

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. X, n. 31, 2021

«Un libro traumatico».

L'ultima stagione poetica di Vittorio Bodini

«Un libro traumatico». Vittorio Bodini's last poetic season

GIULIA VANTAGGIATO

ABSTRACT

Con la pubblicazione di *Metamor* nel 1967, Vittorio Bodini apriva la sua seconda stagione poetica, destinata però a uno scarso seguito a causa della morte, sopraggiunta improvvisamente nel 1970. Il saggio si propone di cogliere le caratteristiche fondamentali di questo secondo momento della poesia bodiniana, soffermandosi sulle due raccolte inedite in vita: *Zeta* e *La civiltà industriale* o *Poesie ovali*. Dopo rapidi cenni di carattere filologico, questo contributo si pone l'obiettivo di offrire una visione di insieme sui temi fondamentali che attraversano la seconda fase e sulle scelte stilistiche. Attraverso la riflessione sulla legittimità della poesia, Bodini giunge a constatare il fallimento del codice poetico tradizionale, abbracciando così temi e forme della realtà industriale e coniugando riflessione metaletteraria e metalinguistica.

PAROLE CHIAVE: Bodini, poesia, Zeta, Civiltà industriale, poetica

By publishing *Metamor* in 1967, Vittorio Bodini started his second poetic season. However, it was destined to have a limited sequel due to the death which suddenly happened in 1970. The essay aims to examine the fundamental characteristics of this second moment of Bodini's poetry, with a particular attention to *Zeta* and *La civiltà industriale* o *Poesie ovali*, two unpublished poetic collections. After some short information about the philological questions, the paper offers a general vision about the main themes and stylistic devices of the second period. Thinking about the legitimacy of poetry, Bodini verified the failure of the traditional poetic code, adopting themes and styles of industrial society and combining metaliterature and metalinguistic reflection.

KEYWORDS: Bodini, Zeta, Civiltà industriale, poetry

AUTORE

Giulia Vantaggiato ha conseguito la Laurea Magistrale in Lettere Moderne presso l'Università del Salento, discutendo una tesi in Letteratura italiana contemporanea dal titolo «Un libro traumatico»: l'ultima stagione poetica di Vittorio Bodini. Un suo contributo, dal titolo *Vittorio Bodini e Lecce: dallo 'Zibaldone' a 'Barocco del Sud'* è apparso nei "Quaderni del Pens – Poesia Contemporanea e nuove scritture", pubblicati da ESE-Salento University Publishing
giulia.vantaggiato3@studenti.unisalento.it

La produzione poetica di Vittorio Bodini ha risentito per lungo tempo di un'ipoteca che lo ha relegato al ruolo di poeta meridionalista, di cantore del Sud. Questa etichetta ha trovato i suoi punti di ancoraggio critico in una poesia apparentemente segnata da un lessico legato a un'idea di Sud convenzionale; tuttavia una lettura più attenta ha permesso di cogliere la atipicità di quello bodiniano, simboleggiato soprattutto dal volto della luna, che incombe come una maledizione sulle terre salentine protagoniste della sua produzione. A ben vedere però, la poesia «lunare», che abbraccia i componimenti editi tra il 1952 e il 1962, non esaurisce l'esperienza del Bodini poeta: è del 1967 infatti la raccolta *Metamor*, che doveva aprire, nelle sue intenzioni, una seconda fase produttiva, rimasta però solo nelle tracce dei documenti d'archivio dell'autore, stroncato da un infarto sul finire del 1970. Da un punto di vista strettamente filologico la questione si rivela particolarmente complessa: la grande opera di risistemazione attuata da Oreste Macrì¹ costituisce senz'altro un valido strumento per chiunque voglia accostarsi all'opera del poeta leccese, ma ha destato qualche riserva rispetto alle scelte effettuate, come evidenziato da Mario Marti² e, più recentemente, da Simone Giorgino³ e da Antonio Marzo.⁴ Constatate tali difficoltà, non resta che cercare di individuare nuovi possibili riferimenti per questa seconda fase poetica, «di cui *Metamor* era una primizia»⁵ e a cui il poeta leccese stava alacremente lavorando, come testimoniato dai carteggi con Forti, direttore della nota collana di poesia «Lo Specchio», e con Macrì, a cui nel 1969 Bodini scriveva: «Che te ne pare di un titolo come *Civiltà industriale e Metamor* per un libretto? O *Metamor I e II?*». ⁶ Già dai dubbi sul nome appare evidente come il ruolo preminente della nuova raccolta sia svolto dalla *Civiltà industriale*, che infatti presenta una fisionomia assai più organica.

¹ V. BODINI, *Tutte le poesie (1932-1970)*, a cura di O. Macrì, Mondadori, Milano 1983.

² Ci si riferisce in particolare alle critiche rivolte da Mario Marti in M. MARTI, *Il Salento di Vittorio Bodini*, in *Le terre di Carlo V*, Atti del Convegno (Roma, 1-2-3 dicembre 1980; Bari, 9 dicembre 1980; Lecce, 10-11-12 dicembre 1980), a cura di O. Macrì, E. Bonea, D. Valli, Congedo, Galatina 1984, rielaborato poi in ID., *Ipotesi filologico-critica su Bodini e il suo Salento*, in «Critica letteraria», IX, 33, 1981, pp. 699-716. A tali critiche rispose poi Macrì: O. MACRÌ, *L'ipotesi filologico-critica di Mario Marti su Bodini e la mia edizione 1972 delle 'Poesie'*, in «Critica letteraria», X, 35, 1982, pp. 374-380.

³ S. GIORGINO, *Vittorio Bodini fra 'Zeta' e 'Poesie ovali'*, in *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Lecce, Bari, 3-4, 9 dicembre 2014), a cura di A. L. Giannone, Salento Books, Nardò 2017 vol. 1, pp. 163-180.

⁴ A. MARZO, *Bodini da 'Un monaco vola tra gli alberi' a 'La Luna dei Borboni e altre poesie'*, in *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa* cit., pp. 298-321.

⁵ Cfr. la lettera di Bodini a Marco Forti (28 marzo 1970), in S. GIORGINO, *Vittorio Bodini fra 'Zeta' e 'Poesie ovali'* cit., p. 164.

⁶ Lettera di Bodini a Macrì del 10 febbraio 1969, in V. BODINI, O. MACRÌ, *In quella turbata trasparenza: un epistolario (1940-1970)*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2016, p. 492.

Alla luce di quanto rapidamente accennato, si possono quindi mettere dei punti fermi: nell'ultimo decennio della sua vita, corrispondente alla fase romano-versiliese, Bodini è immerso nel lavoro di docente universitario e di ispanista, ma non abbandona la poesia. Dopo aver messo, nel '62, un punto fermo alla fase lunare con *La luna dei Borboni e altre poesie*, è pronto ad aprire una nuova stagione poetica, inaugurata nel '67 con *Metamor*. Gli ultimi anni lo vedono impegnato su più fronti, uno dei più importanti è sicuramente l'allestimento del nuovo libro di poesie. La morte, sopraggiunta il 19 dicembre 1970, lo coglie impreparato, e così è per noi impossibile sapere con certezza quali fossero i suoi progetti. Se per la *Civiltà industriale* sembra pacifico accoglierla interamente nel *corpus* del secondo libro in preparazione, la stessa certezza non si può avere riguardo a *Zeta*: da un lato si potrebbe ipotizzare con ragionevole convinzione che non tutte le poesie della raccolta avrebbero superato il fine cesello dell'autore, dall'altro l'elemento cronologico non risulta sufficiente come discrimine per selezionare il materiale; motivo per cui sembrerebbe più prudente prendere in esame la raccolta così come ci è stata tramandata dall'Autore stesso, cercando di volta in volta di individuare elementi di rottura e di continuità con i componimenti di *Metamor* e della *Civiltà industriale*.

1. Il titolo della raccolta *Zeta* offre importanti spunti di riflessione: il primo anticipa proprio uno dei temi principe, ovvero la natura metaletteraria della poesia bodiniana in questa seconda fase. È evidente infatti che il titolo racconta di una fine: quella dell'alfabeto, ovvero di quei segni che l'uomo – e il poeta – usa per significare la realtà, per parlarne.⁷ Da questa riflessione si possono trarre due conclusioni: *in primis*, la poesia «nuova» racconterà di una rottura tra le parole – e quindi la poesia – e le cose, la realtà; in secondo luogo, se si chiude un determinato modo di fare poesia/ parlare della realtà, vuol dire che ne deve iniziare uno nuovo, che in ultima analisi dovrebbe essere quello proposto in *Civiltà industriale o Poesie ovali*. Questo spiegherebbe forse anche la mancanza di una fisionomia ben definita della raccolta *Zeta*, che si trova ancora in una dimensione di transito, di riflessione e rimodulazione degli strumenti poetici, di contro alla maggiore coesione della *Civiltà industriale*, in cui, spezzato ogni legame con la realtà precedente, preso atto della sconfitta della poesia di fronte a tale realtà, il poeta si muove – ormai rassegnato – negli scenari della civiltà industriale, arreso all'imperio delle cose e della produzione.

Colpisce, nei testi delle due raccolte, la presenza massiccia di due elementi grammaticali: la congiunzione «se» e l'avverbio «non». Attorno ad essi si può pen-

⁷ Cfr. M. PETRUCCIANI, *Del carro immobile e di altri emblemi: sulla poesia di Bodini in Le terre di Carlo V* cit., p. 197.

sare di costruire due aree di significato: una legata al campo delle possibilità, realizzabili o irrealizzabili; l'altra legata alla negazione di qualcosa che sarebbe potuto essere e non è stato, o di qualcosa che era e non è più, o ancora, più semplicemente, al campo semantico dell'assenza, in questo caso l'avverbio di negazione può essere accompagnato dalla preposizione "senza", e dal sostantivo "nulla". Queste due piste possono servire per impostare il discorso sul conflitto tra realtà e discorso su di essa, che è uno degli snodi interpretativi del secondo libro. A proposito del percorso che Bodini intraprende nella seconda fase della sua poesia, si potrebbe dire che – messi da parte tutti quegli elementi che ricacciavano la sua produzione in un'ambientazione "meridionale" – emerge più evidente rispetto al periodo lunare il dialogo che l'autore porta avanti con le riflessioni che nel frattempo preoccupavano e impegnavano la poesia italiana e si direbbe europea: la presa di coscienza di una rottura insanabile tra il mondo delle parole e quello delle cose è infatti un problema che attaglia la letteratura, la filosofia e l'arte a lui contemporanee. Quello che ne risulta è ovviamente un *trauma*, e così infatti Bodini definisce il suo libro nella lettera a Macrì già citata: «io invece considero *Metamor* e gli inediti un libro traumatico, sostanzialmente e disperatamente teso a denunciare il totale smarrimento del reale o la sua ricerca senza fede». Sono poesie di denuncia quindi, ma non – come pure si potrebbe pensare – nei confronti del reale, bensì nei confronti di un'insufficienza che è nelle parole, e quindi in ultima analisi nel discorso e nel discorso poetico nello specifico come scelta personale dell'autore. È il naufragio della poesia davanti a una realtà ormai irriconoscibile, che ha rotto qualsiasi armonia con la natura, e che si avvia a passi sempre più ampi verso nuovi scenari, quelli della «civiltà industriale».

Il sentimento di delusione davanti a questo fallimento è ben espresso nella *Poesia triste alla poesia*, del luglio 1967:

Poesia, struggenti inchieste
sulla verità dell'essere,
scegliemmo la tua scorciatoia.
Non ci ha portati lontano,
no davvero.
Sì, qualche volta l'ebbrezza
d'esser vicini a qualcosa
ma in che rari momenti
e a che prezzo
d'insofferenze, di rotture
d'ogni più delicata trama d'affetti!
Odio financo il delicato verde dell'estate
che attornia le mie finestre.
Venga la mano di chi so e liberi
dall'angoscia i miei risvegli.

Il componimento si presenta come un dialogo tra il poeta e la poesia stessa, che – scelta in un passato ormai remoto come *scorciatoia* per indagare il reale – si è rivelata infine deludente e inconcludente. La constatazione di tale sconfitta porta il poeta a nutrire un profondo senso di solitudine (vv. 12-13), tanto da desiderare addirittura la morte, nei due versi finali, come soluzione per porre fine all'angoscia di una vita che si rivela ormai del tutto priva di scopo, riconosciuta definitivamente l'inadeguatezza della poesia per conoscere la realtà. Non bisogna però farsi ingannare dalle parole: se ciò che si è detto finora è vero, è pur vero che Bodini utilizza comunque dei versi per denunciarne il fallimento. Questo può fare intuire che in effetti la partita non è ancora conclusa – come d'altronde confermato dalla continua produzione fino all'anno della morte – e che semmai la poesia cambierà oggetto e argomento: non più «struggenti inchieste/ sulla verità dell'essere», ma una riflessione su sé stessa, sulla legittimità della propria esistenza, cui il poeta giunge dopo un lungo percorso.

La dimensione che forse più di tutte caratterizza questo “secondo libro” è proprio quella della ricerca e della sperimentazione: esaurita ormai l'esperienza che vedeva protagonista il proprio essere un abitante del Sud (inteso ovviamente in senso più esistenziale che geografico), l'autore sposta qui l'attenzione sul proprio essere uomo e soprattutto sul proprio essere poeta in un preciso momento storico. Da qui la ricerca di una nuova cifra stilistica per continuare a fare poesia e la riflessione che si appunta a comprendere fino in fondo se davvero valga la pena di continuare le sue «struggenti inchieste». Peraltro, spesso la riflessione metapoetica sfocia in quella metalinguistica: è il tentativo, da parte del poeta, di saggiare le potenzialità espressive del suo strumento, per capire fin dove si può spingere, fino a che punto è in grado di esprimere la frattura, dolorosa e insopportabile, con la realtà e con le cose che la compongono. Questa frattura si era già aperta in *Metamor* ed emergeva prepotentemente nella *Canzone semplice dell'esser se stessi* (1962), in cui le cose, da quelle del mondo naturale agli oggetti più banali e quotidiani come una carta da gioco o la macchina espresso, prendevano il sopravvento sul poeta, sottolineando la completa impossibilità di una esistenza armonica tra lui ed esse ed esortandolo, alla fine, ad «esser sé stesso/ senza di loro». L'azione concessa al soggetto, su ben ventuno versi, era relegata agli ultimi tre: «Io fuggo da ogni cosa delicatamente. / Provo a esser solo. Trovo/ la morte e la paura». A questo dialogo, che di fatto dialogo non si può considerare dato che al poeta non è data facoltà di rispondere, fa eco, a sette anni di distanza, la poesia *Senza nome* (22 febbraio 1969), contenuta nella *Civiltà industriale*: si possono notare delle differenze di non poco conto. I primi due versi infatti introducono sulla scena il protagonista, ovvero «Colui che pronunzia o scrive per la prima volta la parola foschia»: è senza ombra di dubbio il poeta, che vorrebbe avere ancora il ruolo di «novello Adamo» capace di dare il nome alle cose, ma che

invece si vede da queste ultime circondato, senza riuscire a decifrarle o a dialogarci. Bodini è in cerca del *vero nome* del fico d'india, un elemento naturale tipico del paesaggio salentino e che quindi il poeta ha potuto conoscere fin da bambino, ma che in questo componimento sembra sfrondarsi della sua consistenza rassicurante per lasciare spazio al vuoto del dubbio. La risposta è nel titolo: gli oggetti sono *senza nome* perché si ribellano alla pretesa del poeta di nominarli, vogliono autodefinirsi, e per far ciò sottraggono all'uomo-poeta quella che è la facoltà che lo rende tale, ovvero il linguaggio e la comunicazione. Le domande del soggetto cercano di intercettare un modo per svelare il mistero delle cose, ma è una missione impossibile: il *dizionario* è impenetrabile. E se il poeta prova ad accostarsi non gli restano in mano che le «scie senza nome», di una realtà che si fa impalpabile e inconoscibile, come egli stesso è costretto ad ammettere: le parole sono solo dei doppioni che, mentre danno l'illusione di permettere la conoscenza, stendono invece un «velo invalicabile» su di essa, che la nasconde e la scherma da chiunque cerchi di conoscerla. La conclusione del componimento non può pertanto che essere amara: la chiave è ferita perché ha perso la sua funzione, ovvero quella di aprire le porte della conoscenza e quindi dell'ispirazione poetica che ne scaturisce; esaurito quindi il suo ruolo, violata nella propria identità, continua a ripetere meccanicamente l'azione per cui è stata concepita, ma lo fa «adagio», consapevole di non essere in grado di modificare il contesto esterno.

Il percorso metapoetico che si è cercato di tracciare si chiude qui, con la constatazione dell'inutilità di una poesia che tenti ancora di preservare il suo codice in un contesto profondamente mutato dove non esiste più coincidenza tra parole e cose: la strada che Bodini sceglie giunto a questo punto è quella di rinnegare il codice poetico tradizionale per abbracciare la realtà. Si tratta di una realtà certamente inquietante, per certi versi mostruosa e alienante, ma è l'unico modo per continuare ad avere qualcosa da dire: è sufficiente una rapida analisi del lessico per comprendere cosa si intende sostenere.

2. Sulla scorta delle osservazioni di Alberto Sobrero e di Enrico Testa⁸ si può affermare che il lessico bodiniano – con le dovute eccezioni – si configuri per una particolare varietà a cui corrisponde una bassissima frequenza. Tali caratteristiche

⁸ A. A. SOBRERO, *Vittorio Bodini: la lingua, lo stile, il testo (esplorazione)* in *Le terre di Carlo V* cit., pp. 231-249 ed E. TESTA, «*Gli spiccioli del coraggio*»: *sulla lingua poetica di Vittorio Bodini* in *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa* cit., pp. 55-71. Nel saggio già citato, a p. 234 Sobrero parla per Bodini – come anche per Montale – di una lingua «particolarmente ricca e ad alto coefficiente di dispersione», e Testa nel riprenderlo parla, a p. 57 del proprio saggio, di «un vocabolario che accoglie numerosi termini e che, con l'esclusione di alcune parole-chiave ad alta ricorrenza (in particolare coloristiche o veri segnacoli d'affezione verbale come *luna, sonno, silenzio, pietra* o *cielo*) disegna un ampio periplo di forme ed espressioni».

si ritrovano addirittura potenziate nel secondo libro, proprio a causa del trauma riscontrato dal poeta, per il quale vengono anche meno, o vengono comunque sottoposti a processi degradanti, alcuni simboli del Sud, mentre nelle poesie «si inoculano tossine di elementi discorsivi»⁹ che appartengono alla lingua della modernità. D'altra parte, non si può dire che il poeta stesso abbia agito inconsciamente, al contrario la sua è una scelta ben ponderata, che può essere individuata ad esempio nel programmatico titolo *Innestiamo il discorsivo*: il progetto portato avanti nella seconda stagione è infatti proprio quello di trapiantare – per rimanere nella metafora botanica – il linguaggio della modernità nell'antico codice poetico, tentando così di rivitalizzarlo e renderlo di nuovo efficace come strumento espressivo.

Un ambito lessicale che continua ad essere molto sfruttato anche in questo secondo libro è quello della natura: le piante e gli animali sono stati protagonisti indiscussi della poetica lunare, simboli di una realtà contadina immersa in una dimensione magica e astorica, in cui capre e cavalli si muovono su pianure dove «non passa un sogno». Nel nuovo libro alla presenza di queste creature familiari, autoctone si potrebbe dire, alle quali si aggiungono colombi, corvi e serpenti, si affianca tutto un bestiario «esotico», dai nomi difficili, come l'«imenottero» in *Spagna*, iperonimo di insetti in realtà molto familiari come api e formiche, gli «urodeli» in *Madama di Tebe* o l'«attinia» (*Civiltà industriale*) e le «madrepore» (*Le Veneri dai rossi bargigli*). Un discorso ancora diverso va fatto per la lumaca che, pur essendo un animale «domestico», entra a far parte dell'immaginario faunistico bodiniano solo al tramonto della sua produzione: al plurale in *Fuori rotta* (v. 6, *offeso di lumache*) e al singolare nel *Rapporto del consumo industriale* e in *Sogno*. Lo stesso procedimento si può notare anche per il lessico legato alla vegetazione: ai limoni, al tabacco e alle viole lunari si affiancano in questo secondo libro l'«anacardo» (*Spagna*), la «robinia» (*Il poeta nel giorno del primo allunaggio*) e la «peonia» delle piccole orecchie di *Valentina*. Il paesaggio naturale quindi si arricchisce, ma spesso, come già notava Macrì, il lessico che lo designa viene impiegato come materiale per attuare processi metamorfici disturbanti, come nel caso visto in *Valentina*, nel «cuore artefatto dei pavoni» (*Canto al colombo Serapione*) e ancora nelle «spiagge come millepiedi invase/ dal turismo di massa» in *Rapporto del consumo industriale*.

Il contraltare di questa natura sempre più ricca e «specialistica» è il lessico della civiltà industriale che, apparso sin dai tempi di *Dopo la luna*, esercita via via un'influenza sempre più significativa, insinuandosi prepotentemente nei versi e corrodendo man mano spazi sempre maggiori: valga un esempio per tutti, ovvero le «api operaie» di *Rapporto del consumo industriale*. In questo caso infatti il significato denotativo dell'attributo è ambivalente: da un lato, come è risaputo, le api operaie

⁹ Cfr. S. GIORGINO, *Vittorio Bodini fra 'Zeta' e 'Poesie ovali'* cit., p. 173.

hanno una loro funzione specifica nella vita dell'alveare, che è quella di svolgere tutti quei lavori necessari per la sopravvivenza della colonia; dall'altro però l'aggettivo non può non ricollegarsi alla vita di fabbrica, ed è questo il suo vero significato nel contesto della poesia, come si può capire subito dopo leggendo dei «turni corti nelle fabbriche/ di cera e di miele». In questo modo il poeta mantiene in funzione la metafora naturale, ma in realtà è il lessico industriale a prendere il sopravvento.

L'attenzione al paesaggio è d'altra parte una marca poetica squisitamente bodiniana, a tal punto da permettere a Lamberto Pignotti di parlare di «realismo totale»¹⁰ per la poesia degli anni '50: un modo di scrivere di cui «uomo ed ambiente sono elementi determinanti e interdipendenti». Pur con i dovuti cambiamenti il paesaggio continua ad essere lo sfondo prediletto da Bodini per proiettare i propri fallimenti e le proprie delusioni, e infatti continua ad essere molto ricco il lessico legato agli ambienti esterni: dal «cielo così azzurro/ che apre la bocca e inghiotte/ polvere mosche e strade» (*Paese*) al mare, dalla «pianura in coma» (*Macchina per vivere*) al deserto, dalle «dolci pinete segrete lungo le coste» (*Rapporto del consumo industriale*) all'«infranta foresta» (*Canto al colombo Serapione*) non c'è spazio dove lo sguardo inquieto del poeta non si posi. La geografia ricopre un ruolo primario nella riflessione poetica, come oggetto su cui proiettare i moti dell'animo: gli scenari naturali sono plastici, hanno una loro profondità radicata nella storia, l'autore ne coglie i cambiamenti, le corruzioni che il tempo vi apporta; anche questa seconda dimensione infatti, quella temporale, è altrettanto significativa anche da un punto di vista lessicale.

Non si tratta tanto dell'aspetto cronologico, che come si è più volte sottolineato è problematico nella produzione bodiniana, poiché l'autore procede a una progressiva e mai conclusa selezione e risistemazione dei testi, quanto di un tempo che diventa esso stesso oggetto di poesia: ore e fasi della giornata si susseguono, le stagioni si rincorrono ciclicamente, istanti e secoli dialogano fra loro. È molto interessante in questo senso la poesia *Autunno* (ottobre 1966) in cui gli elementi del reale si sfrangano per lasciare il posto a una riflessione tutta interiorizzata, in cui l'autunno passa dalla condizione di vittima a quella di carnefice, che marcia sui resti di un'estate ormai conclusa. Al vuoto che l'estate ha portato con sé subentra quindi l'autunno, ma il passaggio di testimone non è fecondo: anche il vento di ottobre, infatti, non offre che «cortesi immagini del nulla». Talvolta i titoli tradiscono le occasioni di un componimento, e non è un caso che siano spesso segnalate da toponimi: ne sono esempi *Plaza de Canalejas*, dedicata a Oreste Macrì; *Sulle Apuane*, per Marcello Tommasi e, caso a sé stante, *Espona a Leopardi, in occasione di una visita a Recanati, i nuovi problemi del linguaggio della poesia*. È questo quindi che si intende

¹⁰ Cfr. L. PIGNOTTI, *Il laboratorio di Vittorio Bodini in Le terre di Carlo V* cit., p. 208.

quando si sostiene che quella bodiniana è una poesia fortemente radicata nella storia, la quale entra nei versi non solo attraverso le esperienze soggettive e personalissime del poeta, ma anche con i grandi eventi che hanno segnato delle tappe importanti nel cammino dell'umanità. Nel secondo libro se ne ritrovano almeno due spie lessicali: «il debole grido della Controriforma» di *Era sicuramente o Ciò che diventa San Gimignano vent'anni dopo* e il titolo del componimento *Il poeta nel giorno del primo allunaggio deve cantare tutto il contrario: il mistero dell'uomo (e della donna) sulla terra*. Il secondo caso soprattutto costituisce un esempio emblematico della dimensione esistenziale che il tempo assume nella riflessione poetica dell'autore.

Alla luce di queste osservazioni, un altro aspetto linguistico su cui porre particolare attenzione è l'uso di deittici che contribuiscono a collocare la poesia in una dimensione spazio-temporale: il più diffuso nel secondo libro è senz'ombra di dubbio l'aggettivo determinativo «questo», che almeno in due casi si carica di una particolare forza espressiva. Il primo è in *Antipoetica*, in cui ai vv. 5-8 il poeta scrive «non già *questo* sporcarsi e intridersi / *questa* mano accusativa / che non salva e non placa / che lascia tutto come sta» e utilizza i due aggettivi per sottolineare il contrasto tra una situazione del passato, introdotta nei primi quattro versi da «Un tempo» e caratterizzata da una serenità del fare poesia, e il presente con tutta la sua amarezza e insufficienza. Il secondo caso, assai interessante, è in *Palma*, in cui i deittici personali e quelli spaziali si intrecciano in un dialogo convulso: la palma diventa simbolo di una ricchezza che il soggetto in qualche modo rimpiange, perché sente ormai come lontana nel tempo e nello spazio, immersa in un passato che non può più tornare e che offriva in qualche modo la possibilità di sentirsi saldi nei propri confini identitari, nella propria capacità di possedere un'apparente ricchezza rivelatasi poi inconsistente («che tesoro è mai *questo*? Ma è quanto / abbiam potuto radunare: solamente / *mia* ricchezza in qualche tempo / *mia* su una terrazza / grigia tenuta su col fil di ferro / e una palma sempre *quella* palma / *questo* appunto: poter parlare un attimo / ai tuoi piedi / verticale annuire di tante cose»,¹¹ vv. 10-18). I due determinativi contribuiscono a una dilatazione verticale dello spazio, che colloca così il poeta ai piedi dell'albero, desideroso di penetrare il mistero della conoscenza da esso simboleggiato e costretto invece a partecipare solo «un attimo» al dialogo inafferrabile delle cose.

¹¹ I corsivi sono miei: si noti l'anafora di «mia» in funzione prima di aggettivo e poi di pronome possessivo e la ripresa di «palma», già al v. 1 oltre che nel titolo.

Ancora a proposito di lessico, un ruolo non indifferente ricoprono nel secondo libro – ma in verità Testa ne riconosce la presenza già nella prima produzione poetica – i tecnicismi: a quelli già individuati¹² se ne possono aggiungere altri dei campi più disparati. Si va dal geografico “estuario” (*Per conoscenza*) all’anatomico-zoologico “bargigli” (*Le Veneri dai rossi bargigli*); dal chimico “salnitro” della poesia omonima al botanico “robinia” (*Il poeta nel giorno del primo allunaggio*); dal lessico matematico (particolarmente frequentato da Bodini) si hanno il “numero” (*Rapporto del consumo industriale*) e la “tavola pitagorica” (*Macchina per vivere*), mentre al campo giuridico, già individuato da Testa, si possono aggiungere il “sequestro di persona” (*Plaza de Canalejas*) e “i giudici la contumacia” (di nuovo *Macchina per vivere*); ricco è poi il campo di tecnicismi mutuati dalla psicanalisi: «il lapsus-calami il lapsus-linguae» (*L’angelo dei baffi*) e la “nevrosi” (*Rapporto del consumo industriale*), mentre si può registrare la “crinolina” mutuata dalla lingua della moda (*Non saprò mai*) e i “crotali” (*Credevo che credesse*) dalla lingua della musica.

Le tossine di discorsivo cui si accennava precedentemente investono tutti i livelli linguistici, dal lessico alla morfosintassi; accanto agli esempi già individuati¹³ se ne possono citare degli altri: «la luna / non aveva capo né coda» (*Era sicuramente*), «piselli di scatola» e «costume spilorcio» (*L’angelo dei baffi*), «partiti presi» (*Valentina*), «gozzo sonoro» (*Canto al colombo Serapione*), «numeri di telefono» (*Madama di Tebe*), «ruote di scorta» (*Per un volo nei pressi della luna*), «questioni di principio» e il modulo conversazionale «Hai fatto bene dice a non parlarci del Sud» (*Le mani del Sud*), «fuori rotta» e «penna a sfera» (*Fuori rotta*), «piscio lungo» e «lingua penzolante» (*Macchina per vivere*), «coiti prolifici», «mercato di consumatori», «turni corti», «giornali di bordo» (*Rapporto del consumo industriale*). La finalità è sempre quella di rendere sulla pagina scritta il disagio che scaturisce da uno scontro con la realtà che si fa sempre più traumatico e difficile da rielaborare, ma si colloca anche in un generale orientamento della poesia degli anni Sessanta «verso l’italiano “vivo”, in via di diffusione e verso la sua complessa realtà di forme e di registri».¹⁴

Sul piano morfologico si possono fare due ordini di riflessioni: uno riguardante i sostantivi e l’altro i verbi. Rispetto ai sostantivi si può concordare, anche per le due raccolte prese in esame, con quanto osservato da Sobrero nel suo studio:¹⁵ anche

¹² Cfr. E. TESTA, «*Gli spiccioli del coraggio*» cit., p. 61.

¹³ Ivi, pp. 59-60.

¹⁴ E. TESTA, *Introduzione a Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005, pp. VII-VIII.

¹⁵ Nel saggio già citato Sobrero conduce l’analisi su «tutte le poesie che nell’edizione mondadoriana del 1972 sono raccolte sotto il titolo *Dopo la luna e Via de Angelis*, pp. 45-84», p. 232.

qui si registra infatti una predominanza di nomi concreti che vengono però sottoposti a «un processo di metafisicizzazione».¹⁶ Rimanendo nel solco degli esempi forniti nel saggio, si possono per esempio osservare i contesti in cui viene inserito, in queste ultime raccolte, il sostantivo “cavallo”,¹⁷ per rendersi conto degli «esiti decisamente surrealistici» cui si riferisce il linguista. Una prima occorrenza è in *Valentina*, al v. 2: «Se le parole fossero le grandi code sognate dai cavalli», in cui il sostantivo viene impiegato come soggetto logico del verbo "sognare"; il secondo esempio è in *Fuori rotta*, vv. 10-11: «Delle false dottrine lo sciabordio / molestava i cavalli contenuti in una penna a sfera»; l'ultimo caso è in *Macchina per vivere*, vv. 4-6: «i cavalli sbuffanti con il capo nel sacco / dei falsi amori / a Santa Trinita o a Rue de Tivoli», anche in questo caso l'immagine, pur costruita attraverso un lessico massimamente concreto, sostenuto anche da due toponimi, si rivela fortemente surreale.

Rispetto alla componente verbale emergono due questioni: la prima è quella di una presenza non trascurabile di congiuntivi imperfetti, la seconda riguarda l'alternarsi nei vari componimenti di tempi passati, presenti e futuri. Il congiuntivo imperfetto si registra in *Se* («Se l'universo di colpo / mutasse tutte le sue leggi...»), in cui costituisce la protasi di un lungo periodo ipotetico dell'irrealtà che si snoda lungo tutto il componimento prospettando una serie di *adynata* che culminano poi nell'ultima frase, in cui il poeta sposta l'attenzione dalle leggi di natura alla propria esperienza personale e al rimpianto per un passato che non può più tornare. In *Valentina*, il cui primo verso recita «Figlia aperta corolla del possibile», la protasi introduce di fatto un periodo ipotetico del terzo tipo, dell'irrealtà, ma l'attesa dell'apodosi viene delusa, troncata dal modulo conversazionale «No, non è certo l'odore di lavagna dei sogni smessi...» (v. 7) che segna il fallimento dell'ipotesi avanzata dal poeta, affondata dalla «serietà della vita col suo limaccioso ardire» (v. 8). Simili moduli si possono individuare anche in *Macchina per vivere*, dove i primi tre periodi ipotetici («Se fossi toro macchina per vivere [...] Se fossi una goccia di pioggia quadrata [...] Se fossi una tavola pitagorica [...] o un buffet alla frontiera») rimangono «sospesi», mentre l'ultimo trova una prosecuzione imprevista e violenta («Se fossi morte o pietà / ucciderei tutti i poeti / o solo i vecchi poeti / o soltanto la vecchiaia nei poeti / e i manichini i giudici la contumacia / i ventagli dei vescovi i gettoni di presenza / i cimiteri di macchine senza pastori»). In altri due casi invece l'imperfetto assume sfumature desiderative, in entrambe le occasioni introdotte dall'interiezione: in *Ostaggio* («O se il nulla non fosse solo il nulla...») e in *Credevo che credesse* («O fosse stato

¹⁶ Ivi, p. 236: «Ma se guardiamo da vicino il contorno sintagmatico, ci rendiamo conto che essi sono contestualizzati in modo tale da ottenere forti effetti di straniamento dal reale, con esiti decisamente surrealistici».

¹⁷ *Ibid.*, Sobrero ne individua tre possibili valori: icona temporale, scarto provocatorio dal reale, creazione di luminescenze.

tutto soltanto un sogno e tornasse domani / puntualmente quell'acre stupida età», vv. 1-2; «Ma via. Tornasse anche così / sulle piazze del vento quella lontana rosa / e di colpo fiorissero sui balconi / le immense ciglia», vv. 5-8).

Il secondo aspetto riguarda la compenetrazione dei tempi verbali e i salti temporali che si verificano in alcuni testi: il più diffuso è senz'altro quello tra passato e presente, che si può osservare in maniera assai marcata in tre componimenti di natura metapoetica. *Poesia triste alla poesia* si apre con il passato remoto “scegliemmo” (v. 3) e, attraverso il passato prossimo al v. 4, approda al presente del v. 12, che segnala l'amara constatazione di un fallimento; *Antipoetica* invece, composto da otto versi, presenta una struttura perfettamente bipartita: a una prima parte (vv. 1-4), introdotta dalla locuzione avverbiale “Un tempo” e scandita dall'indicativo imperfetto, segue una seconda parte presente (vv. 5-8) introdotta dall'avverbio “non già” e rafforzata dall'iterazione del deittico “questo/questa”. Il terzo caso di opposizione passato/presente è contenuto nella poesia *Espone a Leopardi...* e contrappone il passato del poeta recanatese «che interrogava l'infinito e il mare» (v. 4) al presente del poeta moderno, «il pilota dei sogni» che «getta in mare la bussola e la spina» (v. 18). In tutti e tre i casi il trapasso dal passato al presente assume connotati negativi, di una perdita irrevocabile avvertita con rimpianto nel presente. Un altro gruppo di poesie presenta invece una dimensione quasi profetica, con un uso insistito dell'indicativo futuro: è il caso di *Il destino dell'uomo*, che tradisce già dal titolo quasi una premonizione («Quando dai pomodori uscirà il sangue / il destino dell'uomo sulla terra / sarà segnato»¹⁸ vv. 1-3; «i grattacieli d'arnie o l'insonne arabesco / saranno nei tuoi occhi come un campo da tennis», vv. 5-6; «il vuoto dei manichini attirerà le montagne», v. 12) e di *Balletto* («inonderà... muteranno... balleranno»). Meno profetica e più legata al tempo cronologico è *Le bende dell'estate*, che apre e chiude il componimento con il riferimento stagionale: «Sì, quest'estate avremo / teste di personaggi d'Arcimboldi / [...] / Nei brividati alberghi delle chiome / veli ventagli vescovi velieri / troveranno le bende dell'estate».

Alcuni componimenti si distinguono per un intreccio di tempi verbali in cui passato, presente e futuro dialogano tra loro, tra speranze ormai perdute e inquietanti attese che preannunciano turbamento. Ne sono un esempio i primi due versi di *Autunno*, «Un giorno ritroverò gli archi chiari ed ostili della giovinezza / e un altro giorno tutti gli occhi che mi spiavano» o le ipotesi di *Macchina per vivere* che, muovendosi tra presente (vv. 3 e 8: «che sventra... che cade») e passato (vv. 12 e 15: «in cui bisognava mettere... in cui bisognava spendere») approdano negli ultimi due versi a un presagio surreale e inquietante: «L'amaro castello della bellezza in disarmo / avrà la lingua penzolante di una pianura in coma» (vv. 24-25). Il groviglio

¹⁸ cfr. *Euclide* in V. BODINI, *Tutte le poesie cit.*, p. 298.

di tempi verbali trionfa – e forse non è un caso – nelle due ultime poesie della *Civiltà industriale*. In *Rapporto del consumo industriale* i primi due versi introducono un contrasto tra un passato armonioso e un paesaggio presente invaso dall'industria: «Dov'erano anfiteatri d'uve dizionari d'ombre / si alzano nidi di plastica di cemento di calcoli di gittata»; mentre nelle strofe centrali si insinua l'amaro presentimento di un *continuum* ormai impossibile («Quanti paesi dormono nella tua spalla / non saprà il nicchio della lumaca», vv.7-8; «Il gettone del sole che tramonta / non calzerà la pelle fuggitiva e ridente», vv. 12-13; «e il braccio che affonda nell'acqua del mare / si sporcherà di nafta e di assassinio», vv. 21-22). Infine, gli ultimi tre versi contribuiscono a rendere con la loro perentorietà l'amarezza per un futuro ormai prossimo e inevitabile: «Scriverranno diari giornali di bordo / della nevrosi / Avranno premi letterari», vv. 26-28. La poesia *Sogno* presenta invece una struttura bipartita: i primi dodici versi hanno un tono narrativo, svolto al passato, con prevalenza dell'imperfetto e uso del presente per riportare le parole del soggetto («Sotto una luna lumaca / che parodiava...» vv. 1-2; «cercavo di sapere... accostava al mio capo... ciò che dicevo o pensavo»), gli ultimi quattro versi presentano invece quella dimensione profetica già più volte osservata, con l'impiego del futuro anteriore e del futuro semplice («Solo allorché dai salici avremo appreso / a carezzarci lentamente / e dalla luna a scommettere contro di noi / potremo dire d'aver vissuto¹⁹ due volte», vv. 13-16).

Sul piano sintattico si può notare un uso insistito di interrogative, esclamative e allocuzioni che conferiscono maggiore movimento al dettato poetico: le interrogative nello specifico sembrano essere particolarmente care al poeta e hanno un'estensione che copre tutta la produzione, sia in forma diretta che in forma indiretta e spesso si trovano in accumulo; anche le allocuzioni sono presenti in modo non sporadico in entrambe le raccolte, di solito rivolte a un "tu" o a un "voi". Non si tratta di una poesia meramente descrittiva quindi, al contrario si può notare un'attitudine dialogica, non sempre vincente in verità, anzi talvolta frustrata dall'amara constatazione che il dialogo non è davvero possibile. Effettivamente i casi di dialogo realizzati, segnalati anche dalla punteggiatura adeguata, sono veramente pochi, in qualche altro caso il discorso diretto viene riportato senza segnali interpuntivi, più spesso il dialogo è sottinteso, il poeta risponde a una domanda, una proposta di conversazione che non viene esplicitata nel testo, rimane nel campo del non detto, lasciando nel lettore il sospetto che il discorso sia tutto interiore.

Si può concludere sottolineando il movimento circolare e non lineare che caratterizza la ricerca del poeta sia da un punto di vista tematico che da un punto di vista

¹⁹ L'infinito passato riporta però lo sguardo al tempo pregresso, chiudendo a cerchio il componimento, che non a caso è l'ultimo della raccolta e ha quindi anche un valore di bilancio dell'esperienza poetica.

linguistico: emerge il suo continuo lavoro, sensibile al cambiamento dei tempi e perfettamente integrato nelle linee di sviluppo che in quegli anni andavano profilandosi nella letteratura italiana, tuttavia se da una lato le questioni che si pongono all'autore sono comuni ad altri del suo tempo, originali e personali risultano le risposte, mediate dallo studio approfondito dei poeti surrealisti spagnoli e caratterizzate da un'intensa energia della lingua poetica. Dalle spinte nichiliste e distruttive riguardanti la vita così come la poesia, alla ricerca di nuove soluzioni formali per "raccontare" il trauma del passaggio dalla società rurale a quella industriale; dal riuso di vecchi scenari all'impiego di vocaboli tecnici e poco «poetici», l'impressione generale che emerge da questo «libro traumatico» è quella di una partita non ancora chiusa, della ricerca di una parola che non è ancora l'ultima. In particolare si nota, pur nella disperata constatazione del venir meno della poesia, l'accanito tentativo di cercare una via alternativa: Bodini attinge alle esperienze più disparate, sintetizza nella propria scrittura autori e correnti letterarie provenienti da realtà storiche e geografiche lontane tra di loro; non rinuncia a tentare nuove strade per recuperare una funzione forte della poesia, e anche quando ne constata il fallimento, pure non rinuncia a scrivere in versi.

Tra gli elementi che necessariamente vanno tenuti in considerazione quando si riflette sulla seconda stagione poetica dell'autore c'è sicuramente la dimensione temporale: passato, presente e futuro convivono spesso all'interno dello stesso componimento, con slittamenti ricorrenti dall'uno all'altro. Il passato richiama una dimensione memoriale caratterizzata da sentimenti di rimpianto e di perdita, o viene talvolta impiegato per descrivere scene immerse in un'atmosfera onirica; il presente descrive invece generalmente la civiltà industriale, con il suo carico di bruttezze e inquietudini; il futuro infine rappresenta il tempo di profezie pessimistiche e negative o, eccezionalmente, di speranze presentite come lontane e irrealizzabili. Tutto il mondo del periodo lunare viene ormai messo tra parentesi: non è però la parodia di sé stesso che il poeta compie, il rinnegamento della propria esperienza passata ma, al contrario, la constatazione amara e delusa che un modo di fare poesia si è concluso per sempre. Dimostrazione perfetta di questo scacco è il trattamento affidato alla luna: nel suo segno si era aperta la poesia bodiniana, e nel suo segno essa si chiude (stando almeno all'ordinamento che si è ritrovato nel fascicolo e lasciando da parte *Collage*), infatti l'ultima apparizione del satellite terrestre è una «luna lumaca», una parodia, una messinscena, e tutta l'atmosfera di *Sogno* si segnala per una malinconia e una sofferenza di fondo. Così anche la poesia del leccese torna su sé stessa, «si morde la coda»²⁰ nel tentativo disperato di dire l'ineffabile, di recuperare ciò che è definitivamente andato perduto.

²⁰ *Innesto 13*, in V. BODINI, *Metamor* [1967], a cura di A. Mangione, Besa, Nardò 2010, p. 43, v. 1.