



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: **Alessandro Broggi, Stefano Salvi, Italo Testa**
ISSN 1973-2740

NUMERO 13: **DOPO LA PROSA. POESIA E PROSA NELLE SCRITTURE CONTEMPORANEE**

Editoriale di Italo Testa 3



IL DIBATTITO

FUOCHI TEORICI

Andrea Cortellessa 8
Paolo Giovannetti 13
Simone Giusti 18
Ron Silliman 21
Paolo Zublena 43

PERCORSI ITALIANI

Giorgio Manganelli
di Filippo Milani 50
Goffredo Parise
di Giulia Rusconi 60
Giampiero Neri
di Victoria Surliuga 66
Elio Pagliarani
di Luigi Ballerini 68
Antonio Porta
di Tommaso Di Dio 73
Giovanni Raboni
di Concetta Di Franza 81
Eugenio De Signoribus
di Rodolfo Zucco 89
Valerio Magrelli
di Federico Francucci 103
Aldo Nove e Tommaso Ottonieri
di Gian Luca Picconi 123
Roberto Piumini
di Milva Maria Cappellini 136
Un excursus sul Novecento
di Plinio Perilli 142

IN DIALOGO

Alfonso Berardinelli 158
Gherardo Bortolotti 160
Franco Buffoni 162
Anna Maria Carpi 165
Maurizio Cucchi 167
Umberto Fiori 172
Marco Giovenale 174
Andrea Inglese 180
Angelo Lumelli 183
Guido Mazzoni 190
Laura Pugno 195
Fabio Pusterla 198
Andrea Raos 201
Flavio Santi 203
Giuliano Scabia 207

IDEE DELLA PROSA

Giorgio Agamben 211
Alfonso Berardinelli 213
Umberto Eco 218

SCENARI EUROPEI

Gianfranco Contini 230
Ermanno Krumm 240
Giovanni Nadiani 247

AL DI LÀ DEI GENERI

Jérôme Game 264
Jean-Marie Gleize 267
Christophe Hanna 271
GAMMM 274



GLI AUTORI

LETTURE

Franco Arminio 278
Nanni Balestrini 280
Mario Benedetti 283
Paolo Colagrande 284
Luigi Di Ruscio 286
Gabriele Frasca 289
Giuliano Guatta 290
Giancarlo Majorino 293
Francesco Osti 298
Luisa Pianzola 300
Rosa Pierno 302
Stefano Raimondi 304
Andrea Sartori 306
Giovanni Tuzet 310

I TRADOTTI

Jorge Esquinca
tradotto da Damiano Abeni 316
Durs Grünbein
tradotto da Daniele Vecchiato 323
Barbara Köhler
tradotta da Daniele Vecchiato 327
Sophie Loizeau
tradotta da Paola Cantù 334
Ramón García Mateos
tradotto da Matteo Lefèvre 339
Plauto
tradotto da Roberto Piumini 347
Francis Ponge
tradotto da Italo Testa 349
Gustave Roud
tradotto da Pierre Lepori 350
Mark Strand
tradotto da Damiano Abeni e Moira Egan 356

TOMMASO DI DIO

ANTONIO PORTA. FRA PROSA E POESIA “NEL MOMENTO DELLA FUORIUSCITA TOTALE”

Parlare del rapporto fra prosa e poesia in Antonio Porta significa discutere di quella che potremmo chiamare, per usare un termine di origine sereniana, “una costante oscillazione”. Chi decida infatti di lasciarsi tentare dalla dicotomia di genere nell'analisi dell'esperienza artistica del nostro autore, si troverebbe a dover innanzitutto decidere se si voglia, o no, considerare prosa e poesia due generi distinti nell'opera di uno scrittore in cui la poesia sembra germinare dal cuore stesso della prosa e la prosa sembra essere l'orizzonte di tensione sotto il quale il verso si piega.

Del resto, l'abolizione di ogni confine, così come di ogni norma di decodifica predefinita, è proprio il baluardo sotto il quale l'esordio di Antonio Porta sembra immerso, aderendo, fin da subito, alla spinta riformistica della Neo-avanguardia. Tralasciando il giovanile e limpidissimo esordio (*Calendario*, 1956), la prima opera che pubblicherà con lo pseudonimo che lo renderà poeta sarà *La palpebra rovesciata*, nel 1961, medesimo anno in cui compare nell'antologia de *I Novissimi*. Cresciuto sotto l'egida anceschiana e nell'ambiente del «Verri», gli anni che precedono l'esordio editoriale sembrano già presagire la nascita di un autore che intende fare della distinzione di genere una critica consapevole.

La palpebra rovesciata già presenta, infatti, caratteristiche di ispirazione che rimandano ad “eventi spesso desunti dalla cronaca”, rivelando una scrittura “radicata nella concretezza del mondo” che documenta “eventi bloccati nello loro immediata fatticità e allontanati da possibili rinvii metaforici e simbolici”(1). È proprio l'abolizione del sistema metaforico e la superfetazione verbale, a discapito dell'uso nominale o aggettivale(2), che mostrano come, fin dalle sue prime prove, la ricerca di Porta si indirizzi verso un modello di scrittura fortemente innovativo, il quale rasenta la scrittura in prosa, sia nei modi di applicazione, sia nei luoghi da cui sorge.

Prosa certo, ma di attitudine sperimentale. Una prosa assai lontana dalla “semplice” intenzione di narrare; una prosa tutta protesa alla sperimentazione di tecniche di racconto spaesanti, frantumate, al limite disturbanti, sotto l'influenza della scrittura di Beckett, Joyce. Non è dunque un caso se per chiarire certi aspetti della poesia del primo Porta, si debba chiamare in causa una corrente d'oltralpe, non a caso ancora un gruppo di scrittori che proprio nella prosa ha espresso la propria acuta sensibilità.

L'ossessione e l'enfasi sulla percezione visiva, che risalta fin dal titolo dell'esordio, è stata condivisa dalla coeva *école du regard*. Con essa Porta condivide, tra le tante differenze, il tentativo di mostrare come gli eventi “si danno fisicamente allo sguardo”(3), ma soprattutto “l'opposizione alle ostentazioni dell'io”(4) che conduce ad una esplorazione “in tutte le direzioni possibili, mettendosi in agguato da molti punti di vista, rifiutando l'univocità”(5). Sia l'*école*, sia Porta, l'una in prosa l'altro in poesia, tentano di annichilire i resti di un *Io* predefinito, un *Io* in cataresi fin dagli assunti della scrittura naturalistica, fin dalle movenze reticenti della lirica ermetica. Ma è curioso che Porta, proprio per portare la scrittura ad un *grado zero*(6), una neutralità raggiunta *in re*, mai *ante-rem*(7), ancora si rifaccia ad una strategia tipica della prosa:

Di qui la creazione di un personaggio, del protagonista che muovendosi tra le parole, si muove come noi idealmente ci muoviamo nella sfera della realtà, come vediamo che tutti si muovono, consapevoli o meno(8).

La scrittura portiana, almeno in queste prime intenzioni, non sembra certo lontana dall'influenza del maggior poeta della Neo-avanguardia: Sanguineti. Egli, nell'opera *Laborintus* del 1956, aveva creato un sistema di personaggi linguistici, di attori che “hanno il compito di gestire il linguaggio, ma non se possono servire”(9). Ma in Porta i personaggi non sono solo il “prodotto di

quell'esercizio" della scrittura che "mette fra parentesi il soggetto", non hanno soltanto una "soggettività funzionale"(10), non vogliono insomma ridurre la loro presenza attanziale ad una presenza meramente linguistica. La realtà degli attori che entrano nella pagina delle poesie della *Palpebra rovesciata* e poi de *I rapporti* ha qualcosa di molto più crudele e violento: radicale. Qualcosa che si riallaccia al "problema del vero e della verità, in simbiosi con la ricerca delle immagini e il bisogno di penetrazione", che sia e rappresenti "un impegno costante verso gli altri, per un'arte eteronoma"(11). Dunque il convergere da una parte delle spinte rivoluzionarie della Neo-avanguardia, dall'altra la suggestione derivata dall'*école du regard*, conducono Porta non ad una chiusura nell'universo della pagina scritta o, tutt'al più, ad uno sprofondamento nello "spazio psichico"(12), ma, fin dalle prime pagine teoriche del nostro, lo spingono nella direzione di un'apertura. La realtà esterna c'è, è costante riferimento; ma appare rovesciata dallo sguardo a cui è sottomessa: una palpebra che, per troppa apertura, accede ad una distorsione(13).

La scrittura di Porta dunque si affaccia ad un dialogo che vede come poli contrapposti in continua tensione la scrittura e la realtà esterna degli altri, la presenza individuale creatrice e la realtà fattuale del mondo esterno: la serie dei *Rapporti umani* e *Rapporti n. 2* è lì a testimoniare che, "nascosta sotto le pagine", c'è la violenza concreta del vivente portata sotto lo sguardo del lettore in una storia slabbrata, scorciata per tenerne "soltanto la fine"(14).

*

Prosa e poesia, come abbiamo brevemente mostrato, fin dalle prime prove teoriche e pratiche di Porta, sono sottilmente intrecciate, l'una intesta nell'altra a creare un intreccio tanto trapunto che pare difficile, in sede teorica, porre dei limiti di genere alla sua creatività(15). Sicché non stupisce che pochi anni dopo, nel 1967, tre anni dopo il convegno del Gruppo 63, tenutosi Palermo, sul *romanzo sperimentale*, Porta si dedichi alla scrittura del suo primo vero e proprio romanzo, edito da Feltrinelli: *Partita*. Antonio Porta lungo tutta la sua poliedrica carriera di scrittore ha più volte incontrato la forma romanzo. A scadenza sorprendentemente ciclica, Porta concretizza la sua "costante oscillazione" in oggetti che propendono maggiormente verso il polo prosastico. Ma essi non saranno mai scevri da un qualche influsso della scrittura poetica; anzi in essi proprio l'esperienza del poeta pare funzionare come "messa in crisi" o "catastrofe" della prosa. Realizzando insomma, ancora una volta, quella tentazione all'ibrido, all'anfibio, quella mai pacificata tensione fra le forme e i generi che caratterizza la scrittura di Porta *in toto*.

Se nel 1967 darà alle stampe *Partita*, nel 1979 uscirà *Il re del magazzino*, culmine dell'oscillazione, opera in cui maggiormente prosa e poesia sono posti come poli di una fertile tensione. Dieci anni dopo, nel 1989, quando la morte lo coglierà, Antonio Porta stava scrivendo il suo terzo romanzo, lasciato inconcluso, edito postumo a cura di G. Pontiggia nel 1996: *Los(t) Angeles*. Un romanzo quasi ogni dieci anni, un romanzo come estremo approdo da cui fare i conti con il decennio precedente, per partire verso una nuova forma di scrittura poetica, un nuovo nomadismo o erranza della scrittura che solo la morte biologica ha potuto interrompere. I romanzi di Porta appaiono così come dei conglomerati, sedimenti ad alto tasso di carbonio prosastico, estraendo dal quale l'indice di radioattività (l'emanazione poetica) è possibile stabilire le modificazioni, le varianti, le tempistiche evolutive di quel *progetto infinito* al di là dei generi in cui Porta era sempre coinvolto.

Percorreremo, per scorciate suggestioni, questo suo cammino. Anche noi oscillando oltre l'esordio fra le sue prose e le sue poesie, cercando di mostrare le trasformazioni che le une mostrano delle altre.

*

Cominciamo dal romanzo *Partita*. In esso è ben leggibile l'intenzione di portare la scrittura in prosa ad un livello di aggressività e rottura che lo riallaccia sicuramente al romanzo sperimentale e

ad altre scritture *crudeli*, altrove sperimentate in quel giro d'anni. È un romanzo scritto “respirando con violenza”(16) che spacca le convenzioni della narrazione soprattutto per l'uso di terminare i paragrafi *ex abrupto*(17), per una sintassi che si snoda labirintica fra dialoghi in indiretto libero e cambi di voce, legando gli avvenimenti narrati senza “stabilire uno sviluppo logico e un razionale coordinamento”(18). Porta lascia il respiro del lettore davanti ad un vuoto, un abisso bianco, un crepaccio da superare fra due paragrafi interrotti nello sbrego di una sintassi mutilata. Il lettore è costretto ad inseguire a fatica la velocità di una scrittura che raramente incontra un punto fermo: il lettore è costantemente nella minaccia di incontrare il vuoto, sentirne la consistenza, il rischio.

Partita è un romanzo che racconta la storia di sei personaggi intrappolati in un luogo identificabile con “il Veneto delle ville Favolose”(19). Siamo in un futuro ipotetico che mostra “come si può agire in una società post-rivoluzionaria”(20), come si possa pensare un percorso educativo che sottragga le “calamite alienanti”(21) presenti nella Storia contemporanea. Sei personaggi fra cui spicca Mastica, protagonista femminile, “che lecca, nuota, corre, insegue i cani”(22), vera e propria forza propulsiva della narrazione, centro attorno al quale gli altri cinque personaggi ruotano, da lei fatalmente attratti. Mastica, fin dal nome, identifica la forza primigenia della natura, la risposta immediata agli impulsi più terreni del corpo. Un coagulo selvaggio di erotismo e natura che vive e insegna la sua medesima postura agli altri personaggi:

Eccone una, grida lei, mettendo una mano su una radice affiorante, dissotterrandola rapidamente, tagliandola con due colpi secchi ai lati, stringendola tra le mani subito, cercando di spremere al massimo, di farla gocciare dalle due incisioni che vi ha praticato, la succhia forte, inginocchiata, col busto eretto, comincia a uscire il suo latte, liberandosene un istante, dice, esce, che è un latte molto denso, poco abbondante, coagulandosi spesso, per il quale occorre una infinita pazienza e applicazione perché le gocce aumentino, sia in volume che in ritmo di caduta, se continua a gocciare, dopo l'inizio sempre faticoso, incerto, se non interrompe prima del tempo, se si ha quella pazienza che si deve, quell'ostinazione, le forze necessarie, che si devono avere, una costante violenza, se si rinuncia a gridare per lo sforzo, si deve rinunciare, continuando a mugolare, evitando di tagliarsi la lingua troppo presto, se non si butta via tutto all'improvviso, correndo via, disperati per un'attesa che può sembrare interminabile [...] ecco che può accadere, accade, di vedere Mastica felice, come pare veramente tale a noi, che stiamo lì accucciati a guardarla, verde anche lei, di un verde di quelli molto chiari, più bianca, di un tono anche più cupo, sanguigno, come pare a noi supini perfettamente verde, rosso cupo, continuando a cambiare colore, rinunciando a cercare per guardarla, è il momento in cui si deve rinunciare, muovere verso di lei per aiutarla, perché questo è anche il nostro momento, abbracciandole le gambe, succhiandole le mani e i seni che ci lascia a disposizione tenendo le braccia in alto, tese, fino all'esaurimento delle forze, delle possibilità di resistenza fisica, nel tendere tanto le braccia, di succhiare, con la bocca priva di saliva, gli occhi chiusi, le mani strette agli organi genitali siamo costretti a sospendere, sorridendo, scoprendo i denti, masticando foglie lucide,(23)

La ritmica percussiva, dominata dal tempo presente dell'apparizione (“ecco”, “accade”) e dalla fuga dei gerundi, crea quella “costante violenza” che domina il lettore abbandonato dopo una virgola ad un *blank*, prima di passare ad un altro lacerto narrativo. La medesima strategia di tensione verbale è visibile nella coeva produzione poetica. Siamo infatti all'altezza di *Cara* (1965-1968)(24), libro in cui la poesia è maggiormente messa in crisi attraverso l'analisi decompositiva dei suoi procedimenti creativi. In esso libro, possiamo leggere alcuni brani che paiono essere *contratture* dello stile del romanzo:

non è l'acqua nuotavano
nell'acqua scioglievano le mani
risuonavano
[...]
Nuotano a brevi intervalli
respirano si rialzano dove
rifugiano.(25)

La situazione ellitticamente descritta, tra l'altro, sembra proprio rifarsi alle prime pagine del romanzo dove vediamo i protagonisti in una barca che sta affondando. Ma altre poesie corroborano la vicinanza, in questi anni, fra scrittura in prosa e scrittura in poesia. In *Come è un avverbio di*

tempo, Come fosse un ritmo(26) l'enfasi è data sulla funzionalità ritmica della ripetizione desinenziale dei verbi, così come alla forza del gerundio è dedicata la ritmica labirintica di *Partita*.

*

Poco più di dieci anni più tardi, Porta dà alle stampe *Il re del magazzino*(27). Il romanzo forse più compiuto del Nostro, in cui la differenza fra prosa e poesia è ancora una volta posta in relazione. Se in *Partita* i due generi appaiono in stretta continuità, quasi fusi ed intrisi l'uno nell'altro, nel secondo romanzo di Porta essi sono estremizzati e nettamente divisi, separati. Eppure, attraverso una strategia narrativa, essi appaiono in totale continuità organica e mai come in questa opera la poesia nasce gemmando dal tronco del racconto.

Il re del magazzino è il diario redatto da un uomo nei 32 giorni che seguono una “catastrofe” energetica che ha completamente distrutto il mondo e le abitudini dell'umanità. Il resoconto del tentativo di sopravvivere e del suo fallimento, il diario di un annichilimento biologico di un individuo che lascia in un fustino di detersivo le proprie ultime tracce scritte. Egli si risveglia in un piccolo magazzino nei pressi del “Lambro mitico”(28), intorno alle cui acque si svolgono gli eventi minimi il cui racconto è al centro della narrazione. Minuscoli eventi che si caricano di una forza inedita grazie al fatto che sono “estremi” tentativi di mantenersi in vita, come più volte sottolineato dalle meditazioni del protagonista. Un ritorno forzato al primitivo, di cui la scrittura a mano è un *pendant* essenziale e rigeneratore(29). Ma la struttura di questo romanzo è frutto di una architettura complessa che prevede più livelli di interpretazione e di narrazione. Infatti il diario è interrotto periodicamente da 30 lettere che il protagonista vuole che siano indirizzate ai proprio figli. Tali lettere sono in realtà vere e proprie poesie di Antonio Porta, poesie che spesso si incentrano sui fatti di storia contemporanea, soprattutto accaduti nel 1976, colti come “segnali della fine”(30). Inoltre, come ci avverte l'*Informazione* iniziale(31), esso ci giunge grazie alla “trascrizione integrale con scrupolo da filologo” (32) del manoscritto autografo da parte di un altro uomo che ritroverà il tutto accanto all'autore del diario “seduto e ripiegato su sé stesso, morto in quella posizione di riposo burattinesco” (33). A rendere più complessa la stratificazione narrativa del romanzo, inoltre, intervengono molti stralci da altre scritture (giornali, riviste) che l'autore trova per caso e anch'egli trascrive nel diario.

Il re del magazzino appare allora una sorta di prosimetro narrativo costruito per *assemblage* di scritture allogene, giustapposte e incistate le une nelle altre a formare il racconto di un sopravvissuto e della sua morte. Una costruzione narrativa a incastro, in cui il poeta cerca con forza il dialogo aperto, orizzontale, conflittuale con tutti i generi letterari, che, così depositati nel romanzo, formano una specie di *enciclopedia della scrittura* offerta *in extremis* ai posteri. Proprio essi sono invitati a compiere, attraverso la lettura dell'opera, il rinnovamento già indicato da colui che per primo compie la trascrizione, ipostasi di tutti i futuri uomini.

Quando Antonio Porta si accinge a scrivere il suo secondo romanzo, si trovava all'interno di una profonda trasformazione della sua scrittura poetica. Essa può essere individuata già nella raccolta *Week-end*, ma soprattutto nella successiva raccolta *Passi passaggi*(34). Lungo l'arco degli anni settanta, dunque, Porta rinnova le fondamenta del suo *progetto infinito* nell'ambito di una “più diretta comunicazione” (35) che trova una sorta di culmine riassuntivo proprio nella scrittura del romanzo. *Week-end* è una raccolta divisa in due parti, la prima di esse già presenta una scrittura che riprende toni più colloquiali con il lettore, intrattenendo una cordialità distesa, soprattutto nelle sezioni *Autocoscienza di un servo*, *Utopia del nomade*, *Lettere*. Proprio quest'ultima sezione introduce per la prima volta la dicitura *lettere* che raccoglie alcune poesie; dicitura che sarà fertile di notevoli sviluppi all'interno della produzione del nostro. La lettera, proprio per la sua struttura semiotica e pragmatica, richiede un destinatario preciso, individuale, considerato come legato al mittente da un avvenimento privato, richiede una data precisa di scrittura. “Ecco quanto ho da dirvi, carissimi” (36) è un verso che subito mostra quanto grande sia ormai lo scarto evolutivo rispetto alla produzione che precede, basata su quell'opposizione alle ostentazioni dell'*io*” (37) che

già dicemmo. Evoluzione della scrittura poetica che troverà una forma compiuta in *Passi Passaggi* in cui si riprendono alcune *Brevi lettere '78* e in cui si fa esplicita richiesta di un maggior apporto interpretativo da parte del lettore, a segnare ormai la volontà raggiunta e direttamente esibita di una cooperazione a 360 gradi con colui che legge:

è il tuo segnale: aiutami
io non posso(38)

Della medesima rivoluzione è frutto il romanzo *Il re del magazzino*, che si pone fra l'intimità del diario e l'apertura al destinatario delle lettere. Sarà proprio la forma del diario a farsi presente anche nella scrittura poetica di Porta, allorché introduce in calce alle proprie poesie l'epigrafe della data. Ciò avviene proprio in *Passi Passaggi* in concomitanza della scrittura delle lettere, le quali presentano ognuna la data completa di scrittura. Questa pratica di datare con precisione ogni poesia non verrà, d'ora in poi, mai meno nella scrittura di Porta, convinto adesso di dover allargare la strumentazione paratestuale per rendere più preciso, più intimo, più "vero", l'atto della scrittura; legando così in un sol nodo il tempo della finzione letteraria, il tempo della vita dell'autore e il tempo, avuto per differenza da esso, della vita del lettore.

Diario, al pari di *lettere*, sarà inoltre una dicitura che troveremo più avanti nella produzione poetica del nostro. Basta pensare al volume *Melusina*(39) che recita come sottotitolo "una ballata e un diario"; ma già *Invasioni*(40), raccolta dove la svolta letteraria si fa completamente trasparente, contiene la sezione *Come può un poeta essere amato?*, la quale reca il sottotitolo "Diario (12.8.1981 – 17.8.1982)". Ciò conferma l'ipotesi che *Il re del magazzino* si trova al centro di una mutazione nella creatività di Porta, raccogliendo da un lato i frutti degli anni settanta, dall'altro gettando i semi per il prossimo, e ultimo, decennio di scrittura.

Chi scrive un diario sente sulla pelle il passaggio del tempo. Guarda alla propria vita nello scandire dei giorni che si tramutano in pagine. Sente come si riempie il libro della sua vita, come si intride del tempo, dei fatti che accadono fuori nel mondo e li patisce in una fedele trascrizione sulla pagina bianca che, giorno dopo giorno, ora dopo ora, si annera. Nel secondo romanzo di Porta, prosa e poesia trovano una fusione organica nel seno della scrittura narrativa. Esse si oppongono, si fronteggiano, eppure si legano e si conseguono grazie all'intenzionalità forte del personaggio che redige il diario. Se "scrivere è anch'esso lavoro e dunque ha bisogno di progetti, programmi", esso si dispiega ne "i fogli delle poesie" che lo "avevano abbandonato lentamente, con precisi strappi nei passaggi dell'età: infanzia, adolescenza, e infine adulti". Tempo, scrittura, vita, diario e lettera vanno compiendo una costellazione di senso che si proietta *al di là* della finzione narrativa per diventare simulacro della reale intenzione di Antonio Porta nel percorrere "l'ultimo cammino":

...lettere che adesso riscriverò man a mano per capirle davvero, come ho fatto sempre, con fatica. Poi potrò farne un pacchetto e avvolgerle nella plastica trasparente e appenderlo al ramo di un albero a altezza uomo. Un passante potrà prenderle e comincerà per le lettere l'ultimo cammino. È la nuova posta, casuale, colma di suspense: si può stare a spiare il primo destinatario e seguirlo e scoprire se ce ne sarà un secondo, e così via. (41)

Sono gli "strappi dell'età", il tempo nel suo lasciare un segno, le lettere che Antonio Porta invia attraverso la "nuova posta". Esse sono l'allegoria esatta della nuova modalità di scrittura che il Nostro ha in mente: una poesia che sia come "un bacio fuori di me" (42), lasciato cogliere a chi lo prenderà, portandolo ancora più lontano, ben oltre "il primo destinatario", laddove l'autore, come il protagonista di questo romanzo, non sarà più materia biologica del suo corpo, ma abiterà i *passi passaggi* di chi lo tramanderà oltre la morte.

La creatività di Porta, da questo punto in poi, ingaggia e tematizza sempre di più un confronto spregiudicato con la Morte. La prossimità esistenziale che Porta stava cercando fra la scrittura e la vita tocca i limiti concreti fra istante dell'intuizione e tempo della scrittura, durata. La frizione fra i due momenti, necessariamente, dolorosamente distinti, inizia a provocare ancora una volta l'istinto utopico che Porta ebbe sempre vivissimo(43). Inizia, nell'ultima parte della vita del poeta, la meditazione sulla vittoria della vita sulla morte e delle sue modalità che, sebbene si possa considerare un vero e proprio tema sotterraneo costante della sua poesia, si concretizza finalmente nei poemetti *La lotta e la vittoria del giardiniere contro il becchino* e *Airone*(44).

Il sogno di “vivere un intero mattino” e la coscienza che “la lotta è finita, \ la vittoria decisa, \ il becchino sta seppellendo se stesso” (45) conducono Porta nelle ultime prove in poesia. Quasi contemporaneamente, però, egli stava lavorando anche al terzo suo romanzo, purtroppo lasciatoci allo stato frammentario: *Los(t) Angeles*(46), iniziato il 27.1.89, alle ore 9.26.

L'ultimo romanzo di Porta ha come “coagulo narrante il sogno” (47). I temi attorno a cui ruota sono le “barriere che cadono tra sogno e veglia, tra corpo e paesaggio, tra identità e controfigura, tra ricordo e invenzione, tra storia «verticale» e storia «orizzontale»”(48). Spingendo ancora più in là il tentativo del suo secondo romanzo, Porta indaga il limite dell'essere con la “e minuscola”(49), le sue possibilità di apertura oltre gli specchianti riflessi della propria percezione e la capacità di reinventarsi, ricrearsi, rinascere annullando “confini e frontiere”(50). È un romanzo in cui l'autobiografia viene reinventata e filtrata dalla voce narrativa, “una voce ormai troppo insistente”, “un soffio nel cuore che dice...”:

forse comincia con un soffio e poi diventa parola, frase, domanda, discorso, affermazione, negazione, sviluppo e a poco a poco trama, trama di quello che ho vissuto e di quello che non ho vissuto, e di quello che non ho vissuto e di quello che avrei voluto vivere, e trama di una narrazione, di una narrazione che mi sostenga nel momento della fuoriuscita totale, globale, infernale di tutto il mio essere. (51)

“La fuoriuscita totale” dalla gabbia biologica, liberando appieno l’“architettura” dell'immaginario, il tentativo di essere “agito come uno spazio dilatabile, modificabile all'infinito”(52) sono i baluardi estremi dell'arte di un autore che ha concentrato gran parte della sua vita di scrittore a sentire i limiti, sondare, analizzare i confini del corpo fino allo scarto decisivo e la conseguente “scelta della voce”. La lotta contro il mito della Morte, viene attuata sul piano di una scrittura “in tempo reale”, “pensata come un grandioso naufragio nello spazio-tempo planetario dove tutto si equivale”, perché solo tentando questo “naufragio totale” si può ancora “ricominciare da capo”(53).

Porta nel suo estremo tentativo di conciliare arte e vita, riattiva il vetusto tema romantico, già implicito nella sua precedente opzione neo-avanguardistica. Eppure non mancano notevoli distanze da essa, che piuttosto lo riallacciano ai presupposti delle avanguardie storiche del Novecento. Infatti, come nota Mengaldo, quest'ultime “rispondono ancora a una poetica dell'espressione”, mentre la neoavanguardia “non si muove più, fundamentalmente”, sul medesimo asse(54). Porta tenta in tutti i modi di trasferire il tempo reale della vita all'interno della scrittura, di *esprimere* la sua biografia entro i limiti della letteratura. Ma ciò avviene sempre attraverso la rivendicazione e la pratica di una scrittura che non cancella, ma enfatizza la possibilità di ricreare, reinventare la vita stessa, affinché (giusta la citazione d'autore che precede) “una narrazione” lo “sostenga” nel futuro corpo letterario in cui avrà esistenza.

Porta, dunque, si riallaccia alle proto avanguardie, ma compiendo un passo ulteriore. In linea con esse, concepisce la lirica come una gabbia troppo stretta, in cui la vita, sebbene trattenuta negli istanti, sfugge ed esonda nell'oltre dell'inesprimibile. Ma Porta non cede al medesimo silenzio che già sottrasse Rimbaud alla letteratura, né si chiude nella rocca cristallina del puro gioco verbale; egli tenta esplicitamente la costruzione (e ne fa avvertire tutta la fatica, la lacerazione(55)) di un corpo futuro in cui la Lirica (con la *L* maiuscola, in senso forte, romantico(56), *espressione* e contenitore dell'io empirico, biografico) sia inglobata dall'invenzione narrativa *affinché* essa ne diventi il substrato di permanenza. In tal modo Porta tenta di trattenere l'istante dell'invasione poetica,

l'istante dell'intuizione, all'interno del tempo-durata della narrazione. Il nostro poeta, giunto all'estremo della sua arte, sceglie con consapevolezza la letteratura come *scheletro e carne* della sua sopravvivenza(57), cancella ancora una volta i limiti essenziali fra poesia e prosa, infondendo nell'una ciò che per secoli è stato compito e utopia della seconda. Mai come per questo nostro autore si può affermare che ancora viva, ad ogni lettura, vivo tra noi.

Tommaso Di Dio

Note.

- (1) John Picchione, *Introduzione ad A. Porta*, Laterza, Bari, 1995, p. 31.
- (2) Queste riflessioni fanno riferimento agli interventi di Enrico Testa e di Alessandro Terreni al convegno su Antonio Porta, dal titolo *Mettersi a Bottega*, tenutosi a Milano il 10\12\2009.
- (3) John Picchione, cit., p. 39.
- (4) Antonio Porta, *Poesia e Poetica*, a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielminetti, *Gruppo 63 Critica e Teoria*, Feltrinelli, Milano, 1976, p. 79. Ma già apparso nella "Fiera Letteraria", 10-7-1960.
- (5) Ivi, p. 81.
- (6) Proprio *Zero* è, significativamente, il titolo di una sezione di *Rapporti* in Antonio Porta, *Tutte le poesie*, a cura di Niva Lorenzini, Garzanti, Milano, 2009, pp. 105-119; in essa l'abolizione formale fra poesia e prosa è spinta all'estremo, essendo composta da brevi sequenze di carattere poetico, ma private della più appariscente prerogativa della poesia, cioè l'andare a capo del verso. Infatti ogni riga è "adattata a forza" in un formato isometrico tramite la vera e propria cancellazione delle parti che non rientrano nella misura spaziale definita. *Zero* appare così una sequenza di ritagli arbitrari da un romanzo mai scritto, lasciando trapelare ai margini parole tronche, frasi a metà: esso mima (ma di fatto annulla) lo spazio tipico della pagina in prosa.
- (7) Antonio Porta, *Poesia e Poetica*, cit., p. 80.
- (8) Ivi, p. 81.
- (9) Fausto Curi, *La poesia italiana del '900, Laborintus*, Laterza, Bari, 199, p. 264.
- (10) *Ibidem*.
- (11) Antonio Porta, *Poesia e Poetica*, cit., p.80 e 81.
- (12) Fausto Curi, cit., p. 268.
- (13) Ed è questa forse la più notevole differenza con *l'ecole du regard*: quest'ultima descrive minuziosamente e, polverizzando la visione in un *continuum*, giunge ad una sorta di espressionismo; laddove Porta invece lo guadagna in forza dell'intensità a cui sono sottoposti i *frammenti* di realtà.
- (14) Rispettivamente a p. 126 e p. 138 in Antonio Porta, *Tutte le poesie*, cit.. Le citazioni sono tratte rispettivamente da *Rapporti n. 2*, II, v. 2, p. 138; *Rapporti umani*, XII, v. 11, p. 132.
- (15) È altresì nota la fertilità di Porta anche in altre aree di scrittura, fra le quali il teatro, la critica, la poesia visiva etc. che solo per questioni di spazio non sono prese in considerazione in questa sede.
- (16) Antonio Porta, *Partita*, Feltrinelli, Milano, 1967, p. 45.
- (17) Ciò che in *Zero* era ottenuto per cancellazione ai quattro margini, qui è ottenuto solo per interruzione verticale.
- (18) John Picchione, cit., p. 137.
- (19) Antonio Porta, *Partita*, cit., risvolto di copertina.
- (20) *ibidem*.
- (21) *ibidem*.
- (22) *ibidem*.
- (23) Ivi, p. 59, 60.
- (24) Editto da Feltrinelli, Milano, 1969.
- (25) Antonio Porta, *Tutte le poesie*, cit., p. 163. è la parte I della poesia *Loro*.
- (26) Rispettivamente ivi, p. 172, p. 208.
- (27) Editto la prima volta da Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1978.
- (28) Antonio Porta, *Il re del magazzino*, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova, 2003, p. 21.
- (29) "voglio annotare, e lo faccio, certo, come mi faccia bene scrivere di nuovo a mano, intendo senza il battere dei tasti della macchina da scrivere", ivi, p. 23.
- (30) John Picchione, cit., p. 143. Le lettere saranno poi raccolte in Antonio Porta, *Aria della fine. Brevi lettere 1976,1978, 1980\1981*, Edizioni Lunarionuovo, Catania, 1982.
- (31) Antonio Porta, *Il re del magazzino*, cit., p. 19.
- (32) *Ibidem*.
- (33) *Ibidem*.
- (34) La prima edita dalla Cooperativa degli Scrittori, Roma, 1974 e comprende poesie scritte fra il 1971 e il 1973; l'altra, edita da Mondadori, Milano, 1980, raccoglie poesie scritte fra il 1976 e il 1979.
- (35) John Picchione, cit., *ibidem*.

- (36) Antonio Porta, *Tutte le poesie*, cit., p. 265. Il verso è tratto da *Lettere*, I, v. 5. Esso poi sarà ripreso come titolo dell'autoantologia del 1977, edita da Feltrinelli.
- (37) Vedi nota 4.
- (38) Antonio Porta, *Tutte le poesie*, cit., p. 325.
- (39) Antonio Porta, *Melusina. Una ballata e un diario*, Crocetti, Milano, 1987.
- (40) Antonio Porta, *Invasioni*, Mondadori, Milano, 1984.
- (41) La citazione e quelle che precedono sono tratte da Antonio Porta, *Il re del magazzino*, cit., p. 33.
- (42) Antonio Porta, *Tutte le poesie*, cit., p. 425. Il verso è tratto da una poesia di *Invasioni*, dalla sezione *Come può un poeta essere amato?*.
- (43) Confronta il verso "non smettere di delirare, questo è il momento dell'utopia", in Antonio Porta, *Tutte le poesie*, cit. p. 147; oppure la poesia *Intervento dell'utopia nel racconto*, ivi p. 166.
- (44) Entrambi editi in *Il giardiniere contro il becchino*, Mondadori, Milano, 1988.
- (45) Rispettivamente da *Airone* e da *La lotta e la vittoria del giardiniere contro il becchino* in Antonio Porta, *Tutte le poesie*, cit., p. 562 e p. 499.
- (46) Antonio Porta, *Los(t) Angeles*, Vallecchi Editore, Firenze, 1996.
- (47) Dall'introduzione di Rosemary Liedl, Ivi, p.12.
- (48) Dalla prefazione di G. Pontiggia, ivi, p.7.
- (49) Ivi, p. 13; tratto da Antonio Porta, *Arte come polisemia*, «Parol, quaderni d'arte», n. 1, marzo 1985.
- (50) Ivi, p. 16; tratto da Antonio Porta, *Mal d'America*, interviste a cura di Ugo Rubeo, Roma, Editori Riuniti, gennaio 1987.
- (51) Ivi, p.19, Frammento 1.
- (52) Ivi, p. 84, Frammento 13.
- (53) Ivi, p. 76, Frammento 12. Non è forse un caso che il protagonista porta il nome di Leonardo; esso allude chiaramente al nome di battesimo di Antonio Porta: Leo. Ecco che dunque il "ricominciare da capo" di quest'ultima opera è anche un riavvicinamento al proprio "nome vero".
- (54) P.V. Mengaldo, *Un panorama della poesia italiana*, in *La tradizione del Novecento*, Bollati e Boringhieri, 1996, p. 134.
- (55) Ivi, p. 27, Frammento 5: "come un poeta che assedia il linguaggio e infine lo blocca, lo afferra per il collo, disperando, mugolando, implorando, di non restare muto, di spalancare la pagina, il vuoto della pagina, e proiettarsi là dentro, là sopra, sullo schermo della mente e rendersi finalmente visibile, prefigurazione di qualcosa d'altro, spostamento dei confini, verso dove, verso chissà, per farla a pezzi la morte, a forza di morsi, di lingua".
- (56) Scrive G. Mazzoni in *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna, p. 180: "Potremmo dire che la grande lirica romantica nasce da una forma di *sicurezza*: la sicurezza con la quale l'io parla di sé, nella convinzione incrollabile che la sua vita personale abbia un immediato valore universale o, se si preferisce, cosmico-storico, nel duplice senso di "riconosciuto da tutti", ma anche di "essenziale", decisivo per la nostra comprensione della realtà." A p. 181 continua: "questo soggetto sicuro di sé e misurato è anche straordinariamente *integro*".
- (57) "Il corpo vuole essere quello che la scrittura significa" da Antonio Porta, *Los(t) Angeles*, cit., frammento 13, p. 82.