

## Sommari dei numeri precedenti

### n. 67 "l'insubordinato: Maurice Blanchot"

Copertina di Giancarlo Pavanello

Saggi di Agosti, Zublena, Pitozzi, Bertolotti, Colangelo, Picconi,

*fuori tema*: Gaudiosi, A. Guglielmi, Coviello, Policastro

il punto: Muzzioli

### n. 68 "linee di montaggio"

Copertina di Daniele Rossi

Saggi di Chiodi, Giglioli, Gilodi, Zucconi, Rebecchi, Censi, Sylos Calò,

Cortellessa, Balestrini, Bello Minciacchi, Graffi

*fuori tema*: Tozzi, Rossi, Fabbri, Cortellessa

il punto: A.Guglielmi, Niccolai

### n. 69 "che cosa mi aspetto dalla critica"

Copertina di Antonio Barrese

Interventi di Annovi, Bàino, Barrese, Beaulieu, Benassi, Bertante, Bök, Bonito,

Bortolotti, Calandrone, De Pietro, Dworkin, Falco, Frungillo, Gaudiosi, Gentile,

Giovenale, Goldsmith, Guatteri, Inglese, Ottonieri, Policastro, Testa, Thurston,

Tripodi, Zaffarano

*fuori tema* di Bosco, Spedicato

### n. 70 "Spatola re-loaded"

Copertina di Francesco Balsamo

Interventi di Di Maggio, Bonito Oliva, Lorenzini, Graffi, Vangelisti, Lumelli,

Gazzola, Fantini, Raccis, Magli, Cervellati, Passarello, Giaquinta, Testa, Cini,

Fresa, Vaccaro

il punto: Allegrezza, Balsamo

### n. 71 "romanzo/musica"

Copertina di Giovanni Anceschi

Interventi di Agosti, Colangelo, Trione, Proguidis, Carretta, Magrelli, Pitozzi,

Coviello, Lumelli, Lubrano, Palma, Moio, Inglese, Guglielmi, Bosco

il punto: De Caro

### n. 72 "la poesia fa male"

Copertina di Giuliano Della Casa

Saggi di Guglielmi, Lebel Deguy, Carrara, Portesine

Interventi di Perrone, Amarelli, Annovi, Bàino, Cepollaro, Carnaroli, Guatteri,

Palma, Coviello, Drago, Manzi, Policastro, Passarello, Pugno, Lubrano, Graffi,

Rovigatti, Luisi, Capalbi, Giovenale, Inglese, Broggi, De Luca, Di Dio, Doria, De

Pietro, Lucrezi, Testa, Galimberti, Gallo, Alvino Muratori, Vangelisti

### n. 73 "expanded Pagliarani"

Copertina di Michelangelo Coviello

Saggi di Niccolai, Cortellessa, Pagliarani, Ventroni, Ballerini, Liberti, Marrucci,

Picconi

*fuori tema* di Alvino, Sorrentino, Pietrantonio

il punto di Mari

## il verri n. 74 – ottobre 2020

"Antonio Porta nel fare poesia"

### Sommario

in copertina Fabrizio Garghetti, *Coronafluxus*, 2020

- 5 Milli Graffi  
La permanenza dell'avanguardia in Antonio Porta
- 9 Niva Lorenzini  
L'avventura linguistica
- 15 Gianluca Rizzo  
Poesia in scena: Antonio Porta e il teatro della neoavanguardia
- 26 Cecilia Bello Minciacchi  
«Attento abitante del pianeta, guardati!»  
Cronache di un poeta civile
- 41 Fausto Curi  
Animali e vegetali
- 49 Francesco Carbognin  
Antonio Porta, o della «deformazione dell'informazione» (1963-1964)
- 57 Paolo Giovannetti  
Ascoltando la narrativa di Antonio Porta
- 67 Margherita Carlotti  
«Verso una grande scoperta»: poesia, collages e voce nel teatro di Antonio Porta

- 83 Luigi Weber  
Il re del magazzino: il prosimetro e  
l'Apocalisse
- 94 Alberto Bertoni  
Antonio Porta e il Poemetto con la madre:  
appunti metrici
- materiali
- 105 Umberto Eco  
La doppia personalità di Leo
- fuori tema*
- 112 Paolo Zublena  
Su Carnevale minore di Mariano Bàino
- 117 Lorenzo Mari  
Specchio e vertigine  
Poesia del secondo Novecento italiano in  
traduzione inglese
- il punto
- 131 Angelo Lumelli  
Le intermittenze di Francesco Balsamo
- 135 Cetta Petrollo  
Il rovesciamento del canone letterario

Milli Graffi

## La permanenza dell'avanguardia in Antonio Porta

---

Nella fretta richiesta per partecipare al convegno e fornire sull'immediato un titolo (ero in viaggio in macchina), fra le varie idee che vagamente mi si affacciavano in mente, una mi diede soddisfazione: lavorare su quel problema di comunicazione che Porta aveva annunciato come punto di svolta decisivo del suo percorso e in diretto contrappunto con la produzione sperimentale del periodo dei Novissimi, e trovare proprio in quella teoria della comunicazione in letteratura – se vogliamo chiamarla teoria – la conferma dell'azione d'avanguardia.

La conferma consisteva in quella aria di sfida, di dichiarazione fatta per creare scandalo, per suscitare una qualche forma di subbuglio e di disturbo. Se i futuristi provocavano i benpensanti uccidendo il chiar di luna – ed era una comunicazione che coglieva con grande precisione il bersaglio, e infatti le risposte erano vigorose e chiassose –, così la comunicazione di Porta conteneva in sé lo stesso seme di provocazione. Aveva in sé una promessa e la sfida di riuscire a mantenerla. Quello che mi preme cogliere era la modalità d'urto della strategia letteraria, che seppure con una specie di inversione dei contenuti più immediati – sperimentazione contro comunicazione – riusciva ad essere esplosiva come una novità.

struttura sottesa a tutte le sovrastrutture»<sup>13</sup>:

Il senso del tragico è alla base di ogni mia possibilità di operazione poetica. Gli oggetti, gli eventi, gli uomini sembrano sfuggire a ogni condizione di struttura: liberati in una sorta di vuoto pneumatico, senza pesi e senza misure, essi cercano di far funzionare la ragione, e quindi di strutturarsi, o, in povere parole, di dare un senso alla vita. Sembra che questo tentativo continui a fallire, nonostante il perfetto funzionamento di tutti gli elementi<sup>14</sup>.

13 — A. Spatola, *Antonio Porta: "Aprire", "il verri"* 14, 1964, 112.

14 — A. Porta, *Il grado zero della poesia*, "Il Marcatré" 2, 1964, 41-42. Mi limito, in chiusura, a osservare – tenterò di fornirne spiegazioni in altra sede – l'assenza, negli interventi critici di Porta anteriori al 1964, di allusioni alla teoria barthesiana del mito: assenza che l'intervento *Poesia e mitologia* di Sanguineti accolto nei *Novissimi* del 1961 (cit., 205-213), e prima di allora nel "verri", 2, 1960, rende quasi tangibile, soprattutto considerando il clima di stretta collaboratività tra i diretti implicati nell'allestimento dell'antologia (su cui cfr. F. Milone, «*Queste e non altre*». *Lettere e carte inedite*, cit.).

Paolo Giovannetti

## Ascoltando la narrativa di Antonio Porta

1. L'idea di occuparmi dell'ascolto nella prosa narrativa di Antonio Porta (marginalmente anche nella poesia) si collega a un progetto di ricerca al quale mi dedico da qualche tempo, e i cui esiti stanno cominciando a vedere la luce<sup>1</sup>. In termini narratologici, si tratta di capire come nella modernità alcune tecniche canoniche (quali la scena, il sommario, il discorso indiretto libero, il monologo interiore) possano essere lette dalla parte di un destinatario 'incassato', *en abyme*, che quei tipi di discorso riceve – senza necessariamente esserne l'emittente<sup>2</sup>. Ma si tratta anche di cogliere la ricaduta eversiva di un mutamento prospettico che concepisce la letteratura e non solo – ovviamente la musica è un riferimento forte – quale luogo in cui l'enunciazione è condizionata da una postura di ascolto: secondo una tradizione che in Italia muove i primi passi nel romanticismo, ma poi si concretizza soprattutto nella narrativa verghiana<sup>3</sup>.

1 — Cfr. Paolo Giovannetti, *Ascoltare nei romanzi. Verifiche su Manzoni e De Roberto*, in Fabio Vittorini (a cura di), *Nuove narrazioni medialità. Musica, immagine, racconto*, Patron, Bologna 2019, 85-114.

2 — Dico «necessariamente», perché è possibile immaginare che, secondo una trafilatura in senso lato bergsoniana, nel monologo interiore emittente e destinatario coincidano; e che insomma il personaggio 'oda' i propri pensieri. Sul tema vedi ad esempio Riccardo Roni (a cura di), *Victor Egger e Henri Bergson. Alle origini del flusso di coscienza*, ETS, Pisa 2016.

3 — Mi permetto di rinviare al mio *La forma breve tra incubazione di racconti lunghi e*

Lavorare sul Porta che racconta senza il verso è interessante e sintomatico in particolare per l'alto tasso di narritività che caratterizza la sua poesia (fatta eccezione per quella degli esordi, a firma di Leo Paolazzi); ma anche per l'importante ruolo – sempre più chiaro con il progredire degli studi, come pure testimoniano i saggi raccolti in questo fascicolo – svolto dalla sua produzione teatrale, le cui caratteristiche mimetiche, e quindi narrative, dovrebbero essere meglio valorizzate. Del resto, recentemente, la pubblicazione a cura di Carmelo Pistillo e Fabio Jermini dei materiali utilizzati per due spettacoli teatrali, *Penultimi sogni di secolo* e *Oratorio notturno* (1984 e 1988)<sup>4</sup>, mostra quanto il nodo poesia-rappresentazione-narrazione (anche della Storia italiana, appunto con la S maiuscola) fosse al centro dell'attenzione di Antonio Porta. Il «teatro è salvezza», leggiamo (66) nel quattordicesimo giorno del *Re del magazzino*<sup>5</sup>.

Ma soprattutto, a proposito di questioni aperte, è ben noto che costituisce un problema (peraltro fecondo – come si dice in questi casi) il tema dell'emersione della «voce» in quello che viene chiamato il «secondo Porta», il Porta che alcuni hanno definito post-avanguardista<sup>6</sup>. La sua – vera o presunta che sia – ristrutturazione dell'enunciazione lirica, con l'ausilio in particolare della forma lettera e della pratica diaristica, configura una posizione del soggetto 'parlante' diversa da quella dei primi tempi. E quindi, suppongo, il rafforzamento dell'istanza che dice *io* dovrebbe implicare una 'normalizzazione' dell'attitudine *ascoltante*, del lettore-destinatario dell'opera. L'alto tasso di oralità ricercata, anche nella metrica del verso portano più maturo, deporrebbe a favore di uno sbilanciamento verso la performance, e quindi verso un'immagine di ricevente *in praesentia* – secondo una modalità latamente teatrale.

2. Non sono in grado di sciogliere tutti questi nodi – va da sé (anche se anticipo che il mio intervento finirà per rimettere almeno in parte in discussione le ultime osservazioni appena fatte). Ben altro spazio ci vorrebbe. Cerco nondimeno di impostare correttamente le questioni, sperando in futuri – miei o altrui – ulteriori approfondimenti.

autonomia espressiva, in Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia*, vol. II: *L'Ottocento*, Carocci, Roma 2018, 177-190.

4 — Antonio Porta – Carmelo Pistillo, *Perché tu mi dici: poeta? (Per un teatro di poesia)*, a cura di Carmelo Pistillo e Fabio Jermini, La vita felice, Milano 2015.

5 — Le opere narrative di Antonio Porta che cito solo con l'indicazione del numero di pagina sono le seguenti: *Partita. Romanzo*, Garzanti, Milano 1978; *Il re del magazzino. Romanzo*, Mondadori, Milano 1978; *Melusina. Una ballata e un diario*, con un saggio di Niva Lorenzini, Crocetti, Milano 1987; *Los(t) Angeles*, prefazione di Giuseppe Pontiggia, Vallecchi, Firenze 1996; *La scomparsa del corpo*, Manni, San Cesario di Lecce 2010.

6 — Cfr. in particolare Alessandro Terreni, *La scelta della voce. La svolta lirica di Antonio Porta*, introduzione di Gianni Turchetta, Arcipelago, Milano 2015.

Per avvicinarsi a capire cosa accade in *Partita*, il romanzo sperimentale quasi per eccellenza di Antonio Porta (uscito per Feltrinelli nel 1967, con un'importante quarta di copertina non più ripresa; la seconda edizione è del 1978, per Garzanti, e presenta un testo perfettamente identico, c'è solo una prefazione nuova), bisogna leggere pochissime righe di una delle ultime pagine, nel capitolo dodicesimo:

[...] non è mica un romanzo di memoria [...] è una pastorale quella che si mette in scena, ricordatevi il rituale, sadico, questo sì con tutti i suoi movimenti, (160)

Come dire, a sintetizzare la questione in termini di genere: siamo di fronte a un *idillio sadico*, non privo di implicazioni teatrali (la «messa in scena»). Senza peraltro dimenticare che la parola «partita» qui compare anche con il significato musicale di «suite»: successione di eventi sonori. Del resto, il *setting* in un'antica villa veneta (le statue che vi figurano non sono proprio *camuse*, ma la memoria dannunziana è ben chiara) e il bordone naturalistico, a partire dalle immagini fluviali, continuamente sfaccettato da episodi di metamorfosi, sesso e violenza, tanto più interessanti se pensiamo che l'esergo è tratto dal Céline del *Viaggio al termine della notte*<sup>7</sup> – tutto ciò, dunque, produce l'impressione di una voluta lacerazione, insiste su un contrasto, su un'opposizione valoriale esasperata.

Qualcosa del genere deve poi essere ribadito se si vuole definire la voce che racconta questo romanzo. Il narratore omodiegetico-autodiegetico ha un comportamento schizofrenico. Per intere pagine si nasconde dietro i fatti, le azioni convulse e spampanate che affollano la storia, ma altrettanto invasivamente esibisce se stesso, la propria corporeità, come qualcosa di dilagante, anzi di esplosivo. Si ricordi che nella definizione di F. K. Stanzel quella che noi chiamiamo *omodiegesi* è interpretata con la formula *ich mit Leib*: 'io con un corpo senziente'<sup>8</sup>.

Sono ottime credenziali, queste, per cominciare un discorso sull'ascolto. Questo tipo di lavoro andrebbe peraltro affiancato a osser-

7 — L'edizione del romanzo caricata sul sito di GAMMM.org all'URL <<http://www.poesia2punto0.com/2012/04/01/antonio-porta-partita-su-gammm/>> nell'anno 2012 attribuisce esplicitamente a Céline l'esergo, a differenza di quanto accade nelle due edizioni curate dall'autore. Cfr. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard Folio, Paris 1994, 161.

8 — Franz Karl Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1979, 123. Ricordiamo l'importanza del concetto di *Leib* nel pensiero di Husserl, in quanto fulcro del vissuto individuale contrapposto a *Körper*, che è soprattutto corpo-oggetto. Ed è chiaro che la corporeità portiana oscilla tra questi due estremi, sbilanciandosi peraltro verso il secondo polo.

vazioni sul dialogato commentativo-descrittivo e sadico, in effetti antinarrativo, caratteristico della coeva *pièce* teatrale *Stark*, scritta nel 1965. Perché proprio in una forzatura modale risiede quello che a me sembra il tratto 'auditivo' più caratteristico di *Partita*. Vale a dire, una parola poco dialogica, reversibile, che si fa immediatamente azione, *atto perlocutivo* non più filtrato dalle mosse consuete della 'scena' realistica, ma nemmeno dalle procedure del monologo interiore modernista.

Nient'affatto per caso, questa peculiarità si manifesta meglio e più chiaramente nei comportamenti delle figure femminili: Anna, moglie del protagonista, e Màstica, la nera donna-cavallo – l'amante, potremmo dire –, fulcro erotico del testo. Nei dialoghi accade che la voce della donna, udita dall'uomo, si transustanzia in avvenimento concreto che ricade sull'interlocutore. L'ingiuria di Anna («Sei proprio di merda») determina una specie di metamorfosi, non solo metaforica, di un io corporeo costretto a concepirsi in termini stercoreari:

Sei proprio di merda, dice Anna, ripetendo: merda, merda, merda, un'infinità di volte, tanto che io non vedo nemmeno lei che mi sta di fronte, penso alla merda e basta, nemmeno per risponderle, la merda in tutte le sue forme, soprattutto quella molle, che si tira via a manciate, che si raccoglie e si tira sui vetri, che sembra fango e invece è merda, che si raccoglie per le strade, perché nevica merda, sono palle di merda, ripete lei, continuando a pensarlo anch'io, merda, smettendo di colpo, stringendomi un braccio, guidandomi una mano, come volesse farmela toccare, premendola sul petto: guarda che è di merda, dico, sotto lo sterno, preme, che è una cartilagine molle, che cede, affonda nello stomaco, insieme alla mano, alzandosi sulle punte, affondandola del tutto, sussurrando qualcosa che non si sente, (49-50)

E si legga quest'altro passo, riguardante Màstica, in cui l'imperativo viene fatto proprio dal protagonista, in una dimensione verbale tuttavia di grande ambiguità:

[...] leccati, dice Màstica, ma così da solo, guarda, non arrivo dappertutto, guarda che ti faccio vedere, leccandomi dove posso arrivare, prima le mani, gli angoli della bocca, lambendo le narici, la punta del mento, leccandoci a vicenda, con la sua lingua nera da cavallo, contro la mia rosea, mossa con più rapidità, contro la sua lenta, pressante da provocare degli inizi di ustione, soffiando dal naso, con ritmo accelerato rispetto ai passaggi della sua lingua, tenendoci fermi stringendoci le braccia, costringendoci le braccia dietro le spalle, (66)

Rispetto alla tradizione del romanzo ottocentesco ma anche, in parte, novecentesco, qui il discorso diretto assume una fisionomia irrazionale. Intanto, come dicevo, il *quoted speech* si traduce in perlocuzione, produce effetti concreti immediati; ma poi, e insieme, mette in discussione o comunque complica l'esatta attribuzione della paternità (o maternità) delle parole e azioni in campo, l'esatta *dialesi* di quei verbi al gerundio. Come si vede, tra *leccare se stessi* e *essere leccati* da Màstica sembra non esserci differenza.

Si tratta di una cifra stilistica fondamentale in *Partita*, come ben sa chiunque l'abbia letto, giacché Antonio Porta usa in modo ipertrofico il gerundio: e ciò se da un lato esalta l'*eventfulness*, l'affollarsi delle azioni, dall'altro deprime la soggettività. Nel senso banalissimo che a volte abbiamo molti dubbi su chi – esattamente – agisca o parli. C'è un agire e un parlare, ma i soggetti implicati finiscono per sfumare.

Significativo anche il seguente brano, in cui compare un interlocutore maschile; ed è chiaro che il lettore quando si trova davanti all'inciso «volevo dire» (che ho corsivizzato) non capisce bene se a parlare sia la controparte del narratore-personaggio o il narratore stesso:

stringendomi un braccio sempre più forte, con una insistenza che mi costringe a guardarlo, con attenzione, guardandolo mi pare in preda a un'ansia che non gli sospettavo, incapace di controllare quelle spinte emotive di cui ero certo potesse non soffrire, sconfiggendole sul nascere, controllandole metodicamente, con tutta la serie dei suoi meccanismi di difesa, quei sonni improvvisi e plumbei, gli occhiali spessi e sempre molto unti, i tappi di cera nelle orecchie a protezione del sonno, la sua capacità di scomparire all'improvviso, di non essere più visto per mesi, di inviare cartoline senza indirizzo e senza firma, mentre il braccio me lo stringe tanto da farmi male, con tre dita, che bastano per farmi male, a pinza, è proprio così, allora è vero, dicendo, il ciclone delle Azzorre è in ritardo, sporgendo le labbra, schioccandole: l'anticiclone, *volevo dire*, è fin troppo evidente, non c'entra affatto, è l'inizio più banale che potessi trovare, per ciò va bene, per ciò l'ho trovato, atteggiando le labbra a culo di gallina, allontanandosi rapidamente verso il vialetto dei carpini [...] (83-84)

E si veda, poi, come in certi contesti tutta la gamma dei soggetti 'singolari' (prima, seconda, terza persona) possa essere delibata. I corsivi sono miei:

non c'è molta scelta, *voglio dire*, non hai, *volevi dire*, e

invece malgrado te stesso e gli altri, proprio tutti gli altri, malgrado, *dice* con molta calma, molto gentile, malgrado, *continua a dire*, con la saliva rossa agli angoli della bocca, che mi fa colare sugli occhi, c'è, *dice* spruzzandomi tutto, vellicandomi la retina con delle foglie pelose, facendome-  
ne succhiare una, mi stringe la testa tra le ginocchia. (110)

Per quanto riguarda invece il primo polo (quello della fisiologizzazione privata, della perlocuzione), almeno in un caso è decisiva la rappresentazione di un testo *registrato*, di un ascolto mediato da uno strumento 'elettrico', per così dire. Alla lettera, il narratore dichiara: «sento [attraverso la registrazione] per la prima volta quei suoni usandoli quali strumenti adatti alla vista» (94), e attiva perciò una procedura sinestetica in cui è dominante il *fare*. Si ode *non* per capire, ma per *mettere in movimento* le cose.

Del resto, il romanzo culmina nella voce stentorea di Anna, detentrica di un suono pronunciato che dilaga e 'vince'; il protagonista, cioè, davanti agli effati aggressivi della moglie perde la *propria* voce, e addirittura teme che gli sforzi del suo cervello possano produrre effetti sonori:

ma è proprio inevitabile, lo è proprio, lo è, continuando, con una tonalità di voce che sta elevandosi, il sospetto che tutti questi continui rallentamenti stiano sciogliendo i freni inibitori, che stiano togliendomi la capacità di fare presa su qualcosa, è inevitabile?, ripetendo Anna, è talmente chiaro, rispondendo mi accorgo che la voce si è fatta più alta e stentorea, se è così è così, dico, aprendo esageratamente la bocca, avvertendo uno strappo in gola, lo stringersi del nodo delle corde vocali, infiammate di colpo, se è così, dico, perdendo la voce, terrorizzato dalla possibilità che l'encefalo sottoposto a uno sforzo eccessivo cominci a produrre ronzii udibili anche dall'esterno, la buccia cerebrale distaccandosi a causa delle vibrazioni provocate dagli urli [...]. (163)

3. Nel settembre 1965, nei suoi due interventi al dibattito intorno al romanzo sperimentale pronunciati all'incontro del Gruppo 63 a Palermo, Porta aveva insistito sulla necessità «costruttiva», «progettante», del tipo di romanzo avvenire, che eviti il «puro gioco verbale», tenendo conto della «nuova antropologia» difesa da Ludwig Binswanger nel suo *Tre forme di esistenza mancata*<sup>9</sup>. In

9 — Cfr. *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Feltrinelli, Milano 1966, 66 e 137; e Ludwig Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata. Esaltazione fissata, stramberia, manierismo*, traduzione di Enrico Filippini, il Saggiatore, Milano 1964.

breve, ho l'impressione che le figure «strambe» descritte da Binswanger e le loro relazioni verbali fisiologizzate, corporeizzate, possano aiutare a spiegare il materialismo linguistico di Porta che abbiamo appena osservato. E lo spiegheranno tanto meglio – immagino – se saranno in grado di inserirlo nel contesto suggerito dalla quarta di copertina del 1967, dove si parlava – a proposito di *Partita* – del modo in cui «si può agire in una società 'postrivoluzionaria'».

Se facciamo un passo in avanti di una decina di anni, ci accorgiamo che mai transizione di genere è stata più brusca. Se nel sadismo idillico di *Partita* intravediamo il racconto *utopico* come possibile riferimento modale, il secondo romanzo del nostro autore, *Il re del magazzino* (1978) – com'è noto – si qualifica viceversa come *distopico*. Narrazione distopica, dunque: tradizione letteraria (ma ormai transmediale) oggi fin troppo di moda.

Non solo. Alla colata testuale, internamente sfaccettata e sbalzata ma nel complesso omogenea, di *Partita*, nel *Re del magazzino* si sostituisce il prosimetro, alternanza di parti in prosa e di parti in verso, con inserimenti di pagine giornalistiche e addirittura di citazioni prosastiche *dentro* il discorso in versi. Anche in questo caso, proporrei in parallelo la lettura di un'opera teatrale, *La presa di potere di Ivan lo sciocco* (1974), per la dinamica metaletteraria, apparentemente brechtiana, che lo caratterizza.

Infatti, da qui in poi il narrare portiano è attraversato, se non dominato, da motivazioni metanarrative: e in particolare da meccanismi di sdoppiamento dell'identità, che si sostengono in molte maniere (non raro il tema dello specchio), ma che senza dubbio privilegiano la pratica del *sogno*. Vale a dire, il metaracconto nasce spessissimo dall'ascolto dei propri sogni e dalla loro traduzione in parole scritte.

Più esattamente, nel *Re del magazzino* la duplicazione potrebbe essere ricondotta a una 'voce', almeno all'inizio non ben definita. Si veda l'attacco del tredicesimo giorno:

Mi sibila nell'orecchio, all'alba, e mi ero anche addormentato tardi: «Niente matite esplosive in giro, stai tranquillo, niente micro-bombe nelle stilografiche, nella pancia delle bambole, col detonatore infilato nell'ombelico. Nisba! Nessun residuo, questa volta: faremo senza mutilatini....» «Mi sembri matto, a quest'ora» rispondo «ma tu chi sei?» È come se avesse parlato in corsa, è sparito con il sussurro della sua voce. Allora mi alzo in piedi e mi affaccio all'apertura che fa da uscita e dico a alta voce [...]. (59)

Il sogno vero e proprio, allora, sembra essere un modo per prendere atto di questa alienazione auditiva e per tentare di ricomporla, in una chiave che si rivela mitica e anzi archetipica – come avviene verso la fine del romanzo, il ventottesimo e ventinovesimo giorno. Qui, però, a denunciare un chiaro elemento di continuità con il passato, cioè con la fisiologizzazione della parola, ecco che durante il rito quasi religioso suscettibile di purificare il soggetto, avviene la metamorfosi fisica di quella voce. Un piccolo lupo si unisce con il protagonista. L'animale lo lecca e lo possiede (siamo alla fine del trentesimo giorno):

Mi sento legato all'aria (ossigeno più azoto!) e mi pare di fermare il giorno in pochi istanti di sospensione. Due zampe sulle spalle e una bagnata sulla faccia. Non ho paura, le zampe sono mani e la lingua quella di un ragazzo. Sento che ha il sesso eretto ma non la coda da piccolo lupo. Mi è grato per il cibo e ne chiede altro, leccandomi. Così lo abbraccio e si fa accarezzare buono. Per lui sacrificio un'altra parte delle riserve. Lo sperma mi cola nell'inguine. Si addormenta davanti alla porta ma più tardi quando lo cerco nella notte dal cielo coperto vedo che è scomparso, tocco dov'era ma non lo sento più. Era sazio, dopo il piccolo saccheggio. (143)

Su un piano per l'ennesima volta metaletterario, va poi rimarcata la *mise en abyme* 'comunicativa' proposta dall'autore per propiziare la diffusione delle sue poesie-lettere. Si tratta di una variazione postmoderna sul tema di *fior di tomba* (i passanti, l'albero al posto del fiore, il messaggio...), cioè su un topos presente in tante ballate popolari, non solo italiane:

Lì accanto dove starò, appesa a un albero o inchiodata al tronco, immagino una cassetta postale che funziona al contrario: invece di ricevere la posta serve a consegnarla a chi passa. Le mie lettere sono destinate a tutti coloro che vogliono leggerle e qualcuno dovrà provvedere a rifornire la cassetta, ammesso che i passanti siano molti e che abbiano voglia di fermarsi sotto l'albero, ai suoi piedi, o accucciati lì su una radice, per voglia di leggermi o semplicemente di leggere, qualunque cosa, anche pezzettini strappati di giornale. (86-87)

La funzione rituale-mitica viene dunque rafforzata da questo auspicio. E la connotazione è la stessa, trasposta in termini fiabeschi, che ritroviamo in *Melusina* (1987), poemetto narrativo e anzi appunto ballata (tale ne è la definizione peritestuale): quindi in pieno ascrivibile alle consuetudini del *récit*. Se nel *Re del magazzino* l'a-

zione congiunta della scrittura e del mito risolveva le contraddizioni (o per lo meno ci provava), in *Melusina* lo stesso ufficio è svolto dal canto. Non per caso, al centro del poemetto vi è un'altra *mise en abyme*, secondo una modalità tipicamente ottocentesca e romantica. La rappresentazione della poesia, dell'atto di poetare, rafforza la voce del poetante-narrante: «in questo racconto un perché / lo si trova, non c'è mistero / e se per caso ci fosse qui lo si racconta» (20). Il racconto 'lirico' scioglie cioè ogni contraddizione, anche se in modo molto (troppo?) ideologico.

A questo punto, il quadro è sufficientemente chiaro: dal Settecento sadiano e idillico (e utopico), siamo passati all'Ottocento romantico del mito e della fiaba (con risonanze, paradossalmente, distopiche). Anche se non tutte le vecchie acquisizioni corporee sono state buttate via – come abbiamo visto.

4. D'altronde, se infine prendiamo in considerazione l'incompiuto *Los(t) Angeles*, e teniamo presenti i racconti poi riuniti nel libro postumo *La scomparsa del corpo* (il cui nucleo in volume risale al 1981 di *Se fosse tutto un tradimento*), scopriamo una situazione piuttosto contraddittoria. Sembrerebbe dominare il paradigma del sogno e quindi dell'ascolto di sé (tra l'altro il tema dello specchio svolge un ruolo notevole); e ciò aiuta a spiegare le frequenti metamorfosi del soggetto, le mutazioni e crisi di identità del locutore narrativo, secondo le già osservate dinamiche metaletterarie. A un certo punto del romanzo è addirittura teorizzata l'irruzione del sogno della vita, senza alcuna mediazione, senza la preoccupazione che l'ascolto soggettivo possa fungere da filtro purchessia:

Il sogno come spazzatura della mente. La differenza [della poesia] con cinema e *video clips* sta qui, che il sogno che voglio vedere io è 'biologico', agisce direttamente senza la mediazione della cultura [...]. Qui è tutto diretto. Iniettare *animus* questo è il mio programma. (106)

Eppure, alcuni elementi di contraddizione permangono. A partire – intanto – dall'affermazione di un soggettivismo assoluto, che in effetti confligge con il gioco magico delle identità metamorfiche:

Non posso essere un narratore impassibile, la voce deve essere mia, meno impassibile e più passionale possibile, allora la verità si avvicina come richiamata da un segnale, come per un richiamo erotico... (108)

Direi però che l'elemento capace di turbare il gioco rappresentati-

vo dipende dal fatto che la «voce» udita all'inizio dell'opera, e anche il sogno che ne consegue, nascono dall'azione di un «mercante di sogni», di nome Leonardo, che ammalia il soggetto narrante e lo assume al proprio servizio. Il racconto è, in ultima analisi, un racconto alienato, prezzolato, subordinato a un'attività commerciale. La 'chiamata' che lo inaugura ha una fisionomia parecchio diversa da quella della *Melusina* – per intenderci.

Non si tratta, tuttavia, solo di tenere aperte le contraddizioni, come accadeva nel *Re del magazzino*. Mi pare che in questo ultimo Porta viga un accumulo di suggestioni di variegatissima natura che non sempre fanno sistema, non manifestano una vera necessità compositiva. Stiamo parlando di un'opera incompiuta, del resto. A volte, si ha persino l'impressione che in molte pagine metanarrative di *Los(t) Angeles* e dei racconti ascoltare se stessi attraverso il proprio sogno costituisca una fatica, rifletta un tasso non indifferente di sgradevolezza e fastidio. Porta si rappresenta alle prese con una materia che lo sopraffà, che non sa gestire, quasi che la scrittura fosse ormai uno sforzo ingrato. Nel 1982, in una *short story* intitolata *Ombra tagliente*, leggiamo:

Il racconto è cominciato perché nell'orecchio e di lì alla scatola nera del cervello dove l'udito ha modo di articolarsi, era ripreso con lena lo stridore che fanno i denti di una sega di acciaio svedese quando incidono il tronco nero di un ontano antico che qualcuno ha deciso di abbattere. Lo stridore si propaga alla mano e invade la carta. È impossibile non raccontarlo. (43)

Tutte queste zone d'ombra ravvisabili nelle pagine narrative anni Ottanta devono essere adeguatamente interpretate, collegandole ai fisiologismi di *Partita*. Che intorno alla letteratura aleggi una violenza non ricomponibile, tale da mettere in crisi identità e corporeità, è un'invariante tematica dell'opera di Porta, quali che siano le forme di razionalizzazione via via messe in campo. La sua vocalità e il suo ascolto non si pacificano davvero mai, pur in presenza di tante tentazioni 'magiche'. I fattori di continuità sono evidenti, dunque. Resta nondimeno la constatazione che nelle narrazioni anni Ottanta l'insicurezza e la stanchezza dell'autore implicito (forse pure di quello reale) salgono pericolosamente alla superficie e segnalano una crisi irrisolta. Anche su questa problematica, sulla sgradevolezza cioè di una scrittura *contro voglia*, fuori registro, si dovrà ritornare in futuro – suppongo.

Margherita Carlotti

## «Verso una grande scoperta»: poesia, collages e voce nel teatro di Antonio Porta

Un anno dopo la pubblicazione dei *Rapporti*, Porta scrive la sua prima opera teatrale, *Stark!*; essa sarà la prima di nove testi per teatro pensati e redatti parallelamente alle raccolte poetiche. Ripercorrere la genesi e la struttura di questa prima opera è di particolare interesse poiché mostra come la produzione teatrale di Porta fosse fin dagli esordi parte integrante della sua pratica poetica. Il teatro è infatti il luogo in cui la parola può farsi corpo, in cui il poeta può scegliere definitivamente la voce.

### 1. Il primo esperimento teatrale

*Stark!* è comparso nella rivista "Grammatica Teatro" nel gennaio 1967<sup>1</sup> ed è stato rappresentato l'anno seguente con il titolo *Non sono poi tanto bestie*<sup>2</sup> al Teatro del Porcospino a Roma, per la regia di Abdulla J. Hussain e interpretato da Silvio Fiore, Gabriele Gabrani, Enrico Olivieri e Lisa Pancrazi. Non ben accolto dalla critica, che lo definisce «un caos inintelligibile» con «ambizioni poetiche», è se non altro ben recepito dal pubblico («Il pubblico, comunque, ha applaudito. Si replica»<sup>3</sup>).

1 — Antonio Porta, *Stark!*, "Grammatica Teatro" 2, gennaio 1967, 15-23.

2 — Per facilitare la comprensione ci si riferirà d'ora in poi al testo con il solo titolo di *Stark!*

3 — In *L'Unità*, 28 gennaio 1968, pag. 13, *Moravia e Porta*, Teatro della compagnia del Porcospino, Roma.