



CONFIGURAZIONI 2 (2023)

Alcune osservazioni su dinamiche macrotestuali e aspetti metrici nei *Costruttori di vulcani* di Carlo Bordini

Giacomo Morbiato
Université de Lausanne

Abstract ITA: Il saggio propone alcuni spunti per l'analisi dei *Costruttori di vulcani* (2010) di Carlo Bordini da un punto di vista macrotestuale e secondariamente metrico, rintracciandovi un compromesso tra istanze costruttive e destrutturanti. L'indagine su questo peculiare "libro di libri" trae ulteriore spessore dal confronto con le raccolte del periodo 1975-1984 e con la precedente auto-antologia *Pericolo* (2004), nonché da un affondo nella poetica dell'autore suffragato da materiali d'archivio.

Keywords: Carlo Bordini; I costruttori di vulcani; Poesia italiana contemporanea; Macrotesto; Metrica.

Abstract ENG: The article gives some cues for the analysis of Carlo Bordini's *I costruttori di vulcani* (2010) from a macrotextual and secondly metrical point of view, pointing out the compromise between constructive and deconstructive instances. The survey of this peculiar "book of books" draws further depth from a comparison with poetry collections from the 1975-1984 period and the earlier auto-anthology *Pericolo* (2004), as well as from an in-depth study of the author's poetics supported by archival materials.

Keywords: Carlo Bordini; I costruttori di vulcani; Contemporary Italian Poetry; Macrotext; Metrics.

Giacomo Morbiato, "Some observations on macro-textual dynamics and metrical aspects in
Carlo Bordini's *Costruttori di vulcani*"

Configurazioni N° 2, 2023, pp. 171-193.

<https://riviste.unimi.it/index.php/configurazioni>

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/21000>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License
ISSN 2974-8070



Alcune osservazioni su dinamiche macrotestuali e aspetti metrici nei *Costruttori di vulcani* di Carlo Bordini

di Giacomo Morbiato

ricominciare da capo
una lunga lunga ricognizione
come i tre moschettieri ricominciavano
vent'anni dopo
Traccia per una poesia

1. Fra titolo e macrotesto: costruttori di vulcani

In un'intervista del 2018 con Fabrizio Miliucci e Giuseppe Crimi, Carlo Bordini informava circa la genesi del titolo del suo libro complessivo, in origine intitolato *Mare di latta* (da una poesia breve che apre l'omonima terza sezione di *Sasso*, poi in Bordini 2010: 301), con una soluzione che però non era piaciuta all'editore Luca Sossella; da cui la nuova proposta, casuale e giocosa, del poeta, ideata guardando il programma televisivo *I distruttori, i vulcani*. Un titolo dunque paradossale, ossimorico, non frutto di una deliberazione autonoma dell'autore, e che «si può interpretare in molti modi» (Bordini, Crimi e Miliucci 2018). Sollecitato dagli intervistatori, che vedevano nel vulcano un simbolo di distruzione, Bordini insisteva infatti al contrario sull'elemento vitale rappresentato dall'esplosione, vittorioso sulla qualità mortifera del fuoco nella sua concezione del vulcano («Ma il vulcano non è solo fuoco, è l'energia della



terra che viene fuori, il fuoco è una cosa, l'esplosione un'altra», Bordini, Crimi e Miliucci 2018). All'ossimoro insito nella costruzione di qualcosa che rappresenta la potenza incontrollabile della natura si aggiungeva quindi l'ambivalenza tra vita e morte del vulcano stesso.

Quest'ultimo – notava Miliucci – era apparso in *Strana categoria* nel testo lungo *Traccia per una poesia* (Bordini 1975: 16-18), incarnando già a quest'altezza lo slancio vitalistico, nel quadro di una riflessione sulla necessità di ricominciare da capo facendo tabula rasa delle illusioni generate dal '68: «sono l'unica cosa nuova che è rimasta | le donne non toccate dalle delusioni e dall'età | nuove come il primo vulcano | il miracolo si è ripetuto in | loro | incominciano da capo ogni volta» (vv. 75-80). La stessa impostazione vitalistica del motivo ritornerà poi, dieci anni più tardi, nella nota d'autore premessa a *Pericolo*, dove il vulcano (insieme con il fiume) figura l'esperienza vissuta intesa come incandescenza e incessante trasformazione. A questo punto per Bordini la poesia è però piuttosto simile a un lago che conserva memoria delle proprie origini vulcaniche in forma raffreddata e decantata:

ed io ho dovuto compiere un percorso abbastanza lungo per liberarmi da quella che chiamerei “la sacralità dell'esperienza”. Personalmente non amo la parola fredda. Un mio amico mi ha detto che Pericolo adesso assomiglia a un lago, e i laghi hanno origini vulcaniche, oppure una volta sono stati dei fiumi. (Bordini 1984: 5)

In generale, poi, l'immaginario minerale ha una sua rilevanza nei titoli della poesia bordiniana a partire dagli anni novanta, dove accanto al vulcano giganteggiano la *Polvere* (Bordini 1999) e il *Sasso* (Bordini 2008a). Comune a tali motivi è un forte grado di ambivalenza, un'oscillazione tra vitalità e *death drive*, tra euforia e disforia che trova il suo sviluppo più incisivo nel poemetto *Polvere* (su cui cf. La Porta in Bordini 2004), dove l'inevitabile dispersione entropica della vita non impedisce il recupero e la conservazione dei propri resti in un'ipotesi di quietà permanenza postuma. Una simile dinamica si presta, evidentemente,



anche a un'interpretazione metapoetica, così come l'entità vaga dei costruttori di vulcani: che infatti può fungere da trasparente indicazione di lettura per il libro a cui dà il titolo, nel quale la volontà costruttiva è chiamata allo scontro con una vitalità insopprimibile e incontrollabile, che fluisce e si disperde, nonché con le esondazioni dell'inconscio. In Bordini, la vita è governata da forze immense e oscure, la cui azione sotterranea impedisce a qualsiasi progetto ordinatore di realizzarsi compiutamente, senza salti, crepe e sconnesse. Ciò si riflette nell'organizzazione macrotestuale, dove agli elementi centripeti e ordinanti che tradizionalmente istituiscono il libro di poesia come macrotesto coerente e coeso (secondo l'orizzonte semiologico e linguistico-testuale di Testa 1983) fanno da sponda gli elementi centrifughi volti a scompaginare geometrie e regolarità.

Le pagine a seguire tentano una prima analisi delle dinamiche – la parola vorrebbe essere precisa – attive nei *Costruttori di vulcani* con la consapevolezza che la poetica spontaneistico-sperimentale di Bordini e la sua pratica di scrittura deviante e aleatoria impongono di distinguere fra strutture effettivamente significanti ed elementi opachi e 'non intenzionati'. Nondimeno, proprio l'analisi formale minuta può consentire di non fermarsi all'elemento più appariscente della forma poetica bordiniana – la sua componente anarchica – valorizzando i numerosi elementi d'ordine che la costituiscono.

2. Traccia per un'analisi macrotestuale

Non c'è dubbio che un'analisi macrotestuale dei *Costruttori* sia operazione problematica, per quanto già detto e per la distanza, riflessa nell'organizzazione dei libri, tra la posizione culturale di Bordini (su cui torneremo in chiusura) e quella degli autori novecenteschi protagonisti degli studi sul macrotesto poetico (Testa 1983 e 2003, Scaffai 2005) da Montale a Sereni, da Saba a Caproni fino a



Tiziano Rossi, tendenzialmente fautori della compagine iper-strutturata.¹ E a ciò si aggiunge la difficoltà connessa con la natura di ‘libro di libri’ dei *Costruttori*, collettore plurale nel quale si combinano logiche macrotestuali distinte, da quella lirica di *Poesie leggere e Sasso* – tra loro non assimilabili – a quella poematica di *Strategia*; un tratto, quest’ultimo, che se in sé caratterizza ogni auto-antologia, è qui da valorizzare in quanto disgiunto dalla tensione a dar forma all’«Unico libro» (Testa 2003: 102). Tuttavia, al contempo, Bordini è fermo nel ribadire che i *Costruttori* non sono semplice collezione del già scritto («non si tratta di una semplice rassegna»), ma al contrario «libro nuovo» e unitario, montato secondo una logica musicale: «Ho cercato di creare una struttura musicale, e con questo criterio ho montato il libro», Bordini 2010: 487); il che impone quantomeno di tentare una verifica dei nessi tra le parti che lo compongono come tutto (in qualche misura) coerente. Quest’ultima si muove sulla falsariga di Testa 1983 e lascia da parte la complessa questione delle isotopie per esaminare i cosiddetti dispositivi: segnali di inizio e fine, partizione interna, poesie di poetica, riferimento a strutture extratestuali.

La presenza di un segnale di inizio forte e chiaro è fuori discussione: i *Costruttori* collocano *in limine* la poesia [*noi vi dobbiamo sembrare una strana categoria*], all’apparenza unica superstite della raccolta esordiale *Strana categoria* (1975). Non a caso, è un resoconto alla prima persona plurale di azioni compiute dai giovani del movimento (ai quali Bordini si sentiva prossimo a dispetto dell’età anagrafica). Se è vero, come è noto, che per Bordini la scrittura letteraria ricomincia intorno al 1970 dopo la lunga parentesi della militanza trotskista e contemporaneamente al suo avvicinamento alla nuova e diversa militanza giovanile, *Strana categoria* si colloca in una zona liminare, palesandosi al

¹ Beninteso, la macrotestualità novecentesca prende forme assai varie, da quella monumentale (Montale, Saba) a quella unitaria senza monumentalità per via della testualità franta dei singoli pezzi (Sereni, Caproni) o addirittura incrinata da «segni di fuga dalla Buona Forma» (Testa 2003: 110; Fortini, Zanzotto). Ma il senso della forma fino alla terza e quarta generazione è semplicemente tutt’altro da quello di Bordini, che semmai è più vicino ai quasi-coetanei Magrelli, Greppi, De Angelis, Viviani, nelle cui raccolte Testa (2003: 118) rintraccia l’eterogeneo, il frammentario, il dissonante e così via. Ma è somiglianza generale che andrebbe verificata punto a punto, e che non intacca l’idea che la tecnica macrotestuale di Bordini sia sostanzialmente inassimilabile ai modi consueti di composizione del libro di poesia.



contempo come diario di un distacco in corso e come testimonianza di un forte coinvolgimento nell'effervescenza politica diffusa dei primi Settanta; da cui, per il Bordini maturo, i maggiori limiti del libro d'esordio: i temi politici, il «tono a volte verboso e retorico» (Bordini e Toschi 2019). Si spiega così la selezione particolarmente severa operata con i *Costruttori*, dove il testo superstite situato in apertura vale come preliminare del tracciato poetico svolto dal libro.

Quanto ai segnali di fine, non è possibile essere così netti. L'ultima sezione dei *Costruttori*, "Effimere", contiene undici testi fra i quali spicca, in seconda posizione, il ritorno di [*noi vi dobbiamo sembrare una strana categoria*]. Solidale a ciò è la presenza, in sesta posizione (al centro esatto della sequenza conclusiva) di un altro testo attinto a *Strana categoria*, *Spiegazione di me stesso*, che l'autore dichiara di aver messo «alla fine come una sorta di conclusione» (Bordini 2010: 487). Non possiamo però ignorare che entrambi i testi a cui è affidata una funzione di chiusura compaiono nella sezione più instabile, provvisoria e aperta del libro, le "Effimere" appunto: «L'ultima breve sezione del libro contiene alcune poesie inedite intervallate da qualche poesia scritta in passato: è l'embrione di un nuovo libro, che potrebbe essere molto diverso» (488), come effettivamente poi sarà.² Ne emerge una convivenza complessa tra chiusura e riapertura: la riproposizione del testo d'apertura disegna un movimento circolare, ma la posizione non rilevata della seconda occorrenza impedisce al cerchio di chiudersi; più efficace appare allora, in virtù della posizione, il potere risolutivo di *Spiegazione di me stesso*, «finale forte» che però come altrove è seguito da testi di scarso rilievo, quasi «titoli di coda»;³ e resta poi a ipotecare ogni ipotesi di conclusione la sostanza vibratile delle "Effimere".⁴

² Dopo i *Costruttori*, Bordini pubblicherà altre due plaquette, *Assenza* (Bordini 2016) e *Poesie color mogano* (Bordini 2020), e progetterà un libro destinato a uscire postumo, *Un vuoto d'aria* (Bordini 2021): nessuno di questi macrotesti conserva traccia della sequenza confluita nelle "Effimere", che rivelano dunque a posteriori la loro natura di ipotesi ordinativa poi superata.

³ «Ma per non divagare e tornare alla domanda, devo dire che anche *Gustavo* ha un finale forte, dato che il vero finale è quello del sogno di Gustavo, un finale decisamente drammatico, mentre il resto del libro sono titoli di coda» (così l'autore in Bordini, Crimi e Miliucci 2018).

⁴ In coerenza con tale dialettica, la poesia finale *Odio* (Bordini 2010: 485) ha lo stesso titolo del secondo testo di "Mangiare" (44), ma è un testo diverso, seppure imparentato tematicamente.



Venendo alla partizione interna, e tralasciando perché già fatti i discorsi sul titolo del libro, alcuni dati interessanti ci vengono dall'analisi delle famiglie tematiche circoscritte dai titoli interni (di sezioni, di sottosezioni, di testi).⁵ La prima area semantica nutrita è quella dei processi ed elementi naturali (tra cui le stagioni), dove è notevole la già vista presenza del regno minerale e la genericità delle designazioni (tratto più generale della titolistica bordiniana).⁶ Una seconda area di grande rilevanza è componibile unendo l'insieme di "morte e compromissione fisica" (malattia, vecchiaia, ecc.)⁷ a quello di "aggressività e violenza",⁸ ed è comprensiva delle due serie "Varianti sui becchini" (Bordini 2010: 65-70) e "Varianti di una poesia" (321-326). È una zona semantica tangente a quella che si può denominare "storia e politica",⁹ ed entrambe traggono rilievo ulteriore dalla loro relazione virtualmente oppositiva con l'insieme "donne, amore, amicizia".¹⁰ L'ultima area assai estesa e capillare è costituita dai riferimenti

⁵ Volendo esser chiari, i *Costruttori* presentano, in quanto raccolta di raccolte, un'articolazione su due livelli: le sezioni, corrispondenti in larga parte alle raccolte già edite, e le sottosezioni, che coincidono con le sezioni delle raccolte originarie (normalmente su un livello solo).

⁶ *La metamorfosi* (Bordini 2010: 38, anche letterario), *Inverno* (45), *Polvere* (insieme titolo di sezione, sottosezione e di tre testi: 46, 125, 207), *Luce* (49), *Autunno* (57), *Mare* (64), *Hale* (nome di cometa: 155), *Albero* (158), "Lago" (sottosezione di *Polvere*), *Animali* (193), *Descrizione di un mattino d'estate* (249), *Marina* (287), *Sasso* (insieme titolo di raccolta e di testo: 292), *Rose* (297), *Mare di latta* (insieme titolo di sottosezione e di testo: 301), [*come un cielo*] (477); e aggiungerei alla serie minerale [*Noi, mentre la casa crolla*] (478).

⁷ *Epitaffio* (Bordini 2010: 35), *Stasi* (63), *I becchini* (67-70, quattro testi), *Su una tomba etrusca che è stata saccheggiata* (151), *I morti* (164), *Patibolo* (204), *Suicidio* (310), *Poesia derivante dall'osservazione di taluni moribondi della mia famiglia* (323-326, quattro testi). Per vecchiaia e malattia: *Materia medica* (sottosezione e testo: 53), *Epidemia* (257), *Vecchio* (sottosezione e sei testi: 269-271, 273-274), [*Quando sarò una vecchia statua di polvere*] (275, 277, due testi), *Agonia* (296), *Microfratture* (sottosezione e testo: 313), *Piccola anamnesi dell'insonnia* (329).

⁸ *Appunti sulla guerra* (Bordini 2010: 21), *Odio* (44, 485), [*violenza crea violenza*] (47), *Su una tomba etrusca che è stata saccheggiata* (151), *Patibolo* (204), *I guerrieri* (479); passibili di rientrare nella stessa area anche "Orrori" (sottosezione di "Polvere"), *Fine della tragedia* (146) e *Pericolo* (223).

⁹ *Appunti sulla guerra* (Bordini 2010: 21), [*Monti, il principe de' nostri*] (25), *Istruzioni e regole degli ospizi generali per li poveri* (26), *Corteo* (titolo di sottosezione e di quattro testi: 43, 177, 195, 315), *Poema a Trotsky* (58), *Per Bill Clinton* (197).

¹⁰ *A Silvia* (Bordini 2010: 33), *Sogno di Elena* (34), [*silvia sorella mia*] (37), *Per Sergio Ragalzi* (150), *Per Cinzia* (171), *Amico* (199).



a “poesia e letteratura”,¹¹ ai quali sono da accorpare quelli alla scrittura.¹² Complessivamente, emerge la figura di un territorio dominato dalle linee disforiche della morte e della violenza e dalla potenza primaria dei processi biologici, all’interno del quale una poesia conscia di se stessa procede faticosamente alle proprie misurazioni e ai propri scavi di senso.

Il ritorno di titoli identici o tematicamente affini all’interno di una singola sottosezione può contribuire al rafforzamento della coerenza semantica, ma è vero che ciò riguarda tutto sommato poche parti dei *Costruttori*: la prima sottosezione di “Polvere”, “Orrori”, contiene un testo intitolato *Incubi* e tre poesie con titolo meta-, *Poesia zoppa*, *Poesia demente*, *Poesia che cammina* (come poi la sottosezione “I ghigni” di “Frammenti di un’antologia” ospita, su tre poesie, *Poesia* e *Poesia da denominare*); mentre l’ultima sottosezione di “Polvere”, “Cose”, contiene sia *Cose* che *Le cose usate*; ma soprattutto spicca il caso unico della prima sottosezione di “Sasso”, “Vecchio”, dove su nove testi ben sei si intitolano *Vecchio* e i restanti tre anepigrafi conservano nell’incipit la stessa radice lessicale.

Tuttavia, nella maggior parte delle partizioni del libro la semantica dei titoli non esibisce altrettanta coerenza, privando il lettore di un solido orizzonte d’attesa. Inoltre, ciò che più conta, caratteristico dei *Costruttori* è il ricorrere di diversi titoli e *incipit* a lunga e lunghissima distanza. Di [*noi vi dobbiamo sembrare una strana categoria*] (Bordini 2010: 15, 476) e *Odio* (44, 485) si è già detto, ma aggiungeremo che la seconda occorrenza del primo conta un verso in più (v. 20 «arrivando alla conclusione che il marxismo può anche essere una trappola»). *Corteo* è il titolo di quattro testi (43, 177, 195, 315), di cui i due

¹¹ *Poesia scritta di notte* (Bordini 2010: 31); *Dostoevskij* (36), *La metamorfosi* (38), *Poema a Trotsky* (58), *Poesia zoppa* (118), *Poesia demente* (120), *Poesia che cammina* (122, queste tre tutte nella sottosezione “Orrori” di “Polvere”), *Canto degli uomini* (184), [*io non creo ma sono*] (194), *Poesia* (203), *Poesia da denominare* (205), *Poema inutile* (sottosezione e testo: 281), *Questa è una poesia* (294), *Titolo ignoto* (302), *Poesia rimasta in un cassetto* (314), *Poesia derivante dall’osservazione di alcuni moribondi della mia famiglia* (323-326), *Poesia proibita* (330). Da notare l’assenza pressoché totale, significativa nel contesto della poetica bordiniana, di riferimenti a specifici generi metrici e poetici.

¹² “Trascrizioni” (sottosezione), *Appunti sulla guerra* (Bordini 2010: 21), *Descrizione di un mattino d’estate* (249), *Variante* (482), [*Avviso*] (483).



centrali identici, il primo agganciato alla coppia centrale per via sintattico-lessicale (vv. 12-13 «la testa | è già morta» > vv. 8-9 «anche se il corteo è | già morto») e l'ultimo tematicamente congruente. Si potrebbe forse vedere una precisa intenzionalità dietro i ritorni a distanza di un titolo che tematizza il corteo in quanto organismo mobile e plurale, le cui diverse parti (testa, centro e coda) hanno tempi di vita distinti. *Polvere* conta tre esemplari (46, 125, 207), gli ultimi due strettamente connessi in quanto redazioni alternative dello stesso poemetto, mentre il primo è una poesia breve; *Stasi* registra due occorrenze identiche, in “Mangiare” e in “Sasso” (63, 290). Tali ricorrenze a lunga distanza, perfette o variate, limitate al titolo o estese al testo soggiacente, vanificano l'idea di uno sviluppo lineare ma al contempo eludono la staticità, la circolarità perfetta: se è vero che esse legano tra loro punti lontani del macrotesto, rivelando l'azione del criterio musicale, è anche vero che in questi ritorni c'è qualcosa di disordinato, come se fossero il segno lasciato da una temporalità non lineare («Ci sono delle poesie della primissima stagione che ho rifiutato, ma dopo io non credo di essere cambiato molto, ho vissuto in un caos polimorfico che per me si ripete», Bordini, Crimi e Miliucci 2018).

Nonostante i molti titoli metapoetici, sono poche nei *Costruttori* le poesie di poetica. E tuttavia quelle presenti forniscono al lettore informazioni decisive per orientarsi nel libro e coglierne le direttrici principali, a cominciare dalla breve *Poesia che cammina*, posta in chiusura alla prima sezione di “Polvere” (Bordini 2010: 122), che focalizza un punto davvero centrale della poetica bordiniana: l'idea che la poesia non sia un oggetto ma un processo (da cui il paradosso della sua imprevedibilità), un'entità viva e indipendente dalla volontà del suo 'autore', per giunta amnesico e che «non sembra badare nemmeno alle sue stesse parole messe su carta poche righe prima» (Toschi 2021: 84). La stessa concezione è al centro della successiva [*io non creo ma sono*], in “Frammenti di un'antologia” (Bordini 2010: 194), e troverà poi uno sviluppo più analitico (con tanto di riferimento teorico al filosofo romano Mario Perniola) nell'“Appendice” a “Sasso”, “Poesia, l'unica che dica la verità”, con transito dalla poetica in versi a quella, più esplicita perché enunciata direttamente dall'autore empirico, in prosa. Proprio “Sasso”, ossia la sezione dei *Costruttori* corrispondente alla raccolta edita



solo due anni prima, è infatti la parte in cui, giusta la sua natura di silloge senile e riepilogativa, le poesie di poetica di Bordini toccano il culmine di incisività: penso a *Poema inutile*, sorta di auto-centone o «rapsodia» (Bordini 2008a: 8) in cui rifluiscono versi e interi testi da *Strana categoria* in avanti, dando luogo a una *summa* caotica del temario e delle ragioni della propria poesia, tra gratuità e narcisismo, assenza di privilegi cognitivi e costeggiamento dell'insania; ragioni che in parte trovano ripercussione nella successiva *Questa è una poesia*, dove Bordini ribadisce la convinzione che «le parole sono approssimative» (vv. 19, 27) e si appropria di un sintagma pronunciato dall'amica Amelia Rosselli: «l'enorme secondarietà della letteratura» (v. 32).

Sebbene la musica non assuma rilievo tematico nei *Costruttori* – con le eccezioni della sottosezione “Pianola”, la quarta di “Polvere”, del breve testo omonimo e di *Refrain* – non c'è alcun dubbio che proprio il modello musicale costituisca la struttura extratestuale di riferimento per il libro e più in generale per la pratica compositiva di Bordini. Si è già ricordata la volontà di creare una «struttura musicale» (Bordini 2010: 487), ma possiamo essere più precisi e individuare tre elementi in cui si concretizza l'influsso del modello musicale: 1) il ricorso alla «serialità» e alla «ripetizione [variata] dei temi» (488) che per Bordini è tipico della musica di ogni tipo, dalla forma-sonata classica al jazz fino al rock psichedelico degli anni 70, oltre che della pittura contemporanea;¹³ 2) il largo margine lasciato alle dissonanze, fedele all'idea che l'arte contemporanea non possa essere armonica in senso classico;¹⁴ 3) la predilezione per i finali forti, drammatici, desunta dalla musica romantica, pur nella ferma intenzione di evitare cadute nel melodramma.¹⁵ Come si vede, anche in ciò che attiene al campo

¹³ Sulla reiterazione in musica, basterà riandare all'*Autoritratto* (cf. Bordini 2018: 435).

¹⁴ «Queste irregolarità [linguistiche] sono tutte volute; le ho utilizzate per creare un impasto musicale in cui non mancano, certo, le dissonanze» (Bordini 2006: 5, prefazione a *Gustavo*); «È vero; le mie poesie non sono melodiche. Se c'è musica è musica contemporanea, con tutte le sue dissonanze» (Bordini, Crimi e Miliucci 2018); «Nella versione definitiva ho modificato questa musicalità, vi ho introdotto delle dissonanze, o meglio, ho accentuato quelle che già c'erano, perché volevo dare l'idea di quella che un mio amico ha definito “una progressiva perdita della ragione”» (Bordini 2019: 15, a proposito di *Strategia*).

¹⁵ Cf. un altro passaggio dell'*Autoritratto* (Bordini 2018: 434).



musicale Bordini realizza una sorta di compromesso tra istanze costruttive classiche e istanze destrutturanti contemporanee:

Questo variare di temi e di toni può sembrare molto “moderno”, ma non credo che lo sia così tanto. Se prendiamo la musica romantica, ad esempio il secondo movimento della settima di Beethoven, troviamo che esso è pieno di salti inaspettati in cui l’armonia e l’arbitrio si mischiano e si compensano. (Bordini e Toschi 2019)

La serialità trova manifestazione nelle due serie di quattro testi ciascuna “Varianti sui becchini” e “Varianti di una poesia”, entrambe a tema mortuario essendo che la seconda consta di più versioni di *Poesia derivante dall’osservazione di taluni moribondi della mia famiglia*. Tali nuclei sono significativi perché testimoniano il rifiuto di Bordini a selezionare la versione presunta migliore e definitiva e perché mostrano come la variante minima, anche solo tipografica, non sia mai irrilevante. Entrambi questi elementi si ritrovano esposti alla massima evidenza nelle due versioni di *Polvere*, dove a detta dell’autore è stato sufficiente modificare la posizione di un taglio versale per determinare un diverso ritmo e tono dell’intero seguito.¹⁶

Da ultimo, i *Costruttori* mostrano il carattere misto della propria architettura nella combinazione di criterio cronologico e criterio musicale. Se confrontiamo l’ordinamento in sezioni dei *Costruttori* con la cronologia delle raccolte pubblicate dal 1975 al 2008 notiamo la linearità cronologica tipica del genere auto-antologico e però anche la sua rottura attraverso lo spostamento in avanti di “Strategia” (Bordini 1981, ora collocata tra “Sasso” e “I diritti inumani”, originariamente in Bordini 2009) e l’assenza di *Pericolo* (Bordini 1984, ora presente come testo dei “Frammenti di un’antologia”). Cadute e dislocazioni che

¹⁶ «Questa spezzatura, una spezzatura rabbiosa, determinava una continuazione più ritmata e drammatica. Nella versione successiva, invece, il verso continuava in modo piano, e questo dava luogo a una continuazione più dolce, più riflessiva» (Bordini 2010: 192). Ma sulle due versioni di *Polvere* si legga anche la lettera dell’autore pubblicata da Policastro (2021).



possono essere meglio analizzate scendendo nel dettaglio del rapporto che i *Costruttori* impostano con la prima fase della poesia bordiniana.

3. Ripensare la prima fase (1975-1984)

A detta dell'autore, una prima fase poetica contraddistinta da «un'esistenzialità debordante» (Bordini e Toschi 2019) copre il decennio 1975-1984 e va da *Strana categoria* e *Pericolo* passando per *Poesie leggere* e *Strategia*, entrambi del 1981.¹⁷

Guardando a questo primo segmento dalla specola dei *Costruttori*, si registra dapprima una presenza sotterranea di *Strana categoria*, il cui recupero non è dunque limitato a [*noi vi dobbiamo sembrare una strana categoria*] e *Spiegazione di me stesso*. Ciò si deve al previo passaggio di qualche suo testo in alcune raccolte successive poi incluse nei *Costruttori*: già confluiti in *Poesie leggere* (Bordini 1981a) sono gli *Appunti sulla guerra* (in origine sezione di *Strana categoria*, con inversione fra [*I briganti*] e [*che tutti li Parronchi*]) e *A Silvia* (con diversa scansione dei versi finali rispetto a *Strana categoria*, dove era il cinquantesimo e ultimo testo); oggetto di riprese più tarde sono invece [*E cosa avrai mai pensato*], confluito in *Mangiare* (Bordini 1995) con varianti e in forma di epigrafe del *Poema a Trotsky*, e *Agonia*, riproposto in *Sasso* con varianti cospicue (cassati i vv. 9-13 e 21-28). Un'analoga riduzione colpisce [*noi vi dobbiamo sembrare una strana categoria*], che riprende la prima sezione delle quattro di *E noi* con una scorciatoia che consente a Bordini di genericizzare il referente di «strana categoria», eliminando la dialettica contrastiva fra giovani del movimento e vecchi militanti comunisti.¹⁸ Se quindi il forte ridimensionamento del libro

¹⁷ Per un ragionamento in parte condivisibile sulla diacronia interna dell'opera bordiniana si può vedere Toschi 2021, che però arresta al 1981 la prima fase poetica considerando *Pericolo* (1984) un anticipo della stagione aperta dagli anni Novanta.

¹⁸ Delle tre cassature (vv. 1-5, 25 e 37-42) è decisiva la prima: *E noi*, I, vv. 1-5: «Si voi che siete rimasti | nelle tradizionali trincee | voi che non avete smesso di lottare | nelle barricate di fabbrica | sì». Altre varianti minime sono ai vv. 21-22 (> 16-17) e al v. 36 (> 30). Il sintagma «strana categoria» ricompare in un altro luogo della raccolta, ai vv. 121-122 di *sono un intellettuale*, sorta



d'esordio resta il dato principale, la sua cancellazione è in realtà meno netta di quanto la superficie del libro non dica.

Come cambia invece la fisionomia di *Poesie leggere* (Bordini 1981) da raccolta a sezione dei *Costruttori*? La raccoltina del 1981 conta 20 testi contro i 14 del 2010, divisi in 4 sezioni (“trascrizioni”, “poesie leggere”, “due poesie per iv.”, “collage improbabile”) poi ridotte alle prime due. L'ordinamento delle poesie muta nella seconda sezione omonima e non a caso la presenza di testi di *Strana categoria* risulta considerevolmente ridotta (da 8 a 3).¹⁹ Si conferma inoltre la tendenza di Bordini a dislocare alcuni testi della prima fase nella zona finale dei *Costruttori*: fra le poesie delle “Effimere” compare infatti *Refrain*, già apparso, senza titolo, come quinto testo delle *Poesie leggere*.

I casi di *Strategia* (Bordini 1981b) e *Pericolo* (Bordini 1984) presentano una notevole serie di somiglianze, a cominciare dall'assetto poematico, più sfumato nel secondo caso dato che al poemetto omonimo seguono altri due testi, *Autunno* e *Descrizione di un mattino d'estate*. Entrambe le compagini sono spostate in avanti rispetto alla cronologia, ma tale spostamento coincide a ben vedere con il ripristino (non esente da varianti) di una redazione precedente la prima stampa e modificata in occasione di questa per ragioni di decoro letterario in seguito sconfessate dall'autore.²⁰ La scelta operata nei *Costruttori*, tuttavia, non è che la riproposizione di un assetto già sperimentato con l'antologia *Pericolo* (Bordini

di autocritica della propria condizione di intellettuale piccolo borghese: «ed allora ecco nasce questa strana categoria | gli intellettuali di sinistra».

¹⁹ Il primo testo, [*Mentre facevo la mia colazione*], scompare e viene sostituito da un altro assente nel 1981, [...]; il terzo, [*Io sono*], già in *Strana categoria* con il titolo *Mike Shane*, è anch'esso espunto; il quarto, *A Silvia*, è spostato in quinta posizione, e il quinto, *Poesia scritta di notte*, risulta invece retrocesso in terza; i testi dal settimo al tredicesimo di “Poesie leggere” (2010) mantengono lo stesso ordinamento ma non la stessa posizione, dato che la versione del 1981 conta tre testi in più, tutti e tre da *Strana categoria*: [*una persona amo sopra tutte le*], [*Un giorno*], [*Malattia di G*].

²⁰ «Riflettendo, in questi ultimi anni, mi sono convinto che scrivere (e in genere qualunque attività artistica) sia un atto osceno che non bisogna aver paura di esibire. Perché osceno? Mi ha soccorso Oliver Favier [cf. Favier 2009]: osceno è ciò che non bisogna dire. Dirlo è parte dei compiti dell'artista. Questi tre testi [*Strategia*, *Pericolo* e *Mangiare*] hanno delle caratteristiche di anomalia stilistica che li distanziano nettamente dal filone più tradizionale della poesia italiana, ed è stata questa la ragione che mi ha fatto prendere le distanze da loro al momento di pubblicarli, e mi ha spinto a normalizzarli, a renderli conformi. Li trovano osceni. Con questa pubblicazione ripristino la loro primitiva oscenità» (Bordini 2010: 487-488).



2004), dove *Strategia* (la cui presenza è limitata alle prime 19 stazioni) diventa la seconda sezione della terza parte, penultima nel complesso, immediatamente preceduta dal poemetto *Pericolo*.²¹ Se però è logico che *Pericolo* compaia poi tra i “Frammenti di un’antologia”, ossia nello spazio-tempo in cui l’originaria redazione oscena ha trovato visibilità editoriale per la prima volta, più singolare è, mi sembra, il fatto che Bordini mantenga la collocazione pressoché finale di “*Strategia*” nonostante il poema sia ora accolto nella sua interezza, assegnandole dunque la funzione di finale forte, drammatico dei *Costruttori*, seguito dall’intermezzo in prosa dei “Diritti inumani” e dalla chiusura debole e in sé contraddittoria delle “Effimere”.

4. Contro l’auto-antologia (2004-2010)

La movimentazione cui vanno soggetti *Strategia* e *Pericolo* ci traghetta alla questione dei rapporti tra i *Costruttori* e la precedente operazione auto-antologica – anche se la categoria andrà subito problematizzata – compiuta da Bordini, *Pericolo. Poesie 1975-2001* (Bordini 2004). Un confronto tra i due macrotesti unito alla lettura della nota conclusiva al libro del 2004 può illuminare, per somiglianza e per contrasto, ulteriori tratti della fisionomia del libro complessivo del 2010.

²¹ «*Strategia* è la prima parte dell’omonima raccolta, [...] Come inizio di un libro di poesie d’amore dedicato a una sola persona, cioè come inizio della descrizione di una storia d’amore, aveva, nel volume dal quale è tratta, una sua grazia e un’aura innegabili. Era il primo passo di qualcosa che continuava. Metterla all’inizio di questo libro non aveva senso. Per restituirle la grazia e l’aura che aveva nel volume originario (o almeno una parte di essa), ho dovuto trasformarla in un flash-back, inserirla verso la fine del libro, quasi fuori di esso, per accentuare il suo carattere irreali, di distanza. L’ho interrotta, inoltre, quando stava per diventare un romanzo. Se avessi continuato sarebbe stato giocoforza continuarla fino alla fine» (Bordini 2004: 175) «*Pericolo e Descrizione di un mattino d’estate* sono la prima e l’ultima parte di *Pericolo*, Aelia Laelia, 1984. La versione di *Pericolo* contenuta in questo volume è la versione originaria e completa, anche se sono stati fatti dei cambiamenti che l’hanno migliorata. La versione precedente era una versione più ridotta che conteneva numerosi tagli» (176). Da segnalare l’inversione con *Descrizione di un mattino d’estate* che precede *Pericolo* e, anticipando anche in questo i *Costruttori*, la caduta di *Autunno*.



Pericolo e i *Costruttori* sono due libri assai diversi, sulle cui dimensioni (circa 180 pagine contro circa 500) e sulla cui strutturazione avranno pesato anzitutto condizioni editoriali assai diverse: più innovativa e selettiva l'articolazione interna di *Pericolo*, in tre parti rispettivamente di cinque, tre e tre sezioni titolate, di cui soltanto tre ricalcano compagini precedenti ("Poesie leggere", "Strategie", "Pericolo"); più conservativa e capiente quella dei *Costruttori*, che conserva il profilo delle raccolte già edite limitandosi a interventi puntuali e ad alcuni spostamenti e inserzioni, come quella prosastica dei "Diritti inumani". Se nei *Costruttori* è proprio la percezione della linearità cronologica a dare risalto per contrasto ai gesti di selezione e dislocazione, in *Pericolo* il mescolarsi dei materiali vecchi con i nuovi produce una ristrutturazione radicale di tutto l'insieme. Questa differenza d'impostazione può essere motivata, oltre che con il fattore editoriale, pensando che, mentre i *Costruttori* vogliono essere un libro complessivo, *Pericolo* si configura nelle intenzioni dell'autore come «un libro a tema, in cui vengono privilegiati determinati temi, in parte civili, in parte di altro tipo, come quello dell'interrogarsi, del pensare al proprio destino, del ricercare la propria identità» (Bordini 2004: 175-176).²²

Tuttavia, nonostante tali cospicue differenze, la sensibilità profonda che guida il formarsi del macrotesto non è dissimile: Bordini monta musicalmente un libro nuovo che rappresenti il presente della propria poesia, contrapponendo tale ideale attualizzante all'auto-antologia intesa come atto di museificazione e congelamento della propria produzione. Proprio perché la poesia è un processo in continua trasformazione, ogni tentativo di raccogliere e conservare il passato non può che porsi come aggregazione momentanea, senza alcuna pretesa di fornire con il nuovo assetto l'ultima parola, «la sola necessaria, la sola definitiva» (Testa 1993: 51). Così, per fare solo un controesempio illustre, i *Costruttori* si

²² Libro a tema esemplato componendo insieme vecchio e nuovo sarà poi anche Sasso, almeno stando alla dichiarazione d'autore che accompagna nel 2005 l'invio alla redazione della rivista «Il gallo silvestre» di un gruppo di poesie destinate al libro: «Ho riunito in questo libro una serie di poesie scritte negli ultimi anni, scegliendo solo quelle che avevano un forte contenuto esistenziale, e con lo stesso criterio ho rivisitato alcune poesie scritte in passato. Si tratta dunque di un libro a tema, in cui l'introspezione ha parte molto importante» (Fondo Attilio Lolini della Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Siena, II, 5, fascicolo allegato alla lettera di Carlo Bordini ad Attilio Lolini et al. del 21 febbraio 2005).



collocano agli antipodi di quel precocissimo tentativo di monumentalizzare la propria opera che era stata la *Vita di un uomo* di Ungaretti – non a caso aperta da un intervento-cornice dell'autore, cf. Scaffai 2005: 142-144) – all'opposto decidendo di riaprire la partita *in extremis*:

Mi sono accorto che ogni raccolta antologica è un falso, così come lo è ogni riproduzione fotografica di un quadro, e ogni restauro di un antico affresco. La particolare grazia che ha ogni libro viene raggelata nella fissità di un museo. Ciò che in un libro è vivo in un'antologia diventa splendidamente morto. La luce artificiale sostituisce la luce solare. Dato che dovevo compiere un falso, e frugare nella carne viva, ho sentito quindi il diritto di rimescolare le carte e di non seguire un ordine cronologico ma piuttosto un ritmo interno. (Bordini 2004: 175)

5. Una metrica elementare

Sebbene l'influenza esercitata dal modello musicale sul montaggio del libro possa indurre a ipotizzare il contrario, la metrica non svolge nei *Costruttori di vulcani* alcuna funzione macrotestuale nel senso della divaricazione o al contrario dell'unificazione tra le parti. Il che peraltro è coerente con la perdita di una funzione strutturante a livello testuale: di Bordini, a tal proposito, è stato detto che «ignora la memoria della metrica e del suo cursus soggiacente», da cui l'etichetta di poeta «postmetrico» (Mazzoni 2021a: 37), privo di rapporti anche solo contrastivi con l'orizzonte metrico tradizionale. Il quadro delle assenze conferma tale diagnosi: cade la rima e viene meno l'isostrofismo forte e debole, mentre la versificazione perde il proprio fondamento ritmico-sillabico così come ogni misura, pure grafica, che ne stabilizzi il corso. Non solo dunque nessun istituto metrico attinto alla tradizione, ma nessuna evidenza di periodicità e ricorsività. La metrica si trova allora ridotta alla propria natura elementare, di segmentazione «extralinguistica, in tal senso “artificiale”, fissata e accettata in base a una convenzione letteraria» (Menichetti 1993: 11) del discorso, capace in



quanto tale di porsi in tensione con la segmentazione linguistica in parole, sintagmi, frasi.

Una simile riduzione comporta un indebolimento del livello metrico, certo, ma anche il paradossale rinforzo del solo fenomeno residuo, la segmentazione versale e strofica. Lo dimostrano le due modalità di taglio predilette da Bordini, opposte e complementari. Da un lato vi è l'articolazione del testo in versi-enunciati volta a volta coincidenti con frasi, sintagmi o parti di essi (l'autonomia è anzitutto un fatto semantico, e qui Bordini sembra ricollegarsi direttamente all'amato Apollinaire e alla lezione metrica del *vers-librisme* francese): «Discutemmo della filosofia zen e dello yoga | davanti al mare | che suonava coi suoi cavalloni | poi qualcuno parlò della Bibbia» [*noi vi dobbiamo sembrare una strana categoria*], vv. 17-20; «Questa indulgenza che gli uomini si concedono col sonno | non assomiglia all'abbandono della morte? | una piccola morte un po' anticipata, un breve riposo» *Sasso*, vv. 1-3. Dall'altro reperiamo invece il ricorso a inarcature «molto forti» (Menichetti 1993: 488), con monosillabo atono in innesco (tipicamente una congiunzione o preposizione semplice) o perfino tmesi: «Aveva organizzato una cavalleria fatta da | operai», «essere furbo, assurdo, spietato, e | lungimirante» *Poema a Trotsky*, vv. 4-5, 10-11; «promettendo di rivederci domani. Accompagnai con la macchina la | moglie e il figlio, e per la strada» *Fine della tragedia*, vv. 34-35; «mi parli di te. Faccio fin- | ta di niente, provo a | baciarti. Mi baci. Round pari» [*provo a dirti che ti amo*], vv. 4-6, in *Strategia*. Del tutto normale è la disposizione contigua dei due tipi in zone diverse dello stesso testo: «i fantasmi che vengono dalla stasi. | dormire il pomeriggio da bambini. | i fantasmi che vengono il pomeriggio, quando si dorme, e | si sogna di essere bambini» *Stasi*, vv. 5-8. Entrambe le soluzioni si rinvengono lungo l'intera estensione dei *Costruttori* e, fuoriuscendo dal perimetro del libro, sono praticate con continuità da *Strana categoria* al postumo *Un vuoto d'aria*, senza che si verifichino, almeno a un primo sguardo, cambi di passo evidenti nella prassi metrica dell'autore. Ciò rende difficile sostenere l'idea di un Bordini che «trasforma l'a capo in una pausa sintattica supplementare» (Mazzoni 2021a: 37). La metrica, al contrario, per quanto o proprio in quanto ridotta all'osso, se perde la propria funzione strutturante, ne conserva altre sue specifiche: la proiezione



del parallelismo sull'asse sintagmatico con conseguente oscillare dell'attenzione tra senso e suono;²³ b) la segnalazione del carattere poetico del testo in opposizione agli altri generi discorsivi. Se poi ci spostiamo sul piano delle funzioni più propriamente espressive, la metrica bordiniana risulta capace di enfatizzare da una parte la frammentazione del testo-pensiero, costellato di rotture brusche e imprevedibili («È come se durante la scrittura ci fossero in me improvvise rotture dell'inconscio», in “Poesia, l'unica che dica la verità”, Bordini 2010: 333), dall'altra la reiterazione, talvolta ossessiva (fino al caso massimale del poemetto *Mangiare*).

6. Uno spontaneismo temperato

La metrica elementare che costituisce una delle invarianti della poesia di Bordini ci riconduce, con il suo fare piazza pulita delle istituzioni poetiche italiane, alle radici culturali della sua poetica, da situare nella controcultura giovanile degli anni Settanta. Fra i «quattro tracciati o, meglio, prospettive di analisi» che Afribo (2017: 23) ha adottato per orientarsi nella poesia che si avvia in quel decennio, il Bordini di *Strana categoria* e dei testi successivi è da assegnare allo spontaneismo, inteso come rifiuto in blocco delle tradizionali mediazioni letterarie e complementare dedizione a una poesia intesa come sincerità senza compromessi e discesa al fondo della miseria personale e collettiva. Le parole chiave di questa poetica – immediatezza, coraggio, profondità, incandescenza, intensità – si ritrovano tutte, insieme con l'idea centrale che le scelte di vita precedano e determinino le scelte letterarie, in alcune lettere inviate da Bordini al sodale Attilio Lolini tra il 1976 e il 1977, ora consultabili presso il fondo Attilio Lolini

²³ Si allude qui di striscio all'affermazione di Valery («Le poème, hésitation prolongée entre le son et le sens») circa l'essenza della poesia poi ripresa da Jakobson nella sua definizione della funzione poetica del linguaggio e infine messa a frutto da Giorgio Agamben (2010: 138 e *passim*), per il quale ancora l'essenziale della poesia consiste nella virtualità dell'*enjambement* e dunque nell'impossibilità di annullare lo scarto tra linea semantica e linea prosodica del discorso.



della Biblioteca Umanistica di Siena.²⁴ Dalle stesse lettere si evince che l'adesione allo sperimentalismo si delinea anche attraverso un confronto oppositivo con lo sperimentalismo a freddo e a priori della neo-avanguardia e dei suoi epigoni.²⁵ Per questo, la quota di sperimentazione e disordine formale che comunque si rinviene e si rinverrà nei testi bordiniani – in versi come in prosa – andrà piuttosto ricondotta, come ha giustamente notato Mazzoni (2021b: XII e *passim*) a quello sperimentalismo diffuso che negli anni Settanta circolava in tutta la cultura giovanile come portato del '68 e dell'internazionale *beat* – in seguito, a distanza di molti anni, Bordini riporterà la sua passione per gli impasti fortemente dissonanti alla consapevolezza che ogni armonia classica o ordine senza porzioni di caos è da considerarsi ormai inattuabile.

Tuttavia, dal grappolo di lettere sopra citato emerge come fin dal '76-77 quello di Bordini sia uno spontaneismo temperato, ossia una concezione della poesia che privilegia sì una parola «totalmente aperta e coinvolgente», capace di «cavalcare con piacere la tigre della confessione aperta», senza però che questo vada per forza a detrimento di un'«intensa elaborazione formale», della «professionalità della [...] attività poetica»,²⁶ e insomma della necessità «di lavorare seriamente»²⁷ – il che peraltro è coerente con la natura non regressiva del neoromanticismo bordiniano sostenuta da Mazzoni (2021b: XV-XX). Detto in breve, sempre dalla lettera dal 6 febbraio 1976 a Lolini:

Credo che non ci sia, o meglio, non ci debba essere contraddizione tra la poesia totalmente aperta e coinvolgente e la sua riuscita letteraria. Se sono riuscito a farlo, non lo so. Certo preferisco correre il rischio di perdere la “perfezione” letteraria

²⁴ Mi è doveroso qui ringraziare Eleonora Bassi, Elisabetta Nencini e Niccolò Scaffai per l'aiuto ricevuto nella consultazione del materiale epistolare.

²⁵ Ma sui rapporti di Bordini con le neo-avanguardie si vedano le acute precisazioni di Mazzoni 2021b: XV-XVII.

²⁶ Fondo Attilio Lolini della Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Siena, II, 5, lettera di Carlo Bordini ad Attilio Lolini del 6 febbraio 1976; da ultimo a proposito del Leopardi idillico e più modernamente lirico, che Bordini cita, insieme a Belli, come esempio della sintesi che sta provando a elaborare.

²⁷ Fondo Attilio Lolini della Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Siena, II, 5, lettera di Carlo Bordini ad Attilio Lolini del 3 settembre 1977.



piuttosto che correre il rischio di perdere il carattere coinvolgente e scoperto del testo. Ma vorrei non perdere nessuna delle due cose.

La categoria di spontaneismo si adatta dunque con molti “ma” a Bordini, che negli anni a seguire rimarrà sempre fedele a una simile duplicità di intenti, progressivamente precisandola: si pensi alla già citata premessa a *Pericolo* 1984, dove il poeta dichiara di aver compiuto un lungo percorso per allontanarsi dalla «sacralità dell’esperienza», oppure alla definizione di spontaneità ospitata in “Poesia, l’unica che dica la verità” (in origine su «L’Unità» del 1° maggio 2002):

la spontaneità è nascosta sotto una serie di rigidità intellettuali, di pseudo conoscenze ideologiche, di velleità banali; [...] Raggiungere la spontaneità è un atto che richiede infinite mediazioni, tecniche, ma soprattutto sensitive e di onestà intellettuale. (Bordini 2010: 333)

Una simile poetica di compromesso si riflette oltretutto, anche qui fin dalla seconda metà dei Settanta, in una duplice visione del testo. Da una parte il testo transitivo e deperibile, strumento di comunicazione, identificazione e lavoro emotivo destinato a non letterati in primis, secondo una serie di idee che si trasmettono di fatto inalterate dal confronto con la poesia dei marginali in *Dal fondo* (Bordini e Veneziani 1978) a quello con la poesia latinoamericana ad alto tasso di socialità di *Non è un gioco* (Bordini 2008b). Dall’altra, sorta di residuo dell’antico grande stile, la fedeltà al «testo che resta»²⁸ in quanto frutto di un assiduo e serissimo lavoro autoriale, che certo può essere in ogni momento cancellato con un colpo di spugna o dimenticato ma che pure ha da essere intrapreso. Tale anelito alla permanenza, tuttavia, non sfocia mai in una concezione del testo come oggetto, che invece resta un processo sempre suscettibile di riattivarsi, fonte di esiti plurimi non per forza gerarchicamente

²⁸ Fondo Attilio Lolini della Biblioteca Umanistica dell’Università degli Studi di Siena, II, 5, lettera di Carlo Bordini ad Attilio Lolini del 6 febbraio 1976.



ordinabili, come testimoniano le serie di *varianti*, le redazioni alternative, i frequenti passaggi di testi da una raccolta all'altra.

Tutto questo, lo si è visto, trova un'ulteriore convalida nel trattamento bifido del macrotesto, nel perseguimento cioè di un equilibrio dinamico che componga insieme strutture del libro di poesia novecentesco, coerentissimo e reticolare, con dinamiche centrifughe e dispersive, volte alla non-chiusura e all'instaurazione del caos polimorfico. In bilico tra armonia e arbitrio, senza cedere al miraggio della perfezione e al suo alone di morte, il grande organismo del *Costruttori di vulcani* sintetizza e rilancia verso un futuro non progettato la vicenda di una poesia che non riesce a star ferma ma che nondimeno prova a darsi consistenza e ordine.

7. Bibliografia

- Afribo, Andrea. 2017. *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*. Roma: Carocci.
- Agamben, Giorgio. (1996) 2010. *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, postfazione di Andrea Cortellessa. Roma-Bari: Laterza.
- Bordini, Carlo. 1975. *Strana categoria*. Roma: ciclostilato.
- Bordini, Carlo. 1981a. *Poesie leggere*, prefazione di Alfonso Berardinelli. Siena: Quaderni di Barbablù.
- Bordini, Carlo. 1981b. *Strategia*. Roma: Savelli.
- Bordini, Carlo. 1984. *Pericolo*. Reggio Emilia: Aelia Laelia.
- Bordini, Carlo. 1995. *Mangiare*. Roma: Empiria.
- Bordini, Carlo. 1999. *Polvere*. Roma: Empiria.
- Bordini, Carlo. 2004. *Pericolo. Poesie 1975-2001*, prefazione di Filippo La Porta. San Cesario di Lecce: Manni.
- Bordini, Carlo. 2006. *Gustavo. Una malattia mentale*. Roma: Avagliano.
- Bordini, Carlo. 2008a. *Sasso*. Milano: Libri Scheiwiller.



- Bordini, Carlo. 2008b. *Non è gioco. Appunti di viaggio sulla poesia in America Latina*. Roma: Sossella.
- Bordini, Carlo. 2009. *I diritti inumani ed altre storie*. Roma: La camera verde.
- Bordini, Carlo. 2010. *I costruttori di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010*, con interventi di Roberto Roversi e Francesco Pontorno. Roma: Sossella.
- Bordini, Carlo. 2016. *Assenza*, disegni di Francesco Balsamo, nota di Viola Amarelli. Messina: Carteggi letterari.
- Bordini, Carlo. 2018. *Difesa berlinese*, a cura di Francesca Santucci, con un saggio di Guido Mazzoni. Roma: Sossella.
- Bordini, Carlo. 2019. *Strategia*, prefazione di Claudio Damiani. Torino: Aragno.
- Bordini, Carlo. 2020. *Poesie color mogano*. Roma: Tic Edizioni.
- Bordini, Carlo. 2021. *Un vuoto d'aria*, a cura di Francesca Santucci, con un saggio di Guido Mazzoni. Milano: Mondadori.
- Bordini, Carlo et al., a cura di. 1978. *Dal fondo. La poesia dei marginali*, postfazione di Roberto Roversi. Roma: Savelli.
- Bordini, Carlo, Giuseppe Crimi e Fabrizio Miliucci. 2018. "Il bisogno di vivere. Una conversazione con Carlo Bordini". *Le parole e le cose*, 27 febbraio, <<https://www.leparoleelecose.it/?p=31312>>. Ultimo accesso: 30 ottobre 2022.
- Bordini, Carlo e Valentina Toschi. 2019. "Conversazione con Carlo Bordini". *Le parole e le cose*, 23 luglio, <<https://www.leparoleelecose.it/?p=36244>>. Ultimo accesso: 30 ottobre 2022.
- Favier, Olivier. 2009. "Une poétique de l'obscène et de la simplicité: notes sur quelques oeuvres de Carlo Bordini". *Italies*, 13, 209-222.
- Mazzoni, Guido. 2021a. "I gesti di Bordini". *Il Verri*. 76, 31-40.
- Mazzoni, Guido. 2021b. "Gli insetti nell'ambra". In *Un vuoto d'aria*, di Carlo Bordini, a cura di Francesca Santucci, V-XXVIII. Milano: Mondadori.
- Menichetti, Aldo. 1993. *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*. Padova: Antenore.
- Policastro, Gilda. 2021. "Una lettera di Carlo Bordini su Polvere". *Il Verri*, 76, 107-110.



Scaffai, Niccolò. 2005. *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*. Firenze: Le Monnier.

Testa, Enrico. 1983. *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*. Genova: Il melangolo.

Testa, Enrico. 1993. "Autoantologie poetiche". *Indizi*, 2, 45-55.

Testa, Enrico. 2003. "L'esigenza del Libro". In *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di Marco A. Bazzocchi e Fausto Curi, 97-119. Bologna: Pendragon.

Toschi, Valentina. 2021. "Essere così. Per una storia di Bordini". *Il Verri*, 76, 84-93.