaria importanza. [...] In questa lotta per affascinare le persone, l'opera o il prodotto o il servizio reso erano costantemente indeboliti e sacrificati, fino al totale annichilimento quando si era prossimi alla gratificazione, alla promozione. [...] Spiare dentro bocche femminili, contando i denti, misurando la resistenza della lingua, la profondità del palato, la nerezza della gola. A questo si doveva aggiungere una grande fame d'immagini, meglio se legate tra loro in forma cinematografica.

L'antropologo Alan MacFarlane ha ripetutamente esaltato i benefici del vetro che «attraverso gli specchi e le lenti,» non solo «ci consente di percepire in modo diverso noi stessi e il mondo che ci circonda»,¹¹⁷ ma è stato «di cruciale importanza nello sviluppo di due delle più importanti basi metodologiche della scienza moderna: il metodo sperimentale e il principio di economia».¹¹⁸ Con tono spudoratamente encomiastico, MacFarlane sostiene che «con l'introduzione delle prime finestre [di vetro] nelle chiese e nelle case private [...] la luce e la conoscenza, la verità e la bellezza si fusero tra loro»¹¹⁹ e che «è stato il vetro a unirle».¹²⁰ Nel riferimento alle finestre delle chiese, l'antropologo allude in particolare alle vetrate delle cattedrali gotiche¹²¹ istituendo, in tal modo, una relazione storica esplicita (fra la trasparenza e la cattedrale) a radice di una metafora che tornerà nella poesia italiana contemporanea. Se la trasparenza del vetro medievale forniva infatti un supporto visivo alla metafora della luce come espressione del divino, la presenza della cattedrale viene ricontestualizzata nell'era della trasparenza e concepita come soglia d'accesso ai dati sensibili nella prosa di Bortolotti: «mentre aspetti che il telefono, impostato sul dialing ad impulsi, componga il numero del server, che ti connette, come la chiave di un'arcata di cattedrale, alla rete, [...] consideri l'estensione della superficie del tuo disco fisso, [...] cercando [...] le frazioni dei file che raccolgono la tua vita e le tue opere».¹²²

¹¹⁶ A. Inglese, *Prati*, in Id. et al., *Prosa in prosa*, cit., pp. 26-27.

¹¹⁷ G. Martin, A. MacFarlane, *Una storia invisibile*, cit., p. 84.

¹¹⁸ Ivi, p. 49.

¹¹⁹ Ivi, p. 53.

¹²⁰ Ivi.

¹²¹ Ivi, p. 47.

¹²² G. Bortolotti, 2.23, in A. Inglese et al., *Prosa in prosa*, cit., p. 63.