

IRENE PALLADINI

*Corpo e immaginario (tra Mito e Scarto) nel teatro di Antonio Porta*

In

*La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,*

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di  
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014  
Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

IRENE PALLADINI

*Corpo e immaginario (tra Mito e Scarto) nel teatro di Antonio Porta*

«Il problema più delicato, forse non mai del tutto risolvibile né risolto in alcun testo teatrale, rimane il rapporto tra parola che agisce sulla pagina e contemporaneamente si proietta sulla scena dove deve prendere corpo. Un testo teatrale può sembrare scarno e povero sulla pagina e dilatarsi nella voce dell'attore (una specie di erezione?). Anzi, un testo teatrale deve, almeno per quel che mi riguarda, essere ridotto all'osso. L'attore non è un megafono o un fine dicitore: incarna la parola, la pronuncia, appunto». Così scriveva Antonio Porta nel 1983, nel suo lungimirante Diario di lavoro, nota al testo teatrale *La festa del cavallo*. E, tra apotropaico rito e apocalittica clownerie, si dispiega tutta la ricerca teatrale di Antonio Porta, sin dagli esordi, nel 1968, con *Non sono poi tanto bestie*, rappresentato a Roma nel Teatro del Porcospino. Nella sua rarefazione linguistica e gestuale, il teatro di Antonio Porta si configura come un potente buco nero, capace di catalizzare, nell'ossessiva attrazione verso gli opposti del silenzio e dell'ecolalia, il corpo e l'immaginario (e l'immaginario del corpo). Il poeta, come il menestrello del banchetto, teatralizza le pulsioni apocalittiche, quelle, poniamo, enucleate nel suggestivo *Il re del magazzino*, rivelando, infine, il potere sinergico e catartico (non si vuol dire salvifico) del teatro, inteso come luogo del sacrificio trasposto, trasformato e ritualizzato. Il presente lavoro si configura come un'analisi delle opere teatrali di Antonio Porta, rivolgendo particolare attenzione al corpo della parola e dell'immaginario, sino all'auto fagocitazione, tra *murderer e renovatio*, esibita nell'Elogio del Cannibalismo, rappresentato all'Out Off di Milano nel 1977.

Di recente, recensendo la raccolta di racconti *La scomparsa del corpo*,<sup>1</sup> mi è sembrato di riconoscere, nell'esperienza di Antonio Porta narratore, un'autentica tensione corale, l'urgenza, solida e necessaria come la punta aguzza del reale, di modulare, sgranandoli nell'eteronomia polifonica, gli accordi di una medesima Voce. Le fantasmagorie elusive della lanterna magica e lo stupore anamorfico del teatro di ombre mi sono parsi, allora, possibili costellazioni, tra mito e scarto, per interpretare i lacerti onirici e i precipitati mnestici della sua esperienza narrativa, sempre sospesa sul crinale di un debordante gusto grottesco e di una ineludibile percezione del tragico.

Tra pause e respiri, la parola poetica, senza nulla concedere alla retorica della fine dizione e cantabilità soffusa, si dispiega nello spazio di corrispondenze agito, e non solo creato, dal teatro di Porta, teatro scevro sia di ipoteche naturalistiche che di pastoie sentimentali e psicologiche. E non è tanto nella tensione meta-teatrale, pure presente, che è dato cogliere il nerbo più radicale e seducente della vena drammaturgica di Porta, quanto nella trasposizione, ritualizzata e formalizzata, del sacrificio (sebbene eluso, come accade nell'opera *La festa del cavallo*<sup>2</sup> del 1986) e nella codificazione materica del silenzio come vettore di comunicazione e, forse, di rivelazione, per quanto sghemba. Così, i quindici minuti di silenzio che stillano ne *La festa del cavallo* generano lo sperdimento necessario alla coscienza di abitare sempre altrove, con lo slancio accorato dell'utopia (e *Dove abitare* era, in principio, il titolo di questa sorprendente allegria di naufragi).

Mi pare che il teatro di Porta riveli il suo autentico potere di significazione proprio nel rapporto atroce, dunque lucido, con la realtà e, con decisione implacabile e irreversibile determinazione, lo spazio scenico diviene stanza della tortura e, forse, della grazia, per quanto irredenta e inconciliata.

Ed è nell'identificazione, postulata da Antonin Artaud, di teatro e creazione, mai edenica, ma tutta spasimi e conflitti (come è proprio del divenire del Caos) che si coglie appieno lo scavo drammaturgico di Porta. In particolare, la tensione, espulsiva e resurrettiva al contempo, che sostanzia la ricerca di Artaud, innerva anche la

<sup>1</sup> A. PORTA, *La scomparsa del corpo*, San Cesario di Lecce, Manni, 2010. La recensione di I. Palladini, *L'angelo del desiderio*, è pubblicata in «Steve rivista di poesia», 40, Modena, Edizioni del Laboratorio, 2011, 20-23.

<sup>2</sup> A. PORTA, *La festa del cavallo, poema per teatro*, Milano, Edizioni Corpo 10, 1986.

produzione teatrale di Porta, sino alle soglie della separazione primeva. Si pensi, a questo proposito, alla riflessione che Artaud consegna ne *Il teatro e la crudeltà*:

Il teatro non potrà ritrovare se stesso, costituire cioè uno strumento di autentica illusione, se non fornendo allo spettatore veridici precipitati di sogni nei quali il suo gusto per il delitto, le sue ossessioni erotiche, la sua primitività, le sue chimere, il suo senso utopistico della vita e delle cose, persino il suo cannibalismo, si riversino su un piano non convenzionale e illusorio, ma interiore.<sup>3</sup>

Certo, il nome di Artaud apparirà sin troppo ovvio per un poeta che, in *Non ci sono più uomini per uccidere il drago*,<sup>4</sup> inserisce Artaud tra le voci recitanti, ma certo i temi della fame e del cannibalismo, nell'immaginario teatrale di Porta, non possono che essere ricondotti al magistero dell'indocile autore francese. Così, è sotto l'egida della fame che si inaugura *La festa del cavallo* e il digiuno, sebbene non riconducibile a un'oscura catastrofe, percorre anche *Fuochi incrociati*<sup>5</sup> (1982). Credo tuttavia che la fame sia, qui come altrove, la trasposizione ritualizzata di una precisa visione drammaturgica. E sarà, ancora una volta, il nome di Artaud a fornire una possibile lettura, quando, deprecando la generale pietrificazione della cultura nella nota *Prefazione Il teatro e la cultura*<sup>6</sup> invitava a non dissipare nell'unica preoccupazione di mangiare subito la forza del semplice fatto di avere fame.

Così, il banchetto, allestito da Musa e dalle altre voci recitanti, non solo rivela l'interdizione del sacrificio cruento, ma anche la purezza gratuita e irresponsabile, e in questo autenticamente morale, dei bisogni elementari, quelli che mettono in accordo con il pulsare stesso della vita, rivelando l'armonia esatta del suo semplice fluire.

Il cannibalismo, poi, che oscuramente evoca una catastrofe imminente (o già avvenuta in questo mondo decrepito, da sempre affacciato sul crinale stesso del collasso) interessa a Porta per la sintesi tra fame e corpo che istituisce (e, va da sé, per quel tanto di *sealf eater* che è proprio del linguaggio). Non sarà forse casuale che sia proprio in *Elogio del cannibalismo*<sup>7</sup> (1979) a figurare *the myth of transformation*,<sup>8</sup> per citare le parole di Gian Maria Annovi nella sua lungimirante prefazione a *Piercing the page*<sup>9</sup>. Nel testo di Porta la metamorfosi, sebbene demitizzata e deprivata dell'aura di fascinazione magica che tradizionalmente la connota, si configura come processo di incessante creazione, anche poetica, sebbene la rigenerazione assuma, a tratti, il carattere terrifico e ludico della mutilazione.

Ma il cannibalismo interessa, ai fini del nostro discorso, per la duplice visione del corpo che propone e impone. Il corpo, spesso ridotto a lacerti miniaturizzati o dilatato ipertroficamente, si presenta infatti sia come scoria, rifiuto, scarto, sia come larva fantasmatica. Non si può certo concludere un'opera teatrale con la parola spazzatura, ammicca il Principe con una bonaria strizzata d'occhi al pubblico ne *La festa del cavallo*, e permane, forte, l'impressione che l'orinazione rappresentata in *Si tratta di larve*<sup>10</sup> (1968) non debba essere ricondotta semplicemente al sintomo nevrotico dell'enuresi notturna

<sup>3</sup> A. ARTAUD, *Il teatro e la crudeltà*, in *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 2000, 207.

<sup>4</sup> A. PORTA, *Non ci sono più uomini per uccidere il drago*, testo inedito.

<sup>5</sup> A. PORTA, *Fuochi incrociati*, in *Tutte le poesie*, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Garzanti, 2009.

<sup>6</sup> ARTAUD, *Prefazione a Il teatro...*, 127-133.

<sup>7</sup> A. PORTA, *Elogio del cannibalismo*, in *Tutte le poesie...*

<sup>8</sup> G. M. ANNOVI, *The risk of being alive, an introduction to Antonio Porta's Poetry*, in *Piercing The Page, Selected Poems 1958-1989*, Los Angeles, Otis Books, 2011, 23.

<sup>9</sup> PORTA, *Piercing the Page...*

<sup>10</sup> A. PORTA, *Si tratta di larve*, in «Il Caffè» n°3, giugno 1988.

ma, assai più opportunamente, alla progressiva riduzione dell'umano allo *status* bestiale, larvale in particolar modo. La scarnificazione, che si dispiega anche nel linguaggio, come si evince dall'iterazione ossessiva, con *variatio*, della formula apotropaica e incantatoria OROCP, PROCOP, PORCOC, PROROC,<sup>11</sup> furioso anagramma, tra gli altri, di corpo, diviene procedimento compositivo in *Fuochi incrociati* (1986), specie nell'immagine degli scomparsi ancora prima di vivere, presenze larvali che le fotografie di classe consegnano all'oblio, più che alla solidità della memoria.

E non sarà allora casuale che in *Pigmei piccoli giganti d'Africa* (1984) Lei gridi: «No, tu questa parola non dovevi/ tu non dovevi usarla: scomparso».<sup>12</sup> È questa la maledizione, si potrebbe dire, degli abrasi e interdetti, degli uomini-larva, forse larve loro stessi che sognano uomini, come si evince dall'opera *Fuochi incrociati* (1982).

Ma è, credo, nel *ritual of rebirth*<sup>13</sup> teorizzato da Gian Maria Annovi, che corpo e immaginario (e immaginario del corpo) trovano la più compiuta realizzazione. In *Si tratta di larve* le bestie irrorano, con il loro seme, la fogna di luce dell'utero, e Musa, ne *La festa del cavallo*, desidera essere inaffiata dal seme di Ado. Ma, al di là di queste occorrenze, è soprattutto in *Non ci sono più uomini per uccidere il drago* che il parto viene ampiamente ritualizzato, e non tanto per la presenza, tra le voci recitanti, di Otto Rank, autore, com'è noto, del fondamentale *Il trauma della nascita*,<sup>14</sup> quanto per la rappresentazione stessa del parto, sebbene eluso, negato, vulnerato, di Anais. Rappresentando l'atto, al contempo traumatico e libidico, del parto, Porta teatralizza l'assunto *post natum omne animal triste est*. Con queste parole infatti si rivolge, nella sua estasi stuporosa, Anais al figlio non ancora nato:

Tutti noi per sempre cerchiamo ancora questo calore e questa oscurità, questo essere vivi senza dolore, questo essere vivi senza ansia, e paura e solitudine.<sup>15</sup>

Di più, il testo stesso si rivela, ad una più attenta analisi, come una lenta gestazione, sino all'esperienza, tra misticismo e orrore, del parto. La stessa cavità del palco, forse, assurge, nell'immaginario di Porta, al varco primigenio, scaturigine di vita pulsante carne e sangue. Non so, per parafrasare le parole di Annovi, se davvero si debba parlare di *fetal writing*,<sup>16</sup> ma senz'altro non si produce *regression*,<sup>17</sup> ma, assai più correttamente, *progression*<sup>18</sup>, *a new beginning*<sup>19</sup>. La vita, intesa come creazione totale da Artaud, come spinta e separazione, tanto dovette sedurre l'immaginario di Porta, il cui pseudonimo oggi tradisce più di un significato, nella duplice accezione di soglia e attraversamento e, se anagrammato, di parto.

Mi piace pensare che il teatro si configuri, nell'immaginario del poeta, come scaturigine, apertura numinosa che irradia, tra luci e ombre, la placenta-scrittura, «fessura / lordura»,<sup>20</sup> come ancora recita *Pigmei, piccoli giganti d'Africa* (1984). Ma, va da sé, ogni nascita è morte, e lo spettacolo nasce e muore un poco ogni sera.

Per questo, alla fine, su tutto si impone il sacrificio cruento di Mauritana e del suo

<sup>11</sup> Ivi, 66.

<sup>12</sup>A. PORTA, *Pigmei, Piccoli Giganti D'Africa* in *Il Giardiniere Contro il Becchino*, Milano, Mondadori, 1988, 69.

<sup>13</sup> ANNOVI, *The risk of being...*, 25.

<sup>14</sup> O. RANK, *Il trauma della nascita*, Milano, Sugarco, 1990.

<sup>15</sup> PORTA, *Non ci sono più uomini...*

<sup>16</sup> ANNOVI, *The risk of being...*, 25.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> PORTA, *Pigmei, Piccoli Giganti...*, 64.

bambino sul rogo in *La presa di potere di Ivan lo sciocco*<sup>21</sup> (1974), a ricordarci, con Artaud, che la natura fragile e irrequieta dell'arte è in quel disperato e gratuito fare segni attraverso le fiamme del rogo.

Nella morte, estremo, il gesto, anche quello teatrale, consacra il segno della vita.

---

<sup>21</sup> A. PORTA, *La presa di potere di Ivan Lo Sciocco*, Torino, Einaudi, 1974.