

«Tutta distrutta, tutta nuova nata». Poesia e macerie

I costruttori di rovine. Tempo e palinsesti in Carlo Bordini

FRANCESCA SANTUCCI

Università degli Studi di Genova
francesca05santucci@yahoo.it

Abstract. This paper delves into the temporal function of the concepts of rubbles and ruins in the literary works of Carlo Bordini. The initial part of this study aims to identify the styles and forms in which rubbles and ruins manifest, with a particular focus on two exemplary books, namely, *Polvere* (Empiria 1999) and *Sasso* (Scheiwiller 2008). In the second part rubbles and ruins are examined from a philological perspective, specifically in relation to the use of textual variants, especially within certain textual palimpsests constructed by Bordini. Following a systematic classification of the various types of variants encountered in his works, the analysis shifts to the final two poetry collections, *Poesie color mogano* (Tic 2020) and *Un vuoto d'aria* (Mondadori 2021, posthumous), offering critical commentary on select instances.

Keywords: Carlo Bordini, fragment, time, textual variants, palimpsests.

Riassunto. Il presente lavoro approfondisce la funzione temporale dei concetti di macerie e rovine nell'opera letteraria di Carlo Bordini. La prima parte dello studio mira a individuare gli stili e le forme in cui si manifestano le macerie e le rovine, con particolare attenzione a due libri esemplari, *Polvere* (Empiria 1999) e *Sasso* (Scheiwiller 2008). Nella seconda parte, le macerie sono esaminate da una prospettiva filologica, in particolare in relazione all'uso di varianti testuali, soprattutto all'interno di alcuni palinsesti testuali costruiti da Bordini. Dopo una classificazione sistematica dei diversi tipi di varianti riscontrati nelle sue opere, l'analisi si sposta sulle due ultime raccolte poetiche, *Poesie color mogano* (Tic 2020) e *Un vuoto d'aria* (Mondadori 2021, postumo), offrendo un commento critico su alcune istanze.

Parole chiave: Carlo Bordini, frammento, tempo, varianti testuali, palinsesti.

Premessa¹

Le rovine, le macerie – i frammenti – appartengono all'opera in prosa e in versi di Carlo Bordini (1938-2020) tanto quanto il gesto di costruzione e distruzione. La fascinazione per il residuo si evince a livello tematico quanto formale, e si declina in modo coerente negli anni. «Scherzi a parte / mi annoio / un po' // in bene e in / male / tutto sembra / già stato fatto», Bordini lo scriveva in *Strana categoria*, il primo libro di poesie che stampa in ciclostile nel 1975, a Roma, in cui fanno comparsa i cut-up di *Appunti sulla guerra* (poi in *Poesie leggere*, Barbablù, 1981); in *Materia medica* monta stralci estratti da un manuale di medicina ottocentesco (*Mangiare*, Empiria, 1995); l'indugio sul recupero delle forme atomizzate e il loro potenziale darà vita ad alcuni dei suoi capolavori, come *Polvere* (nell'omonimo libro, Empiria, 1999) («Ciò che si perde è irrecuperabile, e se lo si recupera esso / è ormai disperso, non rientra più nell'ordine prestabilito / delle cose. Sono contento / se di me non rimane che un lieve involucro»), e a certi libri programmaticamente organizzati come un montaggio di sinopie, si pensi a *Poema inutile* (Empiria, 2007) e soprattutto alle prose di *Pezzi di ricambio* (Empiria) del 2003 (dalla nota *Al lettore*: «Frammenti, cose non finite, progetti non realizzati. [...] Li raggruppo tutti come in una sorta di sfasciacarrozze dello spirito, una bottega di rigattiere»).

Nel 2010 Bordini riunisce la sua opera poetica in un'auto-antologia che riorganizza i suoi testi con criterio sincronico: il titolo del volume è *I costruttori di vulcani*, e allude alla costruzione da parte dell'uomo di uno strumento che lo distruggerà deflagrando, lo sguardo rivolto a un'apocalisse («in questo mondo che scade verso la barbarie», scriveva già in *Poema a Trotsky*, in *Mangiare*) che non è da venire, ma già si esperisce nel presente con lucidità amara e ironia difensiva.

Questo articolo si divide in due momenti: nel primo, si rintraccia una funzione dei concetti di rovina e di maceria nell'opera di Bordini e si individua uno specifico sentimento del tempo e una postura del soggetto da questa circostanziati; nel secondo, si considera a livello filologico la costruzione della poesia come palinsesto, sistema di scritture stratificate nel tempo. Nella prima parte dello studio viene presa in considerazione tanto l'opera in versi quanto quella in prosa di Bordini, indicando un probabile picco della fortuna allegorica delle rovine in un libro come *Sasso* (Scheiwiller, 2008), con un'importante precedente in *Polvere*. Nella secon-

¹ Per le citazioni dall'opera in versi e in prosa si fa riferimento, rispettivamente, a: C. Bordini, *I costruttori di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010*, con scritti di R. Roversi e F. Pontorno, Roma, Sossella, 2010, segnalato in coda ai testi citati come CV; Id., *Difesa berlinese*, con un saggio di G. Mazzone, a cura di F. Santucci, Roma, Sossella, 2018 (ristampa 2020), segnalato in coda ai testi citati come DB.

da parte, un'attenzione particolare si rivolge agli ultimi due libri pubblicati da Bordini, *Poesie color mogano* (2020) e *Un vuoto d'aria* (2021, postumo), nei quali si assiste per la prima volta a un'inedita gestione delle varianti testuali.

In calce a questo articolo (cfr. *Appendice*), per semplificare alcune vicende testuali complesse, si offre un regesto dei testi citati esplicitandone il libro di provenienza e, quando fosse, il libro in cui il testo si ripropone (con o senza varianti).

I. Un giardino d'infanzia con le statue smozzicate

Memorie di un rivoluzionario timido (Sossella, 2016) è il romanzo autobiografico in cui Bordini racconta di un arco di tempo contenuto della sua vita (quello della militanza politica e del seguente riassorbirsi del millenarismo) attraverso squarci narrativi, passi di autoanalisi e impasti linguistici di carattere espressionistico. È un libro cominciato a scrivere negli anni Settanta, e poi lavorato nel tempo, fino a una prima pubblicazione nel 2016 e a un'edizione nel 2018 che lo presenta in redazione rivista e aumentata. Nel capitolo «La stanza dei giochi» l'attività politica è descritta come rifiuto regressivo del potere e della responsabilità; si legge lì questo passo sullo sforzo di memoria:

Ricordare questo periodo della mia vita per me è ormai come entrare in un giardino dimenticato, uno di quei giardini d'infanzia, possibilmente con le erbacce, in cui magari incontri statue smozzicate. (DB, p. 105)

Tra le prose inedite raccolte in *Difesa berlinese* (2018) ce n'è una che sembra una pagina scartata di *Memorie di un rivoluzionario timido* (nulla esclude che, di fatto, non lo sia), e in generale riprende e dilata la similitudine del «giardino dimenticato». Si chiama, antifrasticamente, *Mi ricordo un posto dove andai*, ha poco o nulla a che fare con le rovine; eppure è il punto di partenza dal quale occorre muovere per un discorso sulle rovine nella poetica di Bordini. È una prosa dal contenuto lirico in cui un soggetto, plausibilmente coincidente con l'autore, ricorda le diverse esperienze di uno stesso luogo nel passare degli anni, rilevando non tanto i cambiamenti morfologici del paesaggio, quanto le escursioni semantiche che il paesaggio presenta alla coscienza che lo registra – o forse: le due componenti vengono sintetizzate in modo tale che all'arricchirsi dell'esperienza corrisponda la sofisticazione architettonica degli spazi. Si riporta di seguito il brano, appena scorciato:

mi ricordo un posto dove andai, o meglio dove sono andato a più riprese, in varie fasi della mia vita, e ogni volta che ci andavo era cambiato, perché acquistava per me nuovi significati. Lo vidi credo la prima volta nell'infanzia, e mi ricordo che c'erano solo delle panchine e un giardino; poi lo rividi nell'adolescenza e c'erano delle scale, pur rimanendo il giardino, che era di pietra, ed era frequentato da ragazzi e ragazze, e su quelle panche si stava seduti davanti, una fila di ragazzi e una fila di ragazze, stando dirimpetto, e si scherzava, ed era una cosa molto eccitante perché in quel periodo era sicuramente primavera. Poi lo rividi quando diventai comunista, e ci si faceva politica, e la cosa si ampliava, nel senso che scoprivo che c'erano altre stanze. E come un segretario di sezione; e c'erano timbri e bolli ed era una cosa piacevole scoprire queste nuove prospettive, e c'erano un'infinità di scale che attraversavano cortili e che portavano da un'ala all'altra dell'edificio, da un gruppo di stanze a un altro, e lo si percorreva tortuosamente. E questo palazzo si allargava, si allargava, e ogni volta che ci andavo ne scoprivo degli aspetti nuovi che la prima volta non avevo veduto, o dei quali non mi ero interessato. [...] E ci andai quattro volte, la prima volta nell'infanzia, poi nell'adolescenza quando cominciai a fare i viaggi e poi quando feci politica e poi quest'ultima volta, e l'ultima volta un po' il cielo era sereno e un po' pioveva. E l'ultima volta era più bello, perché stavamo tutti seduti in una scala, una grande scala di pietra di quelle antiche, assai smozzicata dal tempo, e molto larga. Ed io penso che questa quarta volta che ci sono andato sia anche l'ultima, ed ora che ci penso l'ultima volta che ci andai in alcuni di questi cortili di pietra c'erano anche degli alberi, che però erano pochi. E in questo posto mi trovai sempre bene, e sempre mi sentivo amato, e contento, la prima volta perché avevo i miei genitori, e le altre volte perché trovavo degli amici, e quando facevo politica perché ero contento di fare politica e contento di stare insieme e le altre volte perché mi volevano molto bene, e in genere perché sempre mi volevano bene. (DB, pp. 456-457)

In entrambi i passi citati il giardino è il luogo prescelto per la spazializzazione della memoria.² Specialmente nel secondo testo, il soggetto che edifica e sofisticava lo spazio in linea con le emozioni scaturite è un esempio classico di proiezione della coscienza sul dato registrato. Un dettaglio, in particolare, rende funzionale l'accostamento tra la prima prosa (dove il giardino è apertamente presentato quale dispositivo figurale per mezzo di similitudine) e la seconda (in cui il funzionamento allegorico moderno lascia il testo esposto a più letture): l'uso dell'aggettivo «smozzicate» attribuito alle «statue»; e «smozzicata» attribuito alla «scala di pietra». Scala

² Marc Augé individua con parole definitorie il nesso tra ricezione intellettuale della rovina e funzionamento della memoria: «Questo armonioso disordine [delle rovine], colto dallo sguardo in un solo istante, ha qualcosa dell'arbitrio che caratterizza il ricordo»; cfr. M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, trad. it. di A. Serafini, Torino, Bollati Boringhieri, p. 71.

e statue smozzicate da cosa? «Dal tempo», come viene esplicitato in *Mi ricordo un posto dove andai*.

La fascinazione della rovina e del tempo nell'opera di Bordini può essere certo circostanziata, a livello più superficiale, da alcune informazioni biografiche. Per cominciare, Bordini è uno storico: intraprende gli studi di Storia moderna appena smessa la militanza politica, diventa Ricercatore presso La Sapienza, e intesse un dialogo sempre più fitto tra oggetti di studio e soggetti letterari creati, finché, come osservato da Luigi Cajani, i secondi avranno sostanziale prevalenza sui primi.³ Un secondo dato riguarda l'educazione di Bordini, infante affezionato a uno zio d'eccezione: il noto archeologo Dinu Adameșteanu.⁴ Così lo menziona in *Memorie di un rivoluzionario timido*, senza mai nominarlo:

Ho uno zio che è esule dalla Romania, ormai da trent'anni, ed è ancora uno straniero. E' diventato uno dei migliori archeologi italiani e attualmente è direttore di un museo. Tra l'altro è quello che ha scoperto le mura di Gela, e ha fondato il museo di Gela; e ha passato gran parte della sua vita a cercare le rovine di Sibari. In Sicilia lo chiamano Don Bastiano, e ultimamente l'ho visto alla televisione che parlava delle popolazioni preromane dell'Italia Meridionale con la sua profonda pronuncia slava. Qualche anno fa l'ho reincontrato, stava in un ristorante e stava con due persone con l'aria deferente che lo chiamavano Professore. Mi ha chiesto di me, poi mi ha chiesto di mia sorella, poi mi ha detto: quando hai pubblicato le poesie, mandamele. Dove? Basta che scrivi: Don Bastiano. Potenza. Ed era ancora sempre così distante, uomo dalla patria lontana. (DB, p. 82)

I prefatori di Bordini, nel tempo, hanno evidenziato alcune cifre della sua poesia (e prosa) che hanno direttamente a che fare con la distruzione e la costruzione. Il primo a scrivere una prefazione a un libro di Bordini è Alfonso Berardinelli, che a partire dalle *Poesie leggere* del 1981 rileva l'uso di un'«archeologia verbale» osservabile nelle trascrizioni di *Appunti sulla guerra*, frammenti estrapolati da alcune cronache di inizio Ottocento.⁵ Nel 1982 Attilio Lolini, editore di *Poesie leggere* (e primo editore in assoluto di Bordini, in effetti, considerato che *Strana categoria*, il libro del 1975, è un ciclostilato in proprio), scrive una recensione a *Strategia* (Savelli, 1981), un

³ A questo proposito si rimanda all'importante studio di Luigi Cajani, il primo a fare interagire l'opera saggistica di Bordini storico con quella dello scrittore e poeta, individuando tangenze tra i due laboratori di scrittura e arricchendo la bibliografia degli scritti di Bordini: cfr. L. Cajani, *Carlo Bordini tra storia e politica*, in «il verri», 76, giugno 2021, pp. 125-136.

⁴ Interrogata in proposito via mail, Silvia Bordini scrive: «[Adameșteanu] non lo vedevamo molto, si erano separati [lui e la zia materna], ma da piccoli era una presenza importante» (mail del 4 maggio 2023).

⁵ C. Bordini, *Poesie leggere*, Siena, Barbablù, 1981, p. 5.

libro eccezionalmente coeso, secondo Lolini, rispetto alla poesia del frammento cui Bordini aveva abituato i suoi lettori;⁶ Lolini titola il suo articolo *Poesia neo-romantica* (riproponendo un'intuizione di Renzo Paris), e descrive Bordini sospendendone l'età anagrafica, come lui stesso fosse una delle sue creazioni fuori dal tempo:

Carlo giovane non l'ho mai visto; penso che a diciotto anni fosse – più o meno – come ora. Anzi mi pare che con il passare degli anni ringiovanisca; ultimamente m'è parso addirittura un adolescente: ne sono terrorizzato.⁷

Procedendo negli anni si incontrano altre osservazioni critiche sulla funzione di edificazione e sul suo rovescio: Gian Carlo Ferretti, a proposito di *Mangiare*, rileva due grandi poli: uno di «aridità, precarietà, disfacimento e morte», e uno di «processi naturali, sociali e umani che non arrivano mai al loro fine»;⁸ Aldo Rosselli nella prefazione a *Polvere* scrive del processo creativo «lungo anni e anni di dilemmi e angosciose possibilità (pressoché infinite) di varianti».⁹

A questo punto può forse giovare una distinzione tra gli strumenti a disposizione di Bordini: la rovina, la maceria e il frammento, per quanto prossimi tra loro, veicolano morfologie, sèmi e cronologie differenti. A livello formale, l'unico elemento rilevabile è, ovviamente, quello del frammento: ovvero il prelievo testuale, la trascrizione, la citazione virgolettata o no e il montaggio nuovo da Bordini effettuato, in grado di ricaricare il senso logoro dell'oggetto originario, portando alla dissipazione di tale oggetto, indistinguibile dal presente della sua nuova manifestazione, o in questa aumentato.

Il frammento può essere emanazione di macerie tanto quanto di rovine, è cioè la forma in cui possono essere entrambe rappresentate e/o evocate – sebbene non sia l'unica soluzione: come avviene per il testo citato in apertura (*Mi ricordo un posto dove andai*), per esempio, un altro strumento è quello dell'iterazione, capace di atomizzare il testo. Il ricorso a macerie e rovine, invece, può essere di tipo tematico (con diretta menzione dell'og-

⁶ D'altra parte, la coesione delle parti risulta pure intaccata dall'interno, a livello microtestuale. Si rimanda a una recensione alla riedizione di *Strategia* avvenuta nel 2019 per conto di Arago: F. Santucci, «*Strategia*» di Carlo Bordini, in «Semicerchio», 64, giugno 2021, pp. 118-119. Si segnala inoltre la tesi di Dottorato di Giulia Martini (discussa il 23 giugno 2023) sugli strumenti dialogici nella poesia italiana del Novecento; un capitolo è dedicato a Carlo Bordini, con analisi approfondite dei versi di *Strategia*. Cfr. G. Martini, *Lapocalisse dialogica. Forme e funzioni degli scambi di battute nella poesia italiana del Novecento*, ciclo XXXV, relatori Prof. N. Scaffai (Università di Siena) e Prof. C. Genetelli (Université de Fribourg).

⁷ A. Lolini, *Strana categoria. Poesia neo-romantica*, in «Lotta Continua», 27 aprile 1982, p. 15.

⁸ Cfr. C. Bordini, *Mangiare*, Roma, Empiria, 1995, p. 7.

⁹ Cfr. C. Bordini, *Polvere*, Roma, Empiria, 1999, p. 5.

getto), metaforico («dentro sono franato tutto», è un verso di *Microfratture*, poesia pubblicata in *Sasso*) o simbolico e allegorico (si pensi alla stessa poesia *Sasso*, dove l'immobilità della pietra corrisponde a quella della morte, o a *Mi ricordo un posto dove andai*, trascritta precedentemente).

Se si considera la distinzione tra macerie e rovine (in riferimento a una filosofia del tempo) teorizzata da Marc Augé – se cioè definiamo maceria il frammento di un intero distrutto da un evento traumatico e databile, e rovina il risultato di un passaggio temporale che comunica un sentimento di «tempo puro», l'impossibilità di una storicizzazione – potremmo forse pensare a tutta l'opera di Bordini come a un insieme di macerie ricomposte in una nuova forma (si pensi al montaggio di *Poema inutile*, scritto montando dei lacerti ritrovati durante un trasloco)¹⁰ e di macerie del linguaggio rimaste irrelate (si pensi alla verticalizzazione dei versi frantumati di *Strategia*); e d'altra parte a un cantiere di rovine, ruderi, testi scritti nella prima fase della propria vita e pubblicati nell'ultima come testi senza tempo (si pensi a *Gustavo*, scritto negli anni Ottanta e pubblicato nel 2006; a *Memorie di un rivoluzionario timido*, iniziato a metà anni Settanta e pubblicato nel 2016 e poi nel 2018). Naturalmente, la divisione suggerita si serve dei concetti di rovine e macerie in senso metaforico, ed è esclusivamente funzionale a un discorso sui testi, ma è ben poco rigida: le due dimensioni comunicano tra loro (si pensi a *Difesa berlinese*, volume che nel 2018 raccoglie a sua volta i romanzi sopra menzionati, *Gustavo* e *Memorie*, in redazione rivista e accresciuta).

Per Bordini, già a partire dai cut-up di *Strana categoria* (*Appunti sulla guerra*, poi pubblicato in *Poesie leggere*), «contemplare le rovine non equivale a fare un viaggio nella storia, ma a fare esperienza del tempo, del tempo puro». Quest'ultimo è piuttosto definito per le sue proprietà riflessive, simile a uno specchio in cui uno soggetto si rimiri: è una sorta di «tempo fuori della storia a cui l'individuo che la contempla è sensibile come se lo aiutasse a comprendere la durata che scorre in lui».¹¹

Nell'opera di Bordini macerie e rovine sono l'espressione, rispettivamente: di una catastrofe non già imminente, quanto avvenuta e ancora agente, quella dell'uomo occidentale prevaricatore sulle risorse ambientali

¹⁰ Cfr. M. Barone, *Il gioco del caleidoscopio*, in C. Bordini, *Poema inutile*, Roma, Ikona Liber, p. 75.

¹¹ M. Augé, *Rovine e macerie* cit., p. 41. A proposito delle rovine, Simmel dice qualcosa di simile: pure non concentrandosi principalmente, nella sua riflessione, sulla particolare temporalità dalle rovine rappresentata, nel constatare l'impressione della pace che queste emanano si sofferma sulla forma di "presente del passato" procurata, un cortocircuito che evoca immediatamente la temporalità agostiniana, ma anche la filosofia della storia di Benjamin e certe scritture di Eliot (modello poetico spesso citato da Bordini). Passato e presente, osserva Simmel, si trovano dunque «unificati in una forma»; cfr. G. Simmel, *Le rovine*, in Id., *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Roma, Armando Editore, 2006, pp. 70-81.

e sui diritti degli altri uomini; e di una tragedia, tutto sommato, insolvibile: la materia prima che l'uomo sottrae alla natura e sottopone a una sofisticazione si rivela, nel tempo, fedele a ciò che intimamente è: natura, e a lei torna disfacendosi, a scapito del momento creativo di segno umano. Il potenziale figurale di maceria e rovina, ne consegue, è altissimo, e se non coinvolge mai un discorso religioso è però tentato, sì, da uno politico. Cajani tratteggia con una certa efficacia la parabola del pensiero di Bordini:

La visione politica di Bordini era iniziata durante la militanza con l'attesa di una catastrofe, la guerra nucleare, dal carattere però palingenetic, levatrice della rivoluzione mondiale, e si conclude con l'attesa di una catastrofe che non ha alcuna prospettiva.¹²

Qualche prospettiva, in effetti, aggiunge Cajani, Bordini la dissemina qui e là, laica e ormai priva di qualsiasi millenarismo. Un «ritorno al sacro senza teismo», quello che Bordini auspica negli anni Novanta, per esempio in *Mangiare*, e l'idea che, in fondo, l'uomo possa ancora essere buono, si alternano nelle poesie degli anni Zero a prese di coscienza delle più aspre, in oscillazione fino all'ultimo libro di poesie di Bordini, *Un vuoto d'aria*. Il tono di prosa e narrativa, anche nei testi di più cieca disperazione, rimane nei margini di una drammaticità tutta romantica senza conseguenze patetiche; è uno dei motivi più spesso proposto da Bordini nelle interviste rilasciate:

il problema è che io voglio essere drammatico ma non melodrammatico, e mi dibatto quindi in questa lotta tra due opposti. Il melodramma ha un suo peso nel DNA italiano, beato chi non sente questo peso; chi lo sente combatte una lotta continua contro se stesso. Stravinsky diceva che Verdi poteva essere paragonato al Monte Bianco: aveva le vette più eccelse e gli abissi più orrendi. Il melodramma è la caduta del dramma in questi abissi. Io sento il pericolo di cadere dentro questi abissi e cerco di evitarlo.¹³

¹² L. Cajani, *Carlo Bordini tra storia e politica* cit., p. 134.

¹³ Cfr. C. Bordini, *Conversazione con Carlo Bordini*, a cura di V. Toschi, in «Le parole e le cose», 23 luglio 2019, <https://www.leparoleelecose.it/?p=36244> (ultimo accesso: 2/10/2023). Il riferimento al melodramma verdiano è da intendere come riconoscimento di un modello, per antonomasia, di espressione delle passioni: con il rimodularsi di composizioni e libretti secondo il nuovo gusto romantico, negli anni Quaranta dell'Ottocento Verdi si assesta su un paradigma drammaturgico di forte apertura europea, che coniughi alla cornice storica l'approfondimento psichico di singoli personaggi, con ricorso massiccio a alcune delle già note tecniche di *suspense* (climax, ironia drammatica) capaci di coinvolgere potentemente lo spettatore nel dramma e di indurgli forti reazioni emotive. Due modelli europei, a questo proposito, sono Hugo e Shakespeare, con il loro ampio repertorio di nodi chiaroscurali e inclusività del reale. Inoltre è interessante notare che, per mantenere alta la carica drammatica nel melodramma, uno degli espedienti usuali fosse la ripetizione variata di uno stesso tema o motivo musicale;

Le strategie retoriche attraverso le quali il dramma può dispiegarsi senza rovesciarsi negli «abissi più orrendi» sono difficili da individuare nel singolo testo: andrebbe piuttosto considerato un libro di poesie nel montaggio e quindi nella catena di ogni nota musicale con le altre, perché oggetto finale dell'analisi possa dirsi il tono dell'insieme.

Tuttavia, si noti curiosamente come l'oggetto stesso della rovina e della maceria sia, per certi aspetti, da considerarsi malattia e rimedio insieme: il paesaggio sconsolante risultato della catastrofe è quello da cui può ancora emanare una pedagogia qualsiasi – una timida spinta, se non alla ricostruzione, almeno alla presa di coscienza.

Un libro d'interesse a questo discorso, da cui muoveranno alcune riflessioni del prossimo paragrafo, è *Sasso* (2008). Perché parlare di *Sasso* e non di *Memorie di un rivoluzionario timido*, pure citato in apertura di questo articolo come luogo «smozzicato» dal tempo per antonomasia? Nella redazione rivista e accresciuta di *Memorie*, pubblicata in *Difesa berlinese*, Bordini modifica persino le date di chiusura del romanzo: «Marino di Roma, 1976 / Toffia di Farfa, 2013 / Roma, 2018». Se però *Memorie* è la scrittura-riscrittura di una vita, una *n*-esima minuta fatta di pagine delle minute precedenti, *Sasso* è il libro (pure di poesia) composto di molti testi che possono, pure sommariamente, essere rappresentativi dell'altezza storica in cui Bordini si trova: paradossalmente, cioè, *Sasso* è il libro con una definizione cronologica più tangibile di altri vicini. E di cosa parla *Sasso*? Di vecchiaia: di tempo. È il libro in cui le rovine non sono più solo quelle osservate da una coscienza: la stessa coscienza, il soggetto che le compone, più o meno impersonalmente, è fotografato nei pressi di una fine. Anche *Polvere* offre materiale interessante per un discorso sulle macerie nella poetica di Bordini: non si fa riferimento esclusivamente al noto poemetto eponimo; ma alla funzione che *Mangiare* estende ancora su questo libro, cioè l'idea diffusa del consumismo che distrugge la Terra sotto lo sguardo passivo degli uomini. *Polvere* è inoltre chiuso dalla sezione *Cose*, composta da poesie dalle tinte avveniristiche e, appena irrelato rispetto alla sequenza, il primo vero testo a proposito di *rovine* (come le intenderebbe Augé), *Cancella*: una poesia sull'obsolescenza dei dati e degli oggetti che perdono giustificazione del loro stare nel mondo agli occhi della posterità («i nostri rottami saranno / muti di fronte ai / nuovi abitanti della / terra», vv. 15-18) e non riescono più a significare. Eppure, pubblicato circa dieci anni dopo *Polvere*, *Sasso* è il libro a partire dal quale pare attivarsi una

una tecnica affine, si potrebbe pensare, a quella usata da Bordini in poesia. Sul melodramma romantico e su quello verdiano si veda G. Staffieri, *L'opera italiana. II - Letà delle rivoluzioni (1789-1849)*, Roma, Carocci, 2022, soprattutto pp. 170-191 e pp. 275-300. Cfr. anche R. Mella-ce, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Roma, Carocci, 2017.

possibile considerazione sulle rovine “allegoriche”, quelle che compongono tanto il paesaggio quanto l’uomo che lo osserva: il vecchio, il personaggio del *senex* che entra però tematicamente in cortocircuito temporale con il giovane, il fanciullo.¹⁴ Inoltre, *Sasso* presenta altri requisiti d’interesse per questo studio: il riciclo esibito di materiali preesistenti, la postproduzione che trasforma appunti di prosa in poesie, il regesto di note e glosse che assumono piena dignità testuale e, in compresenza agli elementi fin qui elencati, un’appendice a siglare un “secondo” finale del libro, nel caso specifico con *Poesia, l’unica che dica la verità*.

Il *vecchio* in scena in *Sasso*, si diceva, è lui stesso un palinsesto, un cumulo di versi iterati, una manciata di poesie più volte ripetute nel corso del libro, con piccole varianti dall’una all’altra redazione. Si prenda il seguente testo, senza titolo, che occorre due volte in *Sasso*:

Quando sarò una vecchia statua di polvere,
da vecchio,
che perde polvere dappertutto, chi mi aiuterà?
Quando sarò una vecchia statua di polvere,
un vecchio, una vecchia
statua
che perde polvere dappertutto, e
sogni e desideri di armonia,
Quando sarò vecchio
o un vecchio uomo fatto di polvere
quando sarò una vecchia statua di gesso
che perde polvere da tutte le parti (CV, p. 275)

Quando sarò una vecchia statua di polvere,
da vecchio,
che perde polvere dappertutto, chi mi aiuterà?
Quando sarò una vecchia statua di polvere, un vecchio, una vecchia
statua
che perde polvere dappertutto, e
sogni e desideri di armonia,
chi mi aiuterà?
Quando sarò vecchio
o un vecchio uomo fatto di polvere
quando sarò una vecchia statua di gesso,
che perde polvere da tutte le parti (CV, p. 277)

¹⁴ A proposito della dialettica tra saggio e bambino nell’opera di Bordini cfr. G. Simonetti, *Nello specchio del retrovisore*, in «il verri», 76, giugno 2021, pp. 49-55.

La «statua di polvere» del v. 1 non ricorda solo le «statue smozzicate» menzionate in apertura; l'ipotesto più evidente è *Polvere*, il poemetto pubblicato nel 1999 (e in una seconda versione, con varianti, nei *Costruttori di vulcani*).¹⁵ Puntualissima in particolare la ripresa di due luoghi testuali (se non bastasse la ripetizione del lemma *polvere*), il «gesso» di cui sarebbe composta la statua dell'uomo vecchio e il sintagma «chi mi aiuterà», che registrano più occorrenze in *Polvere* – e in particolare si pensi ai seguenti versi dove è possibile trovarli insieme:

Ritirarsi su a forza di gesso
e polvere (e da solo)
non è facile.
È un lavoro umile, lento,
e che dà poco. Gli manca la
fecondità che può dare la donna. Per esempio,
quando sarò vecchio,
chi mi aiuterà? (CV, p. 129)

A proposito di tempo e sue stratificazioni, a partire da *Sasso* si interettino quelli che nel prossimo paragrafo chiameremo “testi palinsesto”: quei testi, cioè, che accolgono nel proprio corpo i processi correttorii, in certi casi facendo del tempo una vera e propria figura retorica.

II. I “testi palinsesto”. Da *Sasso* (2008) a *Un vuoto d'aria* (2021)

le varianti sono infinite bovaristiche
come i sogni d'un impiegato
Pericolo, XI

Il caso delle varianti nell'opera di Bordini interessa tre diversi tipi di materiali. Da un lato si considerino le varianti registrate tra una redazione e l'altra di uno stesso testo (si trovi un testo ripetuto più volte all'interno dello stesso libro, o sia pubblicato in libri diversi). Ci sono poi quelle che potremmo chiamare, con qualche concessione, “varianti di stato”, ovvero varianti inserite tra l'una e l'altra ristampa di una stessa edizione. Infine, ed è quanto specificamente interessa qui, esistono casi rari in cui uno stesso testo può contenere segni (simulati e no, come vedremo) di una

¹⁵ Sulle varianti delle due redazioni di *Polvere* si veda G. Policastro, *La poesia come “scienza a perdere”*: «*Polvere*» di Carlo Bordini, in *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)*, Pisa, 12-14 settembre 2019, a cura di A. Casadei (*et al.*), Roma, Adi editore 2021, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze> (ultimo accesso: 2/10/2023).

“dinamicità”, di revisioni d’autore. Cioè: all’interno di un solo testo è possibile rinvenire l’intenzione di una stratificazione, l’esposizione di varianti alternative (tra le quali l’autore non sa decidersi), l’indicazione per varianti sostitutive e glosse.

Un esempio del primo caso (varianti tra una redazione e l’altra di un testo) può essere la celebre doppia redazione del poemetto *Polvere* pubblicata nei *Costruttori di vulcani*; o una delle serie che portano il termine “varianti” nel titolo, come la serie di *Varianti sui becchini* (in *Mangiare*), o *Varianti di una poesia* (in *Sasso*), che contiene quattro redazioni di *Poesia derivante dall’osservazione di taluni moribondi della mia famiglia*; ma anche singole poesie «passate, per così dire (ad esempio: *Stasi, Corteo*), a volte con leggerissime varianti, da una raccolta all’altra». ¹⁶ Il secondo caso (“varianti di stato”) può essere rappresentato, per esempio, dalla ristampa di *Difesa berlinese* del 2019, in occasione della quale Bordini ha inserito alcune varianti nel testo. ¹⁷

Il terzo caso, riguardante un singolo testo che registri o simuli diverse campagne correttorie, è evidentemente più complesso e ancora poco considerato dalla critica, trattandosi di un fenomeno più tardo nel sistema di scrittura di Bordini, difficilmente riconoscibile e d’altra parte immediatamente rinvenibile solo a partire da *Sasso*. Per semplificare i dati si possono individuare ulteriormente dei sottogruppi, e di ognuno considerare da vicino alcuni casi. Le tracce di dinamismo rinvenibili in un testo possono essere almeno di due tipi:

a. in primo luogo si considerino – posto che ogni testo è, in modo del tutto fisiologico, il risultato di eventuali correzioni e scritture o riscritture sommerse – quelle poesie che conservano indizi rispetto alla propria genesi, in modo più o meno esplicito. Testi del genere, si capisce, si possono individuare per congettura, ma non è possibile definirli con certezza se non sincerandosi direttamente sulle carte di lavoro circa la rispettiva genesi. A oggi, per esempio, se ne può citare almeno uno: *Fare di questo*, pubblicato in *Sasso*. Su un foglio di lavoro dattiloscritto conservato presso il Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini ¹⁸ è possibile infatti

¹⁶ È quanto scrive Bordini nella nota a *I costruttori di vulcani* (CV, p. 487).

¹⁷ Il caso è particolarmente interessante, nonché particolarmente raro; non si può che rimandare a uno studio specifico futuro, che notifichi eventualmente l’esistenza di altri interventi simili. Nonostante l’anno di edizione rimanga quello del 2018 su ogni esemplare, il lettore che volesse rintracciare gli esemplari della ristampa troverebbe utile consultare l’indicazione «Finto di stampare nel mese di».

¹⁸ Il documento in questione si trova tra il materiale da inventariare presso il Fondo Bordini. È possibile vederne una riproduzione nella videoregistrazione dell’incontro *Per Carlo Bordini* del 3 dicembre 2020, all’interno del ciclo *Extrema ratio* organizzato dal Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne dell’Università degli Studi di Siena; cfr. DFCLAM - Università di Siena, *Per Carlo Bordini, 3 dicembre 2020*, YouTube, 4 dicembre

ricomporre la storia della poesia, nata originariamente come prosa, e in un secondo momento versificata: il testimone cui ci si riferisce presenta il corpo del testo dattiloscritto in prosa, con interventi manoscritti (a penna) per lo più volti a versificare il dettato indicando gli a capo; nel margine superiore del foglio si legge la nota manoscritta (in un secondo tempo evidentemente scorciata e divenuta titolo): «Fare di questo una poesia». Qualcosa di simile – ma non si ha modo, al momento, di dimostrarlo – potrebbe essere successo con il testo intitolato *Questa è una poesia*, sempre pubblicato in *Sasso*.

b. infine si considerino i testi in cui la dinamica di cui sopra è non solo esposta, ma a tal punto ostentata da diventare artificio testuale, simulando la perfetta riproduzione a stampa dei palinsesti del cartaceo. Può trattarsi di varianti alternative e indicazioni di editing poste nei pressi o in corrispondenza di specifiche lezioni; come è nel caso di un testo pubblicato in *Poesie color mogano*, che si trascrive di seguito:

nessuna talpa corrode il vento coi suoi denti
 Sognare è mordere il vento
 [abitare così è mordere il vento]. togliere quadra vive
 uccidersi è mordere il vento
 Nessuna talpa quest' anno. no punto
 Qualcuno sta mordendo il vento
 nessuno muore
 morde il vento.¹⁹

Il fatto che ai versi 3 e 5 le note sull'estremo destro siano di carattere inferiore rispetto al corpo del testo non le squalifica dalla piena dignità testuale: Michele Zaffarano, responsabile dell'impaginato per conto di Tic, interrogato a riguardo ha dichiarato di avere scelto in accordo con l'autore un carattere ridotto solo perché tutto il materiale potesse rientrare nella gabbia tipografica, evitando che il verso venisse spezzato con un a capo. Il v. 7 sembrerebbe presentare un caso di variante alternativa: si presume che «morde il vento» sia variante di «muore il vento», che l'oscillazione sia, quindi, tra i verbi «morde» e «muore» (quest'ultimo, evidentemente, non cassato). «morde il vento», comunque, va a tutti gli effetti computato quale verso autonomo, il v. 8, e non una variante del v. 7. Il solo fatto che la stampa riproduca la variante alternativa, infatti, comporta degli assunti: intuitivamente, se «morde il vento» non avesse avuto un ruolo nell'economia del testo, probabilmente, non sarebbe stato nemmeno trascritto; inol-

2020, in particolare 54'30", <https://www.youtube.com/watch?v=Az5PMb5Hq7U> (ultimo accesso: 2/10/2023).

¹⁹ C. Bordini, *Poesie color mogano*, Roma, Tic Edizioni, 2020, p. 13.

tre, «morde il vento», lontano dall'essere la prova di un testo non finito, è precisamente l'elemento in grado di "ultimare" il testo; si iscrive, cioè, negli strumenti di artificio del testo, assumendo il ruolo di effettiva figura retorica, o strumento di metatestualità.

Due precedenti, in questo senso, si trovano nella poesia che apre *Sasso* e in una delle *Effimere* pubblicate nei *Costruttori di vulcani*. Di seguito un estratto dalla prima delle poesie titolate *Vecchio* dell'omonima sezione di *Sasso*:

*l'allucinazione del vecchio è, in un certo senso, molto simile
all'allucinazione dell'artista*

la sua pigrizia, la sua incapacità pratica, idem

questa è una poesia che si deve scrivere in corsivo

*è la poesia di un vecchio che vive il suo essere vecchio come
un innamoramento, o come un dopo-sbronza (CV, p. 269)*

E qui si legge *Mix*, tra le poesie "disperse" nei *Costruttori di vulcani*:

queste strade di campagna sono tristi
queste strade di orti, attufate
vecchie reti di letto messe a trincea
il sole è lontano, in alto
qui brulicano insetti [e] sterchi di cavallo
ci vorrebbe un ultimo verso (CV, p. 484)

I versi «questa è una poesia che si deve scrivere in corsivo» (*Vecchio*, v. 4) e «ci vorrebbe un ultimo verso» (*Mix*, v. 6) esprimono un alto potenziale deittico, ovvero autoriflessivo e metatestuale: se nel primo caso la deissi è evocata dall'aggettivo dimostrativo «questa» (come, si noti, accade per i testi sopra menzionati, *Fare di questo* e *Questa è una poesia*), nel secondo caso l'«ultimo verso» che «ci vorrebbe» è costituito dalla stessa didascalia che contempla la possibilità di occupare quello spazio specifico con un ultimo verso, in una sorta di atto linguistico che procura al testo ciò che il verso richiede.

Un'ulteriore evoluzione dei versi metatestuali, o in generale di quelli che chiameremo i "testi palinsesto", si rinviene in *Un vuoto d'aria*, pubblicato postumo nel 2021, a un anno dalla scomparsa di Bordini. La premessa doverosa per un assunto del genere è meglio argomentata nella nota al testo che chiude *Un vuoto d'aria*: nonostante vengano pubblicate anche (per la prima volta o no) poesie composte molti anni prima, la gestazio-

ne del libro avviene principalmente al computer, e i file che testimoniano delle diverse altezze di montaggio e redazione sono molti.²⁰ Considerato ciò, è reso ben più evidente come sia, a quest'altezza, pienamente trasferita sul digitale una pratica precedentemente propria del cartaceo. Si prenda a esempio un testo come *Ho baciato una ragazza davanti all'oceano pacifico*; di seguito si trascrivono due versioni del testo: a sinistra quella pubblicata nel 2016 in *Assenza*; a destra quella pubblicata nella sezione *Assenza* di *Un vuoto d'aria* (2021):

Ho baciato una ragazza davanti all'oceano pacifico
diceva che il mare era un grosso amante
un grande dio che ama le donne
diceva che sono un angelo cattivo
che non devo essere geloso del mare.
le finestre dell'albergo mandavano una luce strana
era una ragazza fragile
come può essere solo in un paese cattolico
aveva un cervello febbrile
abbiamo camminato per parchi
in una città con molti prati.²¹

Ho baciato una ragazza davanti all'oceano pacifico
diceva che il mare era un grosso amante
un grande dio che ama le donne
diceva che sono un angelo cattivo
che non devo essere geloso del mare.
le finestre dell'albergo mandavano una luce strana
era una ragazza fragile
come può essere solo in un paese cattolico
aveva un cervello febbrile
abbiamo camminato per parchi
in una città con molti prati.

credo che questa poesia sia meglio senza il punto finale.²²

Il solo scarto tra un testo e l'altro si verifica nell'ultimo verso leggibile nella versione di *Un vuoto d'aria*; eppure, con la sola aggiunta di una nota la distanza tra le due poesie si fa estrema: la liricità e la *naïveté* del testo di partenza sono irrimediabilmente compromesse e diminuite dall'auto-commento sulla punteggiatura. Il foglio di lavoro, ormai evoluto in un file doc, non smette di accogliere i commenti d'autore – come, si è visto, avve-

²⁰ C. Bordini, *Un vuoto d'aria*, a cura di F. Santucci, Milano, Mondadori, 2021, pp. 141-145.

²¹ C. Bordini, *Assenza* cit., p. 34.

²² C. Bordini, *Un vuoto d'aria* cit., p. 36.

niva per il cartaceo. Come comportarsi di fronte a note di questo tipo? È lo stesso Bordini a chiarire ai futuri editori che avrebbero avuto tra le mani le bozze di *Un vuoto d'aria* come considerare casi come questo in fase di editing. In uno dei file preparatori del libro si legge in apertura la seguente nota di Bordini:

Note tecniche:

alcuni appunti di scrittura presenti in questo testo, come: NO, punto, senza virgola, o altri, fanno parte integrante del testo.²³

Quale sia la strategia retorica che tiene insieme queste rovine è, ancora, chiarito da Bordini nella *Nota d'autore* con la quale il libro si chiude. È la riproposizione, per lui, di un motivo noto: il sentimento del testo come dispositivo aperto abbinato, di nuovo – come per tornare al palinsesto del luogo e della memoria con cui questo articolo si è aperto (cfr. *Mi ricordo un posto dove andai*) – a una metafora architettonica. Scrive Bordini nella *Nota d'autore*:

In questo libro ho lasciato a volte qualcosa di sconnesso. È come se avessi finito una casa e avessi lasciato qualcuna delle impalcature. Perché? Non lo so. Le impalcature, le imperfezioni, fanno funzionare meglio il tutto. Forse perché tolgono quella patina di perfezione che non riesce mai completamente... Quella pretesa di perfezione un po' falsa. In fondo l'arte romanica ha sempre qualcosa di (volutamente) imperfetto... e forse il grottesco è indispensabile in una società come la nostra.

Il paragrafo viene corredato da una nota a piè di pagina, che si trascrive di seguito:

A proposito di questa imperfezione voluta, o accettata, voglio ricordare che gli architetti romanici facevano sempre la parte destra di una facciata un po' diversa dalla sinistra, perché ritenevano che la perfezione potesse raggiungerla soltanto Dio.²⁴

C'è un avverbio, in queste poche righe, su cui non ci si è ancora soffermati con la dovuta attenzione: l'arte romanica, scrive Bordini, per allontanare la «pretesa di perfezione un po' falsa» aggiunge qualcosa di «(volutamente) imperfetto». «Le impalcature, le imperfezioni» disseminate in *Un vuoto d'aria* sono, dunque, artifici meditati dall'autore, *voluti*, imperfezio-

²³ Come indicato nella *Nota al testo* di *Un vuoto d'aria*, la didascalia citata si trova in apertura di un file inviato a Guido Mazzoni il 7 luglio 2018. È inoltre presente su numerosi altri file che testimoniano l'evoluzione del libro, anche in formule leggermente variate.

²⁴ C. Bordini, *Un vuoto d'aria* cit., p. 138.

ni calibrate volte a mimare l'imperfezione, a scalfire l'integrità del testo per significare sé stesse: intermittenze dell'intenzione. I "testi palinsesto" di *Un vuoto d'aria* sembrano cioè staccarsi dalla congerie di casi visti precedentemente, quelli in cui le stratificazioni correttorie entrano nel testo casualmente, quasi per una trascrizione conservativa dai fogli di lavoro, e in modo impercettibile (come per *Fare di questo*, menzionato sopra). Si simula senz'altro il tentennamento fisiologico di un autore di fronte al proprio testo, eppure c'è di più. L'ipotesi è che si tratti, cioè, di una scelta di tono precisa, che interessi da vicino i concetti di dramma e melodramma menzionati nel paragrafo precedente, e da Bordini non esplicitamente citati nella *Nota d'autore* di *Un vuoto d'aria*.

Un ripiegamento del testo su sé stesso quale anestetico del *pathos* è riscontrabile in un precedente aureo: il doppio finale del romanzo *Gustavo* (2006). Si legga il testo in *Appendice* del romanzo:

Però io non sono soddisfatto della fine del romanzo, perché con il nuovo assetto del romanzo occorre una nuova fine. Non vorrei che la metafora del sogno facesse pensare ad una prossima, adombrata fine di Gustavo. Volendola raccontare in modo più razionale, cioè, allora bisogna affrontare il nodo che Gustavo non muore, il suo malessere è cronico, è cronicizzato, e non sfocia nel dramma e tanto meno nella tragedia. È un dolore sordo, compulsivo. Gustavo sopravvive. È qui il dramma, se vogliamo. Gustavo sopravvive perché è un uomo occidentale, garantito, e non è un romantico: è cinicamente attaccato alla propria esistenza. Ha una serie di malattie mentali, è vero, ma vuole sopravvivere; non si suicida e non muore di crepacuore. Gustavo è semplicemente un uomo da psicofarmaco. Gustavo, dunque, non muore. (DB, p. 331)

Eppure, quella di Gustavo non è intesa a pieno dal suo stesso creatore come una parabola del nichilismo. Per usare un'etichetta coniata dallo stesso Bordini e riproposta da Guido Mazzoni nell'introduzione a *Difesa berlinese*, l'autore di *Gustavo* non riesce a essere pienamente uno «scrittore di destra».²⁵ Sul monografico del «verri» dedicato a Bordini sono già stati pubblicati alcuni estratti da uno scritto di autocommento a *Gustavo*:

È una specie di moderna Educazione sentimentale. Solo che l'Educazione sentimentale mostrava la parodia dell'amore, e questo [*Gustavo*] mostra la parodia del disamore. [...] In fondo l'utopia del sogno è il compromesso borghese, che sostituisce l'idea ottocentesca del grande amore, un compromesso moderno, democratico. [...] qui si smonta il compromesso borghese democratico moderno, e rimane solo la solitudine totale. [...] il romanticismo buttato via dalla porta rientra dalla finestra, perché

²⁵ G. Mazzoni, *In questo mondo che scade verso la barbarie*. Carlo Bordini (DB, p. 6).

se Gustavo non riesce a vivere l'amicizia democratica e ragionevole con Marina è perché [...] ama il fantasma di lei, il fantasma di ciò che potrebbe essere, il fantasma dell'amore (l'illusione, appunto, di marina)²⁶

L'autocommento sembra registrare un pareggio, una sorta di equilibrio incerto tra romanticismo drammatico, compromesso borghese e solitudine, che stratifica e complica l'esistenza di un'Appendice al termine del romanzo.²⁷

Publicato pochi anni dopo *Gustavo*, un altro libro, stavolta di poesie, si chiude con un'Appendice: *Sasso*.²⁸ Il testo che sigla il doppiofondo del libro è uno dei manifesti di poetica più citati di Bordini, *Poesia, l'unica che dica la verità*. Si trascrive il passo più direttamente e intuitivamente connesso con quell'avverbio, quel «*volutamente*» discusso sopra (rispetto all'ostensione del non finito nei testi di *Un vuoto d'aria*), il luogo in cui Bordini osserva come, per raggiungere una verità poetica, bisogna pure attraversare l'artificio tecnico:

la spontaneità è nascosta sotto una serie di strati di rigidità intellettuali, di pseudo conoscenze ideologiche, di velleità banali; la poesia rompe tutto questo, va al centro dei problemi. Raggiungere la spontaneità è un atto che richiede infinite mediazioni, tecniche, ma soprattutto sensitive e di onestà intellettuale.

Credo che la poesia (come ogni forma d'arte) sia il tentativo, con mezzi non perfetti, di giungere alla perfezione. C'è quindi sempre dentro qualcosa di artigianale, di imperfetto, così come artigianale è una preghiera. Nulla di precostituito o di seriale. Gli architetti romanicisti facevano sempre la parte destra di un edificio un po' diversa dalla sinistra, perché ritenevano che la perfezione potesse raggiungerla soltanto Dio.

Si riconosce con precisione la metafora architettonica sull'arte romanicista riproposta in *Un vuoto d'aria*, circa dieci anni dopo (quasi venti, se si considera che *Poesia, l'unica che dica la verità* esce per la prima volta su «l'Unità» del primo maggio 2002). E con questa, l'intenzionalità che si dichiara nello sforzo all'imperfezione.

²⁶ Il documento è conservato presso il Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini, nel Fondo Carlo Bordini. L'inventario completo dei materiali è a oggi in corso d'opera.

²⁷ Si noti, a latere, che il testo citato sembra argomentare più diffusamente un verso di *Pericolo*, quello scelto come epigrafe a questo paragrafo: «le varianti sono infinite bovaristiche come i sogni d'un impiegato» (CV, p. 239).

²⁸ Nonostante lo stesso *Un vuoto d'aria* possieda un'appendice, si consideri che in quel caso non si tratta di espressa volontà d'autore, ma di una scelta giustificata nella nota alla curatela. La poesia posta in appendice è «*Come faremo con questo amore che non vuol morire*», in C. Bordini, *Un vuoto d'aria* cit., p. 133.

III. Ci vorrebbe una conclusione

Il paesaggio delle rovine e la simultaneità temporale osservati nella prima metà di questo articolo conducono ad alcune considerazioni sulla temporalità stratificata nei testi, portata avanti nella seconda metà. Di fronte allo spettacolo di macerie e rovine il pessimismo, lo stoicismo di Bordini riesce a sventare la minaccia delle passioni pure attivando, nel grande disegno, forse nell'intera composizione di un libro, un timido valore utopico dei frammenti: se non è possibile ricostruire da capo una società diversa, è almeno possibile una presa di coscienza. Allo stesso modo, è detto bene in *Poesia, l'unica che dica la verità* e nelle note in calce a *Un vuoto d'aria*, il testo necessita del sedimento, della sconnessione atemporale dell'incompiuto perché l'autore-*bricoleur* possa ottenere lo stesso risultato netto da patemi nel montaggio. Eppure, in particolare in *Un vuoto d'aria*, l'imperfezione "voluta" risulta pure, in qualche caso, un artificio di valore anestetico, volto ad agire sul tono simulando un intervento correttivo. Per ogni vulcano costruito, si potrebbe dire sia contemplata già una rovina.

La metatestualità provocata da varianti e glosse è tra i meccanismi di virgolettatura e ironia più forti cui Bordini ricorre; pure questa, in fondo, un'eredità romantica.²⁹

Appendice

Edizioni	Testi
<i>Strana categoria</i> (ciclostilato, 1975)	<i>Traccia per una poesia</i> <i>Appunti sulla guerra</i>
<i>Poesie leggere</i> (Barbablù, 1981)	<i>Appunti sulla guerra</i>
<i>Mangiare</i> (Empiria, 1995)	<i>Materia medica</i> <i>Poema a Trotsky</i> sez. <i>Varianti sui becchini</i>
<i>Polvere</i> (Empiria, 1999)	<i>Polvere</i> <i>Cancella</i>
<i>Gustavo</i> (Avagliano, 2006)	Appendice

²⁹ Cfr. C. Larmore, *The Romantic Legacy*, New York, Columbia University Press, 1996. Larmore individua alcune forme del pensiero e delle attitudini contemporanee particolarmente memorie dell'esperienza romantica e a questa debitorici: l'immaginazione, il senso di appartenenza a una comunità, l'ironia, il valore dell'autenticità.

- Sasso (Scheiwiller, 2008) *Vecchio*
 «Quando sarò una vecchia statua di polvere»
 (I)
 «Quando sarò una vecchia statua di polvere»
 (II)
Questa è una poesia
Fare di questo
 sez. *Varianti su una poesia*
Poesia, l'unica che dica la verità
- I costruttori di vulcani* (Sossella, 2010) *Appunti sulla guerra*
Materia medica
Poema a Trotsky
 sez. *Varianti sui becchini*
Polvere (I)
Cancella
Polvere (II)
Vecchio
 «Quando sarò una vecchia statua di polve-
 re» (I)
 «Quando sarò una vecchia statua di polve-
 re» (II)
Questa è una poesia
Fare di questo
 sez. *Varianti su una poesia*
Poesia, l'unica che dica la verità
- Memorie di un rivoluzionario timido* cap. *La stanza dei giochi*
 (Sossella, 2016)
- Assenza* (Carteggi letterari, 2016) «*Ho baciato una ragazza davanti all'oceano pacifico*»
- Difesa berlinese* (Sossella, 2018) cap. *La stanza dei giochi* (da *Memorie di un rivoluzionario timido*)
 Appendice (da *Gustavo*)
Mi ricordo un posto dove andai
Poesia, l'unica che dica la verità
- Poesie color mogano* (Tic, 2020) «*nessuna talpa corrode il vento coi suoi denti*»
- Un vuoto d'aria* (Mondadori, 2021) «*Ho baciato una ragazza davanti all'oceano pacifico*»