

Marco Giovenale

Carlo in bilico

Desiderare sempre di morire e reggersi ancora, soltanto questo è amore

Kafka

Non è forse stato ancora notato a sufficienza quanto sia povera di ironia o ambiguitas molta letteratura contemporanea e di conseguenza molta parte dello sguardo critico che la osserva.

A far tempo dalla seconda metà degli anni Settanta, il riflusso letterario per certi aspetti spalancato (non meramente aperto) dalla *Parola innamorata* ha spinto via via sempre più nettamente la scrittura in versi e la sua interpretazione in aree dove non potesse darsi alcuna forma umbratile, incerta. Gli sfrontati ritorni dell'ego dittante, da una parte, e la caustica plasticità delle lingue dei testi "materialisti" dall'altra hanno segmentato il panorama in modo da configurare sì un labirinto, ma di soli (o troppi) angoli retti, parrebbe. Zone riquadrate, senza sottopassaggi, paradossi e dubbi.

Lirismo ed enfasi da una parte, grumi linguistici tellurici dall'altra. Minimalismo e tragedia su un fronte ulteriore, frantumazioni e policità altrove. Da un lato la quotidianità che pianamente (pro)segue il filo della *Vita in versi* di Giovanni Giudici (Mondadori, 1965), dall'altro una comunicazione schizofasica che studia, a mio avviso proficuamente, le avanguardie. Da una parte l'insistenza sul testo *ispirato*, perfino "orfico", dall'altra la tecnologia babelica della citazione, del riuso, dei dialetti, del rabelaisiano.

Quest'ultima linea si sviluppa in molte forme, frastagliate, a tratti mescolate, ma ogni volta assai poco inclini allo statuto ambiguo del *tono di voce*, all'assottigliamento dell'ironia, a favore semmai di una ironia-sarcasmo che sottolinea il valore del rovesciamento comico o umoristico in poesia.

Proprio negli anni in cui il genio di Corrado Costa scavava la sua strada giocando come un seri(osi)ssimo funambolo in bilico tra post-lirica, paradossi e sospensione-clamore del senso, ossia negli anni che vanno da *Le nostre posizioni* (Geiger, 1972) a *The Complete Films* (Red Hill Press, 1983) fino alla prematura scomparsa nel 1991, intorno a lui la letteratura tentava di dare di sé – all'opposto – un ritratto stagiato, scolpito. Di qui il neolirico, il *confessional*, il minimale (e il minerale), il *materico*, il comico, il parodico.

Ma poco male se il problema fosse stato allora solo questo – e fosse stato in séguito ereditato così dal secolo XXI. La difficoltà risiedeva e risiede semmai nel fatto che mancare di percepire un tratto ironico *sospeso*, cioè il disequilibrio che resta tale senza tuttavia cadute, il bilico perenne, significa anche disabituare lo sguardo a

percepire – a maggior ragione – l'ironia sull'ironia, o quella particolare ironia in sospensione (chimica, pure) che riguarda ad esempio autori ormai canonizzati come Nathalie Quintane o Christophe Tarkos in Francia (almeno dagli anni Novanta), o – appunto – Corrado Costa o Carlo Bordini in Italia.

1. *Trait d'union*

Non è la prima volta che chi qui scrive afferma che Carlo Bordini, lontano dall'essere spensieratamente accorpabile a una tradizione letteraria o a un cànone, a una categoria (per quanto "strana") o a un clima letterario, a una città (Roma) o a una militanza, andrebbe visto come eccellente ed effettivo caso unico. Al punto da poter spingere (me) senza troppo kitsch (si spera) a definirlo outsider, se non addirittura outlaw, fuorilegge: in fuga. Anche nel senso di "fuori dai confini" italiani. Per molti aspetti Bordini è, anche, la linea che – alla morte di Costa – fa da ponte e lega del tutto inconsciamente due lembi di ricerca letteraria: quello estremo, conclusivo, degli anni Settanta italiani (Spatola e gli altri) e l'inizio degli anni Novanta francesi (cfr. i nomi fatti sopra).

(Ponte e legame che in verità non erano in pochi a costituire: pensiamo forse ai *frisbees* di Giulia Niccolai, dal 1982; e in particolare agli *Esercizi platonici* di Elio Pagliarani, 1985, come ai suoi *Epigrammi ferraresi*, 1987; eccetera)

Se Costa non fosse scomparso nel 1991, probabilmente tutto questo sarebbe stato ancora più chiaro, addirittura cristallino. Quella sorta di *loose writing* sapientemente (e apparentemente) irresponsabile e divagante, che in sintonia con il sillogizzare anarchico di Ron Silliman (cfr. *The New Sentence*, Roof Books, 1977) Costa organizzava nelle fluttuazioni testuali e metatestuali delle *Nostre posizioni*, o inquadrava in griglie paranarrative nei *Complete Films*, avrebbe avuto in Bordini una evidente sponda o eco, una testualità a dir poco fraterna. (Nella raccolta bordiniana *Polvere*, un testo come *lo ti salverò* avrebbe potuto scriverlo anche il Costa dei *Complete films*, ed è un esempio tra tanti che si potrebbero portare).

Ma Bordini, in verità, come il pugile di *Strategia* ma senza supporto alcuno, né antagonisti alla sua altezza, ha dovuto combattere da solo. Mentre crescevano, come già ripetuto, attorno a lui, strutture editoriali (e sociali) profondamente ostili alla sua finezza testuale, così come alla sua sensibilità.

2. *In bilico*

Suggerisco in questo articolo che non solo con Bordini ci troviamo di fronte a un meccanismo di sospensione delle certezze testuali, e di ironia ironizzata, ma che in più di una occasione al posto dell'ironia l'autore percettibilmente pone la stessa lirica. O meglio: la solidità stolidità e naturalezza assertiva con cui molta poesia innalza il cartello "qui poesia" (lirica).

In tale prospettiva, e – daccapo – fra mille esempi possibili, non è del tutto improbabile che il “tu” a cui l’autore si rivolge in un testo pubblicato postumo in *Poesie color mogano* (Tic Edizioni, 2020), sia non necessariamente o non solo un amore, una donna, ma anche o in primis la poesia stessa. L’incipit dice: «Io ti amo perché sei grottesca / perché sei goffa / perché sei patetica» (cit., p. 18). In questo passo si è evidentemente in presenza di una dichiarazione frontale, e gozzaniana (*Sei quasi brutta, priva di lusinga...*: inutile citare). Dunque si osserva qualcosa di reinseribile in una tradizione non ignota.

È però nei momenti la cui *forma* è indecidibile (non attribuibile in modo netto all’ironia) che un aspetto della natura *sospesa* della scrittura di Bordini si fa evidente.

Da *I costruttori di vulcani* (Sossella, Roma 2010), il testo *Candid camera* (pp. 167-169):

L’abitudine alla meditazione
genera uno spirito tranquillo,
ma talvolta si è condotti allo
sconforto
dall’inermità della vita umana.
Solo osservando le vie
che ai nostri destini conducono
e le miti vite dei cani e degli
asini
nel sole di mezzogiorno
si comprende la nostra castità.
Si può avere l’esatta nozione
della bicicletta che cammina,
l’ombra dei raggi sulle strade
fanno pensare a lontane estati,
quando con la vestina trasparente
eravamo trasparenti sul fondo
del mare.
Ho passato una pessima estate –
illuso dall’estate –
in un bungalow troppo caro.

Ora,
vorrei veramente andarmene
verso Ferrara
ho passato una splendida notte
con la donna che non è piú mia.
Ho passato la giornata nel parco.
(Oggi è domenica). Preferisci
la Suzuki la Honda
o la Kawasaki? (Le
ho chiesto stanotte, per
scherzo). Il sabato sera.

Non c’erano notti né luci,

era solo un lungo
pomeriggio.

Preferisco pensarti senza vederti,
se fossi cieco
sarei molto
felice. Alla TV
fanno Totò le Mokò.

D'inverno ci sono le gare
di sci alla televisione, esse portano
il sole e la luce nelle case
che non ce l'hanno

è primavera
garriscono le bandiere

è estate
non bisogna mettere l'antigelo
si parte senza tirare l'aria

quando il sonno si confonde con la terra
nei vecchi viaggi barbosi
cadono le nevi
si trasformano in nocciole

è estate
comincia il giro d'Italia

stare al mare
come bambini

il rumore dei treni
sbronzi di stanchezza
fanno pensare a lontane estati
quando con la vestina trasparente
eravamo trasparenti sul fondo del mare.

Ci sono piccoli parchi cittadini, spogli,
in cui si sente appena l'odore
dell'erba

la sera bere vino
la mattina succo d'arancia

Sandra dal lungo femore
noi siamo buoni
non possiamo diventare buoni
come gli orchii

l'alba irrompe dorata
e profumata,
come un piatto di crema

Una volta c'era un uomo a cui crescevano ancora i piedi, ed erano diventati molto lunghi. Le donne lo amavano, perché lo trovavano interessante. Una donna che lo amava gli disse: "Tu non ameresti una donna coi piedi molto lunghi perché voi uomini siete come i bambini, ed amate le cose nuove e regolari"

protetto dalla notte
come un sottile cunicolo
pieno di voci

sono tornato a casa
e ho trovato la televisione
spenta

È palese che questa pagina, come moltissime di Bordini, è l'esito di un collage da fonti diverse, e frammenti, ricordi personali, malinconia adulta e memorie infantili, citazioni, rilievi banali anche scopertamente giocosi (forse più paragonabili a una prassi recente, il cui campione è forse John Ashbery, che riportabili a referenti modernisti, per altro meglio noti ed esplicitamente citati da Bordini, come Apollinaire o Eliot).

È altrettanto lampante che le marche del giocoso, nel panorama completo del testo, sfumano da un massimo di riconoscibilità («la Suzuki la Honda / o la Kawasaki») a un picco di ilarità improvvisa, non annunciata (le bandiere che – con verbo ben gozzaniano – «garriscono»; il fatto che in estate «comincia il giro d'Italia» e con l'auto «si parte senza tirare l'aria»). Ma è in non meno evidenti dettagli anche semplicemente grammaticali che emerge netta la *possibilità* di un'ironia (non smaccata, ma non invisibile) sulla lirica, sull'assertività: «D'inverno ci sono le gare / di sci alla televisione, esse portano / il sole e la luce nelle case / che non ce l'hanno».

Perché usare «esse» se non per sorridere, e sorriderne? (Ironia sull'ironia, quindi, anche).

E perché specificare «che non ce l'hanno»? (Il lirico-lirico si sarebbe fermato prima, con un netto «portano / il sole e la luce nelle case». Stop. Come può non risultare riuscita *proprio perché* ridicola e kitsch l'aggiunta «che non ce l'hanno»?).

(E, affacciandoci un istante fuori da questa poesia, scorrendo il *Poema a Trotsky*: come restare seri di fronte alle quattro occorrenze – in appena tredici versi – del «soggiacqui»? Cfr. p. 59 dei *Costruttori di vulcani*).

Bordini si prende gioco non solo delle proprie tentazioni seri(os)e, e dell'lo che le articola, ma anche del lettore che le aspetta al varco. Che se le aspetta.

Ma sa farlo con aria formale sorniona, svagata, tutta sua, davvero idiomatica, che alla fin fine, nella maggior parte dei casi, non prevede animosità alcuna verso chi volesse non oltrepassare il senso della lettera, e dunque evitare di sorridere.

E fa questo – anche – attraverso una alternanza naturale, non studiata, tra climi; un po' come il concertista di prima grandezza gioca al pianoforte dell'aeroporto, tra un'improvvisazione del modo mimetico e buffo delle musiche da film o *tiny toons*, e una sceltissima reale gravità in nessun modo riconducibile all'"allegro" (passi da Schubert, Mendelssohn, Chopin, ...). Ecco allora, tornando a *Candid camera*: «Non c'erano notti né luci, / era solo un lungo / pomeriggio» o «cadono le nevi / si trasformano in nocciole» [ma si noti «nevi» al plurale: fa o no sorridere? sì, forse no, rimaniamo sospesi] *versus* «è estate / comincia il giro d'Italia» o «sono tornato a casa / e ho trovato la televisione / spenta».

Oppure leggiamo i versi dell'incipit, e paragoniamo la severità della «meditazione», dello «sconforto», dell'«inarietà della vita umana», dei «nostri destini», delle «miti vite», al rejet del v. 9: «asini». (Asini collocati dalla poesia, come i cani, sotto il sole a picco del mezzogiorno). (Quali certezze abbiamo che l'*isolamento* degli «asini» in un verso unico e stagiato non abbia pure un tono e registro – o anche solo una eco – di sorriso?).

3. L'osceno

Forse il titolo *Candid camera* allude non solo al fatto che l'io che appare, ondeggia e scompare («trasparente», «vestina») nel testo viene osservato senza che lo sappia, e si espone con testi (fintamente?) ingenui in tutte le sue pratiche di (appunto) velatura e frontalità formale, ritegno, opacità, chiaroscuro e illuminazione («nel sole di mezzogiorno / si comprende la nostra castità»). Forse il titolo allude non solo a questo ma anche al volere, la poesia (in generale), essere una candid camera su tutte le possibilità retoriche e tematiche disponibili in un tempo storico. Compresa quelle *oscene*, da – ipoteticamente – celare in una limpidezza, nell'evidenza di un equilibrio: perennemente in crisi e perennemente riguadagnato, oscillando, stando sempre lì lì per cadere = reggendosi ancora.

Dalla nota che chiude *Costruttori di vulcani* (p. 488):

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 Olivier Favier: osceno è ciò che non bisogna dire. Dirlo è parte dei compiti dell'artista.