

GILDA 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 Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GILDA POLICASTRO

*La poesia come “scienza a perdere”: Polvere di Carlo Bordini*

*Il contributo si propone di ricollocare la scrittura di Carlo Bordini al crocevia tra poesia e scienza, in quanto riflessione in versi (o frantumi o concrezioni) sulla deperibilità dell'esperienza e dell'esistenza. A partire da una ridondanza di materiali, di accumulo memoriale e di detriti, l'opera di Bordini percorre la via dell'aderenza lasca e svagata al reale, senza costrizioni di genere o vincoli formali. Emblematico tanto della prassi compositiva che dell'ideologia poetica “antiletteraria” è il poemetto Polvere, di cui nell'opera omnia poetica l'autore mantiene entrambe le versioni, senza specifiche di sorta (conformemente alla sua estetica del flusso o della ridondanza). Si affida così direttamente al lettore la scelta tra elegia e tragedia (o tra poesia e scienza), che in questo poeta convivono con ironia e humanitas: a perdere, come la scrittura.*

Dopo un esordio semi-clandestino nel '75, Carlo Bordini pubblica, tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta, altre cinque raccolte prima di *Polvere*, uscito per i tipi di Empiria nel 1999. Quest'ultimo testo mi pare particolarmente emblematico non solo della poetica e della scrittura, ma anche dell'attitudine compositiva di un autore, come è stato già osservato, più incline all'entropia e alla dispersione che all'ordine e alla costruzione. Non sorprende, dunque, che di alcuni suoi testi Bordini abbia voluto conservare più versioni e che della versione auto-antologica della sua produzione resti più valida la definizione di libro autonomo che di silloge di testi editi. Cercherò di dimostrare nel discorso che segue come il procedimento poetico di Bordini abbia a che vedere con la scienza, e non solo come ambito tematico, ma proprio dal punto di vista della scrittura (intesa come procedimento, esperienza - o esperimento - di una coerente pratica compositiva). Sceglierò come testo campione *Polvere*, e andrò a dettagliare le motivazioni di questa scelta all'interno della disamina del testo. Preliminarmente si può osservare come, a circa un terzo del poemetto (ma l'espedito verrà riutilizzato più volte) compaiano dei versi tra parentesi, anzi, un'intera strofa, resa così quasi autonoma dal fluire del discorso:

(una volta avevo scritto  
una poesia che diceva  
“sono pervaso da una  
breve tachicardia  
non sarò un grande poeta ma  
in compenso sono un forte fumatore” [...], 126)<sup>1</sup>.

La partita metanarrativa potrebbe chiudersi con la boutade, ove ci trovassimo di fronte a un poeta meno fluviale e più icastico (come ad esempio Valerio Magrelli, poeta dell'ironica autoascoltazione, dell'antimeccanicismo dei congegni, infine dell'antiestetica dei «gesti imprecisi»<sup>2</sup>). Ma invece qui volentieri si prosegue:

nel senso che  
non sono capace  
di esprimere  
ma sono capace  
di distruggermi

<sup>1</sup> C. BORDINI, *Polvere*, Roma, Empiria, 1999, ora in ID., *I costruttori di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010*, Bologna, Sossella, 2010, 125-137; 209-221 (d'ora in avanti *CdV*). Il testo è presente nelle due versioni, quella “originale” e quella “alternativa”, di cui diremo nel dettaglio più avanti. [Per le parti che non differiscono, si farà riferimento d'ora in poi alla prima versione, col numero di pagina direttamente a testo dopo la citazione].

<sup>2</sup> Il riferimento è alla poesia di *Nature e venature* (Milano, Mondadori, 1987), che rimanda a una serie di situazioni del quotidiano in cui si rivela la fallacia del «meccanismo», l'imperfezione delle cose, «il tintinnio familiare del meccanismo rotto». La si può leggere ora in *Le caviglie*, Torino, Einaudi, 2018, 199.

(e in fondo, per un poeta,  
 esprimere e distruggersi  
 non è la stessa cosa? [...], *ibidem*).

Sorprenderà verificare che la poesia non vada a chiudersi nemmeno a questo punto o su questa *pointe*, con la chiosa assertiva (sia pur espressa in forma retoricamente dubitativa). Bordini inserisce un ulteriore distico finale, che potrebbe essere considerato ancora più ridondante, qualora ci trovassimo, di nuovo, di fronte a una poesia diversa: più lirica, o più ermetica, o più enigmatica. Di questo poeta, invece, quasi tutti i critici, da Alfonso Berardinelli a Francesco Pontorno a Filippo La Porta ad Andrea Cortellessa, hanno evidenziato la *simplicitas* (più apparente che di sostanza, come vedremo), o, piuttosto, l'attitudine ragionativa, da intendersi però non in senso argomentativo, da *philosophe*. Il ragionare di Bordini è piuttosto come quello del personaggio letterario di Ivo Brandani, alter-ego di Francesco Pecoraro, una sorta di bisbiglio continuo, di parlottio fra sé e sé<sup>3</sup>. Ed ecco il distico di chiusa (ancora una volta pronunciato in senso dubitativo-assertivo):

Giungere all'assolutezza non è  
 spogliarsi del corpo?

La sequenza si chiude dunque (qui sì) con un (finto) interrogativo da poeta-moralista. Ed è proprio così che Bordini viene definito da uno dei suoi critici d'elezione, Francesco Pontorno: prima nella recensione a *Sasso* (uscita nel 2008, immediatamente dopo il libro, su «L'Indice dei libri del mese»), poi in quella ai *Costruttori di vulcani*, la monumentale auto-antologia del 2010 che raccoglie molte se non tutte le poesie edite di Bordini, attraverso un percorso rinnovato e praticamente autonomo rispetto alle uscite pregresse<sup>4</sup>. Una sorta di «macrotesto» e non un semplice aggregato (in modo analogo alle *Poesie complete* di Nanni Balestrini, di qualche anno successive), tanto è vero che nell'indice non figurano le date di uscita delle singole raccolte, né si riportano a seguire, in un'eventuale appendice<sup>5</sup>. Ancora più utile sarebbe poter disporre di un magno volume di *Tutte le opere* incluse le prose, perché molti sono i punti di tangenza, l'ibridazione tra i temi e le forme (Bordini, tra l'altro, è solito dire che la sua poesia contiene più prosa della prosa, e viceversa). Su tutte, va qui ricordato almeno il *Manuale di autodistruzione* (Fazi, 2004) in cui l'autore, in elenchi tipicamente procedurali, s'incarica di passare in rassegna le più varie tecniche di *anti-sopravvivenza*, ovvero, in ordine sparso, «come alienarsi le amicizie», «come odiare», «come ingrassare», «ammalarsi e diventare brutti», «come essere depressi», «come abbracciare le cause perse». Insomma: come autodistruggersi, giusta l'indicazione di soglia, a volontà.

Al tema del rapporto tra scienza e letteratura si riconduce direttamente, prima ancora di *Polvere*, la sezione *Materia medica*, che appartiene alla raccolta *Mangiare*, uscita sempre per Empiria, nel '95. Il testo viene infatti composto rielaborando brani dell'omonimo trattato di James Tyler Kent, che nel 1897 aveva pubblicato una ponderosa guida sui sintomi delle malattie fisiche e mentali, intitolata *Repertory of the Homeopathic Materia Medica*<sup>6</sup>. Bordini ne ritaglia una serie di sequenze ora sgradevoli ora comiche ora struggenti ora terrifiche che descrivono sofferenze di malati cronici, spesso di malati psichici (citando anche qui in ordine sparso: «Il bambino grida nel sonno/ il paziente ride nel sonno [...] sensazione di suono di campane/sensazione d'ingrandimento del naso», *CdV*, 54-55).

<sup>3</sup> Il riferimento è al protagonista del romanzo *La vita in tempo di pace*, Roma, Ponte alle Grazie, 2013.

<sup>4</sup> Fanno eccezione *Strana categoria*, il testo inviato da Bordini in ciclostile nel '75 ad alcuni critici, e altre poesie sparse, sentite come «inadatte», per esplicita e ripetuta dichiarazione autoriale, all'operazione antologica.

<sup>5</sup> Di «macrotesto» ha parlato Angelo Guglielmi in occasione della presentazione di N. BALESTRINI, *Caosmogonia e altro. Poesie complete volume terzo (1990-2017)*, Roma, DeriveApprodi, 2018, ultimo volume dell'opera omnia poetica dell'autore, pubblicata da DeriveApprodi tra il 2015 e il 2018.

<sup>6</sup> J.T KENT, *Repertory of the Homeopathic Materia Medica*, New Delhi, B. Jain Publishers, 1897.

Recuperare queste descrizioni a una dimensione versale sia pur «anomala» (come nel *Poema inutile* avverrà delle formule assicurative) significa ripristinare quella «creatività» che tali descrizioni inibivano, sotto la guaina asettica che le «spoezzava» in ragione del contesto primario di appartenenza, ostentatamente repertoriale (descrizioni da trattato scientifico, nella loro finalità diagnostica e terapeutica)<sup>7</sup>.

In realtà anche se questo testo viene considerato una sorta di «anello mancante» tra la poesia sperimentale degli anni Settanta e la poesia di ricerca dei nati negli anni Settanta (o a cavallo tra anni Sessanta e Settanta) – e, ad esempio, uno degli ultimi libri di Marco Giovenale, *Il paziente crede di essere*<sup>8</sup>, è proprio un dichiarato omaggio a *Materia medica* - dal punto di vista che diremmo più interno o soggettivo, il cuore della poetica bordiniana mi pare piuttosto *Polvere*, di cui lo stesso Bordini tiene a mantenere, nell'auto-cremazione, entrambe le versioni. C'è da ribadire, sulla scorta di diversi studi critici, che la variantistica di Bordini è in realtà assai ridotta e si limita a pochi elementi definiti: la sua ossessività revisoria non si accanisce, cioè, su aggettivi o sostantivi, come in altri precedenti più che illustri (Leopardi, su tutti). Le varianti s'incaricano esclusivamente di replicare, elidere o frammentare qualche microelemento del verso (solitamente una sillaba), mentre il lavoro macro-strutturale procede piuttosto in riduzione (del reale a elementi organici fondativi e del pensiero ad alcuni interrogativi ricorrenti) o, all'opposto, per espansione o dilatazione fenomenica della percezione del «guasto» (mai dunque per correzione, ma per agglutinati e concrezioni). Guasto esistenziale o «trauma», se vogliamo dirlo nei termini psicoanalitici non discari all'autore: che si tratti dell'incidente della nascita o dell'incombenza della morte poco rileva, ai fini della «vita mortale», con anfibia ancora una volta di possibile ascendenza leopardiana<sup>9</sup>. In *Polvere*, però, qualcosa cambia: nel procedimento di scrittura e di riscrittura, quindi nel testo secondario, rimaneggiato ma riabilitato a testo autonomo nell'edizione antologica.

Possiamo riconsiderare anzitutto il piano del contenuto del poemetto e osservare come la tematica della *souffrance* (Leopardi, *again*) e quella dei relitti (intesi in senso archeologico, cosmico o psicologico) si saldino a partire da un'attrazione quasi morbosa per la scissione, la scomposizione, la consunzione. In discreto anticipo sul *sex appeal dell'inorganico*, come da noto saggio di Perniola (convocato poi in opportuna coincidenza cronologica da Filippo La Porta nella prefazione alla raccolta *Pericolo*, del 2004), di qualche anno successivo all'uscita del poemetto bordiniano<sup>10</sup>:

<sup>7</sup> Cfr. *Conversazione con Carlo Bordini*, a c. di V. Toschi, in «Le Parole e le Cose», 23 luglio 2019, <http://www.leparoleelecose.it/?p=36244>; «L'uso nella mia poesia di linguaggi estranei (spesso settecenteschi e ottocenteschi, oppure di linguaggi tecnici, burocratici, o di testi pubblicitari) ha la funzione di denudare il linguaggio. Fuori del suo contesto naturale, in cui risulta quasi inavvertito, il linguaggio rivela la sua verità, il suo ridicolo, il suo orrore, la sua irrealtà, la sua assurda comicità, il suo significato profondo. Penso ad *Appunti sulla guerra*, a *Materia medica*, oppure a certe frasi che punteggiano *Poema inutile*. O, a volte, l'uso del linguaggio estraneo crea un senso di irrealtà, come se si trattasse di voci fuori campo, come nel caso di *Pericolo* e di *Descrizione di un mattino d'estate*». Per la definizione di scritture «anomale» si veda il volume *Teoria e Poesia*, a c. di P. Giovannetti e A. Inglese, Milano, Biblion, 2018.

<sup>8</sup> M. GIOVENALE, *Il paziente crede di essere*, Roma, Gorilla Sapiens, 2016.

<sup>9</sup> La ripetizione o variazione si colloca all'interno di un flusso che si potrebbe dire narrativo, ma che è invece musicale. Bordini insiste molto su questo aspetto nell'intervista sull'auto-antologia rilasciata a Luigia Sorrentino per «rainews24blog», 5 gennaio 2011, <http://poesia.blog.rainews.it/2011/01/carlo-bordini-costruttori-di-vulcani/>, soprattutto nella risposta finale: «La ripetizione di temi, di poesie, con o senza leggere o anche importanti varianti (nel libro ci sono due versioni di *Polvere*) ha appunto la funzione di creare un flusso musicale, che può anche essere interpretato o definito come un flusso narrativo. Io però preferisco usare il termine «flusso musicale» perché il mio punto di riferimento è la musica. La musica prende un tema e lo ripete variandolo; tutta la musica; e in questo senso è molto, molto, molto simile alla vita».

<sup>10</sup> Cfr. F. LA PORTA, *Una parola che dice...*, prefaz. a C. BORDINI, *Pericolo (poesie 1975-2001)*, Lecce, Manni, 2004, 5-10: 6; M. PERNIOLA, *Il Sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 2004.

Il mio sistema nervoso disfatto,  
 implora solo questo. Che la polvere sia quieta.  
 Assenza di stimoli. Neve. Solo così le ferite e i detriti,  
 hanno pace, e da queste crepature,  
 nasce una nuova forma di vita. Femminilmente quieta.  
 [...] In questa  
 Diminuzione,  
 è la mia casa tranquilla.  
 [...] In questa diminuzione,  
 è la mia pazienza (127).

Sono spesso metapoetici, i versi di Bordini, ci spiegano quello che fa l'autore (*come agisce*, avrebbe detto Balestrini), nell'atto stesso in cui lo fa. *Polvere* è una cosmogonia ed è, al tempo stesso, un'agonia. Il testo della prima versione ha, nella parte conclusiva, l'immagine della cavalletta morta per asfissia, cui fa eco una specie di allusione suicidaria e speculare (in realtà l'io poetante sta – forse – semplicemente andando a dormire). C'è comunque da sanare una cicatrice, ed è facile individuare il principio della sutura: un punto paradossale, perché il poeta si affida a quello stesso sgretolamento che gli fa ipotizzare il divino sprezzo al cospetto del mondo («Dio è molto sarcastico, per esempio. Mai conosciuto uno più sghignazzante di lui», 137). Non so quanto per Bordini abbia contato Giorgio Manganelli, del cui capolavoro è facile intravedere qui un'eco immediata. Sebbene vada notato come alla profanazione dell'«iddio sprofondante» hilarotragico<sup>11</sup> il poemetto bordiniano preferisca, per gran parte del suo svolgersi, una *quieta* disgregazione cosmica senza soggetto: come in un *revind* in cui dall'esplosione si ricostruisca l'immagine di un edificio, e quei detriti si ricompongono in una *cosa*. Ma lo approfondiremo più avanti.

Intanto, con Olivier Favier (storico e traduttore di Bordini in lingua francese), potremmo suddividere *Polvere* in tre nuclei tematici fondamentali: il primo ci mostra che il mondo è semplice; il secondo che il mondo si è creato da solo; il terzo che non ha alcuna possibilità di essere diverso<sup>12</sup>. La scansione coglie nel segno, con qualche inesattezza (o meglio: lacuna). Va osservato innanzitutto come l'impianto del testo echeggi il *Genesi* per il principio diegetico (dopo la tal cosa, Dio creò la talaltra, e via così) e proceda con un andamento sia discorsivo che digressivo (il che non esprime certamente una chiusura di possibilità ulteriori). Non mi pare, inoltre, che sia stato notato come il testo si articoli in sequenze marcate da agglutinati di aree semantiche che andrò a enumerare qui di seguito:

1. *Perdita/non sapere*, con relazione tanto oppositiva che connettiva, a evidenziare ciò che la narrazione in versi non esplicita e a cui però costantemente allude, ovvero il tema della memoria;
2. *Riposo*, precisamente inteso come negazione dell'elemento vitale, alla maniera del Dante del canto dei suicidi (*Inf. XIII*) con tanto di anafora del «non» (in Bordini: «non c'era il rumore del mare, / non c'erano voli di uccelli [...] / non c'erano volti di donna», 126)<sup>13</sup>;
3. *Quiete*, più esplicitamente connotata come *pace*, pace che deriva da *fissità* (immagine che nutrirà il successivo *Sasso*);
4. *Detriti* come vita in *riduzione*;

<sup>11</sup> G. MANGANELLI, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987, 142.

<sup>12</sup> O. FAVIER, *I will show you dust in a handful of feax* postf. a c. Bordini, *Poussière*, Evian, Alidades, 2007, 41-42.

<sup>13</sup> Il rinvio alla descrizione della selva dei suicidi, con le negazioni reiterate, è fin troppo noto, ma vale comunque la pena ricordarlo, per una immediata comparazione con l'analogo effetto disumanizzante in Bordini: «Non fronda verde, ma di color fosco/non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;/non pomi v'eran, ma stecchi con tosc» (*Inf. XIII*, 4-6).

5. *Gesso* come umana creazione, *polvere compatta* («E tu vuoi starmi vicina?/ Sono fatto di buon gesso», 128);

6. immagine della *Sfera* connessa a *rotondità* e *pieghevolezza*. E, arrivati a questo punto, ingresso del grande tema della poesia di Bordini.

7. le *Donne*, da cui muove una sequenza meno sapienziale-gnomica e più spiccatamente narrativa: dapprima centrata sull'io («sono stato sfortunato con le donne»; «oggi ho provato nuove sensazioni», 129), poi digressiva in senso storico, con l'introduzione di un tema ulteriore:

8. I *Detriti*, di costruzioni, pezzi di civiltà scomparse o relitti tecnologi (teniamolo a mente, perché ci tornerà utile nel finale).

Infine:

9. Il *riciclo* della polvere e dei detriti (come possibilità – illusoria – di rinascita)<sup>14</sup>.

Per inciso, vorrei qui precisare (interrompendo per un momento l'enumerazione dei temi) che non mi persuade del tutto il riferimento di Olivier Favier all'Eliot di *The burial of the dead* (*I will show you fear in a handful of dust*, 'in una manciata di polvere vi mostrerò la paura'): non c'è in nessuna sequenza del poemetto bordiniano un sentimento di liberazione dalla paura in ragione della frantumazione universale in polvere. Potrebbe forse suggerirlo l'atomismo (ovvero la sequenza della fusione atomica)<sup>15</sup>, ma la minaccia radioattiva (implicita) cozza con il senso democriteo-lucreziano della liberazione dalla paura della morte (e se siamo detriti, se torneremo polvere, cosa c'è, infine, da temere).

Proseguendo nelle serie tematiche e sinonimiche troviamo ancora:

10. *Ristagno e ripetizione*;

11. *Compatibilità* o sovrapposibilità tra *oggetti* e *natura*, motivo cui se ne lega altro assai significativo, che è quello dell'*Archeologia*. I relitti compongono il paesaggio, lo integrano, ne fanno parte fino a diventare natura e finanche *Cibo*;

12. Bis dell'immagine della *Spirale* e subito dopo:

13. *Nascita* della vita dall'acqua, anzi, dalla *palude*, che riecheggia il ristagno di prima (o, ancora una volta, tradisce l'ascendenza manganelliana) e rimpalla ai frammenti eretti contro le rovine di Eliot (riferimento in questo caso più pertinente):

Così nacque la vita. Dalla polvere, dalla  
catastrofe. Dal frantumarsi e dai detriti  
frantumati. Così nacque la forza. Dalla  
debolezza, dall'argomentare della  
debolezza (134).

A questo punto le due versioni del poemetto, quella originale e quella che l'autore chiama «alternativa» (ma entrambe, come anticipato, vengono mantenute senza specifiche di sorta nei *Costruttori di vulcani* – la prima nell'eponima sezione *Polvere*, la seconda nei *Frammenti di un'antologia*), divergono per un andamento versale meno spezzettato, meno «drammatico», come spiega Bordini

<sup>14</sup> «In *Polvere* c'è una riflessione su una nuova vita che permetta alle ferite di ricompattarsi, una nuova vita in cui la dolcezza abbia un suo peso, una vita, insomma «femminilmente quieta. Ammesso che sia possibile. Ma non si tratta di un ritorno all'infanzia. È una vita artificiale che bisognerebbe costruire, una nuova vita», cfr. *Conversazione con Carlo Bordini*, a c. di V. Toschi, cit.

<sup>15</sup> Il riferimento è al passaggio sulla fusione a freddo, ossia la creazione di energia da un atomo senza che la reazione produca radioattività, tradotta in *Polvere* nel seguente modo: «deutone + deutone = elio3 + neutrone/deutone + deutone = elio 4 + particella alfa con/ sviluppo di calore» (135).

stesso<sup>16</sup>. E dove la prima versione reca una grande «a» in corsivo sulla pagina, la seconda riporta invece l'inserito, sempre in corsivo e in carattere aumentato, marcato dalla scritta di soglia «doti dell'alchimista»<sup>17</sup>. A seguire:

14. la sequenza della *Cavalletta*;

15. la sequenza della *Neve* (col tema annesso della *trasparenza*). In più due nuovi inserti: *la poesia delle rose* («perché regaliamo alle donne gli organi/ sessuali delle piante, dopo averle recise?», 220) e, intervallata dal *Dio sghignazzante* (già presente nella prima versione), l'aggiunta della *Facile profezia* (nei *Costruttori di Vulcani* già presente in *Cose*, che è sezione del macrotesto *Polvere*).

Non so quanto consapevolmente Bordini parrebbe qui riprendere (ma si potrebbe, forse, trattare di una forzatura dell'interprete, motivata però dal passo atomistico già citato), i contenuti del *De rerum natura* lucreziano, se non esattamente la struttura (dal momento che «solo i detriti del discorso possono dar conto dello stato delle cose»). L'interesse cosmogonico e l'impianto cosmologico è certo comune ai due autori, ma, soprattutto, comune è il principio di aggregazione e disgregazione della materia su cui si fondano nascita e distruzione di mondi. Accanto a questo motivo, quello che potremmo definire della meccanica dei sensi, con un passaggio dal macro al micro, dal cosmo alla psicologia («le donne»), e in ultimo la smentita dell'evoluzione umana intesa come percorso lineare e progressivo (nonché *magnifico*, leopardianamente – ovvero sarcasticamente)<sup>18</sup>. Il tema acquista un rilievo particolare all'interno del discorso sulle macchine: non a caso nella versione alternativa *Polvere* si chiude proprio con una *profezia*-omaggio (anche qui non so quanto volontario) al Leopardi dell'*Accademia dei Sillografi*, operetta dedicata propriamente all'«età delle macchine». O, ancora, al Leopardi di un pensiero poco conosciuto dello *Zibaldone*, datato 10 settembre 1826, in cui si parla delle «invenzioni del secolo decimonono», tra cui l'aeronautica (intesa da Giacomo come «mongolfiera»), il parafulmine, e i telegrafi («pali a trasmissione meccanica», a quell'altezza), per muovere una critica alla loro effettiva utilità a venire. Ne conseguiva un'interessante riflessione, come ha osservato Luigi Blasucci, non tanto sulla reversibilità fra invenzione e desiderio (dal momento che non si può aver desiderio di ciò che non esiste ancora e deve essere *inventato*), quanto sulla imprevedibilità degli sviluppi dell'invenzione stessa (a tacere dell'inefficacia di qualunque invenzione rispetto all'intrinseca infelicità della condizione biologico-esistenziale, che sarebbe però,

<sup>16</sup> *Conversazione con Carlo Bordini...*, a c. di V. Toschi, ma anche C. Bordini, *Polvere*, in «Nuovi Argomenti», 23 febbraio 2015, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/polvere/>.

<sup>17</sup> È Bordini stesso, in una comunicazione privata, a chiarire la strategia compositiva del (doppio) testo: «A un certo punto, nella versione alternativa, c'è un verso che non è spezzato, ma prosegue, un verso piano, e questo verso piano dà un senso di maggiore dolcezza, di minore violenza che mi ha indotto a fare dei cambiamenti, per esempio ad aggiungere un verso, «la luce ti ferisce e ti fa dormire», che non potevo mettere nella versione originaria perché troppo dolce e sognante. Al posto della brusca «a» che mi serviva per passare da un tono all'altro, mi è venuto istintivo mettere «doti dell'alchimista» anche perché in questa nuova dolcezza del ritmo sentivo che c'era qualcosa di più affine alla magia. Arrivando alla fine mi sono accorto che la fine del poemetto, così com'era nella versione originaria, con questa nuova tonalità del testo non suonava più [...] mentre invece nella versione originaria suonava perfettamente, era un finale drammatico perfetto [...]. La versione originale brusca e drammatica si era trasformata in una versione un po' più lenta, più elegiaca, al limite più riflessiva; e per finire bene il poemetto ho dovuto quindi aggiungere due poesie già scritte, quella delle rose e delle macchine, il che dà al poemetto un maggiore approfondimento sul piano concettuale e riconquista la drammaticità su un piano concettuale e non esistenziale [...]. Aggiungo che ho fatto queste cose a orecchio, come si scrive o si esegue una musica, e che l'idea che ho è quella di due strade che divergono di pochissimo, ma che, sulla lunga distanza, portano in due posti diversi».

<sup>18</sup> Nel poema lucreziano alla fine di ogni sezione si collocava strategicamente un quadro spietato di distruzione e di morte, dalla disgregazione del mondo al disordine delle passioni alla peste di Atene. Cfr. Lucrezio, *La natura delle cose*, intr. di G. B. Conte, trad. di L. Canali, a c. di I. Dionigi, Milano, Rizzoli, 1994.

a giudizio di Blasucci, considerazione un po' più attesa)<sup>19</sup>. Nelle macchine, così scriveva Emanuele Trevi recensendo i *Costruttori di vulcani*, Bordini fa coincidere «coscienza ed esperienza», mentre lo stare al mondo è un «inganno» o (alla Wallace Stevens) un'«invenzione»<sup>20</sup>. Ciò che andavamo a dimostrare.

È Bordini stesso a considerare l'equiparazione tra uomo e macchina come una sorta di regressione, di resa elegiaca alla vera tragedia che è propriamente lo stare al mondo. Bordini attenua, così, tanto la tensione lucreziana verso la dissoluzione quanto la polemica antiscientista leopardiana, rispetto alla quale, in particolare, compie uno scatto in avanti (o un passo indietro?): queste macchine un giorno avranno fame, e perciò «esse saranno come noi» (mentre la versione originale di *Polvere*, quella senza le macchine, finiva con un impersonale – e un po' thrilling – perché/ infatti/ frugheranno tra le mie ossa», senza curarsi di specificare o suggerire a chi andasse attribuita l'oscena incursione necrofila)<sup>21</sup>.

Umanesimo, da un lato; dall'altro morte, friabilità del corpo, transumanesimo, resistenza delle macchine. La versione che l'autore mette per prima è la 'tragica', ma anche la soluzione 'elegiaca' (transumana) conserva un suo nodo tragico, riportando all'inesorabile fallacia della vita, che laddove r/esiste procura o comporta di necessità la morte: come abbiamo appreso da *Mangiare*, le creature sopravvivono propriamente “mangiando” ovvero nutrendosi di alimenti *vitali*, ma al contempo *uccidendo* altre creature, anch'esse, evidentemente, vive. La poesia, allora, è in un certo senso una scienza a perdere (tanto sul piano astratto, essenzialista, quanto su quello minimale, della fattualità *loose writing*<sup>22</sup>): mirando a replicare l'intero universo in piccola scala, non fa che ribadirne la miseranda deperibilità e l'insensatezza. Forse più che frattale (giusta l'indicazione d'autore)<sup>23</sup>, la poesia di Bordini è allora a questo punto un diorama, o una simulazione. Una copia in scala di un mondo talmente riducibile da farsi polvere, modello di resistenza della (già pasoliniana) *passione* per la vita: *malgrado* la vita<sup>24</sup>.

### Appendice

Riportiamo qui integralmente, per la sua valenza esplicativa del poemetto *Polvere* ma anche, più in generale, per l'interesse che riveste nella questione della scienza in poesia, una risposta di Carlo

<sup>19</sup> L. BLASUCCI, *Leopardi, l'aeronautica e i telegrafi. Una pagina (non molto famosa) dello Zibaldone (4198-9)*, in ID., in *La svolta dell'idillio e altre pagine leopardiane*, Bologna, il Mulino, 2017, 109-114.

<sup>20</sup> E. TREVI, *Adolescenza senza infanzia*, «Alias», 24 luglio 2010, 17.

<sup>21</sup> Con le parole dello stesso autore, tratte da *Conversazione con Carlo Bordini...*, a c. di V. Toschi: «*Polvere* nella versione tradizionale ha un finale forte, a differenza di quella alternativa che non ce l'ha perché mentre quella tradizionale è drammatica, quella alternativa è elegiaca. È interessante come questo cambiamento dipenda unicamente da un diverso modo di spezzare un verso, o meglio, parte da là, in realtà le due versioni di *Polvere* sono due universi paralleli, il che dimostra la giustezza del concetto che basta il volo di una farfalla per far cambiare tutto, e il fatto che si tratti di due universi paralleli dimostra i misteriosi legami tra la poesia e la scienza, come anche il fatto che la poesia è un frattale».

<sup>22</sup> Della tecnica definita *loose writing* (“scrittura a perdere”) dà un'accurata descrizione Marco Giovenale in *Quattro categorie più una: “loose writing”*, su «Puntocritico2», 25 gennaio 2011, <https://puntocritico2.wordpress.com/2011/01/25/quattro-categorie-piu-una-loose-writing/>, con particolare riferimento ad autori italiani emersi tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta, tra cui proprio Carlo Bordini. Si tratterebbe di una modalità antiretorica che si affida alle sgrammaticature, alle imperfezioni, alle marche di oralità per liberare la scrittura dalle «gabbie codificate»: così in un successivo intervento, *Gioco (e) radar, # 08 Loose writing*, dello stesso Giovenale, uscito su «alfabeta2», 8 marzo 2015, <https://www.alfabeta2.it/2015/03/08/gioco-e-radar-08-loose-writing/>.

<sup>23</sup> Cfr. *Alta semplicità. Conversazione con Carlo Bordini di Olivier Favier e Francesco Pontorno*, in «Europe», giugno-luglio 2010, e riprodotta parzialmente nell'Appendice a seguire.

<sup>24</sup> Vale la pena ricordare qui almeno *Pasolini: un coraggio a metà*, l'originalissimo affondo critico pubblicato da Bordini nel 1976, che oggi leggiamo in *Difesa berlinese*, a c. di F. Santucci, Roma, Luca Sossella, 2018, 429-435.



Bordini tratta dall'intervista dal titolo *Alta semplicità. Conversazione con Carlo Bordini*, a cura di Olivier Favier e Francesco Pontorno, uscita su «Europe» nel 2010 e ripubblicata in italiano su «Poesia 2.0» (oltre che nel sito di Carlo Bordini, [www.carlobordini.com](http://www.carlobordini.com)):

Secondo i più recenti orientamenti della fisica, i pianeti sono stati formati dai detriti delle esplosioni delle stelle, che si sono poi compattati. Il che significa metaforicamente, sul piano umano, che alle ferite che dà la vita (che spezzetta le persone, che crea detriti, e determina la rottura dell'unità classica) si può in qualche modo rispondere facendo dei propri detriti una forza. Compattandoli in una nuova unità. Questo è il senso del poemetto. Qualcosa sulla vita artificiale, o sulla civiltà, e anche sull'idea che la debolezza può essere una forza. E anche, o soprattutto, sulla possibilità di una rinascita. Questa idea può diventare anche cifra stilistica: attraverso la rottura del linguaggio, appunto, si può ricomporre un'unità. I frammenti, i detriti di un discorso coerente, sia in poesia che in prosa, possono esprimere bene lo stato delle cose.

Vorrei anche aggiungere un'altra cosa che riguarda la poesia nel suo strano rapporto con la scienza: sono rimasto assai impressionato dall'articolo della rivista Science che parla della struttura del DNA. Il genoma umano, non ripiegato, sarebbe lungo due metri, eppure riesce a entrare nel nucleo di una cellula che ha un diametro di un centesimo di millimetro senza creare nodi e grovigli. Gli scienziati hanno scoperto come questo fenomeno apparentemente impossibile accade: il genoma si ripiega fino a formare un frattale, ossia un oggetto geometrico la cui struttura ripete la stessa forma su scale diverse. A me sembra in definitiva che la poesia abbia qualcosa in comune con la struttura del frattale, perché ripete ed esprime simbolicamente a livello di microcosmo ciò che esiste a livello di macrocosmo. La *Commedia dantesca* può essere considerata un frattale, perché ripete sia a livello di impianto generale sia nella sua struttura il numero tre. E credo che questo si ripeta ed esploda nell'arte del Rinascimento. Devo aggiungere che questo non si può ridurre a uno schema, a una formula matematica. Dante è capace di esprimere nel microcosmo l'urlo e l'orrore della vita che si esprime nel macrocosmo reale.