

**ANTONIO PORTA,
IL TEMPO NEL CORPO DEL LINGUAGGIO**

Ne *La quête du sens* Jean-Claude Coquet auspica l'avvento di una "sémiotique du continu"¹. A suo modo di vedere né la linguistica classica né la teoria del testo (in special modo narrativo) si pongono realmente il problema di descrivere l'ordine della durata e della continuità temporale. Il tempo che prendono in considerazione è un tempo eminentemente quantitativo, segmentabile in intervalli, cioè sottoposto ad un procedimento di spazializzazione. Oggetto di tale modello di descrizione sono quei punti fissi che costituiscono i perni della misurabilità: delle date, ad esempio, o – nel caso dell'analisi narratologica di un testo letterario – l'inizio e la fine di un racconto. Ad essere trascurato così, è proprio ciò che invece dovrebbe costituire lo specifico della temporalità, cioè il processo, il flusso ininterrotto che scorre dall'uno all'altro di tali punti, in altri termini "le temps (...) du continu, temps du *devenir*"².

Soltanto in seguito, continua a spiegare Coquet, con l'avvento della «semiotica di seconda generazione» una diversa concezione della temporalità comincia ad affermarsi. La teoria di Benveniste, focalizzandosi sull'enunciazione ed i suoi contesti, dunque sulla relazione fra lingua e realtà, assegna un ruolo centrale al presente del soggetto enunciante; tale presente è un tempo esperito più che concettualizzato, un "présent" che

¹ Jean-Claude Coquet, *La quête du sens*, Paris, Puf, 1997, p. 57.

² *Ibidem*

G. SOLINAS

coincide con la “présence”³ dell’io nella realtà che lo circonda; è insomma il tempo che l’io vive (se si vuole il flusso temporale in cui si trova situato) nel momento in cui produce i propri atti di parola: un tempo eminentemente soggettivo, dunque, ben distante da quello oggettivato e misurabile della semiotica tradizionale. E, appunto, un tempo continuo, intrinsecamente dinamico, all’interno del quale l’idea della duratività torna ad assumere il suo vero significato⁴ di processo tensivo e non sezionabile.

Riformulando parzialmente la domanda di Coquet – è possibile una semiotica del continuo? – potremmo chiederci se, nell’attesa di dotarsi di strumenti analitici attraverso i quali descrivere ed approfondire la dimensione del continuo senza snaturarla, non si possa intanto chiedersi se esistano dei testi che proprio tale dimensione hanno cercato di riprodurre e di restituire, principalmente attraverso le caratteristiche della propria lingua e della propria forma.

È entro il quadro problematico tracciato da quest’interrogativo che mi sembra interessante proporre una lettura di alcuni aspetti, per l’appunto formali, della prima produzione poetica di Antonio Porta.

La poesia di Porta, originariamente membro della neoavanguardia poetica dei *Novissimi*, è stata caratterizzata, dai suoi esordi sino a per lo meno l’inizio degli anni settanta, da una fortissima tensione sperimentale. Tra i suoi testi più conosciuti (e che rappresentano, oggi, una sorta di marchio di riconoscimento del suo linguaggio poetico) ci sono, ad esempio, dei componimenti di questo tipo (il testo è tratto dalla raccolta *Cara* (1969), sezione *Come se fosse un ritmo*. Ne riportiamo solo un breve frammento):

³ Coquet evoca qui la distinzione proposta da Benveniste fra « temps linguistique », continuo, e “temps chronique”, discontinuo: “Formant une entité avec l’instance qui le manifeste, ce présent reste implicite. Il est ‘un présent continu coextensif à notre présence propre’ (...) Ainsi la catégorie du continu est essentielle à l’analyse du discours. », *ivi*, p. 62. La frase di Benveniste citata è tratta da E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, p. 83.

⁴ L’ordine della durata, in realtà, è preso in considerazione dalla linguistica e dalla narratologia classica, attraverso la nozione della “aspettualità” ma, secondo Coquet, tale nozione è ben lontana dal rendere conto dalla sfera dinamica del continuo. Si leggano, in questo senso, le considerazioni con cui egli mette in discussione proprio la nozione greimasiana di “duratif” (così come è espressa nel *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*) inteso come articolazione della dimensione aspettuale dell’azione narrata: “Le ‘duratif’, de ce point de vue, ne doit pas faire illusion. Il n’est que ‘l’intervalle temporel’ compris entre les deux bornes initiales ou finales », J.-C. Coquet, *La quête du sens*, cit., p. 58.

I.	
si servono di uncini	si alzano dalle sedie
chiedono dei fagioli	azzannano i bambini
amano la musica	si tolgono le scarpe
ballano in cerchio	seguono lo spartito
escono dalle finestre	vanno a fare il bagno
(...) ⁵	

Come si vede, si tratta di serie elencative caratterizzate da un certo tipo di scansione ritmica; ognuna delle unità ripetute consiste nell'indicazione di un'azione, presentata sempre nella forma di un verbo alla terza persona plurale (dal valore quasi impersonale, data l'assenza di un'indicazione più specifica), il cui significato è completato da un complemento. Da notare come la disposizione grafica lasci aperta la possibilità di una lettura sia orizzontale che verticale.

Sempre in *Cara* ci si può trovare, altrimenti, di fronte a esperimenti che – quanto meno nell'organizzazione grafica – si avvicinano di più ad una forma più riconoscibile (dalla sezione *Maladie d'amour*).

A

lecca la busta e cancella l'indirizzo
mangia le olive e versa il tè

quando si alza presto
presto perché si alzi e paghi

strappa la lettera in pezzi minuti
scrive una lettera di dodici fogli
alza la scrivania e toglie i topi

leccandole le orecchie si abbassano i suoni
mangiando il gelato si squadrano gli specchi
(...)⁶

dove la costruzione sintatticamente più articolata e la disposizione grafica dei sintagmi sembra suggerire la possibilità che essi si leghino a comporre un senso, per quanto frammentario⁷.

⁵ A. Porta, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2009, p.173.

⁶ *Ivi*, p.190.

G. SOLINAS

Anche soltanto confrontando questi brevi esempi, non è difficile comprendere perché la critica abbia spesso associato alla prima produzione di Porta, ed in generale alla fase più fortemente sperimentale della sua poesia (da *I rapporti* a *Cara*), la categoria dell'oggettualità; oggettualità che è stata interpretata in due sensi distinti, per quanto complementari: da un lato si è messa in evidenza la capacità dei versi di Porta di restituire le cose e gli eventi nella loro nudità, nel loro stato elementare di fatti puri. Una nudità cui corrisponde l'assoluta trasparenza del linguaggio, chiamato ad annullare il proprio spessore per lasciare interamente la scena alla realtà muta degli oggetti e delle azioni. Esemplificativa, in questo senso, la lettura di Barilli, che (senza troppo discostarsi, del resto, da quanto già notato da Giuliani nell'introduzione del 1961 all'antologia *I Novissimi*⁸) scrive: "è come se il nostro autore volesse bruciare gli intervalli discorsivi, le mediazioni rappresentative, per passare a una presentazione. Le cose, o meglio le azioni che le sollevano, sono già lì, fin dal primo momento"⁹. La poesia di Porta non intende rappresentare, cioè ricostruire discorsivamente, oggetti ed azioni; essa aspira, al contrario, a *presentarli*, come fosse possibile limitarsi ad indicarli, a porli sotto lo sguardo del lettore. O meglio, l'impressione è che nei testi portiani gli oggetti e le azioni si pongano, idealmente, da soli ("sono già lì"), nella propria essenzialità, accampandosi nello spazio della pagina apparentemente senza alcun tramite linguistico: il *medium* scompare, rimane la cosa (Giuliani, d'altronde, aveva parlato di parole che "si mimetizzano nei fatti").

Da un'altra parte si collocano giudizi come quello di Fausto Curi, non così distanti dalle considerazioni precedenti, ma che, a guardar bene, ne invertono la prospettiva. Anche la lettura di Curi, infatti, sembra insistere sul carattere oggettuale dei versi portiani, ma in quanto proprietà attribuibile piuttosto al linguaggio. La parola di Porta anche per Curi ricerca la fusione profonda, al limite dell'identificazione, con le realtà extralinguistiche che essa significa, quasi aspirando alla presenzialità del segno iconico. Lo fa,

⁷ Vedremo in seguito come la presentazione di una narrazione destrutturata e ridotta in frammenti (che questo secondo testo lascia intravedere) rappresenti uno dei caratteri compositivi determinanti del periodo sperimentale della poesia di Porta.

⁸ G. Guglielmi, *Introduzione a I Novissimi. Poesie per gli anni '60* (1961). Cito da A. Porta, *Tutte le poesie*, cit., in cui è riportata una parte del saggio (p. 619), all'interno di una ricca antologia critica.

⁹ R. Barilli, *La neoavanguardia italiana* (1995); cito nuovamente dall'antologia critica presente in A. Porta, *Tutte le poesie*, cit., p. 639.

però, in maniera così estrema, da farsi portatrice di una “assoluta letteralità”¹⁰, che diventa immediatamente sinonimo di “intransitività”. Ad interessare Curi, dunque, sembra essere non tanto la presenza diretta della cosa, quanto la natura di cosa assunta dalla lingua. Quest’ultima spinge ed accentua talmente la propria “non figuralità” che si può dire caratterizzata “dalla permanenza dei significati nei significanti”: essa si delinea, insomma, come un insieme di parole-cose, talmente letterali da farsi opache.

Ora, alla base della mia lettura sta l’idea che proprio la relazione di imbricazione profonda, quasi fusionale di parola ed oggetto così ben evidenziata in relazione alla lingua poetica di Porta, possa essere considerata una relazione costantemente dinamizzata dalla dimensione temporale, che la articola ed allo stesso tempo le impedisce di fissarsi, mantenendola nello stato fluido dell’azione in via di svolgimento.

Va detto che, se nei testi critici appena intravisti, alla dimensione della temporalità veniva assegnato un rilievo piuttosto ridotto (se non in relazione al tempo in quanto ritmo, dunque alla scansione percussiva delle serie di cui ho mostrato un esempio), più di recente, invece, un buon numero di osservatori tende ad attribuirle un ruolo centrale da vari punti di vista. Ne sono un esempio, come si vedrà, alcuni passaggi dell’introduzione di Niva Lorenzini al volume del 2009 che raccoglie l’intera produzione poetica di Porta¹¹, o, ancor più, alcuni degli interventi presentati nel corso del convegno tenutosi a Bologna nel 2009, in occasione del ventennale della morte del poeta, interventi che, mi sembra, indicano una direzione interpretativa non troppo dissimile da quella che cerco di proporre qui¹².

Continuità e trasformazione

Per una lettura che voglia prendere in analisi l’ordine della continuità temporale nel linguaggio poetico di Porta, un primo, necessario riferimento è quello di un componimento del 1960, intitolato *La palpebra rovesciata* e raccolto ne *I rapporti* (1964). Ne riporto, qui, i primi due gruppi di versi:

¹⁰ F. Curi, *Ordine e disordine* (1965); anche in questo caso, tutti i passaggi dell’articolo di Curi sono citati da A. Porta, *Tutte le poesie*, p. 623.

¹¹ A. Porta, *Tutte le poesie*, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Garzanti, 2009.

¹² Mi riferisco, in particolare, agli interventi di Milli Graffi *Verso il sentimento prelinguistico*, e, in parte, di De Francesco, *Porta all’esterno e al presente*, entrambi in “Il Verri”, autunno 2009.

G. SOLINAS

La palpebra rovesciata

1.

Il naso si sfalda per divenire saliva il labbro
 alzandosi sopra i denti liquefa la curva masticata
 con le radici spugnose sulla guancia mordono
 la ragnatela venosa, nel tendersi incrina la mascella,
 lo zigomo s'impunta e preme nella tensione dell'occhio
 contratto nell'orbita dal nervo fino alla gola
 percorsa nel groviglio delle voci dal battito incessante.

2.

Il succo delle radici striscia lentamente su per le vene
 raggiungendo le foglie fa agitare, con la scorza che gonfia
 cresce la polpa del legno, dilata le sue fibre cariche di umore
 con gli anelli che annerano incrinando pietrificati e un taglio
 netto guizza sul tronco maturo come colpito dalla scure.
 (...) ¹³

Il componimento, come una buona parte dei testi presenti nel secondo nucleo di poesie della raccolta *I rapporti*¹⁴, ed in particolare della sezione *Contemplazioni*, sembra caratterizzato da una propensione a descrivere dei veri e propri processi di disfacimento, a restituire una realtà segnata dallo “sfaldarsi”, dal “corrompersi di tutte le cose in un magma marcio e putrefatto”¹⁵. I riferimenti alla dimensione della continuità sono, qui, di tipo innanzitutto contenutistico e non è un caso che, in riferimento alla poesia, sia stata evocata la pittura di Francis Bacon: l’oggetto della rappresentazione si costituisce come un processo o meglio, come una serie di processi in atto, di azioni quasi interamente iscritte entro l’ordine della durata, del *continuum* temporale. Il lettore è posto di fronte proprio a una di quelle pure dinamiche di trasformazione in riferimento alle quali Coquet parlava di “procès évolutif”¹⁶: nel primo gruppo di versi la defigurazione

¹³ A. Porta, *Tutte le poesie*, p.103.

¹⁴ Secondo Niva Lorenzini *La palpebra rovesciata* andrebbe letto in coppia con una altra poesia in effetti molto rappresentativa dal nostro punto di vista, anch’essa presente nella seconda parte dei *Rapporti*, intitolata *Quadro sinottico* (N. Lorenzini, *Introduzione a A. Porta, Tutte le poesie*, op.cit., p. 21).

¹⁵ L. Sasso, *Antonio Porta*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 20.

¹⁶ J.-C. Coquet, *La quête du sens*, cit., p. 61.

progressiva di una serie di realtà riconoscibili (le parti del corpo), nel secondo lo scorrere della linfa vitale e la conseguente, graduale modificazione dell'organismo vegetale che ne è nutrito. Tale volontà di restituire “l'ibridarsi e il decomporsi della materia”¹⁷ (da ricondurre certo, almeno in parte, all'importanza che la fenomenologia ebbe, in quegli anni, sugli autori vicini a Luciano Anceschi) si traduce in una serie di scelte formali piuttosto evidenti, incaricate di veicolare o rafforzare l'impressione della continuità: a livello semantico il riferimento ad una serie di azioni caratterizzate da una *aktionsart*¹⁸ (per usare la terminologia linguistica) di tipo durativo moto accentuata (“sfalda”, “divenire”, “liquefa”, “striscia” etc.).

A livello morfologico sembra decisiva la scelta dei modi e dei tempi verbali, soprattutto sul piano del loro valore aspettuale: non solo, dunque, l'ampio uso del gerundio, modo verbale “che designa un'azione processo imperfettiva, senza il termine” (vale a dire non conclusa o meglio visualizzata linguisticamente come tale), ma anche, ad esempio, l'uso particolare dell'infinito sostantivato in un'espressione come “nel tendersi”. Quest'ultimo caso è particolarmente interessante, perché sembra anticipare alcuni dei procedimenti formali che Porta utilizzerà successivamente, come si vedrà. Dal punto di vista del suo valore sintattico il sintagma appare sostanzialmente come una variante della costruzione gerundiva (lo si potrebbe sostituire con “tendendosi” senza troppi problemi). In realtà, però, la proposizione “nel” collabora con il pronome enclitico ad accentuare il rimando al darsi dell'azione, al suo stato durativo. Se infatti il pronome richiude l'azione su se stessa, impedendole di transitare su un eventuale oggetto (“tendere qualcosa”) e rendendola non tanto una forma riflessiva, quanto ciò che Pottier ha definito una modalità “evolutiva”¹⁹, cioè un'azione

¹⁷ N. Lorenzini, *Introduzione a A. Porta, Tutte le poesie*, cit., p. 21.

¹⁸ Il concetto di Azione verbale, o *aktionsart*, spiega Pier Marco Bertinetto, “è di natura eminentemente semantico-lessicale, cioè è legato al significato del singolo lessema considerato” P.M. Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*, Firenze, presso L'accademia della Crusca, 1986, p. 84. Sul piano dell'Azione verbale la principale distinzione “è quella che oppone i verbi non-durativi ai durativi” (*ivi*, p. 88), due classi che, naturalmente si articolano in tutta una serie di sottoclassi.

¹⁹ “Quant à la réflexivité il conviendrait de la limiter au véritable actif-réfléchi (*Pierre se lave*) et non au pronominal (*Pierre se lève*). Dans *Pierre se déplace* (...) on a affaire à un simple évolutif, qui ne peut être glosé par une construction active telle que « Pierre déplace lui-même »”, Bernard Pottier, *Un mal aimé de la sémiotique : le devenir*, in *Exigences et*

in divenire, la preposizione locativa, da parte sua, va nella stessa direzione indicando 'l'interno' dell'azione ("nel"), cioè la sua estensione temporale. Il che, sommato alla semantica del termine ("tendere"!) ed alla natura già di per sé durativa della sua *aktionsart*, moltiplica esponenzialmente la resa della continuità temporale.

Sul piano della sintassi va rilevato l'aspetto discontinuo e fortemente ellittico imposto alla costruzione discorsiva dall'assenza di punteggiatura. Da notare, in particolare, come spesso entro un singolo termine sembrano fondersi due funzioni sintattiche diverse: quella che esso avrebbe nella prima e quella che lo caratterizzerebbe nella seconda proposizione cui potrebbe appartenere: "(...) liquefa la curva masticata/con le radici spugnose sulla guancia mordono/la ragnatela venosa, nel tendersi incrina la mascella". Il complemento "con le radici spugnose" è anche soggetto della frase successiva, il cui oggetto "la ragnatela venosa" è poi, a sua volta, il possibile soggetto della frase-azione seguente e così via. I termini in cui le frontiere fra le frasi si contraggono e si confondono, diventano insomma dei ponti o, se si vuole, degli acceleratori per mezzo dei quali si scivola da un segmento frastico all'altro attraverso un salto logico, certo, ma senza cesure sintattiche forti, cioè senza una reale interruzione.

Si potrebbe allargare ulteriormente l'analisi delle strategie di resa della dimensione temporale continuativa ad altri elementi linguistici: ad esempio l'uso di sostantivi che, così come molti dei verbi presenti, insistono su processi biologici o fisiologici, per definizione continui, non segmentabili in unità discrete. Credo però siano sufficienti i rilievi fatti fin qui, per far osservare come, all'altezza de *I rapporti*, la dimensione della continuità temporale si identifichi innanzitutto con la tensività di processi fisici descritti e rappresentati in quanto tali, cioè in quanto azioni dilatate ed *in fieri*.

Nella raccolta successiva, *Cara*, questa la rappresentazione insistita, nelle poesie, di fatti temporalmente dinamici, e dunque la tematizzazione del divenire temporale, in pratica scompare, ma l'ordine della processualità e della continuità temporale continua ad essere presente, iscritto in modo più indiretto sia, in generale, in certe scelte linguistiche, sia nella struttura compositiva dei testi e nella loro modo di produrre senso.

Cara

Un esempio decisamente interessante, in *Cara*, è quello dei primi due componimenti (o forse sarebbe meglio dire delle prime due variazioni) della raccolta:

I.

Si è messo a correre l'armadio non si apre
 non svelle le sue cornici inchioda l'armadio
 che non si apre ma è questo l'armadio si
 domanda l'orologio che fa il rumore l'orologio
 non lo trova quelle lancette lentamente che si spostano
 sono ore si domanda le braccia come cresce quella peluria

II.

Dentro le sue cornici non svelle
 quell'armadio non lo apre
 se questo è l'armadio si domanda
 l'orologio fa il rumore della polvere
 non lo trova spostando le lancette
 lentamente scoprendosi le braccia
 come si fora buttandosi dall'alto

rinchiusi nelle pellicce uscendo
 nel principio della corsa correndo
 c'è dentro quella nuvola di tarme
 distintamente fa il rumore

Lo si può sentire sotto i tacchi suona
 uscendo le lancette strette tra le labbra
 gli occhi di porcellana sul punto di staccarli²⁰

Siamo, qui, di fronte ad un altro versante fondamentale della sperimentazione di Porta, quello della disintegrazione della rappresentazione, della costituzione di una narrazione totalmente disgregata. Edoardo Sanguineti è stato il primo a descriverla. Già nel 1964 descriveva questa tipologia di esperimento portiano (prioritaria in *Cara*) nei termini di

²⁰ A. Porta, *Tutte le poesie*, cit., p.157-58.

G. SOLINAS

una “frantumazione del narrato”²¹, un insieme di sequenze “con un andamento vagamente narrativo, ma sbriciolato e ridotto pressoché in polvere”. Al lettore, sosteneva Sanguineti, era dunque affidato il ruolo di “colmare le ellissi, ristabilire i nessi occultati”.

Indubitabilmente il testo di Porta – pur presentandosi come un discorso unitario, continuativo, anche nella sua forma grafica, non spezzato in segmenti isolati, elencati uno dopo l’altro e staccati – sembra anche in questo caso presentare dei frammenti di immagine che risulta complesso cercare di ricomporre. E questo non solo per la sua disconnessione logica e l’assenza di minime indicazioni di contesto che rendano possibile colmare l’indeterminatezza del discorso, ma appunto perché la costruzione del testo è responsabile di tutta una serie di elementi di ambiguità morfosintattica che in certi casi rendono piuttosto laborioso il lavoro di decifrazione immediata del significato letterale.

Come si vede, i due movimenti possono essere considerati delle variazioni di una medesima unità tematico-narrativa. Gli elementi costitutivi di questa scena (le parole che la descrivono), che già si ripetono all’interno di ognuno dei due movimenti, sono poi disseminati dal primo al secondo, risultando aggregati secondo combinazioni diverse nelle due variazioni²². In nessuna delle due la rappresentazione complessiva arriva tuttavia a comporsi in modo chiaro, definitivamente visualizzabile.

Nel quadro generale della frammentazione narrativa, alcuni elementi, in particolare, si incaricano di generare questo effetto di indeterminatezza e di impossibilità di ricomposizione semantica.

Innanzitutto va sottolineata l’assenza assoluta di ogni specificazione riguardante il soggetto delle varie azioni (conosciamo la persona verbale, ma non il referente effettivo): “svelle”, “si è messo a correre”, “lo apre”. Non soltanto il possibile contenuto rappresentativo che i due movimenti ci presentano è frantumato e totalmente decomposto; si ha, in più, l’impressione che, anche se possedesse una struttura relativamente lineare,

²¹ E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in “Lettere italiane”, 1964, poi raccolto in Id., *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano, 1965. Anche ampi passaggi di questo importante saggio sono riportati, oggi, in A. Porta, *Tutte le poesie*, cit., da cui cito (p.622).

²² Va segnalato che il primo momento di questo gioco di variazioni risale alla raccolta precedente. Nella parte finale de *I rapporti*, infatti, è presente un testo in cui, ordinati forse in modo leggermente meno discontinuo, ma ugualmente vaghi, già apparivano gli ingredienti della narrazione rimulinati poi nei *Movimenti di Cara*.

la scena rimarrebbe difficilmente decifrabile, visto che essa si costituisce in sé come un frammento, come la rappresentazione di un'azione totalmente staccata dal suo seguito e dalla sua premessa. Sia la situazione che l'identità dei referenti restano dunque inidentificabili, indefinite. Tale vaghezza è rafforzata dalla mancanza di elementi di determinazione anche a livello grammaticale, ad esempio nell'uso dei pronomi, spesso non facili da ricondurre all'uno o all'altro elemento del discorso.

Determinante appare, poi, una caratteristica già intravista ne *La palpebra rovesciata*, vale a dire l'assenza totale di punteggiatura: il testo si presenta come una catena verbale ininterrotta; spesso il lettore deve tentare di desumere i rapporti logici fra le parole che compongono questa catena dal confronto con le altre varianti della stessa scena (compresa quella della raccolta precedente) o dalla semantica del testo (della cui assoluta indeterminatezza e vaghezza abbiamo già parlato, quindi l'aiuto è minimo).

L'ordine delle parole che la disseminazione dei nuclei d'azione o d'immagine finisce con il costituire, assieme alla già citata assenza di punteggiatura determina, infatti, anche in questo caso, una disposizione per così dire "sovrapposta" di alcune frasi; in diversi casi, in effetti, i termini diventano il membro centrale di una relazione ad incrocio fra due proposizioni, il che rende difficile, se non a senso, l'individuazione del soggetto logico della frase: ad esempio (v.1) "Si è messo a correre l'armadio"? o "l'armadio non si apre"? O, ai versi 4-5, "si domanda l'orologio" o "l'orologio che fa il rumore". Grazie a tali procedimenti, dunque, l'indicazione del ruolo logico dei termini è ridotta talmente al minimo da permettere – in teoria – diverse possibilità di composizione del senso letterale. E va notato come in certi versi del testo, poi, simili forme di ambiguità, di moltiplicazione e apertura alle diverse possibilità di lettura, si concentrino assieme, creando uno stato di sospensione semantica ancora più forte. Ad esempio, al primo verso del secondo movimento: "per intaccarlo l'armadio si è richiuso/ quel legno"; "l'armadio si è richiuso"?; o piuttosto "si è richiuso quel legno"? A cosa rimanda, inoltre, il pronome enclitico "lo"? All'armadio (con una sorta di dislocazione con anticipazione del pronome)? E ancora: chi è il soggetto di "intaccare"? La costruzione sintattica lascia aperta la possibilità che possa essere: "il legno". E così via.

Ancor meno capace di comporre un segmento di narrazione visualizzabile, anche se per motivi diversi, è il verso 7 de secondo movimento: "come si fora buttandosi dall'altro"; un verso che rappresenta quasi esemplarmente quella intransitività di cui Curi parlava: vi si manifesta

G. SOLINAS

una sorta di sospensione del senso, di congelamento semantico dovuto ad uno stato di genericità quasi assoluta. I termini ed i sintagmi non possono sciogliere il mistero del loro significato per diversi motivi: innanzitutto a causa della compresenza di possibili soluzioni di lettura (il “come” modale potrebbe in realtà possedere anche una funzione comparativa, mettendo in rapporto il sintagma con il verso precedente, oppure quantitativo-esclamativa, di sottolineatura della portata del dato, un po’ come nel caso: “come sei alto...”); secondariamente per la genericità del termine: in che senso “si fora”? Cosa vuol dire “forarsi in questo caso”? E va applicato a chi? Il soggetto umano che noi intuiamo essere protagonista di questi versi? Perché difficilmente, in italiano, la parola si applica ad un essere umano. In terzo luogo è l’assenza di specificazione contestuale a determinare la difficoltà di rappresentarsi l’azione descritta: “buttandosi dall’alto” è un sintagma assolutamente vago.

Il verso è insomma l’esito di un preciso e metodico lavoro di creazione di uno stato di disponibilità assoluta assegnata al linguaggio: riprendo l’espressione dallo stesso Porta, che parlava di “grado zero della poesia, della situazione umana, disponibile a tutte le soluzioni”²³.

Completa il quadro degli aspetti formali salienti, per la mia prospettiva d’analisi, la particolare costruzione dei versi 8 e 9 del *Movimento II*: “Rinchiusi nelle pellicce uscendo/ nel principio della corsa correndo”. È presente, qui, una sorta di figura della contraddizione che arriva sino a richiamare la circolarità del paradosso. I due versi, a ben guardare, sono una sorta di ulteriore variazione – diciamo più contratta ed addensata – del penultimo verso del movimento precedente, dove in qualche modo l’immagine ha un maggior grado di articolazione. Se si considerano entrambi i versi come divisi in due parti, si ha la sensazione che ognuna delle due metà fornisca l’indicazione di un’azione la cui sfera semantica è contraria, o addirittura in contraddizione, con la precedente: “rinchiusi” ed “uscendo” mette accanto due verbi contrari: naturalmente nello specifico l’immagine, dal punto di vista semantico e logico non pone problemi, dato che il fatto di essere rinchiusi non nega l’uscire, poiché ci si trova ad essere rinchiusi entro una pelliccia. Rimane però evidente l’impressione di un accostamento ossimorico, e non casualmente; tanto più che a seguire è un

²³ A. Porta, *Il grado zero della poesia*, in “Marcatrè”, 2, 1964; cito da A. Porta, *Tutte le poesie*, cit., p. 612.

verso, parallelo al precedente nella struttura (indicazione di stato: “rinchiusi”; “al principio della corsa” seguita da un gerundio) e dove stavolta la dinamica non è quella del semplice contrasto, ma, direi, della circolarità viziosa del paradosso: il gerundio “correndo” implica la continuità d’una azione che nega il fatto che quella certa azione sia all’inizio (al principio della corsa). Il che equivale a dire: ‘mentre si sta facendo una cosa si inizia a farla’. Questo rapporto logicamente difettoso fra due concetti, uno dei quali nega le condizioni stesse di possibilità dell’altro, innesca un girare a vuoto, che –fatte le debite differenze – ricorda indirettamente certe immagini surrealiste (del genere “couteau sans manche auquel manque la lame”): si è rimandati dall’uno all’altro dei due termini senza che si possa trovare una soluzione semantica che li sposi, li metta insieme.

La dinamica circolare ed oppositiva che caratterizza questo passaggio, per quanto in forma meno accentuata, è in realtà presente anche in un altro passaggio, già citato, del componimento: “Dentro le sue cornici non svelle/quell’armadio non lo apre”. Il segmento sembra fare allusione a due realtà distinte, dotate, rispettivamente, del valore di soggetto ed oggetto: da una parte l’armadio, una cosa inanimata, dall’altra un personaggio implicito posto dal testo, un soggetto capace d’azione. Fra i due viene a stabilirsi una tensione di tipo oppositivo particolare: il soggetto cerca di porre in essere un’azione rivolta contro l’oggetto (“svellere”, “aprire”). Azione che, però, sembra essere contrastata, o meglio sembra vedere impedita alla base le sue condizioni di attuabilità da una sorta di relazione di appartenenza, di inclusione originaria del suo autore entro lo spazio da cui essa sembra volerlo liberare (“dentro le sue cornici”).

Le figure della chiusura e dell’impedimento fisico (con la variante estrema del senso di soffocamento e di claustrofobia provato da un soggetto che si trova imprigionato) è piuttosto frequente nella fase successiva della poesia di Porta. Tuttavia qui essa viene a prendere una forma specifica, che mi sembra ben esemplificata in particolare da un’immagine cui Porta fa ricorso in una raccolta successiva, *Metropolis*, in una sorta di reinterpretazione dello stratagemma del cavallo di Troia: “Le chiavi sono nascoste nel ventre del cavallo”. Eclatante è ancora una volta il riferimento ad una dinamica in cui il soggetto dell’azione (le chiavi, che sono dentro) si

G. SOLINAS

trova ad essere fatalmente invischiato entro ciò cui l'azione stessa dovrebbe metterlo di fronte²⁴.

Ora, quale può essere, in definitiva, il senso di questo come di tutta la serie di fenomeni di ambiguità analizzati finora? A mio modo di vedere essi contribuiscono ad assegnare al testo uno statuto incoativo, come se ci si trovasse di fronte ad un tentativo di composizione in atto, al tentativo del testo di costruirsi e di costruire una rappresentazione. Tutto ciò che è stato notato da subito a proposito della poesia di Porta, la letteralità, l'autosufficienza, la intransitività radicale non esclude che negli esperimenti poetici di Porta il linguaggio esprima, allo stesso tempo, un forte grado di tensione: quella sorta di indecidibilità, di sospensione semantica, "la disponibilità totale" di cui Porta parlava non va vista come immobilità totale, come rigidità definitiva del linguaggio; ad essa è, invece, da associare il dato della tensione, che è innanzitutto tensione verso la definizione di un senso, verso la creazione di relazioni semantiche capaci di produrre una figura, un significato. Il discorso poetico assume dunque la natura di

²⁴ Esistono altri casi (o comunque esempi piuttosto simili) di questo genere particolare di figura della circolarità determinata dalla contraddizione, sia nella stessa raccolta, ad esempio: "non è l'acqua nuotavano /nell'acqua scioglievano le mani" (dalla sezione *Descrizione di uno stato*); sia in periodi successivi della poesia di Porta, dove la figura prende evidentemente una forma diversa. Se si fa un salto dagli anni sessanta alla seconda metà degli anni ottanta, ai testi, ad esempio, che verranno raccolti nella sezione *La posizione fetale*, della raccolta postuma *Yellow* (oggi in A.Porta, *Tutte le poesie*, cit., p. 599) ecco che riappare l'immagine della circolarità, questa volta non il cerchio vizioso del paradosso, ma l'idea di una sorta di ripetizione del ciclo della vita, o più precisamente si potrebbe dire di una coappartenenza fra vita e morte, per cui la morte è una premessa alla rinascita, altro tema frequente in Porta. Eccone due esempi, gli incipit di due componimenti successivi di cui riportiamo la data che appare in calce ad ognuno di essi:

Ma lui, il vecchio, vuole
rinascere o morire nascendo?...(26.12.1988)

Se ti prepari alla nascita
esci dalla dimensione del tempo,
eppure, dicono, entri nel tempo... (2.1.1989)

Più recentemente, dunque, l'idea del cerchio (liberata dalla particolare connotazione che la assimilava ad uno stadio di blocco, di sospensione o, peggio, di costrizione) ha preso una valenza diversa, e soprattutto si è trovata ad essere direttamente tematizzata (contenutisticamente) entro i testi.

discorso in farsi, di costruzione in via di formazione, di processo *tatônant* di definizione, lenta, progressiva, laboriosa dei contenuti della percezione e della rappresentazione della realtà.

Una direzione interpretativa non troppo distante è quella intrapresa da una recente analisi apparsa ne “Il Verri” (nel numero della rivista che raccoglieva gli atti di un convegno tenutosi a Bologna per i ventennale della morte) da Milli Graffi.

Secondo Graffi, mentre altri autori del gruppo 63 – in particolare Balestrini – accentuavano la frattura, l’assenza di legami fra i vari materiali che accostavano nei loro *collages* linguistici, quindi il versante della sconnessione e della destrutturazione, Porta, invece, costruisce i suoi testi in modo da incoraggiare il lettore al tentativo di ricomposizione dei frammenti; tentativo che produce, nello stesso lettore, un’impressione del tutto particolare, quella di un organismo linguistico il cui senso è in via di formazione:

“La polisemia [l’eccesso di possibilità sintattiche alla base delle dinamiche dell’ambiguità intraviste] induce un accumulo di sensazioni che si installa nel lettore con una significazione in atto che non approda o non è ancora approdata all’articolazione di un significato”²⁵.

Ciò che mi sembra interessante è proprio il riferimento a qualcosa che si sta facendo, e che è ancora al di qua dell’articolazione, della definizione di un discorso capace di significare. Tanto più che Graffi definisce questo stato generativo del discorso come “prelinguistico”, riprendendo una definizione usata dallo stesso Porta in un suo scritto nel quale parlava del suo modo di fare poesia: “il linguaggio della poesia ‘sta dentro’ la lingua (...) e la lingua, a sua volta, ‘sta dentro’ l’oceano prelinguistico, l’esperienza immediata, il sentimento che ne scaturisce”²⁶. La Graffi, nel definire tale dimensione prelinguistica, si appoggia all’interesse della semiotica per il momento generativo della lingua (quello in cui l’io si definisce ed allo stesso tempo articola la sua lingua²⁷).

²⁵ M. Graffi, *Verso il sentimento prelinguistico*, in “Il Verri”, n.41, ottobre 2009, p. 53.

²⁶ A. Porta, *Nel fare poesia*, Sansoni editore, Firenze, 1985, p. 5.

²⁷ La Graffi collega l’ordine del prelinguistico alla concezione di Greimas e Courtès, chiamando in causa la loro idea di “enunciazione”: secondo i due autori, in effetti, “Si l’énonciation est le lieu d’exercice de la compétence sémiotique, elle est en même temps l’instance de l’instauration du sujet (de l’énonciation). Le lieu qu’on peut appeler l’ “ego hic et nunc” est, antérieurement à son articulation, sémiotiquement vide et sémantiquement

G. SOLINAS

Sarebbe forse ancora più produttivo inquadrare l'operazione di Porta entro le categorie del pensiero di Merleau-Ponty: si pensi soltanto al modo in cui il filosofo francese descrive l'operazione di Cézanne spiegando come la particolarità delle sue forme (i molti contorni che egli traccia attorno alle cose) testimoni di qualcosa che è “en train de s'agglomérer sous nos yeux”²⁸ e come l'artista intenda rappresentare “la matière en train de se donner forme”²⁹.

In tutti i casi, una buona chiave di lettura di questo tipo di sperimentazioni portiane consiste nell'individuare dietro la loro composizione ed il loro linguaggio la volontà di restituire un processo generativo. Tanto più che, nel caso dell'ultimo testo analizzato, la continuità di tale processo, si somma a quella prodotta dall'insistenza sulla natura durativa delle azioni rappresentate: si guardi, nuovamente, alla presenza dei gerundi, di avverbi come “lentamente”; oppure, per riprendere l'esempio precedente, all'uso del “come” (“come si fora”): il termine presenta l'azione da un punto di vista modale, cioè insistendo, appunto, sulla maniera in cui essa si effettua. sottrae così, in parte, alla semantica del verbo il suo aspetto puntuale, finito, mantenendo l'azione stessa (che non può più dirsi realmente effettuata compiuta) in una sorta di stato sospensione temporale da questo punto di vista prossima a quella espressa dal modo gerundivo.

La poesia sperimentale di Porta, in conclusione, sollecita una serie di questioni fondamentali riguardanti la percezione della realtà ed i modi della sua rappresentazione linguistica, sulla scorta della fenomenologia ci pone di fronte alla messa in scena della dinamica lenta e progressiva attraverso la quale le cose e il linguaggio si differenziano a partire dalla loro fusione originaria.

La lettura di un testo letterario chiede al lettore a riappropriarsi del proprio tempo, di viverlo come tempo lento³⁰, realmente vissuto e non come sistema di costrizioni imposto da altri³¹. Gli chiede di accedere al tempo

trop plein.”, A. J. Greimas-J. Cortès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 127.

²⁸ M. Merleau-Ponty, *Sens et non sens*, Paris, Gallimard, 1996, p. 20.

²⁹ *Ibid.*, p. 18.

³⁰ Gian Luigi Beccaria, *Elogio della lentezza*, Torino, Aragno, 2004, p. 29-30.

³¹ « les acteurs des sociétés modernes se sentent sujets à des pressions et des exigences hétérogènes qu'ils ne peuvent contrôler, et ce à un degré tout à fait inconnu de toute autre

Antonio Porta, il tempo nel corpo del linguaggio

lento della fruizione estetica. Gli esperimenti di Porta vanno oltre. Invitano il lettore a non dare per scontata la configurazione della realtà che lo circonda; gli ricordano come il rapporto fra lingua e realtà sia sempre frutto di una dinamica complessa e graduale di aggiustamento, di rinegoziazione fra il soggetto e la materia in cui si trova immerso e di cui cerca di definire e descrivere la forma.

Giovanni SOLINAS

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3