

Cinque domande a un Altissimo poeta

Carlo Facchin e Michele Bordoni

La conversazione con il poeta Michele Bordoni¹ fu progettata per essere un lenitivo alla prima giornata del convegno (13 maggio 2021) e, inoltre, sarebbe servita come antipasto al dialogo della giornata successiva tra la Prof.ssa Cecilia Bello e la poetessa Antonella Anedda, che sarebbe stato il boccone del prete del convegno. A differenza del dialogo tra Bello e Anedda, che è stato trascritto fedelmente per mantenere le sfumature emerse durante il convegno, l'intervistatore e il poeta hanno fatto sedimentare meglio i concetti appena abbozzati al convegno per dare loro una forma più organica e coerente, tentando così di avvicinarsi al dialogo tra le *maiores*.

- ¹ Michele Bordoni, nato nelle Marche nel 1993, laureato all'Università di Padova con una tesi sull'opera di Mario Luzi, è dottorando in Letteratura italiana presso l'Università di Cagliari, dove studia il rapporto fra immagini e parole tra Rinascimento e Barocco, con un focus sul pensiero di Giambattista Vico e sull'emblematica rinascimentale. Come poeta ha pubblicato, per i tipi di italic, *Gymnopedie* (2018), vincitrice del Premio Opera Prima al concorso Guido Gozzano del 2019, secondo posto al premio Solstizio nello stesso anno, primo classificato al Premio Ceppo Pistoia-Under 35 nel 2021. Alcuni suoi testi sono inclusi nell'antologia *Abitare la parola* (Ladolfi, 2019) e nella rivista internazionale «Gradiva». Collabora come redattore per alcune riviste online, quali «Nuova ciminiera» e «Atelier».

Nel nostro convegno ci siamo concentrati sul valore delle mappe, ma pensi si possa paragonare il lavoro poetico a uno cartografico?

Tom Conley, nel 2011, aveva risposto a questa domanda in maniera abbastanza netta:

La visione del poeta è assai simile a quella del topografo, che distingue ed ordina il mondo in parallelo all'arte dell'illustrazione. Il poeta è come un cartografo nella misura in cui il suo fine è descrivere il mondo che vede mescolando immagini, disegni visuali, e tratti sia auditivi che ottici del linguaggio².

Sotto alcuni punti di vista, questa interpretazione del fatto poetico è sicuramente valida. Dalla mia personale angolazione, che nasce da alcune letture spesso provenienti da ambiti molto lontani dalla geografia *lato sensu*, vedo invece una sorta di distanza di fondo che non rende agevole questa equiparazione tra atto cartografico o topografico e l'atto della scrittura poetica. Tenterò di argomentare, tramite alcuni autori che fanno parte della mia formazione, questa idea. Poesia e cartografia, a livello semiologico, mi sembrano accomunate dalla "maledizione" di avere a che fare con dei segni significanti altro, dove «segno» può significare la parola, il ritmo oppure la proiezione, la riduzione in scala, e «altro» tutto quello che rientra nella definizione estremamente larga di "vita". Nell'atto della rappresentazione, nel momento iniziale della semiosi, la vita indicibile diviene dicibile, riducendosi inevitabilmente a simbolo, a segno. Trovo molto interessante quello che Farinelli dice sull'atto della creazione della carta geografica riferendosi al mito di Dioniso e dei Titani, e non nego che, prima ancora di pubblicare il mio primo (e per ora unico) libro di poesie intitolato *Gymnopedie*, sono rimasto molto affascinato da questa interpretazione, che ho fatto fatica a separare dalla mia idea in negativo di poesia:

2 TOM CONLEY, *An errant eye. Poetry and topography in early modern France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, p. 3. La citazione è ripresa da DAVIDE PAPOTTI, *Il libro e la mappa*, in *Piani sul mondo*, a cura di Marina Guglielmi e Giulio Iacoli, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 74.

Diciamolo subito: Dioniso era la vita organica, era indistruttibile, indivisibile, che non si può fare a pezzi [...] La vita di Dioniso si chiamava *zoè* per i Greci [...]. E *zoè* era la vita indistruttibile, che non si poteva fare a pezzi. Ma i Titani vogliono farlo a pezzi e lo fanno. [...] Dioniso, dice il mito, sta giocando con uno specchio. Sta guardando in uno specchio, sta guardando cioè quello che si riflette, ed è sorpreso, meravigliato di vedere [...] che lo specchio non riflette quello che lui crede di vedere, cioè il proprio viso, ma sta riflettendo il Mondo, la Terra. È questo stupore che blocca per un attimo Dioniso e proprio in quest'attimo i Titani lo fanno a pezzi. [...] Dunque sono i Titani in realtà che, riducendo il dato dionisiaco a superficie, fanno la prima operazione geografica³.

Questa sorta di cristallizzazione nello specchio (una superficie piana e bidimensionale) che Farinelli indica come propria della geografia e della cartografia in particolare mi sembrava esattamente consona alla riduzione della vita a parola sgualcita, ripetuta così spesso e così convenzionale da ridursi in formula secca, lapidaria. E non a caso, continua Farinelli, è proprio il dio della poesia, dopo il compimento dello smembramento dionisiaco, a compiere un altro atto tutt'altro che vitalistico:

[Apollo] raccoglie i resti, li ricompon e crea la prima tomba, il primo *sèma*, come i Greci dicevano, con una parola che vuol dire allo stesso tempo "tomba" ma anche "segno" [...] E naturalmente il corpo viene ricomposto dopo su una tavola, e non c'è una rappresentazione geografica che non funzioni attraverso i segni, vale a dire le tracce inerti di ciò che fino a un momento prima era inarrestabile processo vitale, privo di confini, privo di limiti⁴.

La carta geografica, dominata da un principio astratto di composizione matematica e biplanare (ovviamente si sta operando una semplificazione altrettanto brutale a quella operata dalla carta nei confronti del reale), assomiglia molto a uno spettro, quello del «pensiero concettuale», che molta teoria della poesia del Novecento ha individuato come il principale morbo che affligge la poesia. Senza partire dalle ori-

³ FRANCO FARINELLI, *Il globo, la mappa, il mondo*, Roma, Bluebook, 2007, pp. 9-10.

⁴ Ivi, p. 10.

gini di questo pensiero e indicando magari nella *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal l'inizio di questa idea tutta modernista (anche se i primordi di questa sono ben prima della fine dell'Ottocento), sono sempre rimasto affascinato dalla precisione con cui Yves Bonnefoy riassume questa problematica in uno scritto dedicato al rapporto tra poesia e fotografia (altra arte mortuaria, almeno se ci si rifà al Barthes de *La camera chiara*):

La poesia è ciò che si preoccupa di puntellare attraverso i secoli quel pensiero concettuale che poggia sugli aspetti del dato empirico, dal quale deduce leggi, e non sulla totalità, sulla compattezza che noi pure percepiamo spontaneamente nelle cose, quando le incontriamo nel qui e ora della nostra esistenza. Questo genere di approccio concettuale [...] impedisce allo spirito di riconoscere, in quello che esso percepisce, l'unità che è il respiro complessivo delle sue diverse parti, in altre parole, ciò che ne fa una cosa particolare, finita, nel momento stesso in cui essa accoglie quest'altro tutto, la realtà in quanto tale. Vi è un accecamento che intacca anche la coscienza di sé della persona, che non può più pensare pienamente la propria appartenenza all'essere del mondo. La poesia è la memoria di questa perdita, uno sforzo per ristabilire il contatto perduto con ciò che è. [...] Il pensiero concettuale si sviluppa in seno a un'idea complessiva del mondo, che chiamerò "mondo in immagine", un mondo-schema, sottinteso ed esplicitato attraverso un determinato utilizzo della lingua che cristallizza la parola nelle sue categorie e nei suoi progetti⁵.

Da questo punto di vista, il lavoro poetico sembra in qualche modo l'opposto del lavoro cartografico, La riduzione in scala della vita (sia essa estensione spaziale o esperienza) viene rovesciata nell'atto poetico in maniera totale. La parola fugge dalla stabilizzazione del suo significato, rincorre un'esigenza di senso senza mai coglierla a pieno e, quindi, senza esaurire la spinta che la porta a interrogarsi sul suo senso. È quasi un cliché dire che la poesia non descrive ma accenna, che propone una direzione più che tracciare una mappa. Mi sembra, per tornare all'accostamento tra mappa e poesia, che le parole di Louis Marin possano indicare una possibilità di movimento in questo senso. Parlando proprio

⁵ YVES BONNEFOY, *Poesia e fotografia*, Milano, O barra O, 2015, pp. 72-73.

della mappa a livello semiotico, il filosofo francese indica due modalità di debraiaggio insite nella rappresentazione cartografica:

Da un lato, dunque, con la descrizione, abbiamo uno sguardo senza punto di vista, uno sguardo sinottico che abbraccia e comprende un ordine stabile dei luoghi. Il testo corrispondente sarà [...], in breve, una proiezione paradigmatica il cui prototipo è la mappa. Dall'altro, con il racconto, abbiamo lo sguardo di un viaggiatore in movimento che percorre spazi e itinerari [...]. In breve, il racconto è una grande sintagmatica a sintassi plurali, un insieme fatto di percorsi, itinerari, tragitti⁶.

Il racconto, così spesso svincolato dalla dimensione poetica (spesso ridotta semplicisticamente ad un pensiero per immagini che con il *Pensiero visivo* di Arnheim ha poco a che vedere), offre effettive alternative all'impasse rappresentazione-carta geografica. L'idea dell'itinerario, in particolare, del percorso, del movimento che c'è nella poesia, è molto interessante e permette di gettare uno sguardo a un altro grande poeta del Novecento, Paul Celan. Nel suo famoso discorso in occasione del conferimento del premio Büchner a lui assegnato e poi passato alle stampe con il titolo *Il meridiano*, il poeta rumeno parla di una poesia e di una poetica che non fa dell'elemento spaziale il suo cardine. Semmai, si gioca qui sul versante temporale (sulle «proprie date»)⁷ ed esperienziale:

È solo entro lo spazio di questo colloquio che si costituisce l'entità interlocutoria, la quale si aduna attorno all'io che l'appella e la nomina. Ma, in questa sua presenza, entità interlocuita e nominata, fin quasi a diventare un tu, introduce il suo essere altro. Ancora nell'*hic et nunc* del poema – il quale, di per sé, possiede sempre soltanto codesto unico, irripetibile e puntuale presente – ancora in questa immediatezza e contiguità il poema consente che abbia voce quanto, all'Altro, è più proprio: ossia il suo tempo. Quando noi parliamo con le cose a questo modo, sempre c'imbattiamo anche con il problema della loro origine e della loro destinazione con un problema che “rimane aperto”,

⁶ LOUIS MARIN, *La mappa della città e il suo ritratto*, in *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 81-82.

⁷ PAUL CELAN, *La verità della poesia*, Torino, Einaudi, 2008, p. 14.

non sfocia ad alcuna conclusione, addita uno spazio aperto e vuoto - siamo ampiamente fuori. Il poema cerca, credo, anche questo luogo⁸.

Il luogo del poema non pare, quindi, identificarsi con una superficie spaziale astratta in cui l'immobilità del concetto impedisce il movimento. Al contrario, questa spazializzazione del poema avviene per un rovesciamento che agisce sulla dimensione temporale, una sorta di inversione paradigmatica che rende spaziale ciò che è temporale:

Con un dito alquanto impreciso, perché irrequieto, cerco tutto questo sulla carta geografica, su una carta geografica per bambini, come subito devo confessare. Tutti questi luoghi sono introvabili, essi non esistono; ma io so, adesso soprattutto, so dove dovrebbero esserci, e... qualcosa trovo. [...] Trovo quello che unisce, quello che può avviare il poema all'incontro. Trovo qualcosa che è - come la lingua - immateriale, eppure è terrestre, planetario, qualcosa di circolare, che ritorna a se stesso attraverso entrambi i poli e facendo questo interseca [...] persino i tropici: trovo... un *Meridiano*⁹.

Mi sembra, quindi, che la poesia sia più un transito che può incrociare tutti che un luogo in cui chi passa viene ridotto a coordinate mobili, una soglia che, a forza di confondere le impronte di chi la attraversa, mette in comunicazione i passi di viaggiatori che si trovano inaspettatamente compagni di viaggio.

Padova, città dove hai studiato, ha un significato molto particolare; infatti, la definisci quasi come una seconda città natale. Sicuramente, saprai che nel porticato di Prato della Valle, di fronte alla prefettura, c'è una lastra marmorea che riporta il sonetto dannunziano dedicato alla città, ma se per d'Annunzio Padova esiste solo per i suoi monumenti maggiori (cita la Cappella degli Scrovegni, la statua del Gattamelata, dando a Prato della Valle la palma di simbolo più rappresentativo della città universitaria), nella tua poesia la città prende vita

⁸ Ivi, pp. 16-17.

⁹ Ivi, pp. 20-21.

per la presenza umana che anima la città, che la fa vivere. Si potrebbe dire che tu contrapponi la città viva alla città morta di d'Annunzio, cosa t'ha portato a questa scelta di tentare di portare la vita cittadina sulla carta?

«Non alla solitudine Scrovegna, | o Padova, in quel bianco April felice | venni cercando l'arte beatrice | di Giotto che gli spiriti disegna; || né la maschia virtù d'Andrea Mantegna, | che la Lupa di bronzo ebbe a nutrice, | mi scosse; né la forza imperatrice | del Condottier che il santo luogo regna. || Ma nel tuo prato molle, ombrato d'olmi | e di marmi, che cinge la riviera | e le rondini rigano di strida, || tutti i pensieri miei furono colmi | d'amore e i sensi miei di primavera, | come in un lembo del giardin d'Armida». Queste sono le parole di D'Annunzio incise sulla lapide in Prato della Valle. Quella "solitudine SCROVEGNA", dal primo momento in cui lessi l'iscrizione, mi lasciò molto turbato, quasi algido, come se i gruppi consonantici dell'ultima parola richiamassero *in absentia* uno SCRIGNO in cui contenere e custodire qualcosa di prezioso. Lo scrigno difende e nasconde, richiede una serratura, una chiave per essere aperto. Il fatto che la poesia dannunziana si basasse su questo circolo, chiuso come chiuso è Prato della Valle, e che questo fosse paragonato a un giardino d'Armida, luogo nascosto e ingannevole per eccellenza, mi fece riflettere. La letteratura che si trasforma in bolla e che trattiene la vitalità di una città, metamorfosata in un altro letterario che è, appunto, un'alterità, è proprio il concetto di letteratura che nel mio libro di poesie, *Gymnopedie*, è messo sotto accusa, sotto inquisizione. Uno degli ultimi testi mette bene in chiaro questa opposizione: «Forse è questa la letteratura | che speravo, il silenzio della voce | ridonato alla sua calligrafia. || O forse era lo scricchiolio di tendini, | d'accenti, la garbata umanità | che si vuole nascondere in silenzio | nella voce...»¹⁰. La «calligrafia» del silenzio della voce mi sembrava esattamente quella visione di letteratura inglobata in se stessa, la città morta – come tu dici – che assomiglia al cimitero degli elefanti degli apparati di note in fondo alle edizioni critiche dei testi. In questa contrapposizione,

¹⁰ MICHELE BORDONI, *Gymnopedie*, Ancona, italic, 2018, p. 63.

nella coscienza che si ha di questa contrapposizione, ha un ruolo il poeta che ho studiato a fondo negli anni della magistrale, Mario Luzi. I suoi testi hanno agito da anticorpo a questa concezione eccessivamente lirica della letteratura.

Cito un brano che, non a caso, segna un'uscita dal giardino di Armida: «Fra le rose d'Armida un guerriero è sfiorito, | sotto i salici cupidi di vento | una donna dagli occhi troppo gravi | piangeva il suo passato indifferente [...] Ma tu persa trascorri, anima mia, | al di là dei tuoi termini sfioriti, | brama la rosa neutra dei paesi | dimenticati all'orlo delle strade deluse»¹¹. La presenza di questo Luzi, che esce dalle griglie "ermetiche" della poesia o che, almeno, accenna questo superamento (effettivamente accaduto qualche decennio più avanti), è stata fondamentale per rivitalizzare la Padova di cui si parla in un mio testo. In primo luogo la città è un «lago di luci e di brume»¹², una visione equorea, aperta ai naviganti. L'elemento acquatico è molto importante, serve da sfocatura di quella eburnea fissità cimiteriale che riduce la città ai suoi monumenti¹³. La città è resa umana, «volto intercettato nei vicoli»¹⁴ e l'io lirico che si rispecchia in questo lago trova un posto familiare: «ridona a me il mio luogo fra chi vive | nell'incertezza della metamorfosi | con quella gioia strana della vita | che emerge da quest'acqua e dal silenzio»¹⁵. In quell'«incertezza della metamorfosi» riecheggia, neanche troppo celatamente, il *Corpo oscuro della metamorfosi*¹⁶ di luziana memoria. Un tentativo di usare la letteratura contro la letteratura, quasi una lente che corregge altre lenti e che, alla fine, fa in modo di togliere gli occhiali e di liberare la città dal suo nome antico e ridonarla al suo presente incerto.

11 MARIO LUZI, *Un brindisi*, vv. 23-26 e 70-73, in *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Stefano Verdino Milano, Mondadori, 1998, pp. 97-99.

12 MICHELE BORDONI, *Gymnopedie*, cit., p. 52.

13 Molto interessanti sono le parole che a questo tema dedica ROBERT MUSIL, *Monumenti*, in *Pagine postume pubblicate in vita*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 62-66.

14 MICHELE BORDONI, *Gymnopedie*, cit., p. 52.

15 *Ibidem*.

16 MARIO LUZI, *Su fondamenti invisibili*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 379-391.

Nella poesia dedicata a Venezia c'è quasi una descrizione della città che si dissolve in una tela bianca per dipingere le tue sensazioni. Le vie intricate si animano e ti parlano quasi epifanandoti una verità che viene dal vivere lo spazio, dal calarsi nell'orizzonte. È lo spazio costruito che ti dà questa sensazione?

È una domanda molto interessante, non credo di aver mai riflettuto seriamente, a tavolino, sulla preferenza o meno per la costruzione architettonica dello spazio. Sicuramente la natura anfibia della Serenissima ha un ruolo centrale nell'economia del pensiero che si nasconde dietro al libro. Direi, anzi, che il pensiero che regge il mio libro di poesie – ovvero, semplificando al massimo, che la comprensione del limite e del dolore umano è il fondamento della parola poetica, quasi che essa sia generata dal contrasto fra esperienza inenarrabile e corpo che chiede una voce – sia un pensiero pedestre, nato in una delle tante passeggiate fatte fra le calli. Lo specchiarsi di Venezia nei suoi canali (in qualcosa che comunque ha un fondale, qualcosa che può trattenere ciò che sprofonda, che in qualche modo non lo perde nei suoi meandri) è esattamente il movimento della parola poetica, uno sprofondare in qualcosa di denso e di indicibile (l'acqua, il dolore, il corpo) che per contrasto riceve un'immagine speculare (la parola, la voce), quasi un movimento opposto e contrario. I versi di questa immersione/emersione sono questi: «resistere com'è giusto | rituale | del crepuscolo | com'è tutta Venezia nelle strette | se si apre una finestra, ne esce il sole | l'acqua ne ride un poco e lo sprofonda | nel fondale di pietra e non dimenticanza»¹⁷. Questa «non dimenticanza» è appunto la possibilità di sapere che ogni esperienza è raccogliabile, che tutto viene rimesso in circolo, che c'è uno specchio che in qualche modo trattiene come una lastra ciò che passa lì di fronte.

Più che essere una tela bianca direi allora che le città (e Venezia in particolare) sono degli spazi speculari, quasi delle superfici che ridanno indietro ciò che passa lì sopra. Un po' come i progetti “al contrario” di Gaudì per la Sagrada Família: una verticalità discendente che si trasforma in cuspidi, in altezza.

¹⁷ MICHELE BORDONI, *Gymnopedie*, cit., p. 43.

Nella tua poesia mi sembra sempre che ci sia la ricerca della traccia umana sul paesaggio, è vero o è un mio abbaglio?

Se si intende con Jakob il paesaggio con la formula « $P = S+N$ » dove:

Il paesaggio rimanda – ciò risulta subito da questa formula – a tre fattori essenziali o condizioni sine qua non:

1. a un soggetto (nessun paesaggio senza soggetto);
2. alla natura (nessun paesaggio senza natura);
3. a una relazione tra i due, soggetto e natura, indicata dal segno “+” (nessun paesaggio senza contatto, legame, incontro tra il soggetto e la natura)¹⁸

la risposta che mi verrebbe da dare è che questa tua ipotesi non è un abbaglio. Cercando di essere meno matematici, c'è sempre collaborazione fra natura e figura che popola uno spazio. La dinamica è spesso quella della figura sullo sfondo, uno sfondo che non è qualcosa di statico e stereotipato ma qualcosa di vivo, in osmosi con la figura. Immagino lo spazio in cui le mie figure si muovono come un'osmosi fra movimenti diversi; la figura agisce, compie il suo assolo¹⁹ e poi viene “riassorbita” nello spazio che aveva accolto il suo gesto. Le figure atletiche o lottanti del mio libro (le *gymnopedie* erano le feste spartane in cui i giovani si esercitavano per la guerra, erano «esercizi per resistere al dolore»²⁰ come chiosa Platone) si muovono nello spazio con questa dinamica di immersione-emersione, quasi come le figure della pittura cinese immerse per metà dalla nebbia. La natura, quindi, non è mai vista in maniera panoramica, né in maniera pittoresca secondo i canoni di Gilping; è una natura che finisce dove inizia il soggetto, è soggetto ella stessa, quasi una continuazione del soggetto o viceversa.

¹⁸ MICHAEL JAKOB, *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 30-31.

¹⁹ Illuminanti, per questa concezione, sono state le brevi riflessioni del 1898 dal titolo *Notizen zur Melodien der Dinge* di RAINER MARIA RILKE, *Appunti sulla melodia delle cose*, Firenze, Passigli, 2006.

²⁰ PLAT., *Leg.*, I, 633.

Ti si potrebbe definire un poeta cittadino, anziché bucolico o georgico, sei d'accordo?

Per quanto la terra in cui sono nato non abbia alcuna metropoli o alcuna grande città e, anzi, sia votata a un godimento paesaggistico che si presta bene a versi ameni e dolci, ho sempre avvertito con un certo distacco la poesia bucolica. C'è da dire che questo genere poetico non trova nella contemporaneità grandi esempi: forse Zanzotto può essere tirato dentro la definizione (con qualche perplessità), forse Pusterla, il mio conterraneo Piersanti, Arminio, Fratus...non mi pare insomma che la poesia bucolica trovi grande diffusione in epoca contemporanea, specie fra i poeti della mia generazione. Inoltre, già la generazione dei miei nonni è stata quasi subito – almeno nella mia regione di nascita – incorporata nella grande trasformazione industriale degli anni Cinquanta e i ricordi che loro hanno di un passato bucolico in cui si andava a pascolare gli animali (ricordi che sono ben lontani dall'essere narrati, per tono e stile, dal «*quod sol atque imbres dederant, quod terra crearat | sponte sua, satis id placabat pectora donum. | Glandiferas inter curabant corpora quercus | plerumque*»²¹) è ridotto a pochi aneddoti di un'infanzia quasi mitica. Anche la poesia georgica, per i motivi succitati, ha pochissimo spazio nella mia esperienza. Le Marche sono una terra operaia più che contadina.

La vocazione industriale del mio contesto ha assorbito da subito ogni tipo di ruralità e i campi delle colline marchigiane sono ben lontani dai campi solcati dall'aratro trainato dai buoi. Vero è che, nel periodo fra liceo e università – il periodo in cui stavo cominciando a comporre i primi versi – mi diedi ingenuamente alla poesia georgica componendo per scherzo alcune ottave (di metrica oscillante tra il decasillabo e il doppio settenario, anche se credevo fossero tutti endecasillabi) sulla storia di un contadino. Ma non a caso, quando approdai a Padova, città degli studi universitari e prima città di dimensioni considerevoli da me abitata in maniera non episodica, smisi del tutto quegli esperimenti. La città, il suo groviglio di senso e di esistenze, la mostrazione della disperazione massima o, all'opposto, dello sfarzo dell'eleganza, il

21 LUCR., *De rer. nat.*, v, vv. 937-940.

suo inglobare natura e architettura insieme suscitano domande; domande a cui ho risposto in versi, tentando in qualche modo di andare a fondo al dilemma delle varie vite intrecciate in un groviglio di pietre.

Nei miei versi la città ha un ruolo più importante rispetto al contesto rurale, forse anche perché molte delle poesie che ho scritto ispirandomi alla musica sono nate all'interno di sale teatrali o sale da concerto. Ma anche tutto l'*allure fin-de-siècle* che ha accompagnato le riflessioni concernenti questo libro e le letture fatte mentre questo libro veniva componendosi (Rilke, Luzi, Musil, Zweig, Proust e la musica di Debussy, oltre che Satie) hanno una forte componente cittadina. In una recensione a *Gymnopedie* Alessandro Canzian parlava del rischio corso dalla mia poesia di diventare – come Satie si auspicava per la sua musica – quasi un pezzo di arredamento, una componente d'arredo²². Non so se questo fosse quello che mi aspettavo da questo libro: vero è che comunque non il paesaggio incontaminato, ma l'*intérieur*, che sia o meno *Biedermeier* o tardo borghese o proletario, è il luogo in cui queste liriche si sono sviluppate e hanno preso forma.

In "Gymnopedie" un motivo ricorrente sembra essere la mancanza di persone che non occupano più il loro posto. Anche la mancanza nella tua poesia sembra occupare uno spazio concreto. Potrei aver torto, ma forse anche un pochino di ragione, cosa mi vuoi dire?

Direi che una formula *d'antan* come "la presenza dell'assenza" potrebbe essere senza eccessive remore utilizzata per descrivere alcune parti del mio libro di poesie, in particolare la prima e la seconda sezione, *Lent et douloureux* e *Lent et triste*. Anche citando in maniera randomica, la tematica dell'assenza è evidente: «Ma quanto manca di questo scomparire | di te dietro la voce | è disperso e ineffabile ci resta»²³, «Anche se te ne vai e lasci vuota | la sala che bastava al tuo profumo |

²² La recensione è reperibile in <<https://www.laboratoripoesia.it/gymnopedie-michele-bordoni/>> (03/2022).

²³ MICHELE BORDONI, *Gymnopedie*, cit., p. 19.

c'è un dono povero per chi pazienta | nella traccia breve del tuo congedo»²⁴, «Mi piacerebbe lasciare una traccia | nella misericordia della morte»²⁵ e infine, dalla poesia eponima, «Ha tutta la tua voce questa assenza | di base e fondamento, | dolore confermato in un dolore | più grande, universale»²⁶. Si ripresenta spesso il binomio che aveva accompagnato le riflessioni della prima poesia cosiddetta “ermetica” quella *Assenza-Attesa*²⁷ che Carlo Bo teorizzava come un doppio movimento, di perdita e di rinascita. Le figure di donna che appaiono nel libro, spesso proiettate su un piano mitologico e classico (l'assente Amarilli-Euridice, la Penelope che è attesa e che – nei miei versi – non attende) sono l'incarnazione (anche se, per il fatto di essere trasfigurate mitologicamente, il sostantivo incarnazione è scivoloso e quasi contraddittorio, almeno da una prospettiva non vichiana o non warburghiana) di questa contraddittorietà tutta platonica. Come Eros figlio di Penia e Poros del *Simposio*, che va verso ciò di cui è mancante e non si arresta nell'anelito di presa di una figura che sempre sfugge e sempre fa tendere l'Amore verso una contemplazione estatica e mistica (e perciò fortunatamente irraggiungibile), così le figure di donna, che mancano, agiscono da psicopompe, da creazione di un vuoto in cui la parola si immette; una sorta di cassa di risonanza che rende udibile quello che si dice.

Se vogliamo parlare di spazio occupato dall'assenza, possiamo magari citare alcune idee rilkiane (e Rilke, insieme a Luzi, è un poeta che mi sono trovato a studiare anche in sede accademica) gravitanti attorno al concetto di morte, che occupa uno spazio “altro” ma contiguo rispetto a quello della vita. La parola usata da Rilke è *Doppelbereich*, doppio regno che è separato soltanto da una «cattiva visibilità»²⁸, la quale impedisce una concezione unitaria del mondo

²⁴ Ivi, p. 26.

²⁵ Ivi, p. 30.

²⁶ Ivi, p. 42.

²⁷ CARLO BO, *L'assenza, la poesia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002.

²⁸ MAURICE BLANCHOT, *Lo sguardo d'Orfeo*, in *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 147-151.

dei vivi e dei morti. La poesia può attraversare gli spazi intermedi, lo *Zwischenraum* che si estende intorno alla soglia fra visibile e invisibile²⁹ e creare un ponte, abitare l'assenza. Un movimento pienamente orfico, un penetrare il regno dei morti col canto per continuare a perdere Euridice³⁰. È qualcosa molto orientale, se uno ci riflette, una sorta di movimento armonico fra Yin e Yang³¹. Tutte queste riflessioni tornano nella mia poesia, direi che sono alla base di essa; non tanto come dimostrazione in poesie di teorie filosofiche di altri scrittori, ma come resa vocale e corporea di una determinata sospensione dell'incredulità.

Una resa poetica di un sentire orientale implicito nella riproposizione debussiana di melodie pentatoniche che a volte intitolano alcune mie poesie?

Quello che comunque resta, al fondo di queste glosse alla poetica degli altri (o alle glosse di me che glosso, accademicamente prima e poeticamente poi, gli altri) è che lo scambio fra presenza e assenza è lo spazio della poesia, almeno della mia in questo libro. Il respiro che si crea fra l'una e l'altra è lo spazio poetico; è qualcosa che sta in perenne movimento, e pertanto muta e varia. Non c'è mai il tentativo di far resuscitare quello che è perso³²; semmai lo si accompagna ancora di più nella lontananza che permette di far scorgere da lontano quello che si è perso.

29 FLAVIO ERMINI, *Rilke e la natura dell'oscurità. Discorso sullo spazio intermedio che ospita i vivi e i morti*, Milano, AlboVersorio, 2015, p. 17.

30 MAURICE BLANCHOT, *Rilke e l'esigenza della morte*, in *Lo spazio letterario*, cit., pp. 100-136.

31 D'altronde il rapporto fra questa concezione e la poetica rilkiana è stata dimostrata da DANIELA LIGUORI, *Rilke e l'Oriente*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

32 Riflessioni molto pregnanti sul tema (e in linea con quelle relative al rapporto fra poesia e fotografia sopra esplicitate) sono quelle di Yves Bonnefoy in relazione al rapporto poetico tra Dante, Beatrice e la funzione negromantica della poesia in YVES BONNEFOY, *L'improbabile*, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 1-20.

Nello scrivere una poesia, non ti spaventa il bianco foglio, tremendo nemico a chi scrive e deve cercare l'ispirazione?

La prospettiva del foglio bianco come nemico non credo di averla mai condivisa fino in fondo. L'ho condivisa quando chiedevo al foglio parole che io non avevo, come quando si chiede allo specchio una modificazione del volto o una declinazione dello sguardo. Ovviamente, da questa richiesta, non è mai nato nessun testo, se non qualche esercizio metrico, qualche epigramma in rima al massimo. Io credo, con Bigongiari, che la poesia sia sempre il corpo di Osiride scomposto e ricomposto da Iside³³, o come la Nave Argo che procede a forza di essere smontata e ricomposta con pezzi nuovi che suggeriva Barthes³⁴: ovvero, la poesia è un atto anatomico, una sutura, un legamento di brandelli di linguaggio. Non un'operazione "frankensteiniana", ma un processo di cura dei frammenti linguistici ed esistenziali che trovano una voce in quelle particelle. Il foglio bianco allora si fa tavolo da lavoro anatomico, quasi barella da campo o da sala chirurgica. Non un tavolo da dissezione, in cui togliere pezzi da analizzare e da mostrare di fronte agli spettatori, ma quasi il processo opposto. Un nascondimento degli organi in un corpo più grande che rivitalizza spoglie frammentarie che poi, finita l'operazione, prenderanno vita. So che può sembrare quasi un tavolo necromantico questo foglio bianco, ma credo sia abbastanza evidente che non si tratti (viste anche le precedenti risposte sul ruolo dell'assenza nella mia poesia) di questo. Forse un esempio tratto dalla cartografia (o, meglio, dalla mitologia cartografica) può chiarire meglio cosa intendo. Quando Farinelli parla della nascita della cartografia lo fa chiamando in causa l'accecamento di Polifemo:

Ulisse comanda ai suoi uomini di eseguire: lo sgrossamento, la rettificazione, appunto la trasformazione dello storto nel diritto, di quel che è curvo, scabro, e irregolare in qualcosa di liscio, levigato, uniforme, ma, prima di tutto,

33 PIERO BIGONGIARI, *La funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1971, p. 29.

34 ROLAND BARTHES, *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966, p. XXIII.

rettilineo. Insomma: la trasformazione di una forma naturale, proprio quella più discosta dalla rettilinearità, esattamente nel suo contrario, in una linea retta, l'unica forma che in natura non esiste [...] L'aggressione a Polifemo viene sferrata soltanto dopo che il gigante si è allungato al suolo, ebbro di vino e di carne umana [...]. Così nell'azione vengono in contatto due assi o linee; quella del corpo steso a terra e il palo sorretto da cinque tremebondi esseri umani. Scaglionati lungo l'asta ad intervalli regolari, essi costituiscono una vera e propria scala vivente, archetipo e matrice di quella metrica o grafica che ancora oggi distingue una rappresentazione cartografica da un semplice disegno³⁵.

Polifemo steso, accecato e immobilizzato nella sua silhouette cartografica esprime esattamente quell'opera di dissezione cui accennavo prima, l'esposizione di un cadavere e delle sue misure. Il foglio bianco riempito dalle linee orografiche della carta è una lapide o, rimanendo nell'ambito della mitologia apollinea e dionisiaca di cui si parlava sopra, una tomba semantica e semiotica. Ecco, io nel foglio bianco cerco invece di rivitalizzare parti distanti, di conferire senso a quello che magari sembra morto ed immobile. Non riproponendo la stessa combinazione di parti, ma variando e facendo vari tentativi. Il foglio bianco diventa quasi un tavolo da gioco, più che una mappa una tavola grafica grazie alla quale operare dei fotomontaggi, dei remix.

In "Finissage" si entra dentro alla fabbrica, la poesia incontra l'ambiente di lavoro e ne prende quasi le sembianze, ricordando da vicino le faville martellanti di carducciana memoria. La fabbrica sembra diventare l'animo del poeta. Sembra trasumanare l'esperienza della fabbrica, concordi?

Le dodici poesie che si raccolgono sotto il titolo *Finissage*³⁶ sono state scritte tra il settembre e il dicembre 2018, periodo in cui – per vari

35 FRANCO FARINELLI, *L'origine dello spazio*, in *Metafore dello spazio*, a cura di Bruna Consarelli, Firenze, Firenze University Press, 2004, pp. 13-14.

36 Una piccola selezione di queste poesie è reperibile in <<https://www.barbaricoyawp.com/post/poesia-estratti-dalla-plaquette-inedita-di-michele-bordoni>> (03/2022).

motivi – ho lavorato in un calzaturificio come addetto al finissaggio (la parte finale della catena di montaggio, quella che ha come compito la preparazione della calzatura al confezionamento). Non sono ancora state pubblicate in cartaceo, e nel 2019 hanno vinto il premio per la silloge inedita al “Premio Guido Gozzano”.

L'idea di lavorare manualmente, di usare le mani non solo per tenere la penna (quasi un rovescio di quello che succede nel *Mastro Don Gesualdo*) è stata sicuramente emozionante, quasi effervescente a livello creativo. Le dodici poesie si basano, per la maggior parte dei casi, sul tentativo di riproporre la dinamica intertestuale del remix o del fotomontaggio che ho appena esposto. Molto semplicemente; un verso poetico (della tradizione italiana – Dante, Montale, Luzi, Sereni – o straniera – Szyborska, la Bibbia) viene incastonato in un contesto tutt'altro che letterario e, assemblato come in una catena di montaggio insieme ad altro materiale (le citazioni di discorsi con operai, i frammenti di pelle e di scarpa, i brandelli di cartone su cui appuntavo i versi che poi la sera ricomponevo a casa), viene a essere rivitalizzato per straniamento o a rivitalizzare esso stesso la (misera e dura, ed è un dato inespugnabile) realtà dei fatti. In questo modo la letteratura si assume il compito di dare senso a una circolarità apparentemente deprimente e disturbante, ricevendo però in cambio una sferzata di oggettività e di anti-liricità che priva la letteratura del Giardino d'Armida. I versi di Carducci, quel famoso «Il poeta, o vulgo sciocco, | un pitocco | non è già»³⁷ sono sicuramente risuonati in maniera costante durante quella esperienza. Tuttavia, non mi pare che in questi miei versi ci sia la stessa tempra carducciana, il loro eroismo virile e prometeico. Anzi, ad essere onesti, il Carducci martellante e potente di quella poesia, ingrandito a dismisura, è stato da me percepito come grottesco. Il lavoro manuale è ben più duro di quello della versificazione, che a confronto del lavoro artigianale ha dei risvolti quasi buffoneschi. Questa idea è ben chiara in questa poesia, ad esempio: «*Il particolare è inflessibile*»³⁸ | e

37 GIOSUÈ CARDUCCI, *Rime nuove*, in *Poesie*, Bologna, Zanichelli, 1906, p. 773.

38 WISŁAWA SZYMBORSKA, *Decapitazione*, in *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, Milano, Adelphi, 2009, p. 169.

Carlo Facchin e Michele Bordoni

qui tutto lo è – un'altra cosa | rispetto al *labor limae* che sapevi, quell'eroico | e comico amoreggiare tra aria e la sua forma scritta».

Mi verrebbe quindi da dire che, più che diventare la fabbrica l'anima del poeta, più che trasumanare l'esperienza lavorativa, è la poesia che è stata "umanata", è l'animo che è diventato una fabbrica. L'equiparazione di lavoro poetico e di lavoro, se si vuole, banausico è stata la vera scoperta di questa esperienza. Nulla è stato veramente lo stesso dopo questa scoperta dell'ovvio, ovvero che la letteratura non è altro rispetto alla vita, che non è una carta che riassume e sublima astraendo dal particolare, ma che nel particolare rimane impigliata, sanguinando in quell'atto di nascita che la dona alla sua morte come alla sua unica possibilità e verità.

Riassunto Il dialogo fra Carlo Facchin e Michele Bordoni riporta in forma scritta, con sostanziali rimodulazioni e ricalibrature, le principali questioni sollevate in sede di convegno: quali sono le relazioni fra la poesia (di Bordoni) e il concetto di mappa? che ruolo ha il paesaggio cittadino (in particolare quello veneto) nelle poesie di Bordoni? esiste ancora una poesia bucolica nella contemporaneità?

Abstract The dialogue between Carlo Facchin and Michele Bordoni brings back in written form, with substantial reshaping and recalibration, the main questions that were raised in the conference: what are the relationships between (Bordoni's) poetry and the concept of map? what role does the cityscape (particularly the venetian landscape) play in Bordoni's poems? does bucolic poetry still exist in the contemporary world?