

Su Antonio Porta, per speculum in aenigmate, di Vincenzo Bagnoli

Da Ulisse, rivista di poesia, arti e scritture diretta da Alessandro Broggi, Stefano Salvi, Italo Testa

È sempre difficile rendere conto del proprio rapporto con coloro che si è scelti in qualche modo come maestro o modello o predecessore, anche volendo chiamarsi fuori (ammesso che si possa) dalla dinamica agonistica descritta da Bloom; e tanto più difficile dovendo dare a questo rendiconto una portata generazionale. La profondità di Porta e la complessità con cui si sono poi articolati gli snodi del fare poetico fra le sue ultime opere e l'oggi richiederebbero una trattazione meditata e sviluppata con ricchezza d'argomentazioni. Un confronto diretto, viso a viso, è fuori di discussione. Non è questa la sede opportuna, né il tempo è sufficiente a una riflessione approfondita, né forse sarei io il più adatto a farla; mi limiterò perciò (benché non ami troppo la scrittura aforistica), a pochi appunti sparsi, personali e forse impressionistici, che servano però almeno a «mettere in rete» alcune idee, lasciando all'intervento critico di altri la possibilità e l'utilità dei collegamenti.

Anniversari, nuove edizioni ecc. portano sempre con loro sulla mappa di ogni opera poetica un gran dispiegamento di bandierine critiche che ascrivono il poeta a questa o quella scuola, lo accostano a questo o quell'altro scrittore, circoscrivono i territori occupati.

Senza la pretesa di aggiungerne una mia, senza la pretesa di segnare un territorio, vorrei parlare di ciò che personalmente ho considerato come la più importante lezione della scrittura di Porta mettendo la sua opera di fronte a quella di un altro autore, guardando il suo riflesso in essa, non tanto per introdurre un'ulteriore chiave interpretativa, quanto per far risaltare – nella distanza che li separa – quello che hanno in comune, ed evidenziare così ciò che per me ha contato. L'autore che mi viene da accostargli è il Ballard di Atrocity Exhibition, con il suo sguardo implacabile sull'inconscio collettivo delineato nelle forme seriali e ripetitive della città, nelle forme frattali del vivere sociale, nelle stereotipie del linguaggio: come per esempio nei blow-up alla Rauschenberg di Liz Taylor distribuiti su ossessivi cartelloni pubblicitari nei labirinti delle periferie.

Anche secondo Spatola, infatti, Porta si muoveva nella «zona aggrovigliata e aggressiva della lingua parlata» dove sedimenta, per usare le parole di Benjamin, la traccia di «uno spazio elaborato inconsciamente». Su questo spazio la poesia di Porta si esercita a propria volta come sguardo implacabile, teso al centro delle cose: sguardo che non è semplicemente relazione univoca soggetto-oggetto ma al contrario apertura. Sull'immagine dell'autore (soggettiva od oggettiva che sia) prevale la dinamica delle relazioni, la problematicità innescata dal gioco prospettico

di sguardi differenti. Di qui deriva l'estrema attenzione alla inquadratura che si può ravvisare in Porta: in molti casi questo procedimento ha connotati decisamente materialistici, operando come tecnica di disincanto rispetto all'affabulazione iconica, al piacere dell'accumulazione. Si potrebbe parlare di metodo scientifico, perché non c'è un «teorema» (uno sguardo «precostruito»), una dottrina o una tecnica che guida ogni atto visivo: l'occhio, reso preciso strumento di misurazione, si lascia tuttavia educare dall'empiria restando però vigile a non farsi irretire nelle relazioni che scopre, attento alla rigorosa verifica della loro falsificabilità

Lo stesso Porta, infatti, affida il suo tentativo di arrivare a una leggibilità aperta proprio alla «ricerca di una forma radicata», ossia calibrata non su gratuite alchimie del verbo, ma secondo modelli cognitivi di percezione visiva e sonora che riproducono la scansione ritmica dello spazio condiviso, già a partire dai Rapporti umani. Il resoconto del caos viene proposto nella congerie dei dettagli che si riflette nella stessa corporeità di un soggetto ridotto a un qui: si può riprendere In re, dove il labirinto si riverbera nell'immagine riflessa dallo specchio, o La palpebra rovesciata, e magari leggere in parallelo le dichiarazioni di Poesia e poetica, dove, rifiutato il «poeta-io» a favore dell'evento esterno, si sostiene che «lì ci si specchia noi, uomini», con l'intento – attraverso la continuità così ristabilita – di «definire le immagini dell'uomo o degli uomini, delle cose e dei fatti».

Da Aprire a La scelta della voce quella che si dispiega è una «sex poetry» il cui scenario è una polifonica città-labirinto, articolata dentro e fuori e attraverso di noi, in forme che ognuno costruisce in combinazione con gli altri, su un terreno comune, e attorno agli assi dei nostri desideri. Da questo punto di vista è notevole, all'interno di Week-end, l'Utopia del nomade del 1972, che sembra per certi versi far eco alle ricerche situazioniste di Debord o a Ballard; in realtà essa è parte d'un percorso intrapreso già dall'epoca di I rapporti, dove infatti si cercava di definire alcune coordinate, geografiche (Meridiani e paralleli) o dei Rapporti umani. Particolarmente rilevante è, a mio giudizio, il sesto dei Movimenti, nel quale ci è presentata appunto una forma/città del testo che è anche forma del linguaggio/desiderio: «la città si chiama Immagine non ha limite / né centri può specchiarsi in sé stessa / luogo dove incontrarsi...».

Quella in azione in questi testi è davvero una «parola-sguardo» che sa divenire in questo modo anche parola-luogo: ossia una parola che cerca di essere un terreno d'incontro, in cui il nomade può disegnare (lo dice lo stesso poeta) il proprio volto come fosse quello di un altro (in cui l'altro potrà quindi riconoscersi, rispecchiarsi). È

una linea, quella di questi versi, che arriverà fino a Passi paesaggi, segnando l'urgenza di un ritorno proprio all'esigenza di comunicare: dove il termine, scervo dalle «ansie retoriche» di influenza mediatica, rimanda piuttosto alla volontà di costruire spazio (o luogo) comune. Porta ha esplicitamente indicato la propria opzione per la pars costruens dell'avanguardia, sottolineando così in maniera forte, in una stagione che è pure quella del pensiero debole, la misura del proprio impegno e la fiducia nel potere determinante della cultura (la tuttora per me fondamentale proposta di una «poetica della comunicazione» viene formulata sul n. 81 di «Alfabeto», nel 1985). Consapevole della complessità e della molteplicità delle forme, non s'illude di poter sfuggire alla difficoltà: ma deriva da questa stessa consapevolezza la convinzione che occorra un'assunzione di responsabilità. L'atteggiamento di dubbio non si risolve perciò nel disorientamento, e divenendo sistematico coincide anzi con l'esatto opposto, col tentativo insomma, per quanto difficile comunque concreto, di orientarsi.

Fra metodo scientifico e deriva onirico-desiderante (fantastica), lo sguardo di Porta, che considera appunto la letteratura come «luogo delle interazioni tra storia e immaginazione», è davvero come quello di Ballard uno «sguardo catastrofico» (lo sguardo anche di certa fanta-scienza: viene in mente l'«occhio del purgatorio» di Jacques Spitz) che scardina le trame di spazio e tempo strutturate, cogliendo parole e cose, i loro rapporti, in stato di crisi: delineando quindi appunto il rovesciamento dei loro sensi unici già dati, secondo la strategia di prendere le immagini di contropelo, come diceva Benjamin, in una prospettiva di taglio che non esita neanche là dove fa male. L'obliquitas ironica sempre presente è il segno più evidente della coscienza dello sguardo, quella necessaria prospettiva, quel ritirarsi della voce in secondo piano che non confonde l'oggetto del racconto col racconto stesso e con il suo narrare: grazie a essa la poesia si fa sintagmatica di ideogrammi, e la «vita del linguaggio» si manifesta, oltre che nella sua ritmica fonica, nella ritmica dell'immagine, non riducendosi mai alla descrizione, ma ponendo il testo nella condizione di creare il proprio contesto linguisticamente come immagine, come sistema di senso consapevole della propria fragile natura di ipotesi

In sostanza il punto di maggior interesse di Porta resta per me questa poesia attenta alle proprie ragioni architettoniche, che si affida spesso al genere «poemetto» e affronta la sfida al labirinto attraverso una cartografia fondata sulla soluzione del nominare, in un aperto confronto con la molteplicità complessa e articolata delle immagini e delle loro rappresentazioni linguistiche. Quindi una poesia che si propone come risposta all'affermarsi del carattere corpuscolare degli eventi e delle immagini, e di conseguenza dello stile. Lo sguardo gettato dalla poetica degli oggetti sulla realtà fenomenologica, assunta come punto di riferimento, diventa a suo modo

anche la sostanza di una sfida: riuscire a rendere pronunciabile e leggibile l'impronunciabile e l'illeggibile significa infatti

cambiarlo, sovvertirlo, ma per riuscirci occorre abbandonare l'univocità per la molteplicità dei punti di vista. La stessa *Passi passaggi*, una poesia ininterrotta piuttosto che un riflusso nel frammentismo diaristico (quindi ascrivibile al genere menzionato), contiene «la scelta della voce», fin dal titolo di una delle sue sezioni. È un programma preciso, come chiarì lo stesso Porta: «c'è bisogno di voce» da contrapporre a quella «via verso il silenzio» (dell'ineffabile, del ripiegamento ecc.), che è parte integrante «di quella strategia del mutismo che le nostre strutture sociali perseguono, utilizzando bavagli segreti e voci false». E qui come non vedere il nostro oggi, fatto d'«individualità a comando» espresse nei «quarti d'ora di celebrità», nel caos babelico di una comunicazione che non ha nulla più di messa in comune, ma solo il frastuono ondeggiante di una piazza dominata dallo stentoreo altoparlante del pensiero unico?

Vincenzo Bagnoli