



Università degli Studi di Genova

Scuola di Scienze Umanistiche

Dottorato in Letterature e culture classiche e moderne

Ciclo XXXI

**Storia del teatro di Antonio Porta.
Dalle carte alla messa in scena**

Tutor Prof. Marco Berisso

Candidato Veronica Passalacqua

Anno accademico 2018/2019

Indice

| | |
|--|------------|
| Premessa | 3 |
| L'esordio drammaturgico sullo sfondo della Neoavanguardia | 5 |
| 1.1 La collaborazione con il Teatro del Porcospino: <i>Come se fosse un ritmo e Stark</i> | 12 |
| 1.2 <i>Si tratta di larve</i> | 31 |
| Verso l'utopia: la svolta comunicativa degli anni Settanta | 34 |
| 2.1 La collaborazione con il Teatro Artigiano | 34 |
| 2.2 <i>Elogio del cannibalismo</i> | 54 |
| Gli anni Ottanta e l'inesausta ricerca dei «linguaggi infiniti» | 65 |
| 3.1 Un dittico sul terrorismo: <i>Fuochi incrociati e Pigmei, piccoli giganti d'Africa</i> | 71 |
| 3.2 Tra Plauto e Roy Hill: <i>La stangata persiana</i> | 93 |
| 3.3 <i>La festa del cavallo</i> | 109 |
| La presa di potere di Ivan lo sciocco: storia testuale e scenica di una fiaba teatrale | 134 |
| 4.1 L'itinerario testuale della <i>pièce</i> | 146 |
| 4.2 La fortuna scenica | 180 |
| Gli anni Novanta: le drammatizzazioni postume di <i>Melusina e Salomè, le ultime parole</i> | 193 |

| | |
|---|------------|
| Appendice | 197 |
| 7.1 Elenco delle prime rappresentazioni | 197 |
| 7.2 Elenco dei fondi archivistici e siglario dei documenti utilizzati | 199 |
| 7.3 Gli appunti preparatori di <i>Zingarom</i> | 208 |
| Bibliografia | 210 |

Premessa

Ripercorrendo la serie degli studi su Antonio Porta, colpisce l'assenza di un'approfondita riflessione critica sulla sua produzione teatrale. L'itinerario drammaturgico dell'autore si snoda senza soluzione di continuità lungo l'intero arco della sua attività letteraria, dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, dal teatro neoavanguardistico alla "normalizzazione" del penultimo decennio del secolo, attraverso l'esuberante e disordinata stagione dei gruppi di base degli anni Settanta.

Che la vocazione alla sperimentazione non appartenga esclusivamente all'esperienza della militanza nel Gruppo 63, ma sia profondamente radicata nell'essenza stessa della scrittura portiana, come spia di un'inquietudine che conduce all'inesauribile ricerca di nuovi linguaggi, lo dimostra non solo la produzione in versi e in prosa, ma anche quella teatrale, nella quale i testi assumono una molteplicità di forme che riflette sia il tentativo di intercettare i mutamenti intercorsi nel teatro "non ufficiale" italiano tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta, sia le caratteristiche dei rapporti di volta in volta istituiti con attori e registi, sia, ancora, l'influenza dell'indagine parallelamente condotta sul terreno della poesia.

Se, ad esempio, *Stark* (1967) e *La festa del cavallo* (1986) rientrano, come vedremo, nei canoni della scrittura drammaturgica tradizionale, *La presa di potere di Ivan lo sciocco* (1974) sottende l'idea di testo teatrale inteso come prodotto di una ricerca collettiva, attraverso la collaborazione attiva tra scrittore, regista e attori; complessivamente, poi, il repertorio spazia dalla drammatizzazione degli epigrammi alla fiaba teatrale, dal «poemetto per teatro» alla traduzione creativa. I testi, inoltre, si differenziano sul piano della consistenza della documentazione d'archivio, con casi contrapposti come quelli di *Stark* e *Si tratta di larve* (1968) da una parte, privi di qualsivoglia testimonianza avantestuale, e di *La presa di potere di Ivan lo sciocco* e *La festa del cavallo* dall'altra, dotati di un ricco *corpus* di carte preparatorie e stesure manoscritte e, soprattutto, dattiloscritte.

Il materiale inerente la produzione teatrale portiana proviene, prevalentemente, dal Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) di Milano.

Particolare il caso della documentazione de *La presa di potere di Ivan lo sciocco*, disseminata tra il Centro Apice di Milano, l'Archivio Einaudi di Torino, il Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei di Pavia e gli archivi privati di Rosemary Liedl

Porta e Sergio Porro, il regista della *pièce*. Altre preziose fonti di informazione, in relazione sia a *La presa di potere di Ivan lo sciocco* che a altri lavori, come *La stangata persiana* e *La festa del cavallo*, sono, infine, gli archivi privati dell'autore Gianni Lucini e dei registi Giorgio Libanore e Alberto Buscaglia.

L'obiettivo del presente lavoro, dunque, è quello di realizzare una ricostruzione storico-critica del teatro di Antonio Porta, inserendola nel quadro dell'evoluzione del teatro d'avanguardia dagli anni Sessanta in poi e unendola, laddove possibile, a un'indagine sulla genesi dei testi, condotta attraverso l'analisi delle carte preparatorie e il confronto con i copioni di scena. Un'indagine che dimostra come, spesso, il testo teatrale sia il prodotto di una complessa dialettica tra drammaturgia dell'autore e drammaturgia della scena, in virtù della quale il concetto stesso di "autorialità" può diventare estremamente controverso.

L'esordio drammaturgico sullo sfondo della Neoavanguardia

A proposito della situazione della drammaturgia italiana dei primi anni Sessanta Luigi Gozzi, in occasione del convegno per il quarto decennale della fondazione del Gruppo 63, si espresse in termini che non lasciavano margini di ambiguità:

[...] non c'era proprio, non esisteva [...]. I punti di riferimento [...] non c'erano, non si metteva in scena nulla di contemporaneo; perfino Pirandello, gloria nazionale, era stato dimenticato¹.

Mentre la neoavanguardia teatrale, complici la crisi della "regia critica" e la contestuale affermazione di una scena "minore" che ambiva a proporsi come alternativa a quella ufficiale, muoveva i primi passi a cavallo tra l'ultimo scorcio degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo, con l'esordio in rapida successione di Carmelo Bene, Mario Ricci e Carlo Quartucci², la produzione dei testi stagnava da tempo e le sue acque non accennavano a smuoversi.

Se, spesso, la distanza dagli eventi favorisce la formulazione di giudizi che arrivano a rettificare, o addirittura a rivedere radicalmente, le prime, e talora ampiamente condivise, impressioni a caldo³, questa volta lo sguardo retrospettivo di Gozzi coincide perfettamente con il quadro della situazione quale si era venuto delineando dall'inizio, vale a dire da quando il tema dell'apparente disinteresse degli intellettuali verso il palcoscenico era diventato argomento di discussione ricorrente sulle pagine delle riviste di teatro (e non solo), e tale sarebbe stato fino al momento in cui il discorso teatrale non avrebbe cominciato a sganciarsi da quello letterario e ad acquisire una propria autonomia⁴.

Come ricorda la premessa all'inchiesta condotta da «Sipario» nel numero di maggio del 1965⁵, quella dei rapporti o, per meglio dire, dei mancati rapporti tra i letterati e i professionisti della scena è questione di lunga data, che affonda le radici nell'insofferenza della Commedia dell'Arte verso la drammaturgia cosiddetta erudita e classicista e che torna ora a imporsi al centro del dibattito critico,

¹ L. Gozzi, *Intervento al convegno per i quarant'anni del Gruppo 63* (Bologna 8-11 maggio 2003), in *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, Pendragon, Bologna 2005, p. 146.

² Cfr. M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 2000, pp. 151-80.

³ A titolo di esempio, cfr. M. De Marinis, *Teatri invisibili. Appunti per una storia dei movimenti teatrali in Italia*, in *Il teatro dopo l'età d'oro*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 369-72.

⁴ V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy*, Bulzoni, Roma 2015, p. 35.

⁵ *Tre domande agli intellettuali*, in «Sipario», n. 229, maggio 1965, p. 1.

con scambi di battute, anche vivaci, tra i due opposti schieramenti⁶.

Di fronte alla domanda «Da che cosa dipende, secondo lei, la frattura che esiste nel nostro paese tra gli intellettuali e la scena di prosa?»⁷, gli scrittori interpellati tentano spiegazioni di vario genere. Mentre alcuni chiamano in causa l'assenza, in Italia, di «una vera società» (Soldati), «ben definibile attraverso i suoi interni rapporti e conflitti» (Sciascia) e che «ami vedersi rappresentata e criticata sulla scena» (Moravia), altri (Bo e Buzzati) teorizzano l'esistenza di un complesso di inferiorità da parte degli autori nei confronti del lavoro teatrale.

Altri ancora individuano la radice del problema nella mai sopita questione della lingua, e in particolare nell'irreperibilità di un «italiano parlato medio», che determinerebbe quella che «Sipario» definisce «l'irrealtà accademica» del linguaggio teatrale⁸: è la linea di Pasolini, convinto che l'incomunicabilità tra intellettuali e teatranti dipenda da uno scarto di sensibilità nella percezione della reale condizione dei rispettivi «arnesi del mestiere», per cui «uno scrittore sa, bene o male, quale è la situazione del suo strumento, cioè la lingua. Gli attori e i registi no. [...] Gli uomini di teatro hanno commesso l'errore di fingere che un italiano parlato medio ci sia, e di conseguenza hanno creato sull'inesistente una convenzione teatrale»⁹. Un vuoto che invece, secondo Natalia Ginzburg, spetterebbe proprio agli scrittori colmare, magari nella direzione di una moderna lingua cortigiana, nella quale «confluiscono tutti i dialetti insieme, confluiscono e si confondono fino a sparire»¹⁰.

Come precedentemente accennato, la controversia tra mondo intellettuale e mondo drammatico travalica gli angusti confini delle riviste di settore, per approdare sulle pagine di periodici non propriamente teatrali, ma che al teatro si aprono in virtù di quella trasversalità multidisciplinare che costituisce uno dei tratti distintivi della neoavanguardia fin dal suo primo apparire. E così, se «Sipario» chiama in causa gli autori, «Marcatrè», assecondando l'inversione di ruolo, interpellava gli uomini di teatro; non si tratta di un'inchiesta, questa volta, ma del resoconto di un convegno tenutosi a Roma nel 1964; il titolo, tuttavia, è identico: *Gli scrittori e il teatro*¹¹. In questo caso, la divergenza di opinioni interessa soprattutto il ruolo degli autori rispetto alla situazione della drammaturgia italiana contemporanea: mentre Pandolfi attribuisce a fattori esterni e oggettivi, quali

⁶ «Le risposte dei teatranti furono pubblicate sui nn. 231 e 232-3, e videro la presenza, fra gli altri, di De Bosio, Diego Fabbri, Fersen, Fo, Pandolfi, Valli e Visconti.» M. De Marinis, *Il nuovo teatro* cit., p. 278.

⁷ *Gli scrittori e il teatro*, in «Sipario» cit., p. 2.

⁸ *Ivi*, p. 10.

⁹ *Ivi*, p. 10; di tutt'altro parere sarà Moravia: «La lingua non è un ostacolo pregiudiziale all'esistenza di un repertorio drammatico nazionale. Si può scrivere del teatro con qualsiasi lingua magari inventando una lingua personale. [...] In generale Pasolini sembra credere che la lingua sia qualche cosa di indipendente, di autonomo, che parla, per così dire, da sola. In realtà non è la lingua che parla, sono gli uomini. Se la lingua è povera e rozza questo vuol dire soprattutto che è parlata da uomini poveri e rozzi.» A. Moravia, *Dopo il romanzo, il bisogno della parola teatrale*, in *Alberto Moravia / Teatro*, a c. di F. Vazzoler e A. Nari, Bompiani, Milano 2004, pp. 861-67, pp. 862-63.

¹⁰ *Ivi*, p. 8.

¹¹ *Gli scrittori e il teatro*, in «Marcatrè», n. 6/7, maggio 1964, pp. 95-98.

l'assenza di un pubblico e di una classe dirigente realmente interessata al teatro¹², la causa principale dell'allontanamento degli scrittori dal palcoscenico, Prospero evidenzia la «responsabilità propria dell'autore e dell'intellettuale italiano, il quale, proprio per avere vissuto in una società non dialetticamente articolata, finisce per trovarsi in una specie di isolamento del quale, diciamo, molto spesso si compiace»¹³. Isolamento dal quale però gli scrittori, al giro di boa della metà del decennio, cominciano finalmente a uscire, affrontando «consapevolmente e programmaticamente la prova della drammaturgia»¹⁴. Raccogliendo prontamente il guanto della sfida, gli intellettuali non solo si inseriscono attivamente nella discussione sul rinnovamento del teatro¹⁵, ma alle teorizzazioni accompagnano anche un impegno che, rispetto al passato, diventa ora sistematico e generalizzato: alla vigilia del Sessantotto, il teatro viene percepito come l'unico strumento capace di superare l'inerzia della pagina scritta per riconquistare quella «tensione comunicativa» che la poesia e il romanzo sembravano ormai avere smarrito da tempo¹⁶. Per alcuni si tratta di un ritorno, per altri di un approdo; per alcuni la stesura di testi per teatro rappresenta un'occupazione privilegiata, se non esclusiva, per altri un'attività complementare a prioritari campi di interesse. Il panorama, insomma, è estremamente variegato: da Pasolini e Moravia, il cui impegno drammaturgico rimonta agli anni quaranta e cinquanta, si accentua negli anni Sessanta e si protrae, a intensità variabile, lungo l'intero arco della loro attività letteraria, a Leonardo Sciascia, Natalia Ginzburg, Goffredo Parise e molti altri, che esordiscono come autori per la scena proprio in quegli anni, sull'onda delle arroventate schermaglie tra scrittori e teatranti. Gli intellettuali tentarono (o proseguirono) la via del palcoscenico perlopiù autonomamente. Tralasciando i *recital* di Laura Betti, *Giro a vuoto* (1960) e *Potentissima signora* (1964) che, pur convogliando «l'impegno di non pochi scrittori (da Calvino a Pasolini, da Bassani a Soldati, da Flaiano ad Arbasino, da Parise a Fortini, a Moravia) sulla scena»¹⁷, rappresentarono tuttavia il prodotto di sodalizi provvisori, di iniziative episodiche destinate a non trovare continuazione, i primi a muoversi unitariamente verso il palcoscenico, condividendo, nella diversità della prassi drammaturgica, la medesima impostazione teorica, furono i componenti del Gruppo 63. Spetta agli scrittori della neoavanguardia, infatti, il merito di aver indirizzato la ricerca letteraria anche verso la dimensione scenica, «affrontando il discorso teatrale

¹² «Noi [...] non abbiamo il pubblico, e non abbiamo il pubblico perché c'è una *super classe* che di fronte alla cultura, a quella manifestazione che forse è tra le più vive ed eloquenti della cultura – il teatro – resta diffidente, sorda ed insensibile.» *Gli scrittori e il teatro*, in «Marcatré» cit., p. 95.

¹³ *Ivi*, p. 96.

¹⁴ F. Vazzoler, *I palcoscenici di un romanziere di successo*, in *Alberto Moravia / Teatro* cit., p. 46.

¹⁵ «Fra il 1967 e il 1968 appaiono in Italia diversi *manifesti* (e la concomitanza è significativa di un'urgenza): [...] il "Manifesto" di Pier Paolo Pasolini [...], pubblicato su *Nuovi Argomenti* del gennaio – marzo 1968; l'intervento di Giovanni Testori, "Nel ventre del teatro" [...], pubblicato su *Paragone* (n 219, giugno 1968); il manifesto di Germano Celant, *Appunti per una guerriglia, sull'arte povera* [...]. Il manifesto diventa il genere letterario di un momento storico in cui le arti si organizzavano per cambiare il mondo.» V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy* cit., p. 37.

¹⁶ F. Vazzoler, *I palcoscenici di un romanziere di successo* cit., p. 46.

¹⁷ *Ibidem*.

come parte integrante del progetto della “nuova letteratura”»¹⁸. Proprio per la sua «posizione arretrata e sottosviluppata»¹⁹, tale da richiedere non tanto, come per la poesia o il romanzo, il rinnovamento di forme e contenuti, quanto piuttosto la creazione vera e propria, dalle fondamenta, di un repertorio drammaturgico contemporaneo, il teatro attira gli interessi del gruppo già a partire dal suo incontro fondativo. L’esordio avviene con lo spettacolo collettivo *Teatro Gruppo 63*, di cui Luigi Gozzi dà conto sul primo numero di «Marcatrè»:

Quanto allo spettacolo che vedeva allineati undici piccoli atti unici diversi in tre tempi, affidati rispettivamente il primo e il terzo al Centro Teatrale di Bologna (regia mia, attori: Giuliano Colla, Piera degli Esposti, Aldo Biagini, Roberto De Mattia) e il secondo all’Act di Roma (regia di Ken Dewey; attori: Carmen Scarpitta, Ciro Formichella, Annina Nosei, Robert R. Pallenberg; scenografia dell’intero spettacolo: Achille Perilli), ci pare che esso non potesse offrire panorama più vasto – in così poco spazio di tempo – delle possibili tendenze di una scena d’avanguardia oggi. [...] *Qualcosa di grave* di Luigi Malerba puntava evidentemente alla ironizzazione di una atmosfera e di temi beckettiani [...]. Anche il pezzo che è seguito a questo primo, *Iperipotesi* di Giorgio Manganelli, un lungo monologo-conferenza seguiva un movimento analogo, ma forse più arioso e divertito [...]. Francesco Leonetti ha messo in scena con *La prosopopea* – come allude anche il titolo – dei grotteschi fantocci chiaramente simbolici delle vicende storiche che hanno condotto la Francia dal regime borghese alla dittatura gaullista [...]. Nel secondo tempo *Serata in famiglia* di Giordano Falzoni movimentava l’atmosfera di un comune interno, di un dialogo tra due coniugi, con tutta una serie di invenzioni [...]. *Lo scivolo* di Michele Perriera è un’azione mimica che contorna gli elementi tipici del mimo classico [...] di una sorta di «fondo» continuo e opprimente [...]. Di Elio Pagliarani è stata sceneggiata una poesia, *Lezione di fisica* [...]. *Povera Juliet* [di Alfredo Giuliani] si vale di un impianto semplicissimo, quasi un pretesto; c’è un salotto, si legge anche il giornale fra fittizi e non specificati personaggi, affiora una conversazione, affiora una conversazione, scatta verso un punto imprevedibile, o si impantana in ovvii luoghi comuni [...]. Il terzo tempo veniva riaperto dal Centro Teatrale di Bologna con una scena di Alberto Gozzi [con il suo] *Mister Corallo X* [...]. Nanni Balestrini, con *Imitazione*, ha voluto soprattutto descrivere la sfasatura tra una ipotetica storia e i fatti incidentali che si ritrovano sulla scena [...]. *Quartetto su un motivo padovano* di Germano Lombardi è invece un abile montaggio a quattro personaggi tipicamente e volutamente naturalistici, quasi da bozzetto [...]. Infine *K* di Edoardo Sanguineti: una lunga conversazione [...] tra due personaggi, Franz e Gustav, di netto stampo kafkiano [...].²⁰

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ L. Gozzi, *Teatro. Gruppo 63 a Palermo*, in «Marcatrè», n.1, novembre 1963, pp. 13-16, p. 13.

²⁰ L. Gozzi, *Teatro. Gruppo 63 a Palermo* cit., pp. 15-16.

Lo spettacolo inaugura un investimento teatrale destinato a proseguire anche negli anni successivi. Nel novembre del 1964, sotto la direzione del regista Piero Panza, vengono rappresentati, nell'ambito del Festival teatrale internazionale d'avanguardia di Berlino, *Traumdeutung* di Sanguineti e *Povera Juliet* di Giuliani; fra il marzo e il maggio del 1965, presso il Teatro Orsolino 15 di Roma, ha luogo la messa in scena di *Pelle d'asino* di Pagliarani e Giuliani e *Por no* di Achille Perilli per la regia di Mario Ricci; nel giugno dello stesso anno la neonata Compagnia Teatro dei Novissimi allestisce al Teatro Parioli di Roma quattro atti unici: *Occhio* di Falzoni, *Merce esclusa* di Pagliarani, *Improvvisazione* di Balestrini e, nuovamente, *Povera Juliet* di Giuliani («giunta alla terza edizione e rielaborazione nel giro di due anni»)²¹; a settembre, in occasione del terzo incontro del Gruppo 63 a Palermo, Carlo Quartucci cura la rappresentazione di *Furfanti* di Testa, *Gioco con la scimmia* di Filippini e *I sigari di Juppiter* di Lombardi; il 12 aprile del 1967, presso il Teatrino di via Marsala a Roma, è la volta di *Traumdeutung* di Sanguineti e de *Il tassista clandestino* di Pagliarani²²; a ottobre Mario Ricci mette in scena *Illuminazione* di Balestrini²³. Se la produzione drammaturgica della neoavanguardia non miete certo consensi tra i critici più convenzionali, che non perdono occasione per sottolineare come «lo sperimentalismo dei testi si traduca, sul piano scenico, in una scarsa comunicabilità, che ne rende difficoltosa la fruizione»²⁴, i lavori dei Novissimi incassano il sostegno della cosiddetta “nuova critica”, Giuseppe Bartolucci in testa, il quale, recensendo lo spettacolo d'esordio, si era pronunciato in questi termini:

Poeti come Balestrini, Giuliani, Pagliarani hanno dimostrato di possedere non soltanto uno specifico linguaggio letterario, ma di poterlo stendere anche in scena, con bell'apertura drammatica; ciò è dipeso dalla natura libera della loro qualità poetica e dalla struttura eversiva della loro tecnica di lavoro.²⁵

Alla prassi drammaturgica si affianca, da subito, una profonda e articolata riflessione critica, sintonizzata sulle frequenze più aggiornate della scena teatrale contemporanea.

Se «Grammatica» e «Il verri» dedicano al teatro due numeri monografici²⁶, «Quindici» ospita, fin dalle prime uscite, scritti di Pagliarani su Artaud, Grotowski e il Living Theatre. Dalle pagine di «Sipario», Italo Moscati plaude alla «consapevolezza» e «lucidità critica» con cui i Novissimi guardano al Nuovo Teatro²⁷. I giovani autori del Gruppo 63, tuttavia, non si limitano a osservare a

²¹ V. Pandolfi, *Tappe dell'avanguardia teatrale in Italia*, in «Marcatrè», n.16/17/18, luglio 1965, pp. 125-30, p.127.

²² Nell'ambito dello stesso spettacolo viene rappresentata anche *La moglie a cavallo* di Goffredo Parise.

²³ cfr. V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy* cit., pp. 32-33.

²⁴ *Ivi*, p. 33.

²⁵ G. Bartolucci, *Il Gruppo 63 a Palermo*, in «Sipario», n. 213, gennaio 1964, p. 35.

²⁶ «Grammatica», n. 2, gennaio 1967 e «Il verri», *Teatro come evento*, n. 25, dicembre 1967.

²⁷ I. Moscati, *Teatro e Quindici*, in «Sipario», XXII, n. 261-62, gennaio-febbraio 1968, pp. 58-59, p. 58.

distanza l'«avvento» e la «consacrazione»²⁸ della neoavanguardia teatrale; al contrario sono gli unici, in quegli anni, a tentare una convergenza con alcuni dei suoi esponenti, riuscendo, momentaneamente, a ricomporre sul terreno della sperimentazione l'annosa frattura tra scena e letteratura. Mentre Pasolini teorizzava un «teatro di parola» antitetico sia al «teatro della chiacchiera» (quello ufficiale) che al «teatro del Gesto e dell'Urlo» (quello di contestazione)²⁹, Moravia declassava da «teatro» a «spettacolo» i prodotti artistici del Living Theatre e dei suoi emuli, rivendicando con forza il primato del testo sul linguaggio della scena³⁰ e Testori, per il momento, rappresentava i suoi lavori «in spazi istituzionali, con compagnie e registi da teatro stabile»³¹, i Novissimi erano riusciti a ripristinare un rapporto da più parti ritenuto «ideologicamente “irrealizzabile”»³², collaborando con personalità di spicco dell'avanguardia teatrale italiana, quali Mario Ricci e Carlo Quartucci. L'alleanza tra Novissimi e gruppi teatrali, salutata da più parti come la chiave di volta del rinnovamento del teatro italiano, era tuttavia destinata a incrinarsi e dissolversi molto rapidamente. Scrive a questo proposito Marco De Marinis:

il tentativo [di incontro tra avanguardia letteraria e avanguardia teatrale], in sé interessante perché volto ad affrontare l'annoso problema della mancanza di una drammaturgia italiana contemporanea, non ebbe né l'efficacia né il seguito sperati.³³

Le ragioni sono molteplici. A partire dalle tensioni che non mancarono di accendersi anche tra gli scrittori del Gruppo 63 e gli attori e registi con cui collaboravano, tensioni prodotte soprattutto dal malcontento con cui ciascuno dei due fronti accoglieva quelle che percepiva come illegittime incursioni entro il territorio di propria competenza: si leggano, a titolo di esempio, le dichiarazioni rilasciate da Arbasino su «Sipario» del maggio 1965³⁴, o ancora la *Lettera da Palermo* di Andrea B. Mosetti, un ironico resoconto della rassegna di spettacoli sperimentali allestiti in occasione del terzo incontro dei Novissimi, apparso, sempre su «Sipario», nell'ottobre dello stesso anno³⁵. Ma la causa profonda, che, oltre a compromettere l'affermarsi di un sodalizio di lungo periodo, avrebbe di fatto reso la *querelle* tra intellettuali e professionisti della scena una questione ormai superata, era la

²⁸ Cfr. M. De Marinis, *Il nuovo teatro* cit., p. 5.

²⁹ P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in «Nuovi Argomenti», n.9, gennaio-marzo 1968, pp. 6-22, p. 2.

³⁰ «Gli esperimenti più interessanti delle avanguardie, in fatto di teatro, come per esempio quello del Living Theatre, sboccano per forza in qualche cosa che è piuttosto spettacolo che teatro: balletto, pantomima, tableau vivant, mimica, ecc. ecc. Del resto, abolita o resa “vana” la parola, non si capisce allora perché non si abbandona il teatro per il cinema. Il cinema può dire tutto senza parole, con le immagini in movimento.» A. Moravia, *Dopo il romanzo* cit., p. 863.

³¹ Cfr. V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy* cit., p. 172. Si tratta de *Maria Brasca* e de *L'Arielda*, rappresentate nel 1960 rispettivamente al Piccolo di Milano con la regia di Mario Missiroli e all'Eliseo di Roma con la regia di Luchino Visconti. Cfr. V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy* cit., p. 172.

³² *Ivi*, p. 33.

³³ M. De Marinis, *Il nuovo teatro* cit., p. 277.

³⁴ «La sola idea che un eventuale copione debba venire esaminato, e possa subire le osservazioni, d'uno dei nostri attori, o d'uno dei nostri registi, bastano a riempir l'animo di un raccapriccio così profondo da indurre a decisioni disperate: non uscire mai dalla narrativa o dalla saggistica.» *Gli scrittori e il teatro*, in «Sipario» cit., p. 2.

³⁵ A. B. Mosetti, *Lettera da Palermo*, in «Sipario», n. 234, ottobre 1965, p. 24.

sostanziale incompatibilità tra due prospettive teoriche e metodologiche radicalmente differenti: quella del Gruppo 63, vale a dire di «un teatro caratterizzato da una serie di apporti eteronomi, sollecitato dalla nuova musica (Luciano Berio, Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen) e dalla pittura (New Dada, Nouveau Réalisme e Ready-Made), ma dove la parola aveva sempre la meglio»³⁶, e quella che il Nuovo Teatro andava elaborando in quegli anni, legata alla crescente affermazione del paradigma della scrittura scenica, teso a sostenere l'autonomia del linguaggio della scena dal testo letterario, sancendo la destrutturazione di una gerarchia prestabilita delle componenti dello spettacolo. È la “scrittura acentrica” che Giuliano Scabia lascia emergere fin dai suoi primi lavori teatrali: una scrittura che, cioè, toglie alla parola lo *status* di elemento privilegiato e sostituisce al lavoro individuale dell'autore la collaborazione fattiva tra drammaturgo, regista, scenografo e attori³⁷. L'esperimento drammaturgico del Gruppo 63, pur segnando, attraverso la ricezione di stimoli provenienti dalla pittura, dalla musica e dalla scena contemporanea, un'inversione di rotta rispetto alla prassi teatrale di Pasolini, Moravia e molti altri, rimane tuttavia confinato entro la dimensione, tutta tradizionale, del predominio assoluto della parola e, attraverso di essa, del drammaturgo.

³⁶ *Gruppo 63*, in F. Cappa e P. Gelli, *Dizionario dello spettacolo del '900*, Baldini & Castoldi, Milano 1998, p. 506.

³⁷ cfr. M. De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, Cue press, Imola 2016, p. 27.

1.1 La collaborazione con il Teatro del Porcospino: *Come se fosse un ritmo e Stark*

La rassegna degli spettacoli firmati dai componenti del Gruppo 63, rapidamente delineata nel paragrafo precedente, registra, curiosamente, l'assenza di un nome di spicco della neoavanguardia: quello di Antonio Porta. Non che, nei primi anni di impegno letterario, il teatro non rientrasse nel suo orizzonte di interesse: i «tre tempi» de *Il potere, ovvero la merda di fuoco*, lavoro inedito e, presumibilmente, mai rappresentato, dimostrano piuttosto il contrario³⁸.

D'altro canto la sua stessa produzione in versi possiede, fin dall'inizio, una forza icastica e una violenza gestuale tali da implicare una sorta di "teatralità immanente", espressa attraverso «testi [...] tesi [...] a farsi percepire come *parola in atto*, percorsa senza sosta da una [...] *cogenza performativa*»³⁹: non è un caso che qualcuno, in passato, abbia suggerito di leggere Antonio Porta attraverso la lente del «teatro della crudeltà» teorizzato da Artaud⁴⁰. Ciononostante, l'autore approda alle scene solo nella seconda metà del decennio: la sua prima, vera prova drammaturgica è *Stark*, pubblicato su «Grammatica» nel 1967⁴¹ e rappresentato l'anno successivo dalla Compagnia del Porcospino di Alberto Moravia e Dacia Maraini. A quel tempo Antonio Porta vantava già oltre dieci anni di attività letteraria: l'apprendistato giovanile di *Calendario*⁴² aveva presto ceduto il passo alla fertile stagione della sperimentazione neoavanguardistica, condotta sul binario della poesia (*I rapporti*⁴³) e, successivamente, della narrativa (*Partita*⁴⁴) e del teatro. A proposito di teatro, nemmeno il nostro autore sfugge alle inchieste sul rapporto tra versi e scena condotte dalle maggiori riviste letterarie e teatrali di quegli anni⁴⁵.

A chi lo interpella sul suo interesse verso il palcoscenico risponde:

Quando Balestrini osservava, qualche anno fa, che “la poesia ha la tendenza a uscire dal libro”, avvertiva una necessità sempre più pressante senza, tuttavia, indicare le radici del fenomeno. Questo perché, riferendosi ad alcune poesie-“collages”, pure molto belle, si poneva dei limiti di discorso. I “collages”, infatti, sono solo un aspetto, e non il più importante, della fuga da uno

³⁸ Il dattiloscritto, datato 1963-64, è conservato nell'archivio privato di Rosemary Liedl Porta.

³⁹ G. Turchetta, *Gridiamo «Sì»*, nonostante tutto, in A. Vaccaro (a c. di), *Il giardiniere contro il becchino: memoria e (ri)scoperta di Antonio Porta*, Milanocosa, Trezzano sul Naviglio 2012, pp. 44-49, p. 48. Il corsivo è mio.

⁴⁰ S. Agosti, *Porta e la scena della crudeltà*, in *Poesia italiana contemporanea*, Bompiani, Milano 1995, pp. 153-55, pp. 153-54. Come ricorda Niva Lorenzini, era stato lo stesso Porta a «[chiamare] in causa la prefazione di Artaud a *Le théâtre et la culture*, stesa nel 1938, in un suo scritto destinato, nel 1968, alle *Opere* di Lautréamont.» Cfr. «*Bucare la pagina*»: *il progetto della poesia*, in *Antonio Porta. Tutte le poesie (1956-1989)*, a c. di N. Lorenzini, Garzanti, Milano 2009, pp. 5-51, p. 20.

⁴¹ A. Porta, *Stark*, in «Grammatica», n.2, gennaio 1967, pp. 15-22.

⁴² L. Paolazzi, *Calendario*, Schwarz, Milano 1956.

⁴³ A. Porta, *I rapporti. Poesie 1958-1964*, Feltrinelli, Milano 1966, ora in *Antonio Porta. Tutte le poesie cit.*, pp. 67-150.

⁴⁴ A. Porta, *Partita*, Feltrinelli, Milano 1967.

⁴⁵ A. Porta, *Poche osservazioni intorno allo spazio della poesia*, in «Il verri», n. 25, dicembre 1967, pp. 82-83.

spazio ideologicamente precostituito. Il problema dello “spazio della poesia” può e deve essere affrontato in modo più articolato e nell’intento di arrivare alla massima completezza possibile, aprendo in questa direzione il maggior numero di strade praticabili; fino al teatro, naturalmente.⁴⁶

Lo «spazio della poesia» dovrà dilatarsi non in una, ma in tutte le direzioni possibili: quasi un’anticipazione di quei «linguaggi infiniti» che sarebbero affiorati, anni dopo, tra le pagine di *Invasioni*⁴⁷. Nelle righe successive l’autore illumina quelle che ritiene essere «le radici del fenomeno»:

Occorre, in un primo momento, riesaminare le origini della nostra cultura e precisamente fissarsi sul momento della crisi dei tradizionali rapporti spazio-temporali. Apparve chiaro, a un certo punto di incontro di sollecitazioni tra le più eterogenee, che la staticità, di un dipinto o di una fotografia, era il più ingombrante cadavere che la «tradizione» avesse lasciato tra i viventi. Era indispensabile sbarazzarsene al più presto. Non era già nato il cinema? Non erano stati fotografati i primi “movimenti”, la sequenza del saltatore di ostacoli, per esempio? Balla, Boccioni, Bragaglia ecc. lo capiscono immediatamente e cominciano a operare con un impeto solo apparentemente ingenuo. Si tratta, in definitiva, dei primi passi della rivoluzione.⁴⁸

Rivoluzione che, almeno in Italia, tarderà a dare i suoi frutti:

Soltanto da pochi anni si è ricominciato a parlare con maggiore serenità dello “spazio della poesia” [...] usando il concetto di “creatività” come viene stabilito dalla fisica, nel senso, cioè, di una continua nuova strutturazione. Viene quindi fatto di osservare che in questo modo la possibilità di lettura della poesia si allarga spontaneamente fino al teatro.⁴⁹

Solo il principio di una «creatività» intesa come «continua nuova strutturazione», come organismo che, animato da una sotterranea energia vitale, rifiuta di cristallizzarsi in forme standardizzate e si apre piuttosto a un perpetuo rinnovamento di se stesso consente alla poesia di esplorare nuove, fruttuose dimensioni, inclusa quella teatrale. Che è poi l’essenza stessa della poetica portiana: non accontentarsi di «una sola forma», ma cercare di «provocarne molte»⁵⁰, attraverso un’inesausta ricerca di soluzioni espressive sempre nuove, riflesso di una posizione “scientifica”, provvisoria e mai definitiva, nei confronti della realtà. Il ragionamento si conclude con la consueta sfiducia sulle reali possibilità di incontro fra mondo del teatro e mondo della poesia:

⁴⁶ *Ivi*, p. 82.

⁴⁷ A. Porta, *Invasioni*, ora in *Antonio Porta. Tutte le poesie* cit., p. 448.

⁴⁸ A. Porta, *Poche osservazioni* cit., p. 82.

⁴⁹ *Ivi*, p. 83.

⁵⁰ A. Porta, *Nel fare poesia*, Sansoni, Firenze 1985, p. 32.

Ma in Italia non pare vi siano possibilità attuali di integrazione tra il "mondo del teatro", fondato sulla concezione borghese della comunicazione di "fatti" ben determinati e circoscrivibili, rinchiusi nel triangolo "soggiorno-camera da letto-giardino", e le dilatazioni inevitabili conseguenti allo "spazio della poesia". Pochi registi sono disposti a capire e, per contro, sostengono che non vi è un pubblico ricettivo. Non si accorgono che occorre fare esplodere i teatri e finalmente tentare esperimenti cominciando ad operare al solo livello "uditivo". Poi si potranno costruire dei veri teatri.⁵¹

Il giudizio fortemente critico di Antonio Porta sulla situazione teatrale italiana esprime, come visto in precedenza, un sentimento largamente condiviso tra gli intellettuali dell'epoca, al punto da indurre alcuni di loro a impugnare la gestione diretta della produzione scenica. È il caso di Alberto Moravia, che, nella seconda metà degli anni Sessanta, condivide con Enzo Siciliano e Dacia Maraini l'esperienza della Compagnia del Porcospino, la cui fondazione segna, a quasi dieci anni dalla pubblicazione in volume de *La mascherata* (1954) e *Beatrice Cenci* (1955)⁵², il nuovo approdo teatrale dell'autore romano. L'avventura del «teatrino degli scrittori»⁵³, animato dall'urgenza di reagire alla presunta mancanza di nuovi drammaturghi sulla scena italiana, inizia a Roma il 20 ottobre del 1966, con la rappresentazione de *L'intervista* di Moravia, *La famiglia normale* della Maraini e *La tazza* di Siciliano, e si consuma nel breve giro di due stagioni, concludendosi, per mancanza di fondi, nel 1968⁵⁴. Al di là della fredda accoglienza della critica e dei risultati effettivamente ottenuti, l'esperimento teatrale di via Belsiana è stato recentemente rivalutato come quello di «un teatro ben radicato nell'attualità culturale e ideologica», che « può legittimamente apparire non lo scontato e un po' retorico cimentarsi dei letterati anche nella produzione teatrale, ma rivela ambizioni che travalicano ampiamente questo tipo di velleità letteraria per dar vita a quello che in realtà fu un vero e proprio "laboratorio drammaturgico" [...] del tutto originale [...]»⁵⁵. Ben diversa valutazione avevano espresso, allora, esponenti del Gruppo 63, come Angelo Guglielmi, che, dalle pagine di «Quindici», puntava il dito proprio contro Moravia e la sua «avanguardia adulterata», accusata di essersi appropriata dell'avanguardia «autentica», inglobandola «all'interno di quell'impianto d'immaginazione e di concezione artistica proprio fuggendo dalla quale, cioè in polemica e in contrasto con la quale, si era costituita.»⁵⁶. L'incontro tra «opportunisti e profittatori» e neoavanguardia avrebbe dato luogo a «orrende nozze» e quindi prodotto «creature malformate», tra le quali Guglielmi, senza esitazione, annovera

⁵¹ *Ivi*, p. 83.

⁵² A. Moravia, *Teatro*, Bompiani, Milano 1958.

⁵³ *Ivi*, p. 21.

⁵⁴ Alberto Moravia / *Teatro* cit., p. 80.

⁵⁵ F. Vazzoler, *I palcoscenici di un romanziere di successo* cit., p. 48.

⁵⁶ A. Guglielmi, *L'avanguardia adulterata*, in *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 18-23, p. 18.

anche il «Teatro del Porcospino»⁵⁷. Nel quadro delle schermaglie che da anni opponevano i Novissimi e i loro detrattori, Antonio Porta occupava una posizione in virtù della quale l'appartenenza alla neoavanguardia non costituiva motivo di preclusione a un rapporto di collaborazione con alcuni dei suoi più strenui oppositori. Di qui la disponibilità a pubblicare su una rivista come “Nuovi Argomenti”, diretta da Moravia e Pasolini; di qui la partecipazione all'esperienza della Compagnia del Porcospino. D'altra parte nessun terreno sembrava più propizio di quello teatrale a favorire l'incontro tra la neoavanguardia e l'*establishment* letterario antagonista, dal momento che, al di là delle molteplici divergenze, sia gli scrittori del Gruppo 63 che Moravia e Pasolini condividevano, di fatto, la concezione di un teatro fondato sul predominio della parola. Concezione sottintesa, come vedremo, alle scelte drammaturgiche di *Stark*, e invece dichiaratamente espressa da Moravia sia nelle interviste⁵⁸ che nel manifesto della Compagnia del Porcospino, che si apre scandendo solennemente la necessità di «un teatro affidato interamente alla parola [...]. Un teatro dove le idee hanno un ruolo preminente, divenendo esse stesse azione [...]. Un teatro quindi volto interamente alla funzione comunicativa.»⁵⁹. La *pièce* di Porta, poi, imperniata com'era sulla contrapposizione tra “reazionari” e “rivoluzionari”, non solo incrociava felicemente una fase della drammaturgia moraviana segnata dall'interesse per «i temi d'attualità culturale», ma ben si inseriva in quel clima di «attualità culturale e ideologica»⁶⁰ che si respirava all'interno della Compagnia stessa. A onor del vero, *Stark* non costituisce né il primo né l'unico episodio di collaborazione tra il nostro autore e il Teatro del Porcospino. Nel corso della stagione teatrale precedente, infatti, Antonio Porta era stato invitato, insieme ad altri autori di primo piano, a partecipare a una serata di lettura di poesie, prevista per la fine del mese di marzo del 1967:

Lei saprà che con Moravia e la Dacia abbiamo messo su un teatro in via Belsiana, che va più o meno bene. Vorremmo fare delle letture di poesie. Ce ne manda qualcuna inedita? La prima serata che vorremmo fare, sarà per la fine di questo mese (Rosselli, Maraini, Volponi e possibilmente lei). Mi risponde con sollecitudine? Ci conto.⁶¹

⁵⁷ *Ivi*, p. 23.

⁵⁸ Alcuni esempi: «In realtà il teatro è prima di tutto parola. E la teoria della teatralità fine a se stessa non può non ridurre il teatro a puro problema meccanico e alla fine, in ultima analisi, al cinema.» A. Moravia, *Il teatro è prima di tutto parola*, in *Alberto Moravia / Teatro cit.*, pp. 859-60, p. 859; «Il teatro di coloro che non sono dei letterati cioè il teatro dei mestieranti può essere necessario, utile e legittimo per molti aspetti ... ma non per quello che secondo me conta di più, l'aspetto culturale e poetico.» A. Moravia, *Dopo il romanzo cit.*, p. 867; «Ora, per me, il teatro – e l'affermazione discende dalla mia idea che il teatro è testo – è fatto soltanto dagli scrittori. Non esiste un mestierante di teatro che faccia del buon teatro, esiste uno scrittore che si esprime col mezzo del teatro: insomma un poeta. Perciò la mia posizione entro il contesto italiano è questa: la rivendicazione dello spazio teatrale agli scrittori. Solo gli scrittori possono riempirlo adeguatamente.» *Ideologia e parola*, in *Alberto Moravia / Teatro cit.*, pp. 886-92, p. 888.

⁵⁹ A. Nari, *Dalla vocazione all'idea di teatro: il percorso teatrale moraviano*, in *Alberto Moravia / Teatro cit.*, p. 20.

⁶⁰ F. Vazzoler, *I palcoscenici di un romanziere di successo cit.*, p. 48.

⁶¹ LS 1; per le siglature dei documenti d'archivio rinvio all'*Elenco dei Fondi archivistici e siglario dei documenti utilizzati* collocato in appendice.

E il poeta soddisfa prontamente le aspettative del suo interlocutore, come una lettera di Dacia Maraini, non datata ma evidentemente di poco successiva, dimostra:

Enzo è partito per la Calabria, quindi tocca a me scriverle. Le sue poesie sono arrivate. Io non le ho ancora lette, ma Enzo dice che sono belle.

Poco oltre la scrittrice aggiunge:

Ma scrivo per un'altra ragione. Abbiamo deciso, dopo molte discussioni, di affidare la lettura delle poesie ai poeti stessi. Per questo sarebbe necessario che lei venisse giù per la serata, cioè il giorno 30 di marzo. È possibile?⁶²

Porta accoglie la richiesta e la sera del 30 marzo 1967 presenta al pubblico del Teatro del Porcospino il poemetto *Come se fosse un ritmo*, composto fra 1966 e 1967, anticipato in rivista⁶³ e poi passato, senza varianti, in *Cara*⁶⁴. Il testo, articolato in nove movimenti di varia estensione, esprime, secondo le parole dell'autore, un'«ossessione divenuta linguaggio»: ossessione nata dal ricordo dei crimini nazifascisti e concretizzata sulla pagina «con una radicalità di scelte prima non raggiunta»⁶⁵. I versi, schematici ed essenziali, si susseguono, a ritmo percussivo e monotono, come fotogrammi che fissano una serie «potenzialmente infinita»⁶⁶ di azioni appena accennate e paradossalmente indecifrabili nella loro assoluta mancanza di figuratività.

All'allucinata fissità ritmica e sintattica fanno da controcanto da un lato un'estrema combinatorietà semantica, che culmina nel movimento numero VII, dall'altro un'impaginazione su due o tre colonne, che apre il testo a molteplici possibilità di lettura. La scelta di *Come se fosse un ritmo*, con ogni probabilità, non fu casuale: Porta stesso, anni dopo, ne avrebbe parlato come di una composizione particolarmente «adatta alla lettura»⁶⁷. Il titolo, poi, richiamando la funzione della didascalia nel testo teatrale, sembra suggerire, a chi legge, una precisa modalità di esecuzione, affidata alla sottolineatura delle «sequenze accentuative, vera spina dorsale dei versi»⁶⁸. Esecuzione cui Porta, già allora, sembrava attribuire notevole importanza, a giudicare dalla lunga preparazione che asserisce di averle dedicato⁶⁹. *Come se fosse un ritmo*, analogamente alle altre poesie di *Cara*, presenta un linguaggio che Fausto Curi aveva definito «radicalmente intransitivo» e «dominato da un'irriducibile letterarietà del segno e del senso»⁷⁰.

⁶² LM 1.

⁶³ A. Porta, *Come se fosse un ritmo*, in «Il verri», n.25, dicembre 1967, pp. 58-64.

⁶⁴ A. Porta, *Cara. Poesie 1965-1968*, Feltrinelli, Milano 1969, ora in *Antonio Porta. Tutte le poesie* cit., pp. 153-219.

⁶⁵ A. Porta, *Nel fare poesia* cit., p. 43.

⁶⁶ N. Lorenzini, «Bucare la pagina» cit., p. 28.

⁶⁷ A. Porta, *Poesia degli anni Settanta*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 39.

⁶⁸ F. Francucci, *Per leggere «Come se fosse un ritmo» di Antonio Porta*, in «Strumenti critici», n.2, maggio 2005.

⁶⁹ A. Porta, *Nel fare poesia* cit., p. 43.

⁷⁰ F. Curi, *Poetica del nuovo terrore*, in «Il verri», n. 32, 1970, pp. 104-107, p. 104.

La comunicazione, sacrificata sul piano dei significati, viene però recuperata attraverso il supporto della dizione, riconducendo la parola poetica all'originaria dimensione orale. La reazione del pubblico sembrerebbe testimoniarlo:

Fui colpito dall'attenzione del pubblico che affollava la sala: la forma della poesia passava dall'autore agli ascoltatori con una tensione palpabile.⁷¹

Per la prima volta nell'esperienza portiana i versi trascendono i confini della pagina scritta e, attraverso la voce, acquistano una loro corporeità; per la prima volta il «fiume nascosto» della poesia «viene alla luce e si fa teatro»⁷². Sebbene i componimenti di *Cara* concludano una fase dell'attività poetica portiana che, in linea con i valori estetici della Neoavanguardia, si contrappone fieramente ai modelli letterari dominanti, tendendo a «frustrare gli orizzonti d'attesa del lettore» e «creando effetti di straniamento linguistico e culturale»⁷³, la lettura di *Come se fosse un ritmo* preannuncia un progetto che Antonio Porta avrebbe sistematicamente perseguito tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta: progetto orientato alla ricerca di una comunicazione diretta e profonda con i suoi lettori, sul versante tanto scritto, attraverso la formula della poesia epistolare⁷⁴, quanto orale, tramite la duplice strada delle letture ad alta voce e, soprattutto, della rappresentazione scenica del testo. La «svolta comunicativa», tesa a trasformare il lettore in destinatario diretto o, addirittura, in spettatore della poesia, era, in qualche misura, già iniziata.

Pochi mesi dopo, nell'estate del 1967, Enzo Siciliano torna a contattarlo per proporgli una nuova collaborazione con il Teatro del Porcospino:

Vorrei che per la prossima stagione del Porcospino ci fosse un tuo testo in cartellone. Vorrei un testo mai rappresentato, da rappresentare come «novità italiana». Ne hai? O hai solo *Stark* che ho letto su «Grammatica»? *Stark*, nel caso, è stato rappresentato? Fammi sapere subito qualcosa.⁷⁵

Non una lettura ad alta voce, questa volta, ma un testo drammaturgico vero e proprio: e l'unico testo drammaturgico che Antonio Porta aveva a disposizione in quel momento, l'unico sufficientemente recente da essere proposto come «novità italiana», era *Stark*. Come ricorda Siciliano, la *pièce* era già comparsa su «Grammatica», nel gennaio del 1967, all'interno di un numero monografico dedicato al teatro dove figuravano, tra gli altri, testi di Manganelli (*Monodialogo*), Balestrini (*Imitazione*,

⁷¹ A. Porta, *Nel fare poesia* cit., p. 44.

⁷² A. Porta e C. Pistillo, *Perché tu mi dici: poeta? (Per un teatro di poesia)*, La Vita Felice, Milano 2015, p. 15.

⁷³ J. Picchione, *Poesia, comunicazione e progetto utopico di Antonio Porta*, in *Il giardiniere contro il becchino* cit., pp. 22-27, p. 22.

⁷⁴ Cfr. la seconda sezione di *Utopia del nomade* (intitolata, appunto, *Lettere*) in *Week end. Poesie 1971-1973 e, soprattutto, le raccolte successive, Passi Passaggi (1976-1979) e L'aria della fine. Brevi lettere 1976, 1978, 1980 / 1981*.

⁷⁵ LS 2.

Improvvisazione, Invocazione), Beckett (*Cascando*) e interventi critici di Bartolucci, Beck, Malerba. Pur nascendo come testo teatrale «distinto e autonomo rispetto al linguaggio della poesia»⁷⁶, *Stark* affonda le radici nella produzione poetica: la quasi totalità della *pièce*, infatti, mutua dagli epigrammi *L'enigma naturale* (1963) e *Non sono poi tanto bestie* (1964), pubblicati autonomamente su rivista e poi confluiti ne *I rapporti* (1966), versi e spunti tematici rielaborati secondo modalità che esamineremo in seguito. La delimitazione tra i generi, rispettata in questa prima fase di attività drammaturgica, non esclude, quindi, feconde contaminazioni intertestuali, che favoriscono la rigenerazione sotto nuove spoglie della materia poetica precedente.

In una nuova missiva, questa volta non datata, Siciliano lo aggiorna sui dettagli organizzativi della messa in scena e sulle relative criticità:

Dunque: abbiamo messo il tuo nome in cartellone, perché speriamo di poter fare di *Stark* una rappresentazione pomeridiana, con repliche limitate: il perché sta nel fatto che *Stark* ha necessità di diversi attori, e i nostri sono, per necessità (difficoltà) economiche, solo quattro. Però ci saranno giovani attori “di passaggio” che vogliono lavorare al Porcospino, e così... Perché non passi da Roma, però, per parlare con noi più precisamente della realizzazione? [...] fatti vivo di persona: potremo parlare di come realizzare il tutto, ti ripeto. [...] anche perché sarà il caso di vedere se le tue voci possono essere recitate da quattro persone.⁷⁷

Per *Stark*, dunque, si prevede «una rappresentazione pomeridiana, con repliche limitate», a causa di una carenza di organico generata da quei problemi economici che, di lì a poco, avrebbero contribuito a porre fine all'esperienza del Teatro del Porcospino di via Belsiana.

Ed è proprio allo scopo di adattare il testo alle esigenze pratiche della compagnia che Siciliano insiste per coinvolgere direttamente il drammaturgo nella fase di allestimento dello spettacolo; fase che, in assenza sia del copione di scena che di ulteriore corrispondenza in merito, non è stato possibile documentare se non, in minima parte, attraverso l'esiguo programma di sala conservato presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova⁷⁸. Sfogliandolo, emergono alcune informazioni di base relative ai nomi del regista, l'iracheno Abdulla J. Hussein, e degli attori presenti sulla scena, «in ordine di entrata» Lisa Pancrazi, Vito Rocca, Enrico Oliveri, Silvio Fiore e Gabriele Gabrani. La rappresentazione, dunque, ha coinvolto cinque attori, quattro della compagnia e uno esterno, a fronte dei sette personaggi complessivi previsti dalla *pièce* portiana: mancando indicazioni sulla distribuzione delle parti, non è possibile accertare se lo scarto tra il numero dei personaggi e quello degli interpreti sia stato risolto attraverso una riduzione dei personaggi o, viceversa, tramite l'assegnazione di due doppi ruoli. La *plaque*, poi, comprende una sintetica nota di regia che,

⁷⁶ J. Picchione, *Introduzione a Antonio Porta*, Laterza, Roma –Bari 1995, p. 127.

⁷⁷ LS 3.

⁷⁸ PDS S.

però, non offre informazioni particolarmente illuminanti sulle caratteristiche dell'allestimento scenico, limitandosi a sottolineare il tentativo di prendere le distanze dagli «schemi naturalistici [...] dalla retorica e dalla demagogia visuale del teatro di consumo» ricorrendo a una non meglio definita «utilizzazione alternata dei diversi metodi di recitazione» e a una «scenografia volutamente essenziale». Nessun riferimento, invece, alla data della prima rappresentazione; data che tuttavia è possibile collocare, almeno approssimativamente, tra gennaio e febbraio del 1968, quando, tra le pagine della rivista teatrale «Il dramma», si legge che «al Teatro del Porcospino sono andati in scena *Due atti in forma di chiave* di Enzo Siciliano, un dialogo sulla rivoluzione culturale in Cina di Alberto Moravia e *Stark*, un atto unico del poeta d'avanguardia Antonio Porta»⁷⁹.

L'articolo, intitolato *Piccoli teatri romani*, restituisce l'istantanea di un sottobosco di teatri e teatrini che germogliano continuamente in virtù di una sorta di miracolistica «moltiplicazione dei teatri e degli spettacoli»:

Ha riaperto i battenti il glorioso Teatro dell'Arlecchino per ospitare due gustosi e pungenti spettacoli: uno allestito da Vilda Ciurlo con due atti unici di René de Obaldia (*L'aria del largo e Il generale sconosciuto*) e l'altro da Luigi Pascutti con una rigorosa scelta di scene dovute a vari autori [...]. Nel Teatro Centrale quattro giovani attori [...] hanno brillantemente presentato, con la regia di Guido Mazzella e nella traduzione di Ennio Flajano, *L'été* di Romain Weingarten [...]. Nel vicolo del Divino Amore, Carmelo Bene ha inaugurato un teatrino che si intitola al suo nome con una “contaminazione” dell'elisabettiano *Arden of Feversham* [...]. Nel Teatro del Leopardi sono stati rappresentati due nuovi atti unici di Claudio Remondi, *La veste nuziale e Sette volte lo stesso peccato*.

Miracolo, però, solo parzialmente riuscito, dal momento che, prosegue l'anonimo recensore,

dinanzi a una fioritura così disordinata e imprevedibile di rappresentazioni dall'incerto destino, si ha [...] l'impressione di una frantumazione teatrale che, se per un verso è indice di indubbia vitalità, è, per un altro verso, un segno non meno evidente di polverizzazione.⁸⁰

Questo, dunque, il *milieu* artistico e culturale in cui *Stark* viene rappresentato: una multiforme galassia di realtà teatrali “minori” estremamente vitali ma al tempo stesso incapaci, per la loro frammentarietà, di dare vita a «un clima», a «un movimento» riconoscibile e in grado di garantirne la sopravvivenza oltre il breve giro di qualche stagione.

L'approdo alle scene è il traguardo di un percorso genetico che, come anticipato, rimonta al 1963-1964, con la stesura e successiva pubblicazione de *L'enigma naturale* e *Non sono poi tanto bestie*, che costituiscono la fonte da cui l'autore attinge buona parte dei versi poi rifusi nella *pièce* teatrale.

⁷⁹ G. C., *Piccoli teatri romani*, «Il dramma», n. 376, gennaio-febbraio 1968, p. 69.

⁸⁰ *Ibidem*.

Non bisogna, tuttavia, lasciarsi ingannare dalle apparenze: pur ereditando il linguaggio anticonvenzionale degli epigrammi, infatti, *Stark* rientra a pieno titolo nei canoni della scrittura drammaturgica tradizionale, vale a dire quelli di un «testo scritto *a priori* e individualmente» e caratterizzato da una «struttura compatta e rigorosa»⁸¹. Quella rottura col passato integralmente realizzata nella produzione poetica non viene quindi replicata sul terreno teatrale, dove l'innovazione rimane confinata entro i limiti della pagina scritta, senza comportare alcun ripensamento del *modus operandi* del drammaturgo e del suo rapporto con il regista e con gli attori. Lo rivelano le didascalie iniziali, attraverso le quali l'autore aspira a monopolizzare il controllo di tutte le componenti dello spettacolo, offrendo circostanziate indicazioni in merito agli «attori», all'«azione» e persino alla «scenografia»⁸². È pur vero, rassicura Porta, che si tratta di istruzioni «iniziali», che «le variazioni [...] possono essere infinite» e «la possibilità di combinazioni diverse, tra movimenti e battute, è aperta»⁸³. Un margine di elasticità che, però, esiste solo per «gentile concessione» dell'autore stesso: siamo ancora ben lontani da quella collaborazione paritetica tra drammaturgo e compagnia teatrale da cui scaturirà *La presa di potere di Ivan lo sciocco* (1974).

In primo luogo, dunque, Porta definisce i personaggi e li ripartisce simmetricamente in tre gruppi: «1° e 2° sono “conservatori”, o meglio “reazionari”»; «A e B sono “rivoluzionari”, o meglio rappresentanti di “loro”, quelli che stanno lavorando per il rovesciamento della cristallizzazione storica in atto»; e, infine, «M,N,O partecipano, attori e spettatori insieme, allo scontro. Sono “cittadini”»⁸⁴. In realtà, avverte Dacia Maraini nella breve riflessione sulla *pièce* contenuta nel programma di sala, «questi personaggi non sono personaggi»:

La psicologia qui è infranta, dispersa, irrecuperabile; [...] l'alternarsi delle voci dialoganti non è provocata e stimolata da azioni morali, mentali, mnemoniche, ma dal susseguirsi di una immaginazione poetica che parla, grida, domanda e si risponde da sola.⁸⁵

Credo che la parola chiave per comprendere pienamente la dialettica che questi “personaggi non personaggi” stabiliscono tra loro sia proprio quella di un'«immaginazione poetica» che traduce sulla scena l'immaginario sociopolitico coevo e lascia emergere una sorta di inconscio collettivo rifranto in una serie di voci spersonalizzate e preventivamente definite sulla base di una determinata appartenenza ideologica o, nel caso dei «cittadini», della «loro condizione rispetto allo

⁸¹ M. De Marinis, *Al limite del teatro* cit., p. 29.

⁸² A. Porta, *Stark* cit., p. 15.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ D. Maraini, *Stark di Antonio Porta*, in PDS S, p. 2.

svolgimento del dialogo»⁸⁶. Quelli presenti in scena, dunque, non sono né personaggi verosimili né proiezioni concettualizzate, ma piuttosto “aggregatori” di «materiali immaginativi»⁸⁷ delle rispettive “fazioni”, o, secondo la definizione di Antonio Attisani, «virgolette intorno a funzioni»⁸⁸ che si esprimono in un linguaggio «preso dai giornali e dal gergo del momento»⁸⁹.

E Stark, l’”eroe” eponimo? Stark (“forte” in tedesco) è un protagonista *in absentia*: sadico torturatore-dittatore, «quintessenza di tutti i sistemi oppressivi»⁹⁰, il suo nome, taciuto come un tabù, viene evocato solo in chiusura e associato, come lungo tutto la *pièce*, a crimini atroci («Stark ha continuato: non stava fermo un minuto [...]. Ne hai uccisi sei milioni, più sei, più sei: era il tuo turno Stark»⁹¹). «Questo testo nasce da un’indignazione politica e sociale», osserva Dacia Maraini nella già citata premessa alla *pièce* portiana: lo confermano i toni appassionati del paragrafo dedicato all’«azione», che tradisce una chiara prospettiva ideologica e una conseguente, inequivocabile presa di posizione dalla parte di coloro «che stanno lavorando per il rovesciamento della cristallizzazione storica in atto», vale a dire, sintetizza efficacemente Attisani citando Brecht, «dalla parte delle cattive novità, piuttosto che delle vecchie cose buone»⁹²:

Dal momento che le battute non sviluppano un’azione diretta, i movimenti, che serviranno all’impostazione del dialogo, devono rappresentare in cifra la situazione storica, di cui sopra. Per questo gli attori scambieranno tra loro oggetti e prodotti indispensabili alla vita. 1° e 2° faranno in modo che lo scambio, cui tutti sono costretti, finisca sempre a proprio vantaggio; accumulando, naturalmente. A e B, soprattutto nel secondo tempo, daranno spesso l’assalto alle accumulazioni. Non riescono a provocare gravi danni ma la loro azione permette agli altri di sopravvivere. L’azione non deve rappresentare soltanto una situazione economica di fondo ma deve cercare di “totalizzarla”, dal cibo quotidiano a una metafisica di valori possibili e continuamente distrutta. Così che gli attori si scambieranno dei messaggi, fogli di carta, libri e altro, spesso intercettati e distrutti da 1° e 2°. Non si tratta di “basso sociolinguismo”: si deve tentare di presentare lo scontro tra la “reazione” e il tentativo di distruggere il rapporto soggetto-oggetto proprio della società borghese, insieme alla tensione necessaria per costruirne uno diverso. [...].⁹³

L’autore opera una netta distinzione tra i piani verbale e gestuale del testo drammatico: dal momento che il dialogo non sviluppa «un’azione diretta», spetta ai «movimenti [...] rappresentare

⁸⁶ G. Bartolucci, *Di un teatro cinetico visivo*, in *La scrittura scenica*, Lerici Editore, Roma 1968, pp. 74-86, p. 81.

⁸⁷ *Ivi*, p. 82.

⁸⁸ A. Attisani, *Parole e progetti per la scena di Antonio Porta*, in «Nuova Corrente», n. 98, 1986, pp. 307-322, p. 308.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ A. Porta, *Stark* cit., p. 22.

⁹² A. Attisani, *Parole e progetti* cit., p. 309.

⁹³ *Ivi*, p. 15.

in cifra la situazione storica, di cui sopra». Mentre le battute, in linea con la produzione poetica coeva, affastellano, senza logica apparente, frammenti di violenza, metamorfosi animalesche, figurazioni dell'inconscio, «luoghi comuni attinti dalla cronaca giornalistica e massmediale»⁹⁴, l'azione simula un conflitto economico, sociale e culturale sviluppato sotto forma di pantomima⁹⁵ attraverso la schematica contrapposizione tra i reazionari, tesi a perpetrare un furto non solo materiale, accumulando «oggetti e prodotti indispensabili alla vita», ma anche ideale, intercettando ed eliminando «messaggi, fogli di carta, libri», simboli di «una metafisica di valori possibili e continuamente distrutta», e i rivoluzionari, intenti a contrastarli e a costruire un nuovo stato di cose. È il «sì» con cui si conclude *Europa cavalca un toro nero* (1958): la lucida presa di coscienza dei mali del mondo non conduce a una visione pessimistica dell'esistenza, ma lascia aperto uno spiraglio di speranza che si traduce in una tensione utopica verso il cambiamento, verso quella rigenerazione che nella produzione portiana viene di volta in volta espressa attraverso le metafore del ventre materno, del parto, della nascita. Sui tagli, sulle ferite, sul sangue che costellano la poesia di Porta domina, fin dall'inizio, l'affermazione vitalistica di una spinta fiduciosa verso il futuro, di un flebile «sì» che torture e violenze non riescono a soffocare del tutto. E i “cittadini”? L'«azione» non li menziona esplicitamente, ma lascia intuire che la loro sia una funzione passiva, limitata allo scambio di oggetti, senza interventi diretti nella diatriba tra forze reazionarie e rivoluzionarie: incarnerebbero, insomma, un'opinione pubblica sostanzialmente apatica e inerte, restia a schierarsi con decisione a fianco delle une o delle altre («Dormiamo, non c'è nulla da fare o da dire»⁹⁶, esclama, a un certo punto, M).

La didascalia iniziale si conclude con un breve paragrafo dedicato alla «scenografia»:

Può essere formata da una serie di pannelli di plastica, incolori e trasparenti, disposti a labirinto, tra i quali gli attori si muovono come ombre e fanno schizzar fuori le parole come spari. Le ombre ripeteranno i movimenti dello scambio, e dovrà avvenire in piena luce, un po' dappertutto, con oggetti molto evidenti: banane, ferri da stiro, pere, scarpe, ecc. Questi scambi possono avvenire anche senza pronunciare parole, accompagnati solo da rumori o da suoni.⁹⁷

L'ambientazione, un labirinto costruito con pannelli di plastica trasparente, richiama quella del coevo romanzo *Partita*, dove un gruppo di personaggi si muoveva sullo sfondo di un parco, cui nel finale si sovrapponeva proprio l'immagine di un labirinto:

⁹⁴ N. Lorenzini, «*Bucare la pagina*» cit., p. 17.

⁹⁵ «Questa idea di pantomima è il segno più debole e datato del testo, in ciò simile a quanto correva per le scene alternative di quegli anni fino a Dario Fo, poi, e alla metà degli anni Settanta». A. Attisani, *Parole e progetti* cit., p. 308.

⁹⁶ A. Porta, *Stark* cit., p. 19.

⁹⁷ *Ivi*, p. 15.

Questa del labirinto è immagine antichissima, come è noto, e risulta decisiva nella nostra cultura proprio quando si avverte che i tempi segnano inconfutabilmente una “crisi della ragione”. Il labirinto è l’immagine di una ragione diversa, a prima vista impraticabile, è il simbolo dello scarto dalla norma, della diversità dell’ignoto. Poiché la parola “crisi” significa anche “trasformazione”, conquistare il labirinto significa impadronirsi di una ragione nuova, più acuta.⁹⁸

Il labirinto è uno spazio paradossale che sovverte «le idee tradizionali d’orientamento»⁹⁹: chi accetta di entrarvi e muoversi tra i suoi meandri, così simili ai meandri del reale e dell’esistenza, deve rovesciare istantaneamente «l’impulso di avvicinamento» e quindi «arretrare anziché avanzare», rifiutando «la direzione normale della meta»¹⁰⁰. Al suo interno nulla è come sembra: si seguono «le false curve di un falso percorso», indietreggiando e rinunciando «a un passo avanti apparentemente illusorio», per raggiungere un punto d’arrivo che, poi, «è soltanto illusorio»¹⁰¹. I personaggi di *Partita* (come, forse, quelli di *Stark*) sono ben lontani dall’obiettivo di «conquistare il labirinto» e quindi di «impadronirsi di una ragione nuova, più acuta»: esasperati per l’incapacità di comprendere le coordinate da seguire, corrono «ansimanti» «in direzioni sempre sbagliate» e, «colti da accessi di rabbia», «si avventano contro le siepi, cercano di svellere le radici [...] strappando pezzetti di rami neri e taglienti, vanamente districandoli [...] scuotendoli come per scalzare la loro intollerabile impenetrabilità, schiaffeggiando le pareti, i muri vegetali, [...] graffiandosi le dita, lacerando il palmo delle mani, provocando autentiche e profonde ferite fin sulle braccia»¹⁰². Il tema del labirinto tornerà, molti anni dopo, a conclusione de *La scelta della voce*, dove la «Città labirinto» rappresenta quel senso di disorientamento «di fronte alle insidie del reale»¹⁰³ che solo l’abbandono alla dimensione utopica della fiaba, salvifica ma sempre sfuggente, riesce momentaneamente a sospendere¹⁰⁴, e ne *La festa del cavallo*, dove uno dei personaggi si inoltra (o si inabissa, insinua Porta¹⁰⁵) in un labirinto immaginato come una foresta fitta e immensa¹⁰⁶.

La lettura della *pièce* conferma ciò che la didascalia introduttiva aveva anticipato: come le poesie de *I rapporti* e di *Cara* e come il romanzo *Partita*, anche *Stark* diventa terreno di sperimentazione

⁹⁸ A. Porta, *Ma il Medioevo è ieri, oggi...* in «Il Corriere della Sera», 30 novembre 1980, p. 10.

⁹⁹ A. Porta, *Partita* cit., p. 106.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 107.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 106.

¹⁰² *Ivi*, p. 105.

¹⁰³ J. Picchione, *Poesia, comunicazione e progetto utopico* cit., p. 26.

¹⁰⁴ «un giorno prima di ritornare nel bosco o / dentro la Città labirinto / dal principio ti racconto una storia / forse una fiaba per cullarti fino al momento del distacco / [...] / È una misura di riconciliazione / (lo sappiamo di breve durata). A. Porta, *Passi Passaggi (1976-1979)* in Antonio Porta. *Tutte le poesie* cit., p. 317.

¹⁰⁵ A. Porta, *Diario di lavoro*, in *La festa del cavallo di Antonio Porta* (pds), Milano 1990, pp. 2-6, p.2.

¹⁰⁶ A. Porta, *La festa del cavallo. Poema per teatro*, Corpo 10, Milano 1986, pp. 73-74.

dove, questa volta, l'autore opera una vera e propria decostruzione del testo drammatico tradizionalmente concepito, attraverso un programmatico «sabotaggio delle strutture, delle regole e del senso»¹⁰⁷. *Stark*, dunque, appartiene a un organico programma di destrutturazione delle forme convenzionali, che investe la prima fase della produzione portiana nelle sue ramificazioni poetica, narrativa e teatrale, rivelando, al di là della varietà dei generi, una compatta trasversalità di spunti tematici, soluzioni espressive e tecniche di montaggio del testo. Basti pensare, ad esempio, alla ricorrenza ossessiva di motivi quali quelli della violenza, della crudeltà, dell'eros sadico e aggressivo, della ferocia del potere, della banalità dei luoghi comuni, dell'assimilazione del corpo umano con quello animale; oppure alla dissoluzione della trama e dei personaggi, comune a *Partita*¹⁰⁸ e *Stark*, ma presente, se vogliamo, anche nelle poesie, dove il soggetto è «disarticolato» e «smembrato»¹⁰⁹ e il racconto deflagra in frammenti che il lettore fatica a ricomporre in un quadro unitario e coerente. Il rapporto di derivazione che lega *Stark* agli epigrammi del 1963-64, poi, istituisce una parentela particolarmente stretta ed evidente tra teatro e poesia: non a caso Giuseppe Bartolucci scriverà, a commento di questa prima prova drammaturgica, che il «far teatro non è che un riflesso conseguente» del «far poesia»¹¹⁰.

E, in effetti, durante la stesura di *Stark* l'autore sfrutta ampiamente la propria esperienza poetica pregressa, sia sul piano più generale della costruzione del testo sia, nello specifico, rifondendo nel tessuto drammaturgico buona parte dei versi de *L'enigma naturale* e *Non sono poi tanto bestie*. Pubblicati nel 1964 rispettivamente su «Malebolge»¹¹¹ e su «Il verri»¹¹², nel 1966 i due testi confluiscono nella raccolta *I rapporti*, dove l'autore, sconvolgendo la successione cronologica delle poesie che la compongono, sceglie di posizionarli in apertura, con funzione proemiale. Nel saggio introduttivo alla raccolta completa delle poesie di Antonio Porta, Niva Lorenzini definisce i due componimenti

epigrammi di vibrante forza percussiva, scandita su tre, quattro o cinque accenti principali [...] e di altrettanto forte icasticità visiva, che raggiunge punte di torsione espressionistica. Vi si stipano, con sintassi paratattica, frammenti di violenza, incubi metropolitani di una società

¹⁰⁷ N. Lorenzini, «Bucare la pagina» cit., p. 14.

¹⁰⁸ A proposito dei personaggi e della trama di *Partita*, Luigi Sasso scrive: «Opportunamente degradati i personaggi, ridotti a semplici ingranaggi della macchina narrativa, [...] il romanzo viene a smarrire una logica consequenzialità di azioni [...] si sgretola, infatti, nel romanzo di Porta, la storia, ogni costruzione tradizionale dell'intreccio narrativo.» L. Sasso, *Antonio Porta*, La nuova Italia, Firenze 1980, pp. 89-90.

¹⁰⁹ N. Lorenzini, «Bucare la pagina» cit., p. 22.

¹¹⁰ G. Bartolucci, *Di un teatro cinetico visivo* cit., p. 82.

¹¹¹ A. Porta, *L'enigma naturale*, in «Malebolge», 1, 1964, pp. 3-9.

¹¹² A. Porta, *Non sono poi tanto bestie*, in «Il verri», 17, ottobre 1964, pp. 64-66.

mercificata, scene di terrore, figurazioni dell'inconscio (il cannibalismo, il divorare, le mutilazioni) [...].¹¹³

Colpisce, ne *L'enigma naturale* e soprattutto in *Non sono poi tanto bestie*, l'alta ricorrenza di inserti dialogici¹¹⁴: spia di una vocazione teatrale che la stesura di *Stark* avrebbe successivamente sviluppato e perfezionato. Poesia e teatro si compenetrano, attraverso un itinerario che dalla drammatizzazione degli epigrammi conduce alla poetizzazione del testo drammatico. Quali trasformazioni subisce, allora, la materia poetica trasferita nel nuovo contesto performativo? Occorre innanzitutto premettere che le due poesie sono oggetto non di una ripresa episodica, ma di un'immissione massiccia che segue la successione cronologica della loro composizione (tra 1° e 2° tempo *L'enigma naturale*, *Non sono poi tanto bestie* nel 2° tempo) e, all'interno delle stesse, la sequenza delle strofe e, tendenzialmente, dei versi. L'architettura complessiva di *Stark* sembra reggere su quello stesso equilibrio tra forze contrapposte, centrifuga – il contenuto, ovvero il ribollito materico di oggetti non più sottoposti ad alcuna gerarchizzazione – e centripeta – la forma, intesa come principio ordinatore di un magma verbale altrimenti debordante – già delineato da Alfredo Giuliani per le poesie de *I rapporti*:

Il metro e la rima hanno qui valore preponderante, quasi di ordine misurato a racchiudere lo sfacelo, a fissare la materia che marcisce. C'è come uno scontro tra questi elementi formali e il contenuto [...].¹¹⁵

Quella dialettica tra sovversione e contenimento, incarnata nell'«attrito tra reclusione e sfaldamento»¹¹⁶, che costituiva il *pattern* ricorrente di molti dei componimenti coevi, ritorna

¹¹³ N. Lorenzini, «*Bucare la pagina*» cit., p. 17.

¹¹⁴ Ne *L'enigma naturale*: ««la / libertà è il mio credo?»» (I, 8-9); ««sì, io sono un cinci / llà?»» (II, 4-5); ««Stalin mi telefonò: ci sarà / la guerra?»» (VIII, 6-7); ««sì, io sono un economico?»» (IX, 9). In *Non sono poi tanto bestie*: ««oggi non è / un giorno come tutti gli altri?»» (V, 6-7); ««per avere ingannato la giustizia / la giustizia arriva tardi?»» (VI, 1-2); ««il potere,?»» (VI, 2); ««è scoppiato come una tomba?»» (VI, 3); ««droghe / e percosse, scienza, possesso e insetti,?»» (VI, 3-4); ««è il tuo turno, Stark,?»» (VI, 5); ««ne uccisi / quattro o cinque?»» (VI, 5-6); ««il caso?»»; ««il dio del mondo atomico?»» (VIII, 4); ««che tre uomini sono / ancora vivi,?»» (VIII, 4-5); ««trombosi cerebrali?»» (VIII, 5); ««non sta ferma / un minuto,?»» (VIII, 5-6); ««almeno sua figlia?»»; ««la frustano?»» (VIII, 6); ««non posso non mentire,?»» (IX, 1); ««mente, io / non c'ero, su,?»» (IX, 1-2); ««non toccate la mia?»» (IX, 2); ««era una nazista,?»»; ««aveva paura, la diastole?»» (IX, 3); ««qual è il giuoco, non sa, che siano gli anni?»» (IX, 4); ««d'attesa,?»»; ««non ha tregua, ormai troppo stanco,?»» (IX, 5); ««della morte?»» (IX, 6); ««sì, è così, droga, sali per bagno, la visita / al castello, oh les beaux jours,?»» (X, 1-2); ««lotta / per la pace, disarmo, ma condanna della coesistenza, / meno burocrati e più soldati,?»» (X, 2-4); ««per migliaia / di marinai milioni di oggetti inutili,?»» (X, 4-5); ««essenziale / è udire tutto,?»» (X, 5-6); ««il desiderio vero è imbiancarsi?»» (X, 6); ««il letto è corto: allora entro,?»» (XI, 1); ««l'ho / uccisa e ora sono felice; tremava: è la sua / ora,?»» (XI, 1-3); ««il destino è di camminare sempre,?»» (XI, 4); ««non si sa come?»» (XI, 5); ««sono sempre stato sulla luna, gare tra ciclisti / e struzzi,?»» (XII, 1-2); ««la balena e l'elefante,?»» (XII, 2); ««non teme / l'atomica, la colonna di fuoco, la città del sole,?»» (XII, 2-3); ««piume e farfalle, l'ora, il giorno, l'ombra,?»» (XII, 4); ««dalla feritoia vedeva salire, nel cuore della notte,?»» (XII, 5); ««il mistero del sonno, la cometa di alessandro?»» (XII, 6); ««si giuoca d'azzardo, si chiama autodistruzione,?»» (XII, 7); ««singhiozzano, collera e gioia, bocca contro,?»» (XII, 8); ««sceso da cavallo,?»»; ««col rasoio, in un gioco che vale,?»» (XII, 9); ««sull'albero, come un frutto, in un film senza trama,?»» (XII, 10); ««non sono poi tanto bestie?»» (XII, 11).

¹¹⁵ A. Giuliani, *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Einaudi, Torino 1965, p. 181.

¹¹⁶ N. Lorenzini, «*Bucare la pagina*» cit., p. 23

dunque anche nella *pièce*; con la non trascurabile differenza che la funzione perimetrale prima svolta dalla rigorosa impalcatura metrica e ritmica viene ora assolta da un elemento strutturante nuovo, ma non meno inflessibile: la rigida tripartizione delle voci dialoganti, che sembra rievocare la severa simmetria di un «testo greco delle origini», in cui «due antagonisti si affrontano» e «un coro di cittadini testimonia e prende parte all'azione»¹¹⁷. Il risultato è, secondo la felice espressione ossimorica di Dacia Maraini, un «volontario e ordinato caos di frammenti poetici»¹¹⁸.

Con l'abbandono della metrica, le strofe dei due epigrammi si disgregano in frammenti di verso disseminati lungo le battute del testo. Alcuni spunti tematici si dilatano, frammentandosi in lacerti ripresi e rimontati con variazioni da una battuta all'altra, in una frenesia combinatoria potenzialmente infinita. I versi originari si sfaldano e si ricompongono continuamente, restituendo immagini sempre diverse, come in un gioco di specchi deformanti: l'effetto è quello di una iterazione ecolalica e ossessiva, di un «cortocircuito di angoscia ai limiti della nevrosi»¹¹⁹.

L'*incipit* della *pièce* offre un esempio macroscopico di questo procedimento, che in fondo non costituisce altro che il potenziamento esasperante dell'analogica tecnica di assemblaggio abitualmente utilizzata ne *I rapporti*:

L'enigma naturale

(Str. I, vv. 1 – 3)

Ogni giorno trova l'uscio bruciato,
un paio di scarpe, una presa di tabacco,
in margine l'annichilimento,

Stark

(Primo tempo, pp. 15 – 17)

M. – Ogni giorno trovano l'uscio bruciato, un
paio di scarpe, bruciate, alcune prese di tabacco,
da consumare, proprio tutte le tavole della porta,
in modo che rimane un gran buco, una cornice
diventata carbone di legna

N. – Ogni giorno trovano l'uscio bruciato, un
paio di scarpe, una presa di tabacco velenoso,
una presa di veleno che sembra tabacco

O. – In margine, l'annichilimento

N. – Poiché sono costretti al margine non
possono che annichilirsi

M. – Lì sul margine cercano di annichilirli,
prima il margine poi l'annichilimento, per

¹¹⁷ A. Attisani, *Parole e progetti* cit., p. 310.

¹¹⁸ D. Maraini, *Stark di Antonio Porta*, in PDS S, p. 2.

¹¹⁹ C. Bello, *Antonio Porta, l'ostinazione del conflitto originario*, in «Avanguardia», 12, 1999, p. 31.

questo motivo

[...]

B. – In margine, l’annichilimento

A. – Ogni giorno una presa di tabacco velenoso

[...]

A. – [...] di quel veleno che pareva tabacco

In genere, tuttavia, la mutazione del materiale poetico avviene attraverso il canale neutro dell’autocitazione puntuale; in questo caso, come dimostrano i due esempi sottostanti, le compatte strofe de *L’enigma naturale* e *Non sono poi tanto bestie* deflagrano in brandelli di verso che si disperdono nelle pieghe del testo¹²⁰, assorbiti dall’andamento certamente più disteso delle battute di dialogo:

L’enigma naturale

(Str. V)

Nella pioggia di fuoco, a migliaia, qui / a
Theothiucan, non rifiutano, minacciano /
cincillà grigioazzurri, scavano nella saletta, i
ricchi d’arterio, senza pietà di sclerosi / fingono
di leggere, con un lungo monologo, in / agguato,
senza gusto, né olfatto, né tatto.

Stark

(Primo tempo, p.18)

B. – Ne sono morti **a migliaia**, qui a
Theothiucàn, sotto la **pioggia di fuoco**, a milioni

A. – E **non rifiutano**, non rifiuteranno mai

1°. – Ma che cosa gridano, infine, che cosa
cercano, che cosa credono di vedere

2°. – Che cosa **scavano**, che cosa **fingono di
leggere**, che cosa credono di dire

1°. – Sono privi di **gusto**, di **olfatto**, di **tatto**

2°. – A quale tipo di semantica si richiamano: a
nessuno

1°. – Quali mani credono di usare, con
ventiquattro dita

¹²⁰ In evidenza nelle citazioni di *Stark*.

2° – Quali sguardi con dodici occhi

M. – Hanno un **cincillà grigio-azzurro** cucito sotto la pelle

N. – Dunque, invocano una grazia sconosciuta

A. – Non è una grazia: è l'esistenza

2° – Perfettamente inutile, nociva, regressiva

1° – Ma quale esistenza, se è finita da un pezzo questa storia

O. – Il loro è un **lungo** e incessante **monologo**, mi hanno detto, una specie di voglia inesausta, non si sa per che cosa, infine

Non sono poi tanto bestie

(Str. IV)

Stark

(Secondo tempo, p. 21)

Sentono, l'astronauta invecchia di 27 anni e mezzo / solo, l'astronauta invecchia di 27 anni e mezzo, / il rumore, la terra invecchia di 3 milioni di anni, / con poche penne, ormai non si salva più.

N. – Pensate a questo: **se l'astronauta invecchia di 27 anni e mezzo**

M. – **Se l'astronauta invecchia**

N. – **La terra invecchia di tre milioni di anni**

O. – Loro sentono solo **il rumore** e sanno interpretarlo, chiaramente

Sovente le immagini di partenza si arricchiscono di nuovi dettagli: così l'«uscio bruciato» della prima strofa de *L'enigma naturale* diventa «uscio bruciato [...] proprio tutte le tavole della porta, in modo che rimane un gran buco, una cornice diventata carbone di legna»¹²¹; oppure il soggetto misterioso che si profila nella strofa successiva arriva a possedere, oltre a un «volto di bambino

¹²¹ A. Porta, *Stark* cit., p. 15.

grigio-azzurro» e a una «splendida coda di volpe», anche altri particolari surreali, come «i peli del cincillà» e un «naso umido e sensibile appoggiato al cristallo, come fosse un cane da ferma»¹²²; e le «quattro / ragazze negre travolte da un'ondata di crudeltà / puritana» (torna il motivo della violenza generata dall'odio razziale, anticipato in *Europa cavalca un toro nero*¹²³) della settima strofa di *Non sono poi tanto bestie* si moltiplicano in «quattrocento, quattromila» e vengono «assiegate nei camion sigillati» dove «entravano i gas di scarico»¹²⁴.

Il passaggio dalle poesie al testo teatrale determina, come conseguenza prioritaria, l'abbandono della metrica. Se la sua funzione strutturante, come scritto in precedenza, viene demandata alla rigida tripartizione dei personaggi, quella «vibrante forza percussiva»¹²⁵ che prima caratterizzava l'accentazione è ora assegnata a ossessive iterazioni anaforiche¹²⁶:

L'enigma naturale

(Str. I, v. 7)

[...] se non l'avesse uccisa

Stark

(Primo tempo, p. 16)

1°. – **se non** l'avesse uccisa, **se non** si fosse ucciso, **se non** fossero finiti insieme in quella vasca da bagno [...]

2°. – **Se non** l'avesse vista, **se non** fosse impazzito, **se non** l'avesse chiamata [...] **se non**

Il nuovo contesto performativo, inoltre, sembra ammorbidire la paratassi contratta e sconnessa de *I rapporti* e ricomparla in un periodare più fluido e scorrevole: ad esempio «il / graffio, non si farà, più, il gozzo.» (*L'enigma naturale*, str. I, vv. 10-11) diventa «Quelli imbecilli che pensano, che credano che non si farà più il graffio, il gozzo.» (*Stark*, primo tempo, p. 17), oppure «non sta ferma / un minuto,» «almeno sua figlia,» (*Non sono poi tanto bestie*, str. VIII, vv. 5-6) viene riformulato in «Non stava fermo un minuto, risparmia almeno mia figlia, ha detto» (secondo tempo, p. 22). Ricorrono numerosi, ora, i connettivi logici, a beneficio della concatenazione tra le battute: «Dunque resistono senza interlocutori» (*Stark*, primo tempo, p. 16); «Pure, continua a telefonare» (p. 17); «Ma dicono che sono vivi, invece, finalmente!» (p. 18).

¹²² *Ivi*, p. 17.

¹²³ A. Porta, *Europa cavalca un toro nero*, in «Quaderni di Azimuth», Milano 1960 e poi ne *I rapporti cit.*

¹²⁴ A. Porta, *Stark cit.*, p. 21.

¹²⁵ N. Lorenzini, «*Bucare la pagina*» cit., p. 17.

¹²⁶ In evidenza nelle citazioni di *Stark*.

D'altro canto occorre sottolineare come l'autore sfrutti ampiamente alcune tecniche di costruzione del testo già sperimentate e collaudate ne *I rapporti*. Una di queste, come visto in precedenza, delinea la struttura portante della *pièce* e consiste nel bilanciamento tra un estremo rigore formale e la forza d'urto di un contenuto che «rimescola realtà psichica e linguaggio, interrompe connessioni, sonda la visceralità dell'inorganico, espone al confronto con l'insensatezza del male»¹²⁷.

Come nella poesia coeva, poi, salta ogni concatenazione logica e ordinata dei fatti: l'evento in questione, vale a dire la tortura e uccisione del misterioso personaggio femminile all'interno della «villa del vizio» di vaga ispirazione sadiana, può essere ricostruito a posteriori solo in maniera approssimativa, ricucendo faticosamente tra loro i frammenti di una cronaca ormai polverizzata e disarticolata. In certi passaggi, inoltre, non è difficile individuare costrutti verbali montati secondo la regola dello «sviluppo per contraddizione»¹²⁸, definita da Fausto Curi come «un rovesciamento della tecnica ermetica dell'analogia, per il quale l'associazione degli oggetti ha luogo in forza della loro reciproca estraneità anziché in forza del loro segreto richiamarsi»¹²⁹: «Tutto è chiaro, tutto è oscuro» (*Stark*, primo tempo, p. 17), «M. – Ha scritto: per andare avanti occorre fermarsi [...] N. – Ha scritto: in alcuni casi occorre invece retrocedere» (p. 19), «O. – E se avesse veramente ragione N. – Se avesse completamente torto» (p. 19), «B. – È morto A. – Per questo potrà, finalmente, essere vivo» (secondo tempo, p. 20). Come i versi degli epigrammi, infine, anche le battute di *Stark* sono sottoposte a un continuo lavoro di scomposizione e assemblaggio, attraverso il quale i frammenti vengono incessantemente ripresi e rimontati con variazioni minime, in una complessa rete di richiami a breve o lunga distanza: i segmenti verbali si sfaldano, per poi ricomporsi sotto forme sempre nuove eppure assai simili tra loro. In conclusione, se è vero che possiamo considerare *Stark* come «un riflesso» della poesia portiana coeva¹³⁰, allora lo spettatore dovrà assumere verso il testo teatrale lo stesso atteggiamento che Sanguineti aveva indicato per il lettore dei versi, cui tocca, per quanto possibile, il compito di «risolvere le lacune, colmare le ellissi, ristabilire i nessi occultati»¹³¹, cercando di sanare gli inevitabili vuoti che la polverizzazione del racconto produce.

¹²⁷ N. Lorenzini, «Bucare la pagina» cit., p. 19.

¹²⁸ A. Porta, *Correlativo oggettivo*, in R. Barilli e A. Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 117.

¹²⁹ F. Curi, *Appunti per due «Novissimi»*, in *Ordine e disordine*, Feltrinelli, Milano 1965, pp. 124-126, p. 125.

¹³⁰ G. Bartolucci, *Di un teatro cinetico visivo* cit., p. 82.

¹³¹ E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in «Lettere italiane», ottobre-dicembre 1964, poi in *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965; ora Ivi, 2001, pp. 102-103, p. 102.

1. 2 *Si tratta di larve*

Nel giugno del 1968, su «Il Caffè», esce *Si tratta di larve*¹³²: «una scena lunga o breve atto unico»¹³³ in prosa, mai rappresentato. In un interno borghese apparentemente rassicurante, con «un divano», «due o tre poltrone» e «un tavolino con un servizio da tè», sullo sfondo di «quinte» che «possono assumere, volta per volta, colorazioni diverse»¹³⁴, un «ospite» e un «proprietario», anonimi esponenti di un mondo in declino, si confrontano, preoccupati e, allo stesso tempo, rassegnati, sull'imminente pericolo costituito dall'invasione di «larve molliccie [sic!], appiccicose [...], larve di plastica allo stato puro»¹³⁵ che stanno progressivamente sostituendosi agli esseri umani, e ora minacciano direttamente i due interlocutori:

PROP. [...] (*Illumina la larva con la luce di un lungo fiammifero*) Niente, non dice niente, per adesso.

OSP. (*ancora impaurito dalla vista della "larva"*)

Ma non ti soffoca subito andandola a disturbare con tutta questa luce, accidenti. Non è qui per soffocarti? Stai un po' attento, perdio!¹³⁶

Come il passo citato dimostra, la lingua di *Si tratta di larve* rientra nei binari della regolarizzazione: non c'è traccia né della frenesia combinatoria, né della sintassi stravolta e frammentata di *Stark*. In compenso, l'infrazione della norma si sbilancia completamente sul piano dei contenuti dialogici e delle situazioni drammaturgiche: la conversazione procede tra gesti insensati, come quello di versare il tè caldo sul vestito dell'ospite (che, alla proposta di cambiarsi, di tutta risposta esclama: «Grazie, no. Questo assorbe ancora bene, è un peccato buttarlo già via, grazie. Dopo, più tardi»¹³⁷) o di accendergli una sigaretta con un fiammifero «lungo una ventina di centimetri»¹³⁸, e rapide incursioni di personaggi altrettanto paradossali, come l'uomo che «si muove improvvisamente e, dirigendosi verso una poltrona, cerca di nascondersi dietro nel momento in cui comincia a orinare»¹³⁹, oppure il figlio del proprietario e un suo giovane amico, che, perduta ogni abilità comunicativa, si limitano a pronunciare parole isolate («1. Albero / 2. Albero / 3. Cavallo / 4. Cavallo / 5. Razzo / 6. Razzo [...]»¹⁴⁰). L'atto dell'orinazione in pubblico, così come l'utilizzo di

¹³² A. Porta, *Si tratta di larve*, in «Il Caffè», n. 3, giugno 1968, pp. 63-72.

¹³³ A. Attisani, *Parole e progetti* cit., p. 310.

¹³⁴ A. Porta, *Si tratta di larve* cit., p. 63.

¹³⁵ *Ivi*, pp. 63-64.

¹³⁶ *Ivi*, pp. 66-67.

¹³⁷ *Ivi*, p. 67.

¹³⁸ *Ivi*, p. 65.

¹³⁹ *Ivi*, p. 63.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 69.

un codice espressivo ridotto ai minimi termini («Hanno perduto la sintassi!»¹⁴¹), sebbene circoscritti alla fugace apparizione di due personaggi marginali, sono comunque segnali eloquenti di un irreversibile processo di regressione allo stato larvale, che inizia a lambire anche i due interlocutori principali¹⁴². Le larve, che tanto inquietano questi ultimi, esercitano invece un'ambigua fascinazione erotica sull'unica presenza femminile, «Lei», la moglie del padrone di casa:

Vedi, mio caro, divento talmente rossa, sprigiono un tale calore, sono così accaldata, così al massimo, voglio dire [...]. Sprigiono centinaia di orgasmi.¹⁴³

Il testo si conclude con le amare considerazioni del proprietario, espressione di un mondo borghese che «rinuncia a ogni possibilità di trasformazione»¹⁴⁴ e si limita a sopravvivere adeguandosi passivamente al nuovo stato di cose:

Vedi, solo chi si adatta, chi non si oppone, chi cerca di aiutare lo svolgersi degli eventi, in qualche modo, questi solo sopravvivono, se la cavano.¹⁴⁵

Nella proposta di situazioni inverosimili e nella veemente critica antiborghese, *Si tratta di larve* recepisce certamente la lezione di Alfred Jarry e Eugène Ionesco.

Secondo Attisani la *pièce*, con «questo tipo di irrisione» e «questo rivoltare la classicità teatrale della commedia» rappresenta un'«estremizzazione dello stile *pochade*, [...] il genere che negli anni Venti e Trenta avevano inventato e praticato con successo i Prévert, gli Aragon, i Moussinac e tutti gli altri che coniugheranno lo spirito Dada e l'impegno politico»¹⁴⁶.

L'ascendente del teatro dell'assurdo, in particolare, riaffiorerà, come vedremo, negli anni Ottanta, in testi come *Fuochi incrociati* e *Pigmei, piccoli giganti d'Africa*.

Sempre *Si tratta di larve* anticipa un motivo successivamente ripreso nelle due *pièces* appena menzionate: quello dell'Africa intesa come terra pura e incontaminata, al riparo, per il momento, dalla decadenza della società occidentale («Sapete che torno dall'Africa. Sapete che lì non sono arrivate; almeno, per ora»¹⁴⁷, spiega l'ospite, riferendosi alle temute larve; e poco oltre sbotta: «Ma vi ho detto che vengo dall'Africa e che là non ce n'erano, un accidenti!»¹⁴⁸).

Come anticipato, il testo non è mai approdato alle scene; ciononostante le didascalie, che delineano l'ambiente e regolano con precisione i gesti e gli atteggiamenti dei personaggi, suggeriscono una

¹⁴¹ *Ivi*, p. 70.

¹⁴² Cfr. I. 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 c. di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Adi editore, Roma 2014, pp. 1-4, pp. 2-3.

¹⁴³ A. Porta, *Si tratta di larve* cit., p. 68.

¹⁴⁴ J. Picchione, *Introduzione* cit., pp. 129-130.

¹⁴⁵ A. Porta, *Si tratta di larve* cit., p. 71.

¹⁴⁶ A. Attisani, *Parole e progetti* cit., p. 311.

¹⁴⁷ A. Porta, *Si tratta di larve* cit., p. 64.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 67.

prassi drammaturgica simile a quella di *Stark*, con un autore che, ancora una volta, accentra il controllo non solo del testo, ma anche delle componenti prossemiche e scenografiche.

Nel suo esame della *pièce*, Antonio Attisani ne individua il punto debole nella «forzatura ideologica» che «si rivela nella perentorietà con cui si vuole affermare la fine di un mondo»¹⁴⁹; al nostro testo, aggiungo io, manca quella forza d'urto che impregnava le battute di *Stark*: quell'angoscia sconvolgente, che si manifestava a tutti i livelli della *pièce*, si tramuta, ora, in un'inquietudine che si limita, per così dire, a scivolare in superficie, rinunciando a scuotere nel profondo le fondamenta del linguaggio.

¹⁴⁹ A. Attisani, *Parole e progetti* cit., p. 310.

Verso l'utopia: la svolta comunicativa degli anni Settanta

2.1 La collaborazione con il Teatro Artigiano

Tra gli anni Sessanta e Settanta la contestazione degli apparati educativi, lavorativi e artistici moltiplica la nascita di esperienze alternative al sistema. L'educazione, il lavoro e l'arte diventano spazi da conquistare o riconquistare. La pubblicazione di *Lettera a una professoressa* (1967) innesca una potente riflessione sulle storture della scuola pubblica italiana e sulla necessità di riformarla in maniera radicale. Le grandi mobilitazioni sindacali dell'ultimo scorcio degli anni Sessanta conseguono un risultato storico in tema di diritto del lavoro con l'emanazione, nel 1970, dello statuto dei lavoratori. Sul versante artistico emergono e si diffondono anche in Italia i fenomeni della *body art*, dell'arte video, del cinema indipendente e del cinema d'artista¹⁵⁰.

Nell'introduzione al volume *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Andrea Cortellessa individua nel Sessantotto non tanto la «Fine di una Cosa», quanto piuttosto l'inizio di un ciclo, quello «dell'Uscita-da-Sé, dell'Arte e insieme della Politica, e della loro Disseminazione [...] nel Fuori», che troverà nel Settantasette la sua più vera e compiuta manifestazione¹⁵¹. Restringendo lo sguardo sul teatro, sarà sufficiente considerare l'evoluzione dell'attività del Living Theatre, dell'Odin Teatret e di Grotowski negli anni immediatamente precedenti per accorgersi che, in realtà, il cammino verso il superamento dei confini della scena era già iniziato da tempo e che, in questa prospettiva, il Sessantotto funziona piuttosto come catalizzatore di una sempre più radicale tensione al cambiamento. L'urgenza di liberazione da un «involucro teatrale»¹⁵² che, nonostante la ventata di rinnovamento del Nuovo Teatro, continuava a erigere barriere invalicabili tra attori e spettatori, tra rappresentazione e realtà, e quindi a essere percepito come dispositivo fondato sulla «finzione, la divisione e la passività»¹⁵³, conosce, durante il Sessantotto, un'improvvisa accelerazione.

Nella sua periodizzazione della prima stagione del Nuovo Teatro, individuata tra il 1947, anno di fondazione del Living Theatre, e il 1970, spartiacque tra due cicli teatrali ben distinti, Marco De

¹⁵⁰ Cfr. V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy* cit., pp. 50-51.

¹⁵¹ A. Cortellessa, *Volevamo la luna*, in *Quindici. Una rivista e il Sessantotto* cit., p. 8.

¹⁵² M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970* cit., p. 233.

¹⁵³ *Ibidem*.

Marinis colloca nel biennio 1968-70 quella che definisce la «fase della prima crisi»¹⁵⁴: una radicale contestazione del sistema di produzione teatrale dominante, che implica la rifondazione su nuove basi del teatro non ufficiale. A riprova della complessità e dell'apparente contraddittorietà del periodo in questione, l'inizio della crisi coincide, paradossalmente, proprio con la realizzazione degli spettacoli più emblematici dell'intero primo ciclo: dall'*Orlando Furioso* di Ronconi a *Ferai* dell'Odin Teatret, dalla seconda versione di *Apocalypsis cum figuris* di Grotowski a *A Midsummer Night's Dream* di Brook¹⁵⁵.

L'arco di tempo compreso tra il 1968 e il 1970 costituisce quindi, per più versi, uno snodo cruciale: se da un lato accoglie l'apice delle capacità espressive di quasi vent'anni di sperimentazioni, dall'altro ne segna anche la crisi e l'epilogo, avviandone la rigenerazione sotto nuove spoglie.

La «messa in crisi teatrale»¹⁵⁶, conseguenza dell'intima aspirazione a stabilire contatti autentici con il reale, ha prodotto, all'interno del Nuovo Teatro, una spaccatura tra la posizione oltranzista di chi, Grotowski e Living in primis, ha tradotto l'imperativo della fuoriuscita dalle scene in una rinuncia definitiva al teatro a favore dell'impegno totale in attività extra-teatrali, e quella «riformista» di coloro (la maggioranza) che, al contrario, hanno proseguito l'avventura teatrale su presupposti totalmente rinnovati, seguendo due fondamentali linee di ricerca: quella di un «*supersperimentalismo formalistico*» interdisciplinare, con particolare predilezione per le arti visive e figurative, e quella, più feconda, che De Marinis definisce «utopica», perché tesa a una crescente «dilatazione del teatro verso il sociale, verso la partecipazione, verso la comunicazione»¹⁵⁷. Le premesse teoriche di questo slancio verso l'esterno si rintracciano tra le pagine di autori come Walter Benjamin, che prefigura quello spostamento del centro d'interesse dallo spettacolo, inteso come prodotto mercificato, al processo per realizzarlo, che costituisce uno degli aspetti caratterizzanti della riflessione e della pratica teatrale di questo periodo¹⁵⁸, e Roland Barthes, secondo cui «un'esperienza creatrice, per essere radicale deve aggredire la struttura reale, cioè politica della società»¹⁵⁹, pena la fossilizzazione del linguaggio, originariamente prorompente, dell'avanguardia. Al ripiegamento nella sperimentazione autoreferenziale, propria della linea formalistica, la tendenza utopica privilegia la compenetrazione tra palcoscenico e realtà sociale: i confini della scena diventano mobili e inglobano piazze, scuole, carceri, periferie, ospedali psichiatrici. La leva di questa trasformazione è la profonda convinzione che l'arte possa e debba

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 5.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 6.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 232.

¹⁵⁷ M. De Marinis, *Al limite del teatro cit.*, pp. 76-77.

¹⁵⁸ «Il suo lavoro [dell'artista] non sarà mai rivolto soltanto ai prodotti, ma sempre anche ai mezzi di produzione. In altre parole i suoi prodotti devono possedere una funzione organizzativa, oltre e prima del loro carattere d'opera.» W. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1973, p. 211.

¹⁵⁹ R. Barthes, *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1972, p. 35.

concorrere a cambiare il mondo: il teatro supera l'idea di rappresentazione come simulazione illusoria della realtà per convertirsi in strumento di animazione sociale e culturale, capace di promuovere la conoscenza di se stessi e degli altri¹⁶⁰, restituendo a chi ne è espropriato adeguate capacità espressive e comunicative. Schierandosi dalla parte degli “esclusi”, il teatro favorisce l'affermazione di istanze spesso ignorate e il riconoscimento della dignità personale di ciascuno. Emblematico il caso di Marco Cavallo¹⁶¹, un'imponente statua di cartapesta azzurra costruita nel 1973 con il contributo dei pazienti dell'ospedale psichiatrico di Trieste e poi esibita per le strade della città, come simbolo di liberazione e di riscatto. In quell'occasione gli artisti chiamati a realizzare il progetto (fra i quali Giuliano Scabia) rifiutarono sia il modello, ritenuto equivoco, dell'arte terapeutica, sia gli «psicodrammi alla Moreno» o «altri sperimentalismi del genere sulla pelle dei malati trattati come cavie», preferendo invece «inserirsi nel processo di trasformazione e di “apertura” in atto», svolgendo, quindi, una funzione di mediazione tra l'ospedale e la città¹⁶². In questa fase, insomma, il teatro ridefinisce ruoli e rapporti: la tendenza generale è quella di un ampliamento del raggio d'azione sia dell'attore, ormai proiettato oltre il compito, riduttivo, di «professionista della finzione», che del pubblico, coinvolto in prima persona e non più considerato «entità unitaria indifferenziata» e «semplice fruitore passivo»¹⁶³.

La predilezione per il lavoro di gruppo porta, in molti casi, a riconsiderare e correggere le tradizionali asimmetrie delle relazioni all'interno delle compagnie e tra le compagnie e il pubblico. La pratica della scrittura collettiva mette in discussione l'idea di testo drammatico come prodotto aprioristico e individuale: sempre più spesso il copione nasce grazie all'apporto di tutti i membri della compagnia e, talvolta, degli spettatori stessi. Significativo, in questo senso, l'itinerario di Giuliano Scabia, caratterizzato da una progressiva dilatazione partecipativa, dalla scrittura “di compagnia” (*Zip* e *Scontri generali*) al coinvolgimento di gruppi e assemblee (il decentramento torinese del 1969-70) fino al progetto totalmente collettivo del *Gorilla Quadrumano*¹⁶⁴.

L'uscita dalle scene, quindi, non è solo metaforica, ma anche reale, e in molti casi comporta l'abbandono, provvisorio o definitivo, dell'edificio teatrale, nella direzione di territori inesplorati o “senza teatro”. Sotto questo punto di vista una delle esperienze più radicali è senz'altro quella che Carlo Quartucci e Carla Tatò intraprendono con *Camion*. Dopo vent'anni di spettacoli allestiti in tutta Italia, nel 1970 Quartucci decide di trasformarsi in artista “itinerante”, iniziando a viaggiare con un vero e proprio camion, per “scaricare teatro” e caricare, in cambio, «vissuti, dibattiti, voci e

¹⁶⁰ M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970* cit., pp. 234-35.

¹⁶¹ Cfr. G. Scabia, *Marco Cavallo. Un'esperienza d'animazione in un ospedale psichiatrico*, Einaudi, Torino 1976 e G. Scabia, *Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, Alfabeta Verlag, Merano 2011.

¹⁶² M. De Marinis, *Al limite del teatro* cit., p. 41.

¹⁶³ M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970* cit., p. 234.

¹⁶⁴ M. De Marinis, *Al limite del teatro* cit., p. 127.

volti, gesti e luoghi»¹⁶⁵: quasi un recupero dell'antica tradizione degli attori girovaghi, attualizzata sulla scorta delle parole d'ordine dell'incontro, della condivisione, della partecipazione.

L'apparato teatrale viene smobilitato e traslocato di strada in strada, di piazza in piazza, nello spirito di uno scambio costante e paritetico con un "pubblico" sempre rinnovato. Sono molti, in quegli anni, i registi e gli attori disposti a mettersi in discussione e ad abbandonare le proprie certezze, per cercare confronti costruttivi all'interno di realtà profondamente diverse. Nel 1970 Leo e Perla (Leo de Berardinis e Perla Peragallo) si trasferiscono a Marigliano, a pochi chilometri da Napoli, e alle porte del paese affittano una masseria, la cui stalla viene presto riadattata a sala prove. «Il sabato e la domenica uscivano in paese, recitavano davanti alla gente del bar o in pizzeria. Incontri con persone singolari. L'inizio di un dialogo. Molti passarono in quel periodo per la masseria, qualcuno finì per fermarsi», scrive Gianni Manzella¹⁶⁶. Attraverso quegli incontri i due teatranti riescono a creare un "teatro dell'ignoranza" in cui la cultura degli artisti e quella dei sottoproletari possa dialogare e scambiarsi suggestioni reciproche. Nasce, così, un itinerario di ricerca fortemente radicato nel territorio e a stretto contatto con il paese e i suoi abitanti. Gli stessi principi ispirano l'attività dell'Odin Teatret nel Salento. Nel 1974, infatti, Eugenio Barba e la sua compagnia si stabiliscono provvisoriamente a Carpignano, dando inizio a quella serie di peregrinazioni che li avrebbe poi portati in Barbagia e in America Latina, e soprattutto introducendo la pratica del "baratto culturale", in virtù della quale i professionisti offrivano il proprio teatro in cambio della performatività, spesso inconsapevole, della popolazione locale. Il processo di riappropriazione del teatro, però, raggiunge il suo apice con la nascita e la ramificazione sul territorio nazionale dei cosiddetti gruppi di base, che portano a compimento il passaggio da una partecipazione ancora, tutto sommato, "controllata", cioè proposta e incoraggiata "dall'alto", alla vera e propria autodeterminazione teatrale. Le nozioni stesse di "decentramento" e "animazione" vengono ormai guardate con sospetto, quali «strumento di controllo e di mediazione del consenso»¹⁶⁷ e espressione di un potere culturale teso a monitorare e imbrigliare la spontaneità di un autentico slancio popolare. «Alla partecipazione», sottolinea De Marinis, «si intende [...] opporre un *progetto di autonomia e di autogestione teatrali*, avente come scopo la stimolazione di un'attività creativa di massa e di base»¹⁶⁸. Teatro di Base, Teatro Spontaneo, Terzo Teatro: queste le definizioni che ricorrono a più riprese tra le pagine di saggi, riflessioni critiche, recensioni, allo scopo di circoscrivere concettualmente, secondo prospettive differenti, un fenomeno tutt'altro che omogeneo come quello dell'«unico vero movimento teatrale del nostro Paese nel secondo Novecento»¹⁶⁹. Sebbene produca

¹⁶⁵ V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy* cit., p. 65.

¹⁶⁶ G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La casa Usher, Lucca 2010, p. 47.

¹⁶⁷ M. De Marinis, *Al limite del teatro* cit., p. 86.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ M. De Marinis, *Teatri invisibili* cit., p. 367.

imprecisione, la varietà nomenclatoria non è del tutto ingiustificata¹⁷⁰.

Riflettendo sui significati delle espressioni sopra menzionate, Ferdinando Taviani afferma che non sono né intercambiabili né, viceversa, riferibili a «tre diversi ambiti di realtà» o a «tre diverse «teorizzazioni» di una stessa realtà» o, ancora, a «tre diverse poetiche»: rimandano, piuttosto, a «tagli problematici diversi e complementari» di uno stesso fenomeno¹⁷¹. Se la definizione di «Teatro di Base» ne segnala la dimensione sociologica, quella di «Teatro Spontaneo» allude alla sua fioritura fuori dai ranghi del teatro istituzionale, mentre quella, fortunata, di «Terzo Teatro» individua, nelle intenzioni di Eugenio Barba che l'ha coniato¹⁷², una terza via teatrale, alternativa sia al teatro ufficiale che allo sperimentalismo d'avanguardia.

Di fronte al fenomeno del movimento teatrale di base, l'atteggiamento della critica non è stato univoco¹⁷³: se alcuni studiosi lo hanno liquidato con un'alzata di spalle oppure considerato materia di competenza altrui, collocandolo nei territori della sociologia piuttosto che in quelli del teatro vero e proprio («non producono del buon teatro, forse non fanno neppure teatro, quindi non ci interessano, passiamo oltre»¹⁷⁴), altri, come Antonio Attisani, Ferdinando Taviani, Italo Moscati e Marco De Marinis, ne hanno invece seguito attentamente l'evoluzione, ed è soprattutto alle loro pagine che mi sono affidata e mi affiderò durante la trattazione dell'argomento.

La parabola del movimento teatrale di base è a dir poco fulminea. Emerso in Italia intorno alla metà degli anni Settanta sotto la spinta propulsiva di neonati gruppi teatrali quali il Teatro Tascabile di Bergamo, il Teatro di Ventura di Treviglio, il Teatro Potlach di Fara Sabina, il Piccolo Teatro di Pontedera, vive la sua stagione più intensa tra il 1976 e il 1977, quando si concentrano raduni sia nazionali che internazionali (come il BITEF di Belgrado, l'incontro di Casciana Terme, l'Atelier internazionale del teatro di gruppo a Bergamo) e si eclissa con la stessa rapidità con cui si era manifestato, per poi trapiantarsi in Sud America, dove, nel 1978, avrebbe avuto luogo il Primo Incontro del Terzo Teatro Internazionale. In Italia saranno soprattutto i «promotori storici»¹⁷⁵, tutti

¹⁷⁰ F. Taviani, *Terzo teatro: vietato ai minori*, in «Scena», n.1, febbraio 1977, pp. 12-18, p. 13.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² Lo scritto di Barba sul Terzo Teatro, proposto per la prima volta al BITEF di Belgrado nel settembre del 1976, viene pubblicato su «Scena», n. 6, novembre-dicembre 1976 e poi in F. Taviani, *Il libro dell'Odin. Il teatro laboratorio di Eugenio Barba*, Feltrinelli, Milano 1981³. La definizione di «Terzo Teatro» suscita, tuttavia, qualche riserva: «[...] Eugenio Barba ha potuto parlare di *Terzo Teatro*, e già il termine supinamente si diffonde. Ma la nozione di Terzo Teatro è ambigua perlomeno come quella di Terzo Mondo. Quale Terzo Mondo, quello degli sceicchi o quello dei movimenti di liberazione? O supponiamo che questi compongano una unità culturale? Allora cos'è per questi teorici la cultura, il «filo rosso» che lega sfruttatori e sfruttati?» A. Attisani, *E la fame?*, in «Scena», n.6, novembre-dicembre 1976, pp. 5-7, p. 7.

¹⁷³ Così come non è univoca la definizione di «movimento» in relazione al Teatro di Base: se Marco De Marinis la utilizza senza problemi (cfr. *Teatri invisibili* cit.), Antonio Attisani esprime qualche obiezione in proposito: «[...] è chiaro che i gruppi non possono definirsi un movimento [...] ma solo una fascia, una grossa parte del molto più esteso strato di giovani che tenta di trovare una sempre più chiara identificazione (A. Attisani, *Note al questionario dei gruppi di base*, in «Scena», n. 5, novembre 1977, p. 12).

¹⁷⁴ M. De Marinis, *Al limite del teatro* cit., p. 84.

¹⁷⁵ M. De Marinis, *Teatri invisibili* cit., p. 368.

di matrice grotowskiano-barbiana, a proseguire la loro attività dopo l'improvviso riflusso del movimento, che cederà il posto a quello che molti percepiranno come un "ritorno all'ordine"¹⁷⁶. Se non una vera e propria restaurazione, ciò che aveva avuto luogo e che si sarebbe dispiegato negli anni Ottanta era un radicale mutamento del panorama teatrale italiano, trasformato, secondo Taviani, da «luogo della differenza a luogo solenne», a causa di un «processo di riunificazione del teatro» che, in opposizione alle «forze centrifughe» che avevano caratterizzato «i fenomeni nuovi» del decennio precedente, riposizionò «il centro di gravità nel teatro "normale", il più forte»¹⁷⁷. Non si può negare, comunque, che la crisi del teatro di base sia dipesa, in buona parte, dai gruppi stessi, i quali, lavorando principalmente sui processi e sull'animazione culturale, si trovarono impreparati nel momento in cui il *rappel à l'ordre* spostò nuovamente l'accento sui prodotti.

Nonostante i ripetuti tentativi, il teatro di base non riuscirà mai a organizzare e coordinare le sue innumerevoli unità sparse su tutto il territorio nazionale. «Fenomeno in gran parte spontaneo e disordinato», così lo definisce De Marinis¹⁷⁸: ne fanno parte gruppi teatrali spesso effimeri e precari, che esauriscono la propria esistenza in un breve o brevissimo torno di tempo. Una realtà talmente mobile e fluttuante da vanificare qualsiasi serio tentativo di inchiesta su basi statistiche¹⁷⁹. Con tutti i loro limiti, i censimenti aiutano però a tracciare una mappatura del fenomeno e a inquadrarne alcuni aspetti chiave. Quello pubblicato nell'appendice del numero di novembre 1977 di «Scena»¹⁸⁰, ad esempio, fotografa, almeno in parte, la situazione del teatro di base italiano quale si prospettava in vista del primo raduno nazionale (Casciana Terme 18-22 marzo 1977), vale a dire all'apice della sua fioritura. Dei quattrocento gruppi che parteciparono al convegno¹⁸¹, solo centotrentacinque compilarono e restituirono il questionario agli organizzatori: un campione limitato, ma sufficientemente rappresentativo. Sebbene abbia escluso la possibilità di analizzare e comprendere caratteristiche basilari, quali il livello di consapevolezza del proprio lavoro e il rapporto con il territorio e i suoi abitanti, l'indagine è stata e rimane tuttora uno strumento insostituibile per individuare alcuni comuni denominatori di questo «arcipelago teatrale»¹⁸², inerenti soprattutto «la composizione del gruppo», «l'attività dei partecipanti», «la struttura interna» e «il rapporto burocratico interno-esterno»¹⁸³. Il movimento ha toccato il suo momento di

¹⁷⁶ *Ivi*, pp. 369 ss.

¹⁷⁷ F. Taviani, *Contro il mal occhio* cit. p. 102.

¹⁷⁸ M. De Marinis, *Al limite del teatro* cit., p. 84.

¹⁷⁹ «Uno dei problemi che ci si è anche posti è stato quello del censimento dei gruppi di base italiani. Molte persone hanno tentato di censire i Gruppi di Base ed è sempre stato un fallimento. Perché da quando il questionario arriva a quando ritorna compilato molti gruppi sono nati ed alcuni sono morti: la mobilità all'interno di questa realtà è estrema. [...] Il censimento vero e proprio è impossibile, ha solo senso come lavoro aperto di documentazione.» A. Attisani, *La scoperta del teatro*, in «Scena», n. 1, febbraio 1977, pp. 4-9, p. 5.

¹⁸⁰ *Basi statistiche per un'inchiesta sui gruppi di base*, in «Scena», n. 5, novembre 1977, pp. 12-14.

¹⁸¹ I. Moscati, *La miseria creativa. Cronache del teatro "non garantito"*, Cappelli, Bologna 1978, p. 41.

¹⁸² E. Barba, *Il terzo teatro*, in «Scena», n. 6, novembre-dicembre 1976, p. 25.

¹⁸³ A. Attisani, *Note al questionario* cit.

massima espansione quasi contemporaneamente in tutta Italia tra il 1974 e il 1976.

Il primo dato evidente è la disomogeneità della distribuzione geografica: la maggior parte dei gruppi, ben centocinque su centotrentacinque, si concentra nelle regioni del centro-nord, mentre solo trenta sono disseminati tra sud e isole. Le compagnie si localizzano soprattutto nei piccoli centri o nelle periferie delle grandi città. Quello dei gruppi di base è un teatro tenacemente radicato nel contesto sociale e culturale in cui opera: un'istituzione militante che nasce come «luogo di sintesi delle esigenze espresse dal territorio»¹⁸⁴ e diventa centro propulsore di cultura attraverso una democratizzazione dell'attività creativa, grazie alla trasformazione dei destinatari da consumatori a produttori. Il circuito teatrale, ora, privilegia quel pubblico sistematicamente ignorato dal cosiddetto teatro ufficiale: i centri sociali e culturali, le strade e le piazze, gli asili, le scuole, le università, le fabbriche sono indicati come luoghi di intervento prioritari. La stessa eterogeneità si riflette nella scelta degli spazi dedicati all'abituale svolgimento del lavoro quotidiano: ben novantotto gruppi hanno come sede ambienti diversi dall'edificio teatrale vero e proprio (circoli universitari, biblioteche, palestre, canoniche), alcuni ne sono addirittura sprovvisti. I gruppi sono al centro di una rete di relazioni estese e ramificate, che li legano non solo alla collettività, ma anche ad associazioni politiche e culturali e a istituzioni comunali, provinciali e regionali: le risposte al questionario menzionano, in particolar modo, l'Arci, gli enti locali, le scuole, i partiti di sinistra.

Nate da un'alleanza disinteressata tra studenti, operai, impiegati, insegnanti, queste formazioni teatrali costituiscono altrettanti presidi di cultura all'interno di ghetti metropolitani e periferie dimenticate, dove perseguono l'obiettivo di sviluppare nuove forme di partecipazione.

Il radicamento nel territorio, tuttavia, rappresenta un'arma a doppio taglio: se, da una parte, sollecita un'azione culturale capace di oltrepassare i confini strettamente teatrali, dall'altra determina quella frammentazione e quell'isolamento che i gruppi tenteranno invano di superare attraverso incontri e raduni. Molto sentita, infatti, è l'esigenza di conoscersi e confrontarsi, stabilire contatti e perfezionarsi attraverso lo scambio di esperienze. Gli attori sono prevalentemente non professionisti (solo in pochissimi casi si dedicano al teatro a tempo pieno; i più si dividono tra studio e palcoscenico) e lavorano senza regolare retribuzione (sono solo quattro i gruppi che stipendiano i propri componenti). Quasi nessuno, comunque, manifesta la pretesa di passare al professionismo. La loro età oscilla mediamente tra i venti e i venticinque anni. Il 34% dei gruppi nasce come laboratorio teatrale, ciò che conferma l'influenza di modelli «tutti rifiutati in linea di principio ma in realtà fortemente presenti con le loro suggestioni»¹⁸⁵, come Grotowski e Barba, dai quali viene

¹⁸⁴ A. Attisani, *La scoperta del teatro* cit., p. 7.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 6.

mutuata, inoltre, una diversa concezione del lavoro attoriale, fortemente basato sulla gestualità¹⁸⁶, sull'improvvisazione e sulla negazione del divismo, sia in scena che dietro le quinte¹⁸⁷. È comunque notevole la presenza di gruppi che non ricalcano le orme di nessuna scuola (Attisani cita, a questo proposito, il Teatro del Vento, il Collettivo Teatrale di Brugherio, il Teatro Azeta e la Gabbia dei Giuppit)¹⁸⁸.

La volontà di smarcarsi dai modelli di riferimento è una delle contraddizioni che il fenomeno lascia emergere: un'altra, estremamente significativa, riguarda quelle «pratiche che propongono vecchi schemi (in funzione di psicoterapia di gruppo o di presunzione intellettuale o semplicemente autoritari) conviventi con un orientamento ideale più “nobile”, oppure anche pratiche tendenzialmente corrette a cui si accompagna una mancanza di idealità»¹⁸⁹.

La maggior parte dei gruppi ha una precisa configurazione giuridica, che spazia dalla compagnia sociale alla cooperativa, dal circolo culturale al gruppo universitario; non è trascurabile, comunque, la percentuale di quelli che ne sono totalmente privi (42%), soprattutto nelle regioni settentrionali. La loro condizione di precarietà e incertezza dipende, in primo luogo, dalle difficoltà economiche: le sovvenzioni pubbliche sono ridotte al lumicino¹⁹⁰ e i gruppi cercano di fare fronte alle spese principalmente attraverso l'autofinanziamento¹⁹¹.

Questa, complessivamente, la situazione del teatro di base italiano quale si delineava alla vigilia dell'incontro di Casciana. Il quadro, però, è in continua evoluzione e appena un anno dopo Roberto Agostini poté constatare che, mentre regioni come Liguria, Piemonte e Puglia stavano conoscendo un'improvvisa e notevole flessione della presenza dei gruppi di base sul proprio territorio, il movimento continuava a «marciare» altrove, ad esempio in Toscana, Emilia-Romagna, Lazio e Lombardia¹⁹². Quest'ultima, in particolare, ha sempre giocato un ruolo di primo piano nella sua storia. Secondo la mappatura dei gruppi di base italiani aggiornata al 1978¹⁹³, nell'ultimo scorcio del decennio la Lombardia ne conta addirittura quaranta, diciannove dei quali concentrati a Milano e dintorni, i restanti distribuiti tra Bergamo (sei), Cremona (quattro), Brescia (quattro), Como (quattro), Varese (due) e Mantova (uno) e le relative province.

¹⁸⁶ Gli esercizi mimici e gestuali occupano il secondo posto nella classifica delle attività pratica, a breve distanza dalla voce «Allenamento individuale e collettivo». *Basi statistiche* cit., p. 14.

¹⁸⁷ Tant'è vero che alla domanda «Il gruppo discute al proprio interno le ipotesi, i modi e le prospettive del proprio lavoro? In che modo?» i gruppi rispondono unanimemente «sì, in assemblea». *Ibidem*.

¹⁸⁸ A. Attisani, *La scoperta del teatro* cit., p. 6.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ Il raduno nazionale dei gruppi di base a Casciana Terme (marzo 1977) fu finanziato, tra gli altri, dalla Regione e dal Comune di Pontedera e la sua organizzazione è costata solo quattordici milioni di lire, «una cifra da niente se si pensa a quel che costa il teatro ufficiale con i suoi stabili e con il complesso delle sue attività» (I. Moscati, *La miseria creativa* cit., p. 38).

¹⁹¹ D'altra parte non esiste un punto di vista condiviso sull'argomento (cfr. A. Attisani, *La scoperta del teatro* cit., p.9).

¹⁹² R. Agostini, *I gruppi di base*, «Patalogo», n.1, 1979, pp. 237-45, p. 237.

¹⁹³ *Ivi*, pp. 237-45.

Il panorama lombardo si contraddistingue non solo per quantità, ma anche per qualità delle proposte culturali, grazie alle quali molti gruppi sono riusciti a oltrepassare i confini della provincia e a sollecitare l'interesse di critici di fama nazionale. Il Teatro Tascabile di Bergamo è una delle realtà più importanti: fondato da Renzo Vescovi nel 1973, è stato fra i promotori del movimento teatrale di base e, secondo Moscati, «uno dei pochi in Italia che abbia saputo costruirsi una identità organizzativa e culturale»¹⁹⁴. Grazie alla sua mediazione, tra il 28 agosto e il 7 settembre 1977 la città ha potuto ospitare l'Atelier internazionale sul teatro di gruppo, una delle tappe più significative della storia del movimento, di cui Italo Moscati ha offerto un gustoso resoconto tra le pagine de *La miseria creativa*. Due anni prima, nel 1975, a Treviglio, in provincia di Bergamo, nasceva il Teatro di Ventura, capace di coniugare la ricerca sull'antico teatro popolare e l'interesse per «il senso attuale del mestiere d'attore»¹⁹⁵. Dei gruppi che affollano lo scenario milanese, tre in particolare catturano l'attenzione di Agostini: la compagnia Tupac Amarù, minuscolo collettivo teatrale attivo presso il centro sociale del quartiere popolare dell' "Isola"; il Teatro del Sole, guidato da Carlo e Iva Formigoni, apripista di una nuovo teatro per ragazzi; il Teatro Officina, unico presidio culturale della periferia settentrionale della città, dapprima impegnato in rassegne musicali, spettacoli e cicli di film politici, poi, dopo un cambio di gestione, dedito a «testimonianze regionali, teatro popolare, voci della cultura subalterna»¹⁹⁶.

Il gruppo di base lombardo che però ci interessa più di tutti è il Teatro Artigiano di Cantù, che con il nostro autore ha stabilito un fruttuoso sodalizio, curando la realizzazione scenica de *La presa di potere di Ivan lo sciocco* (1974), per la cui trattazione rinvio al capitolo monografico, e interessandosi al progetto, poi abbandonato, di *Zingarom*, che invece approfondirò nel corso di questo stesso capitolo. Prima di descrivere le circostanze nelle quali il poeta e gli attori si sono conosciuti e hanno deciso di collaborare insieme, ritengo opportuno aprire una parentesi che riassume brevemente le caratteristiche e il metodo di lavoro del Teatro Artigiano, con particolare attenzione alla prima fase della sua attività (anni Sessanta e Settanta).

Le origini della compagnia risalgono alla seconda metà degli anni Sessanta: allora la Brianza attraversava un periodo di grave disagio economico e sociale, determinato dall'avanzare delle grandi industrie del mobile a scapito delle piccole imprese artigiane disseminate sul territorio. La nascita del Teatro Artigiano, dunque, non è casuale: un gruppo di giovani canturini, studenti e operai, comincia a considerare il teatro come lo strumento più efficace per esprimere la crisi di un mondo agricolo e artigiano ormai irrimediabilmente compromesso e, al tempo stesso, per

¹⁹⁴ I. Moscati, *La miseria creativa* cit., p. 64.

¹⁹⁵ R. Agostini, *I gruppi di base* cit., p. 242.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

«riscoprirne i gesti sopravvissuti»¹⁹⁷. La storia del territorio e quella della compagnia si annodano e procedono di pari passo: il contesto costituisce un termine di confronto costante, uno spazio d'intervento privilegiato e un repertorio di temi e forme da cui il teatro trae ispirazione per svolgere il proprio ruolo di "coscienza critica" della comunità. Una vocazione alla partecipazione attiva dichiarata esplicitamente nel manifesto programmatico della compagnia, datato 1970 e firmato, significativamente, "Gruppo Teatro Realtà e Azione":

Le finalità del "Gruppo Teatro Realtà e Azione" sono:

1. Diffondere nel modo più ampio possibile il teatro ad ogni livello sociale, tenendo cura di interessare soprattutto le classi meno abbienti e meno preparate a un colloquio con la cultura. per raggiungere tale scopo oltre all'attenzione speciale che verrà data alla scelta dei testi o alla loro diretta stesura da parte dei componenti del "gruppo", si vuole spostare il luogo di rappresentazione dai cinema e dai teatri alle piazze, o comunque in un qualsiasi spazio dove sia possibile un'azione teatrale.
2. Proporre un teatro nuovo, come alternativa culturale, rispetto al teatro e alla cultura tradizionali: in altri termini ricercare un linguaggio che, per forme e contenuti, annulli la possibile assenza o passività da parte del pubblico per garantire, grazie ai contenuti e in virtù di una simile tecnica di rappresentazione, la recezione totale anche a chi non è abituato a un discorso teatrale.
3. Conservare in maniera autentica il significato di "gruppo" adottando il sistema della cooperazione; tale sistema di cooperazione ha la finalità di eliminare le tradizionali figure autoritarie tutt'ora operanti nel teatro come il regista, il primo attore, lo scenografo, l'applauso, ecc.
4. Il "gruppo teatro realtà e azione" dichiara la propria intenzione di costituirsi come attività e continua nel tempo, al fine di realizzare nella città una attiva presenza culturale.¹⁹⁸

La ricerca di un pubblico trasversale, con particolare attenzione ai ceti meno abbienti, la predilezione per spazi teatrali alternativi a quelli abitualmente utilizzati, la risoluta presa di distanza dal teatro ufficiale, la scelta di temi e tecniche di rappresentazione capaci di trasformare gli spettatori da fruitori passivi a interlocutori attivi, la valorizzazione del lavoro di gruppo con conseguente livellamento della gerarchia tradizionale, fondata sul predominio di figure come quelle del regista o del primo attore: obiettivi che il Teatro Artigiano riuscirà a perseguire con mirabile coerenza durante l'intero arco della sua storia, che dura tuttora, realizzando oltre quaranta spettacoli, azioni collettive, happenings portati non solo nei teatri, ma anche nelle strade, nelle piazze, nelle scuole, nelle carceri. La strada però, all'inizio, è tutta in salita, in particolar modo nella natia Cantù. In un'intervista del 1975, a quasi dieci anni dalla nascita del gruppo, gli attori

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 240.

¹⁹⁸ <http://www.teatroartigiano.it/>.

delineano il quadro di una comunità che sembra aver dedicato tutte le proprie energie alla produzione, tralasciando colpevolmente ogni iniziativa culturale:

Fino a poco tempo fa, perfino al di fuori della nostra provincia, era facile trovare chi diceva che a Cantù manca qualsiasi iniziativa culturale. Senza bisogno di fare delle analisi approfondite, i motivi sono molto chiari, molto oggettivi: a Cantù non esiste un teatro comunale o una sala abbastanza grande da ospitare uno spettacolo medio. Il cinema è nelle mani di gestori privati che pensano ai loro interessi e poi le tre sale di proiezione esistenti non hanno assolutamente il palcoscenico. Eppure se si va a rovistare nelle parrocchie, si intravede subito che i luoghi per fare teatro ci sarebbero, anche se ora sono ridotti in uno stato pietoso, con le crepe nei muri e i legni marci [...]. È naturale che in questa situazione perfino la Biblioteca Civica (aperta al pubblico solo alla fine del 1967!) si trova con le mani legate e incontra serie difficoltà quando pensa a un possibile decentramento [...]¹⁹⁹.

La situazione appare ugualmente stagnante nei centri limitrofi, mentre Como, il capoluogo di provincia, convoglia tutte le proprie attenzioni e risorse in eventi di prestigio, penalizzando così le iniziative dei gruppi non convenzionali²⁰⁰. La metà degli anni Settanta registra, per fortuna, qualche segnale di risveglio, con l'organizzazione di festival musicali e delle prime rassegne di gruppi sperimentali lombardi. Il contesto, tuttavia, continua a presentarsi particolarmente aspro e ostile, non solo per l'evidente difficoltà a reperire i finanziamenti necessari, ma anche per la refrattarietà del pubblico canturino, inizialmente disinteressato, a quanto dichiarano gli attori stessi, alle proposte del teatro politico e sperimentale:

E bisogna arrivare al novembre '75 per vedere organizzata in Cantù una breve rassegna teatrale, completamente autogestita e relegata in una vecchia sala di oratorio. Tutte le compagnie partecipanti fanno teatro politico, magari con una certa sperimentazione, e vengono da Milano, da Como, ma anche da piccoli paesi della zona, come Inzago e Verano. Purtroppo dal punto di vista del pubblico è il deserto, dal punto di vista finanziario è un disastro. Comunque è un primo passo.²⁰¹

Nonostante le circostanze poco favorevoli, il Teatro Artigiano porta avanti con determinazione l'impegno di interrompere questo assordante silenzio culturale. L'animatore della compagnia è, dagli inizi, Sergio Porro, che l'ha guidata in qualità di attore, regista e adattatore dei testi fino alla sua recente scomparsa. L'esordio, avvenuto con *Le permanenti* (1967), descritto come uno «spettacolo [...] che, sotto la forma della commedia aristofanea, trasmette violenti contenuti di

¹⁹⁹ R. Agostini, *Intervista al Teatro Artigiano*, in «Scena», pp. 61-64, p. 62.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*.

polemica sociale»²⁰², appartiene ancora alla «*protostoria*»²⁰³ del gruppo: il Teatro Artigiano vero e proprio, secondo i lineamenti storici tracciati nel sito ufficiale, nasce a cavallo tra il 1969 e il 1970. Anche la teatrografia inserita da Quadri in calce al paragrafo dedicato al gruppo all'interno del secondo volume de *L'avanguardia teatrale in Italia*²⁰⁴ tralascia il primissimo spettacolo e inizia con quello successivo, *Parabola di L.* (1969), un *happening* teso a coinvolgere il pubblico attraverso il lavoro manuale, vissuto come esperienza catartica. Nel 1971, con *Edipo a Colono*, portato in scena a Cantù l'anno precedente, il Teatro Artigiano approda a Milano, e precisamente presso quel Teatro Uomo che Cesare Molinari ha definito «ricettacolo di tutti, o quasi, gli spettacoli *underground* dell'Italia settentrionale»²⁰⁵, e che di lì a poco avrebbe ospitato la messa in scena de *La presa di potere di Ivan lo sciocco* (1974). La *pièce* segna una svolta importante: la compagnia, infatti, non solo si confronta per la prima volta con il mito greco, che d'ora in avanti costituirà, insieme alla fiaba, una preziosa fonte di ispirazione, in quanto espressione del più profondo sentire popolare e comunitario, ma comincia a maturare un preciso metodo di lavoro sul testo.

Scartata la soluzione della messa in scena tradizionale che, a loro avviso, si sarebbe tradotta nell'ennesima rappresentazione, mediocre e scolorita, propria della filodrammatica di provincia, gli attori del Teatro Artigiano scelgono una strada alternativa, basata sulla selezione di passi adatti al loro stile recitativo²⁰⁶. Invece di adeguarsi al testo la compagnia, intelligentemente, lo piega alle proprie esigenze, privilegiando scene corali come quelle «di battaglia», oppure «tafferugli, momenti di lavoro collettivo e di riposo comune»²⁰⁷. Scene che favoriscono l'immedesimazione degli attori in una comunità sociale e culturale sempre diversa, dai maya de *Il mondo poggia sul dorso di un grande caimano* (1973) ai russi de *La presa di potere di Ivan lo sciocco* (1974), ma sempre protagonista della medesima lotta contro un potere «ora visibile ora misterioso»²⁰⁸. ««Teatro Artigiano» è una qualifica che evoca felicemente un modo proprio e quotidiano di far teatro», esordisce Franco Quadri nella recensione alla messa in scena della *pièce Il mondo poggia sul dorso di un grande caimano* (1973)²⁰⁹. Una prassi artigianale che gli attori sembrano aver interiorizzato e trasferito a teatro.

La realizzazione dello spettacolo è la meta di un processo articolato in fasi sempre più codificate e scandite secondo un ciclo stagionale che ricorda quello del lavoro agricolo o della produzione di un manufatto di pregio: «in primavera si pensa al copione, in estate lo si prepara, in autunno viene

²⁰² <http://www.teatroartigiano.it/>.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976*, 2 voll., 2° vol., Einaudi, Torino 1978, pp. 676-79, p. 678.

²⁰⁵ C. Molinari, *Teatro politico* cit., p. 109.

²⁰⁶ R. Agostini, *Intervista* cit., p. 62.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ F. Quadri, *La politica del regista. Teatro 1967-1979*, 2 voll., 2° vol., Il formichiere, Milano 1980, pp. 411-12, p. 412.

allestito lo spettacolo e in inverno poi, quando è matura la “stagione” del teatro, il Teatro Artigiano espone il suo prodotto in città, alla “fiera” di Milano», spiegano orgogliosamente gli attori²¹⁰. Gradualmente, il Teatro Artigiano mette a punto un metodo di lavoro organizzato in quattro stadi successivi, che conducono al progressivo “raffinamento” del prodotto.

A illustrarli è Marzio Porro, che negli anni Settanta ha collaborato con la compagnia, ricoprendo di volta in volta, in autonomia o in coppia con Sergio Porro o altri, i ruoli di direttore artistico (*Gli abiti nuovi del Granduca*, 1972), regista (*Il mondo poggia sul dorso di un grande caimano*, 1973; *La presa di potere di Ivan lo sciocco*, 1974) e coordinatore (*Milarepa: i suoi delitti, le sue prove, la sua liberazione*, 1976; *Canzoniere maligno*, 1979):

1) La regia predispone, a tavolino, sia che si parta da un testo appositamente scritto, sia che si parta da un testo classico, un nuovo testo assai simile a una sceneggiatura cinematografica. In questa fase si provvede ad integrare ai contenuti autonomi del testo-base i contenuti specifici e in continua elaborazione del Teatro Artigiano: i primi, sulla scena, vengono espressi per solito a livello verbale, i secondi, invece, a livello mimico-gestuale. Si tratta, con tutta evidenza, di operare su delicati equilibri semiotici.²¹¹

Il primo punto conferma una tendenza propria del teatro non ufficiale nel suo complesso: quella a destituire il testo dal ruolo di perno dello spettacolo. Che si tratti di un testo classico o scritto per l'occasione, l'atteggiamento nei suoi confronti cambia profondamente: l'opera viene ora considerata alla stregua di una materia prima (un pre-testo) da manipolare a piacimento e sottoporre a un processo di lavorazione che la trasformi in prodotto finito. Il primissimo intervento sul testo genera una traccia, un testo-base definito, qui e altrove²¹², una sorta di sceneggiatura cinematografica, dotata di «contenuti autonomi» e destinata a ricevere quelli «specifici» della compagnia. L'operazione prefigura due piani comunicativi distinti sulla scena: quello verbale e quello mimico-gestuale. Diversamente dalla gestualità delle avanguardie, quella del Teatro Artigiano è semplice e quotidiana: per descriverla, Franco Quadri parla di un «gesto nostrano, descrittivo e fresco, tipicamente lombardo e sostanzialmente naïf»²¹³, un gesto spontaneo e, ancora una volta, diretta emanazione dell'*humus* culturale brianzolo. A farne le spese è l'enunciazione verbale, che passa decisamente in secondo piano e rischia di diventare la «parte debole» della realizzazione scenica²¹⁴. Non a caso, fra i principi fondanti del metodo di lavoro del Teatro

²¹⁰ R. Agostini, *Intervista cit.*, p. 64.

²¹¹ F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia cit.*, p. 676.

²¹² Cfr. R. Agostini, *Intervista cit.*, p. 64 e S. Porro, *Dalle compagnie parrocchiali al teatro di sperimentazione: il Teatro Artigiano*, in *Il Foglio. Quaderno della della Biblioteca Comunale di Cucciago*, n.1, febbraio 2000, pp. 24-31, p. 28.

²¹³ F. Quadri, *La politica del regista cit.*, p. 412.

²¹⁴ *Ivi*, p. 411.

Artigiano, Sergio Porro enuncia l'«abolizione del dialogo [...] e comunque della parola se non nei casi di passaggio narrativo o strutturale»²¹⁵. Il ruolo della regia, ora preponderante, si ridimensiona nel passaggio successivo, dove gli attori sono liberi di sperimentare gesti e movimenti in una sorta di scatenato e ludico “*brainstorming*”. Il regista interviene solo in un secondo momento, per sfrondare il materiale mimico-gestuale così prodotto e mantenerne gli elementi realmente funzionali alla preparazione del «discorso scenico»:

2) Sulla scena gli attori del Teatro Artigiano, partendo dalle suggestioni di quella che metaforicamente si è definito “sceneggiatura”, incominciano il “gioco”: una sfrenata quanto partecipata attività ludica. In questo modo il gruppo produce enormi quantità di sostanza mimico-gestuale spontanea e spesso non collegata, in prima approssimazione, alle esplicite indicazioni della “sceneggiatura”. In questa fase la regia non interviene direttamente: si limita a selezionare, nell’ambito della sostanza mimico-gestuale prodotta, quegli elementi che sembrano pertinenti alla stesura definitiva del “discorso” scenico.²¹⁶

Nella penultima fase il regista e gli attori si dedicano al montaggio degli elementi mimico-gestuali individuati, secondo l’ordine logico-narrativo del racconto teatrale:

3) I tratti mimico-gestuali così selezionati vengono composti dalla regia in collaborazione con gli attori sull’asse sintagmatico dell’intreccio e/o del discorso. Quasi sempre la struttura così ottenuta presenta degli scarti rispetto alla “sceneggiatura” di base.²¹⁷

La procedura si conclude con la completa formalizzazione della trama gestuale:

4) Infine si procede al “congelamento” definitivo del prodotto. Le sequenze mimico-gestuali, nel loro ordine logico-narrativo, vengono fissate rigidamente e ripetute fino a perdere ogni connotazione di spontaneità e di partecipazione emotiva degli attori. Il gruppo, a questo punto, può gestire con sufficiente margine di distacco critico lo spettacolo: il “gioco” si è ormai formalizzato.²¹⁸

Il radicamento nella tradizione popolare incide sugli aspetti tanto contenutistici quanto formali del lavoro della compagnia. È la consapevolezza di possedere determinate capacità espressive ad aver condizionato la scelta dei temi, e non viceversa. Presente in scena come “popolo”, proletariato urbano o comunità rurale, che acquista coscienza della propria subordinazione e cerca di reagire all’oppressione del potere, il Teatro Artigiano utilizza il testo come pretesto per veicolare «nuclei ideologici» ben precisi: «il lavoro come rapporto autentico con la realtà; l’identificazione con i

²¹⁵ S. Porro, *Dalle compagnie parrocchiali* cit., p. 28.

²¹⁶ F. Quadri, *L’avanguardia teatrale in Italia* cit., pp. 676-77.

²¹⁷ *Ivi*, p. 677.

²¹⁸ *Ibidem*.

“giusti” sconfitti; il rifiuto della storia come storia dei potenti»²¹⁹.

Il modello di riferimento è quello di un «teatro povero»²²⁰ che interessa tutti i livelli della realizzazione scenica, non esclusa la scenografia, sottoposta a un processo di sottrazione del superfluo che porta all’eliminazione delle «quinte» e dei «fondali dipinti», ma anche delle «luci, se non quelle strettamente indispensabili, senza mai *giochi cromatici o luminosi*»²²¹.

Gli attori stessi sono «modestamente vestiti» e caratterizzati, tutt’al più, da qualche «particolare del loro abito» che «allude a specifici personaggi (se ve ne sono)»²²². In compenso, e in sintonia con la poetica del teatro popolare e comunitario, gli oggetti di scena acquistano un ruolo di primo piano: si tratta, perlopiù, di attrezzi da lavoro che hanno la particolarità di essere costruiti artigianalmente dal gruppo, rendendo «lo spazio scenico molto autentico»²²³. L’oggetto, che Sergio Porro non esita a definire «l’invenzione formale più interessante» del Teatro Artigiano, sostituisce efficacemente la «*scenografia cancellata*»: non è una presenza inerte, ma un «attore aggiunto» manovrato secondo ritmi antichi e precisi²²⁴.

Privo di valenza simbolica, è espressione diretta di «ciò che sembra e ciò che rappresenta»²²⁵. Non diversamente, d’altronde, dall’attore in carne e ossa, che porta in scena la «propria *identità sociale* [...] incarnandosi automaticamente in ciò che interpreta»²²⁶. Occorre specificare, infatti, che i membri della compagnia non sono attori di professione, né intendono diventarlo. Il dilettantismo, per loro, è frutto di una scelta consapevole, utile non solo a prevenire i rischi della chiusura autoreferenziale, ma anche (e soprattutto) a esorcizzare lo spauracchio della sopravvivenza economica²²⁷. Tant’è vero che quando, nel 1974, si costituirono in cooperativa, i componenti del Teatro Artigiano definirono uno statuto che escludeva categoricamente ogni finalità di lucro e ogni forma di retribuzione agli attori, per tutelare l’assoluta non professionalità del gruppo²²⁸. La compagnia, insomma, aderisce a un dilettantismo serio e produttivo, equidistante sia dal teatro professionale, non necessariamente sinonimo di qualità²²⁹, sia dalla tradizione delle

²¹⁹ R. Agostini, *Intervista cit.*, p. 62.

²²⁰ S. Porro, *Dalle compagnie parrocchiali cit.*, p. 29.

²²¹ *Ivi*, p. 28.

²²² F. Quadri, *L’avanguardia teatrale in Italia cit.*, p. 677.

²²³ R. Agostini, *Intervista cit.*, p. 63.

²²⁴ S. Porro, *Dalle compagnie parrocchiali cit.*, p. 29.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Ivi*, p. 30.

²²⁷ «Diciamo che rispetto ad altri gruppi dell’avanguardia siamo nelle condizioni migliori per evitare le paludi della sopravvivenza: non viviamo di teatro. È un paradosso, ma l’inesistenza economica del Teatro Artigiano gli garantisce l’assoluta libertà. Non ci obbliga nessuno a fare teatro, abbiamo solo il desiderio di volerlo fare». R. Agostini, *Intervista cit.*, p. 64.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ «D’altra parte ci sembra che l’area del “dilettantismo” si sia allargata e comprenda anche vasti settori del teatro professionale: vedi, ad esempio, la scarsissima preparazione di troppi autori, attori e registi improvvisati, organizzatori incolti e pasticcioni». *Ivi*, p. 61.

filodrammatiche. Con queste ultime il Teatro Artigiano condivide solo la «condizione sociale»²³⁰; pur riconoscendone l'importantissima funzione culturale, consistita nell'aver cercato di diffondere e riprodurre, con i pochi mezzi a disposizione, le esperienze teatrali cittadine, consentendo così al pubblico della provincia di avvicinarsi a un repertorio altrimenti sconosciuto²³¹, gli attori del gruppo ne criticano il complesso di inferiorità che le induce ad assumere modelli ufficializzati, invece di tentare autonomamente nuove strade. È una questione di punti di vista: se la filodrammatica percepisce se stessa come una periferia che riceve e diffonde gli stimoli provenienti dal centro irradiatore di cultura, il Teatro Artigiano innalza la provincialità a valore di riferimento e sceglie di svolgere attivamente la funzione di laboratorio teatrale: «la nostra sperimentazione non produce mai un *teatro di imitazione*, ma un *teatro di idee*»²³².

Mentre, nei primi anni Settanta, gli attori del Teatro Artigiano cominciano a imporsi all'attenzione della critica nazionale e si impegnano a chiarire a se stessi e agli altri le ragioni del loro operare, Antonio Porta apre una nuova fase del proprio lavoro poetico, con la pubblicazione di *Metropolis* (1971)²³³ e *Week-end* (1974)²³⁴. La prima raccolta riunisce i componimenti scritti tra il 1969 e il 1970, organizzandoli in una rigorosa struttura bipartita che riflette la “*pars destruens*” e la “*pars costruens*” di un'argomentazione metapoetica in cui l'autore, dopo aver confutato due prototipi linguistici ritenuti, per motivi opposti, inefficaci, promuove modelli di linguaggio capaci di stabilire una connessione autentica con il reale. Attraversata, e accantonata, la duplice strada della poesia “eteronoma”, fondata sull'acritica adesione alla «vuota falsità»²³⁵ dell'opinione corrente, così come viene espressa in *Quello che tutti pensano*, sorta di aggiornato *Dizionario dei luoghi comuni* flaubertiano, e della poesia “autonoma”, ripiegata su se stessa fino a recidere ogni contatto con la realtà, come esemplifica l'immagine dell'«*hortus conclusus*»²³⁶ de *La rose*, nella seconda parte del volume Porta approda alla formulazione di paradigmi linguistici «terapeutici»²³⁷ alieni sia da dogmatismi definitivi che, sul versante opposto, da aristocratiche chiusure autoreferenziali. I modelli proposti, *Modello di bambini per linguaggio*, *Modello di linguaggio per coppie che lavorano* e *Modello per autoritratti* definiscono tre ipotesi di linguaggio in grado di porsi come semplici e efficaci strumenti di analisi del reale. Architettura metrica semplice e lineare, precisa corrispondenza tra verso e unità sintattica, parallelismi, associazioni foniche e iterazioni con effetti litanti: denominatori comuni di componimenti che segnano un deciso cambio di passo in

²³⁰ *Ivi*, p. 64.

²³¹ S. Porro, *Dalle compagnie parrocchiali* cit., p. 25.

²³² *Ivi*, p. 30.

²³³ A. Porta, *Metropolis*, Feltrinelli, Milano 1971, ora in *Antonio Porta. Tutte le poesie* cit., pp. 227-251.

²³⁴ A. Porta, *Week-end*, Cooperativa Scrittori, Roma 1974, ora in *Antonio Porta. Tutte le poesie* cit., pp. 255-273.

²³⁵ L. Sasso, *Antonio Porta* cit., p. 62.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Ivi*, p. 58.

direzione di una nuova apertura comunicativa, proseguita e amplificata in *Week end* (1974).

Quest'ultima raccolta, come la precedente, presenta una struttura rigorosa e compatta, articolata in due sezioni distinte ma complementari, in quanto, ancora una volta, momenti successivi di un discorso unitario, ora marcatamente ideologico: mentre nella prima la poesia si proietta verso la realtà esterna, esaminando la struttura capitalistica della società e la posizione del poeta al suo interno, nella seconda torna a riflettere su se stessa e sulle proprie capacità espressive. Alla bipartizione tematica ne corrisponde una stilistica: il periodare disteso e narrativo della prima parte cede il posto a una sintassi sempre più contratta, che si liquefa definitivamente in *Rimario*, dove la parola viene isolata ed associata ad altre, in coppie o, dalla quarta sezione, in «costellazioni»²³⁸ di rime. «Con questa raccolta», osserva Picchione, «la poesia di Porta prende definitivamente coscienza della sua tensione verso il linguaggio dell'utopia»²³⁹. È bene sottolineare che la svolta non implica una sconfessione della posizione precedente: al contrario, ne è la diretta conseguenza, dal momento che lo slancio utopico nasce proprio dalla consapevolezza dell'orrore del mondo e dall'urgenza di trasformarlo e rovesciarlo nel suo opposto. L'anno precedente la pubblicazione di *Week-end*, agli inizi del 1973, aveva avuto luogo il primo incontro tra Antonio Porta e la compagnia del Teatro Artigiano, che Sergio Porro rievoca con dovizia di particolari ed estrema baldanza narrativa in una testimonianza comparsa nel 2014 nel trimestrale «Canturium»²⁴⁰.

Secondo il suo racconto, galeotto fu lo spettacolo *Il mondo poggia sul dorso di un grande caimano*, allestito a Milano nel gennaio del 1973:

Eravamo in cartellone a Milano al Teatro Quartiere, a Chiesa Rossa Gratosoglio, con uno spettacolo sui Maya, *Il mondo poggia sul dorso di un grande caimano* [...]. E una sera dell'ultima settimana di gennaio del 1973 dietro il palco si era sparsa una strana voce: C'è in sala Antonio Porta! Antonio Porta il poeta? Sì, proprio lui. [...] L'idea di andare in scena addirittura per lui (allora io ero anche attore!) mi tremarellava non poco e la voce sperata bugiarda, ahimè, viene confermata da Marzio Porro [...].²⁴¹

Al termine della rappresentazione il pubblico defluisce e solo uno spettatore si trattiene nella sala:

Lunghi applausi. Pian piano la platea si svuota. Resta in piedi un unico spettatore. Antonio Porta ci aspetta e ci fa, visibilmente emozionato, sinceri complimenti. Ci dice queste cose: [...]

²³⁸ *Ivi*, p. 78.

²³⁹ J. Picchione, *Poesia, comunicazione e progetto utopico* cit., p. 24.

²⁴⁰ S. Porro, *Breve storia di un incontro. Antonio Porta e il Teatro Artigiano*, in «Canturium», n. 41, luglio 2014, pp. 42-49.

²⁴¹ *Ivi*, p. 42.

Ascoltate, da tempo ho in mente una fiaba da mettere in scena [...]... Vi interesserebbe una collaborazione con me?²⁴²

Gli attori, naturalmente, non si lasciano sfuggire l'occasione e accettano di buon grado la proposta. D'altra parte tra Antonio Porta e il Teatro Artigiano esiste una certa sintonia di fondo: entrambi nascono nel contesto dell'avanguardia, al cui interno maturano un atteggiamento sperimentale, aperto all'inesausta ricerca di sempre nuovi itinerari poetici e teatrali, che conserveranno inalterato durante l'intero arco delle rispettive carriere; entrambi sono animati da una tensione comunicativa che, congenita nel Teatro Artigiano, diventa sempre più pressante nella poesia portiana proprio a partire dagli anni Settanta; entrambi, poi, convergono ideologicamente, almeno in questa fase, sul tema del rapporto servo-padrone e dell'utopia della liberazione dal giogo del potere.

La «fiaba da mettere in scena» che Porta ha in mente per il Teatro Artigiano è *La presa di potere di Ivan lo sciocco*, allestita per la prima volta il 12 febbraio 1974 al Teatro Uomo di Milano e pubblicata da Einaudi nel giugno dello stesso anno. Non mi soffermo su una *pièce* che, come anticipato, approfondirò più avanti. Per il momento basti sapere che, all'indomani del debutto, le valutazioni dei critici furono tutt'altro che tenere, soprattutto nei confronti dell'autore del testo, la cui reazione non si fece attendere:

E man mano che i quotidiani uscivano in edicola, quante telefonate in Biblioteca! Scusami, Sergio, ho rovinato il Teatro Artigiano. Perdonatemi, vi ho distrutto e sepolti!²⁴³

In realtà, come vedremo, la *performance* degli attori fu recensita positivamente, tanto che Porro, a distanza di anni, ricorderà quella collaborazione come un'esperienza proficua per la compagnia:

Noi comunque eravamo stati gratificati, sentivamo rosolio caldo scender giù nello stomaco! Con Antonio Porta eravamo usciti dai confini lombardi, ci rendevamo conto di non essere più, come dire, “provinciali”, respiravamo “aria nazionale”.²⁴⁴

Ciononostante Porta, secondo la testimonianza di Porro, rimase troppo amareggiato dai giudizi della critica per proseguire il sodalizio e preferì abbandonare il secondo progetto in cantiere per il Teatro Artigiano: «un testo sugli zingari»²⁴⁵, di cui rimangono alcuni appunti preparatori, videoscritti dalla vedova dell'autore, Rosemary Liedl, e da lui originariamente siglati *Zingarom* (ZIN).

Della «decina di fogli» di cui parla Porro nella sua testimonianza²⁴⁶, in realtà, solo i primi due, datati rispettivamente 24 novembre 1974 e 8 febbraio 1975, riguardano il progetto teatrale: i restanti

²⁴² *Ivi*, pp. 42-43.

²⁴³ *Ivi*, p. 48.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ *Ibidem*.

contengono svariati *Appunti per un romanzo*, come Porta stesso annota di suo pugno nel frontespizio. Le informazioni a disposizione, quindi, sono estremamente scarse, e riflettono la primissima fase di sviluppo dell'idea, che con tutta probabilità nemmeno l'autore aveva ancora ben chiara in mente. La scelta del soggetto, comunque, non sembra casuale: nella raccolta *Week-end*, uscita pochi mesi prima, occupa un posto di rilievo un ciclo di versi intitolato, per l'appunto, *Utopia del nomade*. «Emblema dello spostamento» e «dello scarto rispetto alle codificazioni sociali», la figura del nomade, secondo Porta, incarna alla perfezione la condizione di colui che, rifiutando lo stato di «servo», riesce a realizzare pienamente l'«utopia»²⁴⁷, intesa come recupero non solo di una semplicità ancestrale, ma anche di un'ipotesi comunicativa basata su un codice espressivo limpido e autentico. Il nomade è colui che «lascia alle spalle una terra predata / circondato da uomini disossati» (str. IV, vv. 1-2) per raggiungere una «città» che «si chiama Immagine» (VI, 1) dove potrà disporre di un «pensiero linguaggio che va preso alla lettera» (str. VI, vv. 8). Mentre i *Movimenti* descrivono l'inquieta peregrinazione alla ricerca di una terra utopica e libera, contrapposta alla squallida desolazione della «pianura occupata dall'Industria» (str. VII, v. 1), le *Lettere* certificano l'approdo al placido e idilliaco «luogo delle alture ruotanti» (str. I, v. 1)²⁴⁸, e quindi a una rasserenata condizione esistenziale. Le premesse della liberazione del nomade dalle catene dell'immobilismo e dell'alienazione sono nella precedente *Autocoscienza di un servo*: rispetto ai padroni, già «morti» in quanto incapaci di immaginare un orizzonte di vita che non coincida con la produzione, i servi, nonostante l'asfissiante ripetitività cui la società tecnocapitalistica li condanna, «conservano un' «autocoscienza» che schiude loro la possibilità di una nuova vita»²⁴⁹.

Se *Autocoscienza di un servo* e *Utopia del nomade* costituiscono un dittico che delinea un percorso in ascesa, in cui il nomade è quel servo che ha prestato orecchio ai richiami di libertà del «piccione» che «batte il becco sulla parete / di una casa con le finestre serrate» (*Autocoscienza di un servo*, str. III, vv. 1-3) e ha trasformato la consapevolezza in azione, gli scarni appunti di *Zingarom* lasciano presagire uno scenario differente, anzi, addirittura opposto. Nel primo foglio, infatti, l'autore accenna alla «degradazione» di «OM», che si presuppone essere uno dei personaggi del futuro testo teatrale: a provocarla, forse, l'atto sacrilego dell'«assassinio del fabbro» con conseguente «rapimento della sua donna», o magari «la conquista di un certo potere», come sembrano suggerire le annotazioni successive («POI il potere cambia [...] OM diventa solo ladro e mendicante»), e come confermerebbe il riferimento al *Macbeth* di Shakespeare, in cui l'ascesa dell'

²⁴⁷ A. Porta, *Nel fare poesia* cit., p. 55.

²⁴⁸ Che Porta identificherà con «la valle d'Intelvi, così come la si vede dalla terrazza dell'antica dimora di Maria Corti» (*ivi*, pp. 55-56).

²⁴⁹ L. Sasso, *Antonio Porta* cit., p. 68.

“eroe” eponimo coincide, appunto, con l’inizio della sua rovina («Noi tre ci rivediamo quando?») «A baraonda finita, a guerra persa e vinta», dicono le streghe nella prima scena della tragedia²⁵⁰). Non è dato sapere se *Zingarom*, nelle intenzioni dell’autore, prevedesse l’atmosfera cupa e cruenta del *Macbeth*; certo è che se la figura del *villain* shakespeariano avesse realmente influenzato l’ideazione del personaggio menzionato nel primo foglio, allora le motivazioni e le finalità della sua “presa di potere” sarebbero state ben diverse da quelle che avevano sollecitato il contadino Ivan della *pièce* precedente, il cui regno aveva inaugurato un’utopica quanto effimera civiltà dell’eguaglianza. In ogni caso le allusioni alla «degradazione», all’«assassinio», alla «genesi dei campi di concentramento per i vecchi» e a «Hitler» aprono spiragli su un intreccio che si preannuncia a tinte fosche. Non è la prima volta che le atrocità del nazismo fanno capolino, più o meno velatamente, tra le pagine della produzione portiana: come ricordato nel capitolo precedente, è stato proprio il confronto con i crimini nazifascisti a ispirare la stesura di *Come se fosse un ritmo*, e lo stesso Stark, protagonista *in absentia* della *pièce* omonima, rievoca, con le sue azioni inumane, gli orrori commessi dai dittatori del secolo breve.

Nel foglio successivo, datato 8 febbraio 1975, Porta torna sul suo progetto con appunti più chiari e comprensibili. L’unico collegamento evidente con le annotazioni che precedono è il riferimento alle «persecuzioni hitleriane». A proposito della trama, ora l’autore scrive che «potrebbe essere la storia di una famiglia abbastanza numerosa, che cresce e continua per un arco di tempo immaginario». Dopo il contenuto, la forma: il testo dovrà prevedere una rapida alternanza di situazioni comiche e tragiche («gioia e tragedia dovrebbero succedersi rapidamente») e, sul piano strutturale, si ispirerà al modello del teatro cechoviano, in cui «ogni scena ha valore in sé, è carica di valori, di richiami alla vita, alla storia». La drammaturgia di Cechov è prettamente lirica: in genere gli eventi chiave dell’intreccio hanno luogo fuori scena e l’azione è sostituita da una conversazione al servizio dell’indagine sui sentimenti. «Molto importante, in tale struttura, la parola, “la battuta”», sottolinea Porta poco oltre; ci si può chiedere come la centralità dell’espressione verbale si sarebbe conciliata con la recitazione del Teatro Artigiano, prevalentemente calibrata sul gesto. L’autore, infine, riflette sul rapporto tra lo spettacolo e i suoi destinatari: «Che cosa dovrebbe far nascere nell’animo dello spettatore questa rappresentazione?». La risposta chiama nuovamente in causa il teatro di Cechov: «Soprattutto il sentimento della partecipazione al proprio personale e comunitario modo di essere ... precisamente come in Cecov [sic] la borghesia si commuove allo spettacolo della propria fine». La *pièce*, dunque, mira a sollecitare l’identificazione fra la comunità degli spettatori e quella rappresentata sulla scena,

²⁵⁰ W. Shakespeare, *Macbeth*, Garzanti, Milano 2011, p. 7.

secondo lo stesso meccanismo che induceva il pubblico borghese a immedesimarsi nei personaggi dei drammi cechoviani.

2.2 Elogio del cannibalismo

Archiviata la collaborazione con il Teatro Artigiano di Cantù, nella seconda metà degli anni Settanta l'impegno di Porta prosegue lungo il triplice binario della prosa, della poesia e del teatro. Sul versante narrativo la pubblicazione de *Il re del magazzino* (1978)²⁵¹ sancisce, a oltre dieci anni da *Partita* (1967), il ritorno alla forma romanzo, questa volta piegata a nuovi scopi: non più il superamento dei «limiti di una realtà definita secondo una sclerotica ottica borghese», ma la ferma intenzione di «affrontare [...] i problemi, gli eventi, i mali del nostro tempo»²⁵².

Più che costituire un romanzo vero e proprio, *Il re del magazzino* sembra rinnovare la tradizione del prosimetro, in cui prosa e poesia svolgono funzioni testuali distinte, alternando le pagine di diario cui il personaggio-scrittore affida le proprie amare riflessioni e le epistole in versi indirizzate ai figli e peraltro mai spedite²⁵³, a riconferma di un'urgenza comunicativa sempre presente eppure difficile da realizzare. Sullo sfondo di frammenti di cronaca nera e precisi riferimenti all'attualità politica nazionale e internazionale si susseguono temi ricorrenti della poesia portiana, di lungo corso (la paralisi, l'impotenza, l'atrofia) o recenti (il nomadismo, il viaggio, la faticosa ricerca di un dialogo con l'altro). L'anno precedente, nel 1977, l'autore aveva dato alle stampe *Quanto ho da dirvi*²⁵⁴: il volume, che raccoglie l'intera opera in versi prodotta fino a quel momento, sembra segnare la conclusione di un ciclo di lavoro di circa vent'anni e, al tempo stesso, anticipare i successivi sviluppi poetici²⁵⁵. Lo sintetizza efficacemente Giuseppe Pontiggia quando, nella prefazione, parla di una poesia sospesa tra la «scoperta dell'orizzonte del mondo come angoscia» e il «riattivamento estremo delle energie vitali»²⁵⁶. Il testo che conclude il volume, *Passeggero*, nell'ambigua sovrapposizione dei motivi della peregrinazione e della precarietà, indica idealmente l'approdo a una nuova svolta, espressa dalla successiva raccolta *Passi Passaggi* (1980)²⁵⁷.

²⁵¹ A. Porta, *Il re del magazzino*, Mondadori, Milano 1978.

²⁵² L. Sasso, *Antonio Porta* cit., p. 99.

²⁵³ A. Porta, *Il re del magazzino* cit., p. 21. Le lettere saranno successivamente accorpate e pubblicate nella sezione *Brevi lettere* '76 all'interno della raccolta *L'aria della fine* (1982).

²⁵⁴ A. Porta, *Quanto ho da dirvi. Poesie 1958-1975*, Feltrinelli, Milano 1977.

²⁵⁵ Cfr. G. Majorino, *Quanto ho da dirvi*, in «*Mettersi a bottega*». *Antonio Porta e i mestieri della letteratura*, a c. di A. Terreni e G. Turchetta, Storia e Letteratura, Roma 2012, pp. 69-73.

²⁵⁶ G. Pontiggia, Prefazione a A. Porta, *Quanto ho da dirvi* cit., pp. 1-8, p. 8.

²⁵⁷ A. Porta, *Passi Passaggi*, Mondadori, Milano 1980, ora in *Antonio Porta. Tutte le poesie* cit., pp. 287-362.

La sezione iniziale, *Brevi lettere* '78, conferma e rafforza quell'apertura all'altro che, ancora una volta, individua uno dei suoi principali strumenti di realizzazione nell'impiego della comunicazione epistolare. La scrittura non è più contratta e frammentata, ma assume un andamento piano, disteso e colloquiale. Il nuovo linguaggio familiare e dialogante, così lontano dal «trobar clos»²⁵⁸ della poesia precedente, costituisce una patina solo apparentemente rassicurante, sotto la quale continuano a premere con insistenza nervosismi, tensioni, immagini oniriche, dettagli cruenti e dicotomie che oppongono polarità inconciliabili, come la vita e la morte, la necessità di comunicare e l'inadeguatezza della parola, la consapevolezza di sé e la perdita dell'identità.

La contrapposizione radicale tra «trasparenza e buco nero, corrosione e speranza [...], luce e cecità»²⁵⁹ prosegue nella sezione eponima, dove, in bilico tra l'eco dei *Rapporti* e nuove soluzioni espressive (l'uso di strofe minimali al posto dei blocchi metrici compatti della raccolta d'esordio, per esempio), l'autore apre un altro canale di connessione diretta con il lettore, che consiste nella stesura di brevi o brevissime note diaristiche in versi. Nella sezione compresa tra *Brevi lettere* '78 e *Passi Passaggi*, intitolata significativamente *La scelta della voce*, Porta sperimenta una terza strategia di comunicazione: quella della poesia-teatro, in cui scrittura poetica e teatrale convergono e si sovrappongono, secondo una formula che ritornerà nei poemetti *Fuochi incrociati*, *Pigmei*, *piccoli giganti d'Africa* e *Salomè, le ultime parole*, pubblicati nell'ultima raccolta, *Il giardiniere contro il becchino* (1988)²⁶⁰. «[...] di qui si passa, ripeto / questo è un passaggio pronunciando / queste parole divento corpo e mi muovo / i primi passi uscendo dalla finestra», aveva scritto il poeta nella “lettera” datata 27 settembre 1978²⁶¹; e quel «passaggio», in cui le parole si trasformano in «corpo» attraverso l'articolazione fonica, favorendo così il contatto con la dimensione esterna al di là della «finestra», verrà esplicitamente dichiarato e concretizzato proprio in *La scelta della voce*. Niva Lorenzini riconosceva ad Antonio Porta una straordinaria «capacità di restare fedele ai presupposti iniziali trasformandoli e trasformandosi incessantemente»²⁶².

Oscillando tra metamorfosi e conservazione, la poesia portiana muta strutture e linguaggi e, contestualmente, mantiene caposaldi duraturi nel tempo, quali l'erotismo, la centralità dei rapporti, la passione civile e politica, la fredda contemplazione del male e lo slancio vitalistico che, nonostante tutto, apre spiragli di luce sul futuro. Tra questi «presupposti iniziali» trova spazio anche la “voce”. Intesa come severa scansione del dettato sillabico e vigorosa percussività ritmica, la voce attraversa e vivifica l'intero arco della produzione portiana. Riflettendo retrospettivamente

²⁵⁸ J. Picchione, *Introduzione* cit., p. 83.

²⁵⁹ N. Lorenzini, «Bucare la pagina» cit., p. 39.

²⁶⁰ A. Porta, *Il giardiniere contro il becchino*, Mondadori, Milano 1988.

²⁶¹ A. Porta, *dove ciò che diciamo luce scende*, in *Passi Passaggi* cit., p. 297.

²⁶² N. Lorenzini, *Da “Calendario” a “Airone”*: il farsi della lingua-corpo, postfazione a Antonio Porta, *Poesie 1956-1988*, Mondadori, Milano 1998, p. 179.

sulla composizione di uno dei suoi primi testi, *Europa cavalca un toro nero* (1958), l'autore stesso scriveva: «Lavoravo alle diverse sezioni del poemetto raccogliendo materiali e pian piano rielaborandoli, cercando di trasformare la pura notizia di cronaca, reale ma anche immaginaria, in linguaggio adeguato, strutturalmente conseguente. Quindi la scelta di una metrica per accenti, ritmica, da pronunciare ad alta voce»²⁶³. Sempre Porta considerava *Come se fosse un ritmo* un componimento particolarmente adatto alla lettura²⁶⁴, e per questo, come ricordato nel capitolo precedente, lo aveva inserito nella programmazione del Teatro del Porcospino. Anni dopo, Stefano Colangelo osserverà che, fin dall'inizio, l'«attitudine più radicale e coerente» dell'autore è proprio «la correlazione tra ritmo e sguardo»²⁶⁵: l'intreccio fra la pronuncia del testo e la sua disposizione visiva sulla pagina. La voce, dunque, è sempre stata una componente imprescindibile della poesia portiana; ciò che cambia, intorno alla metà degli anni Settanta, è il modo di esprimerla.

Tra le pagine del saggio *io sceglierò la voce*, Cecilia Bello Minciocchi descrive efficacemente la differenza tra la “prima” e la “seconda” voce:

La voce [...] in quegli anni, in quei testi, non pronuncia “a distesa”, non è “voce spiegata”, sembra piuttosto implicita nel testo. Dopo il 1975 si avrà invece l'esplicitazione della voce: non l'ingresso di uno strumento in sé del tutto nuovo, ma un modo nuovo e dirompente di usare uno strumento per lui già irrinunciabile.²⁶⁶

La voce inespresa dei primi anni si schiarisce progressivamente, fino a levarsi chiara e sonora. A pochi anni di distanza dalla scomparsa del poeta, Niva Lorenzini riteneva *Passi Passaggi* e le raccolte successive «luoghi di un corpo a corpo col linguaggio, con la sua matericità fonica», in cui la parola «si sottrae al carcere dei significati imposti [...] per liberarsi in suono e voce», determinando così l'affermazione di un «teatro di parola come spazio della gestualità del segno, della sua flessibile intonazione, fino all'oralità [...]»²⁶⁷.

La *performance*, dunque, non è più teatralizzazione accessoria del testo scritto, ma suo indispensabile complemento. Questo ritorno della poesia all'oralità primigenia, tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, si inquadra in un contesto più ampio, caratterizzato da un lato dagli studi di Ong e Zumthor, dall'altro dall'interesse generalizzato e sempre crescente per le letture in pubblico. Lo testimoniano le numerose rassegne organizzate in tutta Italia tra novembre 1978 e luglio 1979: da *Poeti e poesia* (Teatro Città Murata, Como, novembre 1978-giugno 1979) a *Poesia*

²⁶³ A. Porta, *Nel fare poesia* cit., p. 10.

²⁶⁴ A. Porta, *Poesia degli anni Settanta*, p. 39.

²⁶⁵ S. Colangelo, *L'usus videndi di Antonio Porta*, in *Metrica come composizione*, Gedit, Bologna 2002, pp. 97-99, p. 99.

²⁶⁶ C. Bello Minciocchi, *io sceglierò la voce*, in «Il verri», *Antonio Porta e il progetto infinito*, n.41, ottobre 2009, pp. 73-84, p. 76.

²⁶⁷ N. Lorenzini, *Una sezione per Porta*, in «Il verri», n. 3-4, settembre-dicembre 1993, pp. 17-20, p. 18.

e *Fiaba. Incontri teatrali di poesia* (Sala Azzurra, Milano, gennaio 1979), da *Sex poetry. Il sesso della poesia e la poesia del sesso* (Teatro Out-Off, Milano, gennaio-marzo 1979) a *Poesia sonora* (Teatro Spazio Libero, Napoli, 20-27 maggio 1979), per citarne alcune, culminando nel *Primo festival internazionale dei poeti* di Castelporziano, cui presero parte, fra gli altri, Allen Ginsberg, William Burroughs, Alfredo Giuliani, Amelia Rosselli e lo stesso Antonio Porta.

Il nostro autore non solo partecipa a svariati festival e letture di poesie (Como, Milano, Genova, Castelporziano), ma, nel decennio successivo, collabora con Carmelo Pistillo nella progettazione e realizzazione di *Penultimi sogni di secolo* (Venezia, Teatro Ridotto, 1985), uno spettacolo teso ad «assicurare alla ribalta teatrale un distillato della poesia italiana del Novecento fino agli anni Settanta»²⁶⁸, e di *Oratorio notturno* (Milano, Salone Pier Lombardo, 1988), «un itinerario poetico attraverso i sentieri romantici, strutturato come una sinfonia temporale ordinata in quattro movimenti (*Crepuscolo, Sera, Notte, Alba*) e un prologo»²⁶⁹. Parallelamente, come sua abitudine, accompagna queste attività a sempre più numerose riflessioni in materia, sottolineando le peculiarità del testo poetico interpretato davanti a un uditorio, la sua autonomia dalla pagina scritta, l'impossibilità di ripetere una lettura identica alla precedente²⁷⁰. Leggere in pubblico, secondo Antonio Porta, è un processo in cui «corpo e voce fanno da mediatori tra un testo scritto e un pubblico in attesa di rivelazioni linguistiche»²⁷¹. L'autore che legge in pubblico deve rendersi aperto e disponibile:

[...] il frutto di questa disponibilità totale, verso se stesso e verso il pubblico, di questo lasciarsi attraversare dal testo e assieme dalle attese di chi è pronto ad ascoltarlo e usarlo, è il costituirsi di un altro linguaggio, di un genere di poesia in larga misura autonoma rispetto allo scritto. Non è dizione, non canto, è esperienza reale storica, di una ipotesi di comunicazione²⁷².

Ancora una volta il baricentro dell'interesse si sposta sul piano della comunicazione: la lettura in pubblico consente il recupero di uno spazio politico diretto, in cui la voce della poesia reagisce sia agli attacchi di chi vorrebbe ridurla al silenzio, sia alle spinte livellanti e omologatrici indotte dal potere e dai media: «poiché ci vogliono *muti*, o parlati da un linguaggio *altro*, io sceglierò *la voce*», spiega Porta nella nota al testo che accompagna *La scelta della voce*²⁷³.

Per questo l'autore, guidato da una salda concezione etica della poesia, interpretava l'incontro di Castelporziano come una «festa della sopravvivenza e insieme della rinascita di quanto vivo e

²⁶⁸ A. Porta e C. Pistillo, *Perché tu mi dici poeta* cit., p. 14.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 16.

²⁷⁰ Cfr. C. Bello Minciacchi, *io sceglierò la voce* cit., p. 78.

²⁷¹ A. Porta, *E l'aedo si fa così*, in «L'Europeo», 5 luglio 1979, p. 147.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ A. Porta, *Nota a «La scelta della voce»*, in *Antonio Porta. Tutte le poesie* cit., pp. 319-20, p. 319.

vitale è rimasto in tutti»²⁷⁴, lungi dal «supershow» e dal «rito di massa»²⁷⁵ che invece, ironicamente, Oliviero Ponte di Pino vi coglieva. Sempre nel 1979 Porta scriveva:

Sappiamo che il linguaggio della poesia agisce nello spazio temporaneamente vuoto che si forma quando l'esperienza non riesce a essere catturata per mezzo della lingua sociale. Il poeta-attore vuole occupare col corpo e con la voce proprio quello spazio, rendendolo evidente e nello stesso momento cercando di colmarlo anche con il contatto diretto con i suoi lettori-ascoltatori.²⁷⁶

La voce della poesia, contestataria e militante, compensa le carenze di una «lingua sociale» spesso inadeguata, incapace di restituire l'esperienza nelle sue molteplici sfaccettature: «nell'omogeneizzazione c'è un problema di interpretazione della realtà che è precostituita», ribadirà l'autore alla vigilia della scomparsa²⁷⁷. Tornando all'intervento del 1979, Porta prosegue analizzando il tema del rapporto tra il poeta e il suo uditorio:

Leggere poesia in pubblico può essere un'esperienza vicina a quella del teatro da camera, intima e notturna, ma anche un'esperienza solare e di massa [...]. In tutti i casi il pubblico, come accade per il teatro, diventa co-autore, in una sorta di corpo a corpo linguistico. Credo che il pubblico delle letture di poesia debba essere cosciente (tale almeno mi è sempre sembrato, ovunque io abbia letto) proprio di essere co-autore, di partecipare come soggetto attivo all'esperienza che il poeta-attore sta tentando in quel momento.²⁷⁸

Il pubblico dismette i panni di fruitore passivo e conquista la posizione di «co-autore»: non è da escludere che la sensibilità dimostrata verso i lettori-ascoltatori sia stata sollecitata, in parte, dalla valorizzazione del ruolo del destinatario e dell'atto della decodifica del testo promossa, in quegli anni, dall'ermeneutica e dalla teoria della ricezione²⁷⁹. In ogni caso, l'alleanza tra poeta e destinatario poteva costituire, secondo Porta, «una sfida all'Ignobile che ci governa e uccide»²⁸⁰. Autore e attore sono due figure intercambiabili nell'esecuzione di una lettura ad alta voce oppure svolgono un ruolo diverso nella mediazione orale del testo? E con quale spirito deve approcciarsi alla pagina scritta colui che è chiamato a interpretarla davanti a un uditorio? L'autore lo chiarisce in un'intervista del 1989:

²⁷⁴ A. Porta, *I buchi della (mia) poesia*, in «Il manifesto», 22 luglio 1979.

²⁷⁵ O. Ponte di Pino e G. Capitta, *Il poeta in scena*, in «Patalogo», n. 2, vol. 1, 1980, pp. 109-119, p. 109.

²⁷⁶ A. Porta, *E l'aedo si fa così* cit.

²⁷⁷ A. Porta, *La poesia in esilio nella patria delle costrizioni occulte*, in «Erbafiglio», n. 6, ottobre-dicembre 1989, pp.

²⁷⁸ A. Porta, *E l'aedo si fa così* cit.

²⁷⁹ Cfr. J. Picchione, *Introduzione* cit., p. 83.

²⁸⁰ A. Porta, *I buchi della (mia) poesia* cit.

I casi sono due: o la poesia viene letta dall'autore, oppure si lascia agli attori il compito di pronunciarla. Entrambe le possibilità sono legittime, e sono tutte e due delle interpretazioni. Quella dell'autore può risultare più affascinante in relazione ad una conoscenza più approfondita della persona che ha scritto il testo [...]. Ma gli autori sono poi autorizzati ad un'unica interpretazione della loro opera: si negherebbe la funzione del lettore e dell'ascoltatore; quella dell'attore va a costituire una "sovrapposizione" di interpretazione.²⁸¹

Le prospettive dell'autore, dell'attore e del lettore-ascoltatore veicolano altrettante interpretazioni. L'attore che esegue il testo, però, trasmette una duplice interpretazione: quella dell'autore, implicita nei versi, e la propria, affidata alla voce che li pronuncia. «Ma anche qui», precisa Porta, «occorre fare una distinzione» tra i primi attori, che utilizzano la poesia come pretesto per attirare l'attenzione su di sé ed esibiscono virtuosismi finì a se stessi, e quegli interpreti, come i doppiatori professionisti, che si pongono realmente «il problema del linguaggio della poesia»:

Vi sono degli attori infatti che gionegghiano, e che mettono in scena se stessi. Pensiamo al tipico esempio di Gassman, o anche Albertazzi, che non recitano la poesia, ma se stessi come attori. Altri invece, come per esempio gli attori doppiatori di professione, nello svolgere il loro lavoro di interpretazione, si pongono seriamente il problema del linguaggio della poesia e delle sue misure, cercando di rispettarle. [...] L'errore più grande che può fare un attore è recitare "il senso", di ridurre la poesia alla sua parafrasi, invece di rispettarne il ritmo. È dal ritmo che viene fuori il senso e il senso non è mai univoco. [...] Una poesia richiede uno studio preciso e serio. Non è possibile improvvisarsi interpreti di un testo; per far questo ci vuole un'autentica scuola.²⁸²

Bando, dunque, ai vari Gassman e Albertazzi, e ben vengano, invece, attori attenti e misurati come «Umberto Tabarelli», «Giancarlo Sbragia» e «Paolo Bessegato»²⁸³. Dieci anni prima era stato proprio Paolo Bessegato, insieme a Valeria Falcinelli, a interpretare davanti al pubblico del Teatro Out Off di Milano *La scelta della voce* con il titolo, pensato appositamente per lo spettacolo, di *Elogio del cannibalismo*. «Il cannibalismo è immagine finale dell'erotismo, elogio è termine paradossale», spiega l'autore in un'intervista comparsa su «La Repubblica» in occasione dell'ultima replica, «il mio vuole essere un tentativo di parlare del buio che sovrasta il rapporto di coppia»²⁸⁴.

Dopo soli tre giorni di prove²⁸⁵, *Elogio del cannibalismo* va in scena il 16, 17 e 18 gennaio 1979 nell'ambito di *Sex Poetry. Il sesso della poesia e la poesia del sesso*. La rassegna, curata da

²⁸¹ A. Porta, *La poesia in esilio* cit.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ E. Bonerandi, *Porta: dire per sapere*, in «La Repubblica», 18 gennaio 1979, p. 15.

²⁸⁵ E. Bonerandi, *Il sesso come fame che nessun banchetto sazia*, «La Repubblica», 18 gennaio 1979, p. 15.

Michelangelo Coviello, prevede una fitta programmazione, con *performance* che si susseguono a breve distanza l'una dall'altra tra gennaio e marzo 1979²⁸⁶. L'idea di un ciclo teatrale attraversato dal filo rosso del rapporto tra sesso e poesia nasce sia dal proposito di riscoprire e valorizzare la tradizione della poesia erotica italiana²⁸⁷ sia, più significativamente e in sintonia con gli orientamenti del teatro coevo, dalla definizione di una nuova spettacolarità basata sulla compenetrazione e sulla reciproca influenza tra teatro e poesia. «La poesia da sola non può fare teatro, non lo può fare senza trasformarsi trasformando il teatro»²⁸⁸, sintetizza Coviello: se la poesia, attraverso il supporto del gesto e della dizione, acquista una fisicità, una materialità fonica che le consente di potenziare le proprie capacità comunicative, stabilendo un contatto diretto con un'ampia platea di destinatari, il teatro si confronta con i problemi del verso, del metro, della voce, intesa come strumento consapevole delle possibilità del dire poetico. «C'è un problema di ridefinizione dell'attore e del suo linguaggio», ammette Paolo Bessegato, «In un'esperienza simile non esistono precedenti, modelli. È tutto da inventare. Per esempio trovare la dizione giusta, rendere la musicalità e il ritmo della poesia»²⁸⁹. Per Valeria Falcinelli l'incontro o, per meglio dire, lo scontro con i versi portiani ha rappresentato «uno choc salutare»: «Qui mi sono trovata sguarnita, senza un regista a dirmi cosa fare. Insomma gettata lì, spesso con l'incubo di non capire esattamente il significato dei versi. E allora ho azzardato delle interpretazioni. Ho rimesso in gioco tutti i miei mezzi, per trovare una strada originale»²⁹⁰. Tutte le *pièces*, precisa Coviello, sono state commissionate per l'occasione²⁹¹. Nella *Nota a «La scelta della voce»*, Porta indica addirittura una duplice committenza, di Tomaso Kemeny, che gli aveva proposto di «“reagire” a *Amleto* e [...] alla sua attuale messa in scena, con Gabriele Lavia e Ottavia Piccolo»²⁹², e, appunto, di Coviello, che chiese «una cosa tipo *sex poetry*»²⁹³. La committenza, osserverà Porta nell'ambito di un seminario di Istituzioni di Regia tenuto agli studenti del DAMS di Bologna nel 1989, assicura quella realizzazione scenica che non solo motiva il lavoro dell'autore, dal momento che «chiunque [...] abbia fatto una minima esperienza di teatro sa benissimo che il teatro scritto non esiste», ma

²⁸⁶ *Lui è lui* di A. Moravia (9, 10, 11 gennaio), *Elogio del cannibalismo* di A. Porta (16, 17, 18 gennaio), *Sentiere Selvagge in panavision* di K.T.T.M.C.C. Kollettivo Teatrale (23,24,25,26 gennaio), *Uccellino meschino* di G. Majorino (30, 31 gennaio e 1 febbraio), *Come se sillaba nuovo* di M. Coviello (13,14,15 febbraio), *Il giardino dei fiori di malva* di P. Prestigiacomo (20, 21, 22 febbraio), *La clandestina* di G. Sica (20, 21, 22 febbraio), *Kracatoa* di M. Mieli (27, 28 febbraio e 1 marzo), *Orfeo: favola in musica* di A. Striggio e C. Monteverdi con adattamento di V. Magrelli (6, 7, 8 marzo), *Se le parole hanno un sesso* di L. Archibugi (8 e 9 marzo), *Le avventure della signorina Richmond* di N. Balestrini (13, 14, 15 marzo).

²⁸⁷ O. Ponte di Pino e G. Capitta, *Il poeta in scena* cit., p. 118.

²⁸⁸ E. Bonerandi, *Il sesso come fame* cit.

²⁸⁹ O. Ponte di Pino e G. Capitta, *Il poeta in scena* cit., p. 119

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² A. Porta, *Nota a «La scelta della voce»* cit., p.319.

²⁹³ *Ibidem*.

consente anche di verificare concretamente la tenuta dell'ingranaggio del testo drammaturgico²⁹⁴. Diversamente da *Come se fosse un ritmo*, *La scelta della voce*, poi, transitoriamente, *Elogio del cannibalismo*, nasce come testo destinato alle scene: le strofe iniziali, non a caso, sono intessute di richiami metateatrali, sovente contraddittori, in linea con lo stile di una poesia «cannibale»²⁹⁵, autodistruttiva e divoratrice di se stessa, di una «scrittura» che «scrivendosi vuole cancellarsi», di una «parola» schizofrenica, che «vuole negarsi dicendo» (IV, 2-4) («Questa lettura deve avvenire tutta al buio / le parole le ripeto tutte a mente, segno / la carta con l'indice e ripeto quello che ho sentito / riproduco a braccio quello che ho capito» str. I, vv. 1-4; «Questa lettura può avvenire tutta alla luce / seguendo la carta con l'indice, seguendo / la penna che scrive per dire quello che non ho / capito» str. II, vv. 1-4; «parlerò dunque per un certo numero di minuti» str. III, v. 6; «mi rimangono in gola i fantasmi / mentre devono agire sul palco; sono pagato / per questo», str. III, vv. 10-12; «[...] costretto a muovere la lingua nella / polvere del teatro», str. III, vv. 13-14)²⁹⁶. Seguendo le indicazioni dell'autore, è possibile ricostruire con buona approssimazione le tappe della stesura della *pièce*, comprese, secondo la datazione riportata in calce al testo completo, pubblicato come sezione autonoma in *Passi Passaggi*, tra il 22 novembre 1978 e il 3 febbraio 1979. Il primo nucleo, inizialmente intitolato *Amleto / Ofelia*²⁹⁷, viene scritto «per alcuni giorni nell'alba autunnale»²⁹⁸ e letto agli attori «in un bellissimo pomeriggio di tardo autunno»; di lì a breve, nel gennaio 1979, comparirà in «Spirali»²⁹⁹ con il titolo di *La scelta della voce*, corredato dalla datazione di inizio stesura (22 novembre 1978) e da una didascalia introduttiva, che recita: «In occasione della discesa a Milano di Ofelia e Amleto accompagnati da un padre e da una madre». All'inizio, dunque, i due personaggi shakespeariani sono calati in un'ambientazione metropolitana e affiancati da un «padre» e una «madre», figure silenziose successivamente rimosse come presenze sceniche, ma sempre presenti, tra le pieghe dei versi, come potenti proiezioni psicoanalitiche. In un lasso di tempo imprecisato, compreso tra il 22 novembre 1978 (data di inizio stesura) e il 16 gennaio 1979 (debutto di *Elogio del cannibalismo*), l'autore incastona la sezione Amleto / Ofelia all'interno di una «cornice» costituita dalle strofe I- XIV (che la precedono) e XV (che la segue). In questa forma *La scelta della voce*, con il titolo di *Elogio del cannibalismo*, va in scena il 16, 17, 18 gennaio 1979; un passaggio della *Nota*, però, lascerebbe supporre che l'ordine delle strofe non corrispondesse a quello che conosciamo:

²⁹⁴ A. Porta, *Conferenza 28.2.89*, in «Quindi: per l'invenzione del tempo», a c. di A. Picchi, novembre 1989, pp. 37-42, p. 37.

²⁹⁵ J. Picchione, *Introduzione cit.*, p. 87.

²⁹⁶ A. Porta, *La scelta della voce*, in *Passi Passaggi cit.*, ora in *Antonio Porta. Tutte le poesie cit.*, pp. 305-318, pp. 305-306.

²⁹⁷ A. Porta, *Nel fare poesia cit.*, p. 87.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ A. Porta, *La scelta della voce*, in «Spirali», n.1, gennaio 1979, p. 22.

Frequentando le cantine dell'OUT OFF e parlando con il pubblico ho capito che si voleva qualcosa di più, che non si poteva chiudere semplicemente con un «tu mi guardi fuggire nell'orrore», ironico-tenebroso ma fin troppo coerente.³⁰⁰

«[...] mi guardi fuggire nell'orrore», infatti, è il verso conclusivo della strofa XII della “cornice”. A ogni modo, il bilancio della trasposizione scenica del testo non è del tutto positivo: l'impressione, ricavata dalle dichiarazioni del curatore, dell'autore e dei critici, è quella di un esperimento solo parzialmente riuscito. Chiamato a esprimere una valutazione sull'andamento complessivo della rassegna, Michelangelo Coviello ne sottolinea i pregi, come l'originalità del connubio sesso-poesia («la Sex Poetry aveva diversi spunti interessanti: in Italia non era mai stata fatta una cosa del genere, c'era questo accostamento tra sesso e poesia, la rivalutazione quindi di tutta una tradizione anche popolare, quella della poesia erotica»³⁰¹) e l'affluenza di pubblico («c'è stato anche un discreto successo di pubblico: c'era sempre gente [...]»³⁰²) ma, al tempo stesso, non risparmia stoccate sia ai poeti cui aveva commissionato i testi («i poeti [...] non hanno avuto il coraggio di buttarsi, hanno risposto alla mia commissione come se fosse un compito da fare a casa, il sesso è stato solo sfiorato»³⁰³), sia agli attori che, secondo il suo punto di vista, avrebbero dovuto interpretarli superando il *format* della lettura tradizionale («la poesia che avevo scritto io era quasi svaccata, come avrei voluto che fossero tutti i lavori. Però, così come è stata recitata, con voce impostata, pause, eccetera, ha perso questo aspetto: è rimasta solo la comicità»³⁰⁴).

Porta condivide le stesse riserve verso la messinscena di *Elogio del cannibalismo*, affermando che «il testo era disponibile a diverse interpretazioni, e forse poteva essere teatralizzato più compiutamente. Ma la scelta di mantenere inizialmente una lettura quasi tradizionale mi sembra rispettabilissima [...]»³⁰⁵. Dalle pagine del «Manifesto», invece, Vittorio Palazzolo risparmia gli attori e indirizza le proprie critiche verso il testo: «Succede [...] che resti un po' d'amaro in bocca ed è l'amaro per qualcosa che non è risolto. Ancora una volta, da parte della poesia»³⁰⁶.

La terza e ultima tappa di elaborazione del testo consiste nell'aggiunta di un «Finale» ultimato in data 3 febbraio:

Il finale attuale non è ancora stato recitato ma è lì per fare teatro prima che poesia, e tutte e due le cose insieme. È il segnale di un cambiamento di rotta, del bisogno di utopia che mi ha preso,

³⁰⁰ A. Porta, *Nota a «La scelta della voce»* cit., p. 319.

³⁰¹ O. Ponte di Pino e G. Capitta, *Il poeta in scena* cit., p. 118.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ E. Bonerandi, *Porta: dire per sapere* cit.

³⁰⁶ V. Palazzolo, *Poesia. Jam-session sul sesso. Il manuale di scongiuri di Antonio Porta*, in «Il Manifesto», 19 gennaio 1979, p. 3.

la voglia di una breve «pace dopo la tempesta», di uno «*slargo*», che appunto si chiama «finale».³⁰⁷

La versione definitiva de *La scelta della voce* viene pubblicata prima nel numero di gennaio-marzo 1979 della rivista trimestrale «Tabula»³⁰⁸, poi, nel 1980, in «Passi Passaggi». Nato dall'urgenza di «far saltare qualunque tipo di censura»³⁰⁹, questo esempio di «teatro-parola»³¹⁰ presta voce a un inconscio che si riversa sulla pagina senza inibizioni, affrontando, secondo le parole illustrative contenute nell'autoesegesi d'autore, «il tema dell'amore inattingibile», «dei figli non-nati, immaginari, frutto dell'amore impossibile», nel «presagio di una rinascita del sentimento amoroso e persino di nuovi figli»³¹¹. Attraversa il testo un erotismo ambiguo, oscillante tra contrastanti pulsioni di vita e di morte; una sensualità ora infantile e giocosa (indicativa la profusione di diminutivi e vezzeggiativi nella strofa IX), ora feroce e sadica («muta mi mostri le forbici e il fazzoletto di seta / se ti rispondo ridendo finisco da castrato / se in risposta mi castro mi ridi masticando / lo scroto»), str. VII, vv. 11-13; «per poter continuare ti offro / gli occhi in un piatto a guardarti / servite sopra un vassoio e a farcire / le mammelle recise / a fette i prosciutti delle cosce, str. VIII, vv. 1-4»; «guardami l'intestino / fuori sul pavimento», str. XVI, vv. 26-27), presentata come una fame che nulla può saziare («il ciclo ricomincia / della fame» str. X, v. 12; «la fame non manca / anzi la sento crescere»), str. XVI, vv. 23-24). Il tema erotico si intreccia con una tensione metamorfica che si esprime soprattutto nella sezione dedicata ai due personaggi shakespeariani: Ofelia diventa Rose (aperto riferimento al nome della seconda moglie dell'autore, Rosemary) e Amleto, trasformandosi in donna, «rivive il dramma di Ofelia»³¹². La tragedia del principe di Danimarca ispira, in quegli anni, numerosi spettacoli del teatro non ufficiale: dall'*Amleto* di Carmelo Bene (Roma, Teatro Laboratorio, 1961) a *La faticosa messinscena dell'Amleto di Shakespeare* di Leo de Berardinis e Perla Peragallo (Roma, Teatro alla Ringhiera, 1967), dall'*Amleto* di Giuliano Vasilicò (Roma, Beat 72, 1971) all'*Amleto* di Giovanni Testori (Milano, Salone Pier Lombardi, 1973). Nella sua personale rielaborazione, Porta restringe la complessa platea di temi e personaggi a un dialogo a due voci, che si trasforma in terreno propizio per un'esplorazione psicoanalitica sul ritorno del rimosso, sul complesso edipico, sul rapporto di coppia, sul desiderio di rigenerazione e sulla conseguente possibilità di una riconciliazione con il mondo. Il registro piano e colloquiale delle *Brevi lettere* cede il passo a un linguaggio sfuggente e torbido, dove irrompono, come improvvise illuminazioni, immagini enigmatiche e surreali, forti ed

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ A. Porta, *La scelta della voce*, in «Tabula», n.1, gennaio-marzo 1979, pp. 159-172.

³⁰⁹ A. Porta, *Nota a «La scelta della voce»* cit., p. 139.

³¹⁰ N. Lorenzini, «*Bucare la pagina*» cit., p. 38.

³¹¹ A. Porta, *Nel fare poesia* cit., p. 87.

³¹² J. Picchione, *Introduzione* cit., p. 89.

eloquenti («vulva dentuta», *Amleto*, 2, v. 7; «scheletro spolpato», *Amleto*, 2, v. 10; «forbici e mestruo», *Ofelia / Rose*, 2, v. 21). Il *Finale* ripristina una certa medietà di tono, con la quale ripropone, secondo l'ormai consueto schema dicotomico, la contrapposizione tra il disorientamento del reale (la «Città Labirinto», v. 5) e la via di fuga, provvisoria e priva di garanzia («È una misura di riconciliazione / (lo sappiamo di breve durata)», vv. 9-10), dell'utopia, la «voce del Sì» che accorda momentaneamente l'individuo con l'altro e con il mondo («e la mano ricalca sulla mano / e la bocca coincide con la bocca / e le cosce si incollano alle cosce», vv. 16-18).

Gli anni Ottanta e l'inesausta ricerca dei «linguaggi infiniti»

Sullo scorcio degli anni Settanta, mentre le Brigate Rosse inaspriscono lo scontro con lo Stato e i Nuclei Armati Rivoluzionari si apprestano a realizzare il più grave atto terroristico del secondo dopoguerra, tra gli intellettuali italiani inizia a serpeggiare un sentimento di disincanto e rassegnazione. Archiviata la stagione della partecipazione politica e dell'impegno militante, il *milieu* letterario percepisce con chiarezza la propria incapacità di intervento e il fallimento di ogni progetto politico orientato verso la costruzione di una società più equa. Suggestivamente, Marco Belpoliti sottolinea la corrispondenza tra la sconfitta dell'intelligenza di allora, incapace di fronteggiare sfide epocali quale, appunto, il terrorismo, e quella di Guglielmo da Baskerville, protagonista de *Il nome della rosa* (1980), e del suo metodo di indagine, basato sull'interpretazione razionale della realtà³¹³. A quest'altezza cronologica, le pagine degli scrittori italiani restituiscono l'immagine desolante di un mondo dominato da «violenza, strage, assassinio politico»³¹⁴ e segnato dalla crisi della ragione: «il sistema non è stato modificato, la sinistra è stata sconfitta, il terrorismo ha dissipato preziose energie, il ribellismo dei movimenti giovanili è approdato all'irrazionalismo e all'estetismo vitalista»³¹⁵, scrive Umberto Eco nella raccolta di saggi *Sette anni di desiderio*. Il bilancio degli anni Settanta, dunque, si chiude in negativo, e l'inizio del decennio successivo non sembra promettere un'inversione di rotta. «Il disimpegno [...], lo yuppismo, l'«edonismo reaganiano» [...], e soprattutto – specialità tutta nostrana – il craxismo»³¹⁶ hanno consegnato all'immaginario collettivo la fisionomia di un momento storico improntato al ritorno al privato, all'omologazione, al perseguimento del successo a tutti i costi, finendo per sottostimarne l'eredità culturale, anche teatrale. In un importante contributo pubblicato alla fine degli anni Novanta, Gerardo Guccini ha cercato di riscattare gli anni Ottanta dai pregiudizi che da sempre li avvolgono e che hanno determinato una vera e propria «rimozione storiografica», con conseguenze di lungo periodo non solo sulla ricostruzione di quanto il Nuovo Teatro aveva allora prodotto, ma anche sulla conoscenza di ciò che si muoveva sulla scena alternativa coeva:

³¹³ M. Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino 2010, p. 56.

³¹⁴ *Ivi*, p. 44.

³¹⁵ *Ivi*, p. 58.

³¹⁶ M. De Marinis, *Teatri invisibili* cit., p. 374.

La conoscenza di quanto sta attualmente avvenendo nell'area del nuovo teatro italiano è ostacolata da un fenomeno che possiamo definire "rimozione storiografica degli anni '80". Anni tacciati di essere "micidiali", "di omologazione", "di restaurazione", "di stagnazione". A seconda delle espressioni, "un buco nero" o "una parentesi", che sarebbe stata chiusa soltanto dalle affermazioni generazionali e artistiche del decennio seguente. [...] Le realtà teatrali "rimosse" non si sono ovviamente dissolte, ma hanno lasciato in eredità – oltre al pulviscolo di invenzioni e possibilità, che costituisce in modo ormai stabile l'atmosfera del nuovo teatro italiano – anche il velo che le ha coperte e, con esso, un senso di vacuità, dubbio e confusione [...]. Anche per questo gli effetti della "rimozione storiografica degli anni '80" si prolungano nel presente dove, di fatto, invalidano e rendono quasi impraticabili le letture fondate sullo studio degli antecedenti, delle fonti, delle modalità di attuazione e degli sviluppi. E cioè, in una sola espressione, delle letture di carattere "storico".³¹⁷

Che sia stato protagonista di una vera e propria restaurazione o di un semplice «*rappel à l'ordre*», come sostiene Marco De Marinis, rivedendo la sua posizione originaria³¹⁸, è innegabile che il decennio in questione non si possa liquidare come una lunga parentesi di stagnazione. Molti, al contrario, e profondi i mutamenti che incidono sul panorama teatrale di quegli anni: affiorano o si consolidano compagnie quali Falso Movimento (poi Teatri Uniti), Societas Raffaello Sanzio, Teatro Valdoca, Teatro delle Albe / Ravenna Teatro, Teatro Settimo, Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa; nascono i Centri di ricerca e di produzione teatrale; comincia ad affermarsi il teatro di narrazione, destinato a fiorire e diffondersi nel corso del decennio successivo³¹⁹. E il Terzo Teatro? Nella prefazione al libro *Brecht all'Odin* (1981), Eugenio Barba ne intonava il *de profundis*: «penuria dei mezzi, [...] mancanza di una strategia, [...] rivalità, [...] guerre fra i poveri, [...] disunione» avrebbero determinato, a suo dire, la scomparsa del movimento³²⁰. Nello stesso periodo, altre voci autorevoli avevano espresso considerazioni, se non propriamente disfattiste, perlomeno fortemente critiche verso la situazione teatrale del momento. Riferendosi all'animazione, ai gruppi di base, alle feste giovanili e a molti altri fenomeni teatrali che avevano contraddistinto gli anni Settanta, Marco De Marinis aveva inizialmente parlato di «un teatro "che non c'è più"»³²¹ e che aveva ceduto il passo a «una pratica spettacolare svuotata e ripetitiva, stretta [...] tra l'asfissia creativa, il chiacchiericcio pseudo-teorico e la comoda accettazione delle regole del mercato»³²².

³¹⁷ G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», n.2-3, primavera-autunno 2000, pp. 1-3, p.1.

³¹⁸ M. De Marinis, *Teatri invisibili* cit., p. 374.,

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ E. Barba, *Brecht all'Odin*, Ubulibri, Milano 1981, pp. 7-8.

³²¹ M. De Marinis, *Al limite del teatro* cit., p. 11.

³²² *Ibidem*.

Contemporaneamente, Claudio Meldolesi guardava con sospetto il ritorno del primattore, criticando aspramente «l'involuzione scenica in atto»³²³ e Ferdinando Taviani, come ricordato nel capitolo precedente, registrava con amarezza la trasformazione del teatro da «luogo della differenza» a «luogo solenne»³²⁴, attraverso un processo di riunificazione delle «forze centrifughe» che ha nuovamente spostato il baricentro nel «teatro "normale"»³²⁵. Diversi anni più tardi, ripercorrendo la parabola dei gruppi di base, Mirella Schino ipotizza che il loro indebolimento abbia riguardato soprattutto «l'immagine giornalistica» e riporta la dichiarazione del regista Horacio Czertok in occasione del convegno *Le forze in campo*, svoltosi a Modena nel 1986: «il fatto che non interessavano più [...] non voleva dire che non esistessero più»³²⁶. Il disinteresse dell'informazione nei confronti del Terzo Teatro anticipa di poco quello della critica e della storiografia teatrale, concorrendo a determinare una vera e propria «*damnatio memoriae*»³²⁷. Torniamo alla fine degli anni Settanta, quando la postavanguardia, promotrice di un teatro analitico basato sui formati della «*performance*» e dello «studio»³²⁸, esaurisce le proprie energie per cedere il posto alla Nuova Spettacolarità, nella cui cornice si iscrive il teatro postmoderno, destinato a manifestarsi pienamente nella prima metà degli anni Ottanta.

Nel 1981 Richard Schechner pubblica il saggio *The Decline and Fall of (American) Avant-Gard*, in cui individuava quelle che riteneva essere le cause della crisi del Nuovo Teatro americano (e non solo): la sostanziale irriproducibilità del *performance text*; la formazione sempre più autodidatta; il declino del teatro di gruppo, provocato dalla presenza di posizioni inconciliabili all'interno di uno stesso collettivo o dalla progressiva affermazione di *performance* soliste; l'assenza di un'economia sostenibile; l'ostilità di certo giornalismo nei confronti della sperimentazione, oppure l'incapacità della critica più rigorosa di orientare l'opinione pubblica; la fine dell'attivismo politico; la tentazione di misurarsi con il mercato, i media e l'industria dell'intrattenimento³²⁹. Nello stesso anno, a Roma, Giuseppe Bartolucci organizza la rassegna *Arti / Teatro, nuova performance – nuova spettacolarità*, che, convenzionalmente, segna l'avvento del teatro postmoderno in Italia³³⁰. Gruppi teatrali, critici e studiosi di varie discipline si danno appuntamento alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna per confrontarsi sul tema del postmoderno declinato in territorio artistico. Le parole d'ordine dell'«utopia» e della «rivoluzione» vengono definitivamente consegnate al passato e sostituite da concetti ritenuti più adatti a interpretare la contemporaneità, quali «catastrofe»,

³²³ C. Meldolesi, *Attenzione ai primattori*, in «Scena», n.2, febbraio 1982.

³²⁴ F. Taviani, *Contro il malocchio* cit., p. 94.

³²⁵ *Ivi*, p. 102.

³²⁶ M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storia e voci di una generazione teatrale 1974-1995*, Bulzoni, Roma 1996, p. 72.

³²⁷ M. De Marinis, *Teatri invisibili* cit., p. 376.

³²⁸ Cfr. V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy* cit., p. 87

³²⁹ R. Schechner, *The Decline and Fall of (American) Avant-Gard*, in «Performing Arts Journal», n.5, 1981.

³³⁰ Cfr. V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy* cit., p. 86.

“strategia dell’apparenza”, “seduzione”, “reversibilità”³³¹. In particolare, affiora l’immagine di una scena teatrale sedotta dai media e tesa a integrarsi «nel sistema dell’informazione, nell’immaginario della cultura e nei riti di intrattenimento di massa e del tempo libero»³³².

Riflettendo retrospettivamente sulle caratteristiche del teatro postmoderno, Bonnie Marranca sottolineerà proprio la progressiva convergenza tra l’avanguardia e la cultura popolare contemporanea: «se prima la comunità artistica cittadina funzionava come una subcultura, opposta alle esigenze del mercato [...], trovando piacere, con il suo rigore intellettuale, in forme e vocabolari avanzati, ormai molte di queste qualità sono state minate o rese irrilevanti. La cultura e i media popolari sono stati assorbiti e riciclati nell’arte più *trendy*»³³³.

All’inizio degli anni Ottanta risalgono due spettacoli *cult* della scena postmoderna italiana. Il primo, *Crollo nervoso* (1980) rappresenta una svolta che traghetta la compagnia del Carrozone (ora Magazzini Criminali) dalla fase del teatro analitico-esistenziale all’adesione all’estetica postmoderna, contraddistinta dal ritorno della forma spettacolo³³⁴. La rappresentazione, che inanella quattro episodi disposti a chiasmo secondo lo schema esterno / interno e breve / lungo, non è più subordinata alle caratteristiche degli spazi, come avveniva negli “studi per ambiente” della seconda metà del decennio precedente, ma è pensata per il palcoscenico e, su sfondi metropolitani sempre diversi, vede agire personaggi ridotti a «puri nomi, spesso legati all’estetica pop, svuotati da qualsiasi tentazione psicologica»³³⁵. Il secondo, *Tango glaciale*, debutta al Teatro Nuovo di Napoli, per la regia di Mario Martone e con la partecipazione di esponenti di Falso Movimento. Sullo sfondo di un «immaginario metropolitano e massmediatico»³³⁶, con riferimenti al cinema, al fumetto, alla pubblicità, lo spettacolo ripropone il mito di un’America «rivissuta [...] attraverso le icone patinate e lucenti della pubblicità e della commedia rosa, luogo atemporale e stereotipato»³³⁷. L’estrema varietà delle forme e la decostruzione di ogni criterio regolatore garantisce al teatro di quegli anni notevole libertà di espressione e sperimentazione. Paradossalmente, sottolinea Valentina Valentini, sono state proprio le teorie postmoderne, fondate sull’eclettismo e sul relativismo, a costituire, alla vigilia del tramonto delle ideologie, una cornice teorico-filosofica unificante, in cui la produzione artistica e la riflessione estetica potessero procedere di pari passo³³⁸. Fino a quando, intorno alla metà del decennio, il convegno *Le forze in campo* (1986) vide tutti concordi nell’affermare la necessità di superarle definitivamente e rilanciare un nuovo corso teatrale.

³³¹ Cfr. *ivi*, p. 90.

³³² *Ivi*, p. 90.

³³³ B. Marranca, *La politica della performance*, in *American Performance 1975-2005*, a c. di V. Valentini, Bulzoni, Roma 2006, pp. 47-65.

³³⁴ M. Petruzzello, *Crollo nervoso. Presentazione*, in <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com>.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy* cit., p. 91.

³³⁷ S. Sinisi, *Dalla parte dell’occhio, esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Kappa, Roma 1993, p. 193.

³³⁸ Cfr. V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy* cit., pp. 92-93.

Cruciale l'intervento *La traversata del deserto*³³⁹, in cui Giuseppe Bartolucci sosteneva l'urgenza di archiviare definitivamente l'estetica postmoderna della spettacolarità, in direzione di una nuova concezione di spettacolo, inteso come un'opera «che aspiri all'integrità senza perdere la memoria della frantumazione, e capace di reintegrare il racconto secondo nuove forme narrative»³⁴⁰.

Secondo i relatori, tra i quali Franco Quadri, Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, Oliviero Ponte di Pino e Mario Martone, il teatro stava attraversando un momento di transizione, che richiedeva un cambio di prospettiva e un aggiornamento del lessico, con relativa dismissione di quei termini, come avanguardia, neoavanguardia, teatro di ricerca, teatro sperimentale, oramai inadatti a definire il Nuovo Teatro contemporaneo. Era comune la preoccupazione di smantellare contrapposizioni consolidate, come quella tra scena ufficiale e scena alternativa; ed era comune il timore che il Nuovo Teatro si fossilizzasse, se non fosse stato capace di preservare la sua molteplicità. Nella sua panoramica della scena teatrale degli anni Ottanta, Valentina Valentini ricorda le critiche che Maurizio Grande aveva espresso, nel volume *La riscossa di Lucifero*³⁴¹, pubblicato alla vigilia del convegno modenese, nei confronti del Nuovo Teatro, che si era dimostrato incapace di confrontarsi con gli istituti del dialogo, del personaggio, del racconto, cioè con quei fondamenti che garantiscono la persistenza dell'opera d'arte. La direzione era dunque quella di reintrodurre il testo letterario nella pratica della scrittura scenica³⁴²: soluzione che a molti parve un "ritorno all'ordine", ad altri, invece, una preziosa opportunità. «Il grande spettacolo ha asciugato i miei occhi che hanno bisogno di uno sguardo nuovo, più puro, semplice e nello stesso tempo più vigile, più attivo e [...] più impegnato e più severo»³⁴³, dichiara Federico Tiezzi che, dopo aver attraversato il Teatro Immagine, il teatro analitico e il teatro postmoderno, annuncia una nuova svolta, presentando il suo progetto di teatro di poesia. La definizione di "teatro di poesia" nasce come calco dell'espressione "cinema di poesia", che Pasolini aveva coniato in opposizione a "cinema di prosa": la distinzione tra un teatro di poesia e uno di prosa, spiega Tiezzi, non vuole determinare gerarchie qualitative, ma solo «riconoscere diversità sintattiche e grammaticali proprie di una certa lingua espressiva»³⁴⁴. Così come la letteratura distingue tra una lingua della prosa e una lingua della poesia, cui «corrispondono specifici codici sintattici e grammaticali»³⁴⁵, allo stesso modo il teatro di prosa e quello di poesia denotano due «"sensibilità" operative differenti»³⁴⁶. Il teatro di poesia non

³³⁹ G. Bartolucci, *La traversata del deserto*, in AA.VV., *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro. Atti del convegno di Modena*, 24-25 maggio 1986, Mucchi, Modena 1987, pp. 23-33.

³⁴⁰ *Ivi*, p. 99.

³⁴¹ M. Grande, *La riscossa di Lucifero. Ideologia e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-1984)*, Bulzoni, Roma 1995.

³⁴² V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy* cit., p. 100.

³⁴³ F. Tiezzi, *Il quarto testo è lo spazio-pensiero*, in AA. VV., *Le forze in campo* cit., p. 87.

³⁴⁴ F. Tiezzi, *Teatro di poesia. Per un disordine poetico della realtà*, in «Patalogo», n.5, 1983, pp. 176-179, p. 177.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ *Ibidem*.

contempla più il concetto di “messinscena”, intesa come trasposizione scenica del testo letterario, ma afferma con decisione il primato della scrittura scenica, che promuove ad autori il regista e il gruppo degli attori. Il risultato è quello di un testo complesso, simile a una «partitura musicale», in cui «la drammaturgia è fatta da un insieme di parole movimenti voci luci musiche»³⁴⁷; un testo che costituisce la conclusione di un percorso di lavoro e non, come nel teatro di prosa, «il perno assoluto del discorso scenico»³⁴⁸. Il racconto, inteso come «ordine logico»³⁴⁹, si frammenta o addirittura scompare, a vantaggio della dilatazione di determinati elementi narrativi, che finiscono per acquisire «l'importanza autonoma di puri versi liberi»³⁵⁰. Elemento fondante del teatro di poesia è il metro: il regista e l'attore, scrive Tiezzi, hanno a disposizione procedimenti tecnici molto più «malleabili [...] e liberi di quelli che appartengono alla lingua di prosa», quali «geometrie», «parallelismi», «onomatopée», «allitterazioni»³⁵¹. La lingua del teatro di poesia, conclude il regista, è una «lingua antinaturalistica dotata di una espressività efferata, di una segnaletica interna oltraggiosa e violentemente azzerante rispetto ai linguaggi e alle lingue teatrali dominanti»³⁵². Nell'ultimo scorcio del decennio, spettacoli come *Stabat Mater* di Laura Curino e *Kohlhaas* di Marco Baliani (1989) pongono le premesse a un fenomeno teatrale che si svilupperà pienamente negli anni Novanta: quello del teatro di narrazione. Ispirandosi ai monologhi di Dario Fo, e in particolare a *Mistero Buffo* (1969), assunto a principale modello di riferimento, il teatro di narrazione, o teatro civile, attinge alla cultura orale per recuperare la forza della narrazione popolare. L'attore, solo su un palcoscenico essenziale, non interpreta più un personaggio, ma assume la funzione di un cantastorie che, con trascendente energia affabulatrice, stabilisce una comunicazione diretta con il suo pubblico. Gli spettacoli sono l'esito di un lungo e minuzioso lavoro di ricerca e documentazione e generalmente, perlomeno in ambito italiano, ricostruiscono, con intento di denuncia, e tramandano alla memoria collettiva, episodi centrali e controversi della recente storia nazionale: si pensi, ad esempio, al *Racconto del Vajont* (1994) di Marco Paolini, oppure a *Corpo di stato. Il delitto Moro: una generazione divisa* (1998) di Marco Baliani, considerati due fra i principali esponenti della cosiddetta “prima generazione” del teatro di narrazione.

³⁴⁷ *Ibidem.*

³⁴⁸ *Ibidem.*

³⁴⁹ *Ibidem.*

³⁵⁰ *Ibidem.*

³⁵¹ *Ibidem.*

³⁵² *Ibidem.*

3.1 Un dittico sul terrorismo: *Fuochi incrociati e Pigmei, piccoli giganti d’Africa*

Per Antonio Porta, gli anni Ottanta costituiscono forse la stagione creativa più densa e proficua. In linea con l’eclittismo che lo contraddistingue, l’autore continua a distribuire il proprio impegno su molteplici versanti, concedendo sempre più spazio al teatro e alla «poesia-teatro»³⁵³ e riducendo ulteriormente quello dedicato alla prosa, nell’ambito della quale tralascia il romanzo per sperimentare la forma breve del racconto (*Se fosse tutto un tradimento*, 1981³⁵⁴).

La vocazione narrativa, tuttavia, non viene meno, ma, soprattutto nella seconda metà del decennio, trova nuovi canali di espressione nel poemetto e nel racconto in versi: «se la tensione poematica e l’opzione di narratività convivono fino dagli esordi nella sua poesia, è certo in quest’ultima stagione che emergono appieno»³⁵⁵, scrive Niva Lorenzini. D’altra parte abbiamo ormai imparato a familiarizzare con la «rara inquietudine»³⁵⁶ che Luciano Anceschi riconosce in Porta e che si manifesta soprattutto nella sua continua ricerca di nuove forme e linguaggi, di cui l’interferenza di generi rappresenta forse il frutto più evidente. In questo torno di tempo, la produzione poetica si arricchisce di quattro nuove raccolte. La prima, *L’aria della fine* (1982)³⁵⁷, eredita il progetto comunicativo e utopico avviato negli anni Settanta e lo concretizza a partire dalla scelta stessa del genere epistolare, esteso, questa volta, a tutti i sessantasette testi che la compongono. Le lettere, scritte tra il 1976 e il 1981, sono suddivise in tre sezioni, ordinate in successione cronologica.

Le *Brevi lettere* ‘76 comprendono le lettere intercalate alla prosa nel romanzo *Il re del magazzino* (1978). Assomiglia a un’implicita dichiarazione poetica il riferimento iniziale a Bertolt Brecht («guardare il signor B. B. con giacca da cinese e senza occhiali», I, v. 2), di cui, tra i versi, riecheggiano la chiarezza e l’immediatezza comunicativa e, insieme, il tono didascalico e contestatario. Con sguardo oggettivo e epicamente distaccato, la penna del poeta fissa sulla carta il ritratto di un’umanità afflitta e tormentata («ciò che chiami civiltà è rapina», XXX, v. 4) sullo sfondo di eventi drammatici, che spaziano dalla violenza politica («pinocchet è uomo di parola», VI, v. 10; «dicono che non sono 17 ma solo 3 le vittime operaie / il Regime polacco è pronto a smentire dicono» XIX, vv. 2-3) alla violenza sulle donne (il riferimento all’assassino e violentatore Joachim Kroll nella lettera XV e quello al delitto del Circeo nella lettera XVII), dagli sfregi all’ambiente alle ingiustizie sociali. La sezione successiva, *Brevi lettere* ‘78, ripropone i ventiquattro componenti

³⁵³ J. Picchione, *Introduzione* cit., p. 105.

³⁵⁴ A. Porta, *Se fosse tutto un tradimento*, Guanda, Milano 1981.

³⁵⁵ N. Lorenzini, «Bucare la pagina» cit., p. 46.

³⁵⁶ L. Anceschi, *Ricordo*, in «Il verri», 3-4, 1993, p. 15.

³⁵⁷ A. Porta, *L’aria della fine*, Lunarionuovo, Catania 1982, ora in *Antonio Porta. Tutte le poesie* cit., pp. 365-397.

pubblicati in apertura di *Passi Passaggi* (1980)³⁵⁸. Chiudono la raccolta le tredici poesie inedite di *Brevi lettere '80-81*, che testimoniano il ritrovato slancio vitalistico con cui l'io, nonostante i «dubbi» (LX, v. 40) e le incertezze che continuano ad assillarlo, persegue la propria, ostinata ricerca di possibili spiragli di salvezza. Una «sega», manovrata da un invisibile *deus ex machina*, «taglia a fette la casa» (LV, v. 2) e ne abbatte tutte le pareti, fino a condurre chi la abita al superamento della reclusione forzata e al desiderio di riscatto, affidato all'ansia di librarsi in volo («è il desiderio di volare, mi dico, / allungo le braccia come ali d'airone, di cicogna», LVIII, vv. 5-6) lasciandosi alle spalle «una frana», personale e collettiva, «di immondezze e calcinacci» (LV, v. 6). Due anni più tardi, nel 1984, Porta pubblica la raccolta *Invasioni*³⁵⁹, per la quale riceve il Premio Viareggio. Questa volta prevale la varietà dei generi, dall'*epos* attualizzato all'appunto di diario, al motto aforistico. Il testo di apertura, *Balene delfini bambini*, è un poemetto che, «con tono allegro e divertito»³⁶⁰, ripropone una parabola di rigenerazione, utilizzando nuove immagini metaforiche e nuovi riferimenti letterari. Il richiamo all'episodio biblico di Giona inghiottito dal mostro marino costituisce la chiave di interpretazione del componimento: come Giona ritorna alla vita dopo essere stato rigettato dalla creatura mostruosa che lo aveva ingerito, così l'io riscatta se stesso passando dalla condizione di prigionia all'interno delle viscere della «balena-città»³⁶¹ alla riconquista della vita e della libertà («comincerò a contare gli anni quando uscirò dal ventre / della balena, / dal momento in cui la vita ricomincia», I, vv. 21-23).

La sezione successiva, *Come può un poeta essere amato?*, utilizza la formula dell'appunto diaristico per costruire una poesia chiaroscurale, pronta a captare nelle piccole, a volte apparentemente trascurabili, occasioni quotidiane, contrastanti pulsioni di gioia e di angoscia, di vita e di morte. Se la sezione *Invasioni*, da cui la raccolta prende il titolo, segna l'adozione di un inedito modulo aforistico, che produce testi intensi e concisi, capaci di schiudere, come improvvise epifanie, inaspettate incursioni nella vita di tutti i giorni, immagini di rara bellezza («luminarie fiori d'ontano scesi sulla città / ancora profumo d'olivo che brucia nelle case / i fiori sorreggono la neve di primavera / quasi intollerabile / prevale l'azzurro»), componimento non numerato datato 9 maggio 1982), quella conclusiva, *Andate, mie parole*, introduce un dettato poetico più disteso e tradizionale, posto al servizio di reiterate riflessioni sulla poesia.

Tre anni dopo, nel 1987, esce la raccolta *Melusina. Una ballata e un diario*³⁶². Nella prima parte, *Melusina*, l'autore, accettando «la sfida orizzontale della comunicazione» e tralasciando

³⁵⁸ Cfr. *supra*, pp. 53-54.

³⁵⁹ A. Porta, *Invasioni*, Mondadori, Milano 1984, ora in *Antonio Porta. Tutte le poesie cit.*, pp. 403-458.

³⁶⁰ J. Picchione, *Introduzione cit.*, p. 99.

³⁶¹ *Ivi*, p. 100.

³⁶² A. Porta, *Melusina. Una ballata e un diario*, Crocetti, Milano 1987, ora in *Antonio Porta. Tutte le poesie cit.*, pp. 461-479.

«l'ambizione di raggiungere un'illusoria verticalità espressiva»³⁶³, sperimenta la formula della fiaba in versi.

L'interesse verso il fiabesco non è inedito: il precedente senz'altro più significativo è proprio quello de *La presa di potere di Ivan lo sciocco*, cui si aggiungono, in seguito, due opere di letteratura per l'infanzia, la raccolta *Pin Pidìn*³⁶⁴ e il poemetto *Emilio*³⁶⁵, e il componimento *Per gli 80 anni di Eugenio Montale*, inserito in *Passi Passaggi*. *Melusina* è una ballata basata sulla leggenda di una donna bellissima che, ogni sette giorni, si trasforma in serpente, mantenendo sembianze umane solo nella parte superiore del corpo. Il soggetto della donna serpente ricorre periodicamente nelle letterature di varie epoche e nazioni: Picchione cita, ad esempio, le versioni tedesche di Peter von Staufenberg (1310), di Thuring von Ringoltingen (1471) e dei grandi poeti romantici, come Goethe e Tieck³⁶⁶, mentre, per quanto riguarda l'Italia, vale la pena menzionare la fiaba teatrale *La donna serpente* di Carlo Gozzi (1762), che avrebbe successivamente ispirato l'omonima opera lirica di Alfredo Casella (1932).

In un intreccio narrativo molto vicino a quello del *Roman de Mélusine* di Jean d'Arras (1400 circa), il poeta innesta temi familiari ai suoi lettori: il *topos* dello sguardo proibito, per esempio, permette di introdurre il motivo della vista come canale di conoscenza di una realtà dolorosa, motivo che risale ai *Rapporti*, dove la contemplazione della violenza e degli orrori del mondo induceva «l'uomo sapiente»³⁶⁷ all'autoaccecamento; al tema dello sguardo, poi, si lega quello del rapporto tra visibile e invisibile³⁶⁸, un rapporto non dicotomico ma complementare, in virtù del quale l'invisibile non è separato dal visibile, ma non rappresenta altro che il visibile stesso «nei suoi tratti nascosti»³⁶⁹, un rapporto che, insomma, sembra richiamare l'idea, presente dagli albori della poesia portiana, degli oggetti e degli eventi come «emblemi del vero»³⁷⁰.

In *Melusina*, in particolare, «l'invisibile viene a identificarsi con l'orizzonte del possibile e dell'immaginario e, quindi, con la dimensione dell'assenza e del desiderio. [...] Il desiderio dell'invisibile diventa urgenza di trasformare l'assenza in presenza, speranza verso ciò che non è ancora»³⁷¹. In questo modo l'autore posiziona la sua fiaba in versi sull'asse dell'utopia e della rigenerazione, lungo il quale si colloca tutta l'ultima fase della sua produzione. Nonostante non fosse stata concepita per il teatro, *Melusina* sarà portata in scena due volte dopo la scomparsa del poeta: prima da Arnaldo Picchi, a conclusione del corso di Istituzioni di Regia del DAMS di

³⁶³ *Ivi*, risvolto di copertina.

³⁶⁴ A. Porta e G. Raboni (a c. di), *Pin Pidìn. Poeti d'oggi per i bambini*, Feltrinelli, Milano 1979.

³⁶⁵ A. Porta, *Emilio*, Emme, Milano 1982.

³⁶⁶ J. Picchione, *Introduzione cit.*, p. 106.

³⁶⁷ A. Porta, *Il grado zero della poesia*, in «Marcatrè», n.2, gennaio 1964, pp. 41-42, p. 42.

³⁶⁸ Cfr. J. Picchione, *Introduzione cit.*, p. 109.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ L. Sasso, *Antonio Porta cit.*, p. 9.

³⁷¹ J. Picchione, *Introduzione cit.*, p. 109.

Bologna, tra il 10 e il 13 novembre 1992 presso la Sala dei Fiorentini³⁷², poi da Sandra Enel e Elena Galeotti nell'ambito dello spettacolo *Nostalgia dell'invisibile. Concerto spettacolo per tre donne e due giovani sposi*, allestito il 1 aprile 2006 lo Spazio Binario di Zola Predosa.

Come preannuncia il sottotitolo, la raccolta si conclude con una sezione che segna il ritorno alla forma diario, e che presenta una serie di analogie con quella che precede, a cominciare dal tema della rigenerazione, che in questo nuovo ciclo di componimenti si traduce nell'impulso della fame, ricorrente nella poesia e nel teatro dell'ultimo Porta (basti pensare al testo teatrale *La festa del cavallo*, originariamente intitolato *Il banchetto della fame*). Il motivo della fame, inteso nello stesso tempo come istinto vitale e desiderio insaziabile, emerge nei testi dedicati a *La bocca*, a *La gola* e a *Il latte*, dove risveglia il ricordo del neonato che succhia il latte materno («Dal tumulto a forma di mammella / sale la memoria del latte / adesso la mia fame s'impenna / per il tuo latte presente / lo succhio a lungo / mai sazio»), vv. 1-6). L'ultimo volume pubblicato in vita, *Il giardiniere contro il becchino* (1988)³⁷³, conta sei sezioni in cui, come suo costume, l'autore intreccia linguaggi diversi, dal teatrale al diaristico, all'epico. La raccolta si apre con due poemetti: il primo, *La lotta e la vittoria del giardiniere contro il becchino*, si presenta come un racconto epico che intesse storia e leggenda, il secondo, *Anatra zoppa a Pechino*, come un racconto odepico, dove ritorna la figura del nomade, ora concretizzata nelle immagini dell'«uccello migratore» e, ironicamente, dell'«anatra zoppa» e del «turista balbettante»; continua con due testi per teatro (*Fuochi incrociati e Pigmei, piccoli giganti d'Africa*) e si chiude con altri due poemetti (*Salomè, le ultime parole*, un monologo che, come *Melusina*, sarà teatralizzato qualche anno dopo la scomparsa dell'autore, e *Airone*, dove l'io e la scrittura si proiettano nella figura dell'airone).

I testi sui quali soffermerò la mia attenzione sono quelli di dichiarata destinazione teatrale, *Fuochi incrociati* e *Pigmei, piccoli giganti d'Africa*. I due poemetti per teatro, entrambi pubblicati dopo la messa in scena e collocati nel cuore della raccolta, possono essere considerati una sorta di dittico, in cui l'autore esplora, con variazioni, i temi del terrorismo, del conflitto di coppia e del confronto intergenerazionale. Proseguendo lungo il solco tracciato da *La scelta della voce*, i due testi rilanciano l'intenzione di proiettare la poesia oltre il limite della pagina scritta, perché riconquisti la sua originaria oralità. Scritto tra il 1979 e il 1982, *Fuochi incrociati* viene rappresentato da Caterina Mattea e Paolo Bessegato al Centro Formentini di Milano il 25 ottobre 1982, nell'ambito della rassegna *L'autore si mette in scena*, e replicato nelle sere successive³⁷⁴.

La parte iniziale del testo (vv. 1-269) è stata pubblicata su «Alfabeta» nel gennaio del 1983 con il

³⁷² A. Picchi, *Per Melusina*, in «Il verri», n. 3-4, settembre-dicembre 1993, pp. 97-106, p. 106.

³⁷³ A. Porta, *Il giardiniere contro il becchino*, Mondadori, Milano 1988, ora in *Antonio Porta. Tutte le poesie cit.*, pp. 493-567.

³⁷⁴ *Fuochi incrociati sulla scena*, in «La Repubblica», 28 ottobre 1982, p. 29 (articolo non firmato).

titolo *Verso l'Africa*³⁷⁵. Qualche anno più tardi, nel 1987³⁷⁶, il poemetto verrà rimaneggiato in vista della pubblicazione nella raccolta *Il giardiniere contro il becchino*. Nella sua recensione dello spettacolo, Ugo Volli ricorda che il testo «ha una storia complicata: dopo la prima versione del '79 se ne sono succedute parecchie altre, anche in versi, fino alle ultime modifiche di palcoscenico, fatte in questi ultimi giorni. Resta a questo punto un lavoro poetico»³⁷⁷. Il comunicato stampa, in effetti, sottolinea l'importanza della collaborazione tra Antonio Porta e Paolo Bessegato, attore protagonista nonché regista della *pièce*, conosciuto in occasione dell'allestimento de *Elogio del cannibalismo*: «Oltre che opera di un "autore che si mette in scena" questo lavoro è qualcosa di più: è il frutto della collaborazione critica tra uno scrittore e un attore, Paolo Bessegato, cui si aggiunge la sensibilità di Caterina Mattea [...]. Un autore che si mette in scena perché ha trovato la collaborazione di un attore a partire da un testo che ha raggiunto la sua forma definitiva provando e riprovando le sue possibilità teatrali [...].»³⁷⁸. Il ruolo di Bessegato, in particolare, sarebbe stato quello di contribuire all'adattamento scenico del testo: «È chiaro che l'attore non è in questo caso soltanto un attore ma anche un regista e prima ancora un co-autore, in grado di contribuire al taglio scenico di un testo che non può essere esclusivamente poetico: quello che la pagina a volte sopporta il teatro non perdona. Dunque un lungo lavoro di riscritture di singole parti e di tagli spietati. Un lavoro che è cominciato due anni fa e che ha convinto l'autore, a un certo punto, a riscrivere in versi tutto il precedente dialogo»³⁷⁹.

La genesi di *Fuochi incrociati*, dunque, sarebbe stata lunga e complicata: nato nel 1979 come dialogo in prosa, il testo, con il concorso di Paolo Bessegato e della sua esperienza teatrale di lungo corso, avrebbe subito, a partire dal 1980 (secondo l'indicazione temporale approssimativa del comunicato, datato 25 ottobre 1982), data a cui, di massima, risalirebbe quindi l'inizio della cooperazione tra l'autore e l'attore, una serie di riscritture e tagli funzionali alla trasposizione scenica, che, a un certo punto, avrebbe indotto Porta a riscrivere in versi l'intero testo.

Dei numerosi passaggi che, secondo quanto indicato nel documento, si sarebbero succeduti durante la laboriosa gestazione di *Fuochi incrociati*, ne rimangono solo tre, risalenti, peraltro, a uno stadio di elaborazione avanzato, che fotografa un testo oramai quasi definitivamente assestato: la versione di FI, che riporta come date di inizio e fine revisione il 17 e il 26 novembre 1981 ed è conservata presso il Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano, quella intermedia e parziale uscita in rivista, pressoché identica alla precedente, e quella definitiva comparsa in volume.

La loro collazione lascia emergere variazioni piuttosto frequenti sul piano microtestuale: la maggior

³⁷⁵ A. Porta, *Verso l'Africa*, in «Alfabeta», n. 44, gennaio 1983, pp. 10-11.

³⁷⁶ Cfr. N. Lorenzini, *Nota al testo*, in *Antonio Porta. Tutte le poesie cit.*, pp. 56-63, p. 59.

³⁷⁷ U. Volli, *Padre, madre con figlio terrorista*, in «La Repubblica», 25 ottobre 1982, p. 30.

³⁷⁸ CS FI.

³⁷⁹ *Ibidem*.

parte degli interventi riguarda l'introduzione o la rimozione di versi (es.: «l'arancia è la mia gola», verso inserito nella redazione pubblicata in rivista e mantenuto in quella finale³⁸⁰; «chiusa senza uscite, stecchita», verso presente nella sola redazione iniziale³⁸¹), l'aggiunta o la sottrazione di sintagmi o singoli termini (es.: «oh Dio» e «strano», inseriti nella versione definitiva³⁸²; «la scena cambiata» e «solo», presenti nella redazione iniziale e successivamente cassati³⁸³), l'impiego di voci o espressioni sinonimiche (es. «volto» invece di «faccia» nella redazione finale³⁸⁴).

Poche le modifiche consistenti: il ripristino, dalla redazione pubblicata in rivista, di un passo incentrato sulla figura del nomade, originariamente cassato³⁸⁵, e la soppressione, nella versione intermedia e in quella definitiva, di quattro sequenze di versi relativamente estese³⁸⁶.

La redazione finale, inoltre, registra l'inserimento di due didascalie teatrali, ereditate, con buona probabilità, dal copione di scena: «*Seconda parte*»³⁸⁷ e «*(Tra la madre e il figlio in carcere)*»³⁸⁸. «Io sono come, credo, tutti gli scrittori e poeti: onnivoro; mangio tutti i linguaggi che trovo; me li assorbo tutti; perché prima o dopo mi possono servire»³⁸⁹, dichiarerà l'autore qualche anno più tardi.

La sua assoluta ricettività linguistica e la sottile sensibilità verso il mondo circostante, che lo porta a trarre ispirazione dai grandi eventi della Storia così come dalle più trascurabili notizie di cronaca e

³⁸⁰ A. Porta, *Fuochi incrociati*, in *Il giardiniere contro il becchino* cit., ora in *Antonio Porta. Tutte le poesie* cit., pp. 504-540, p. 511.

³⁸¹ c. 12r (dopo «della vita stretta, che basta a se stessa», *Fuochi incrociati* cit., p. 512).

³⁸² A. Porta, *Fuochi incrociati* cit., p. 525.

³⁸³ Rispettivamente c. 31r (dopo «che interrompevano quel sogno, ne cominciavano un altro», *Fuochi incrociati* cit., p. 525) e c. 34r (prima di «qualche dubbio», *Fuochi incrociati* cit., p. 526).

³⁸⁴ A. Porta, *Fuochi incrociati* cit., p. 525.

³⁸⁵ «Ci sono verità nascoste a molti / solo i nomadi le conoscono / i nomadi lo sanno / Come al solito, il tuo Nomade / con la N maiuscola, naturalmente / le sue strade stanno tutte sul palmo della mia mano / la spazzatura assedia i nomadi, come assedia noi / e il tuo nomade l'annusa, con le sue fiere narici / mentre guarda le strisce lasciate in aria dagli aerei nel cielo / il vivente sta chiuso nella gabbia che chiamiamo terra / guardala dalla luna / a me sembra un'arancia, l'ultima / tu vuoi entrare in quella gabbia / infilarti nell'arancia come un verme», A. Porta, *Fuochi incrociati* cit., p. 511.

³⁸⁶ 1) «Ma succede anche il contrario, è la madre / che ha paura / e consegna il figlio al padre / come un frutto delle sue paure / oppure sembra che il figlio se lo vogliono strappare dalle mani / uno contro l'altro / poi comincia a pesare la fatica / si accumula / schiaccia / allora il figlio prevale / tenta di divorarsela lui la coppia che lo ha generato / la sua fame è immensa», c. 28r (prima di «...la cena è quasi pronta», *Fuochi incrociati* cit., p.523); 2) «Ma insieme alla tua vecchia / "ragazza dall'occhio bruno" / un bel mitra, pronto per l'uso / e un sacco di caricatori / pieni / - La mia pistola da guerra... ne avevamo parlato con lui / gli avevo spiegato bene che era per difendermi / testuali parole: "se tornano i neri ne voglio / far fuori qualcuno prima che mi becchino..." / Lui era d'accordo... / Certo, lo ha ripetuto: Legittima difesa! / Un'altra volta ci ha detto: avete ragione voi, / lamentatevi pure, ma», cc. 33r-34r (dopo «Con il colpo in canna?», *Fuochi incrociati* cit., p. 526); 3) «Con le parole disarmate contro un fronte compatto / tutto armato / contro il muro di gomma / - Le armi della nostra agonia / questo corpo deve morire / - Sai, tutto mi suona così buffo / come un dramme storico / chissà come sbuffano e si annoiano / siamo testardi fino in fondo / poi andremo a ballare / uno, due, uno due, come adesso: salto e giravolta, così / tre, quattro, cinque sei, che te ne pare / sono brava? », cc. 37r-38r («affondano nel ventre molle della palude», *Fuochi incrociati* cit., p. 528); 4) «a che scopo? / Per andarmene, per fuggire, / partire per sempre, oppure / rinascere... / Ma non capisci, mi ha detto, questa seconda risposta / è legata alla prima: per caso, o non per caso? / No, non capisco / [...] / Ha capito che noi una vita / non ce la siamo data / adesso è la sopravvivenza / prima c'era una giovinezza vuota / ora c'è solo il vuoto / oppure no», cc. 41r-42r (dopo «per caso, perché la vivi», *Fuochi incrociati* cit., p. 530).

³⁸⁷ A. Porta, *Fuochi incrociati* cit., p. 526.

³⁸⁸ *Ivi*, p. 537.

³⁸⁹ A. Porta, *Conferenza* cit., p. 40.

finanche dal chiacchiericcio inconsistente della gente comune (si veda, ad esempio, la poesia di apertura di *Metropolis*, *Quello che tutti pensano*) trovano una dimostrazione concreta tra i materiali preparatori di *Fuochi incrociati*³⁹⁰, dove fanno capolino due fonti inaspettate: la lettera di una lettrice al settimanale «Panorama»³⁹¹ («una storia inventata / scritta in una lettera vera / che però era falsa»³⁹²) e un articolo scientifico incentrato sulla sperimentazione genetica³⁹³, spie di un *modus operandi* fondato sull'aggiornamento della tecnica del *collage* che, ampiamente collaudata agli inizi della carriera poetica, nel nuovo contesto mescola i linguaggi più eterogenei, dal tecnico al cronachistico, dal giocoso al letterario, con effetti grotteschi e surreali, bilanciando l'essenzialità della struttura dialogica, simile, per certi versi, a quella di *Stark*. Ponendo a confronto le due fonti e le rispettive rielaborazioni in versi, è interessante osservare le diverse strategie di inserimento all'interno di *Fuochi incrociati*. Il testo della lettera viene profondamente rimaneggiato e trasformato in una digressione che la protagonista femminile apre su quello che, sulla base di alcuni indizi testuali («la storia di una ragazza di 24 anni / come fossi io a quell'età; - Il peggio capitava altre volte [...] / quando la tua dentuta Madre / decideva per la massima punizione»), intuiamo essere uno squarcio del suo passato. Il monologo della donna, contrappuntato dalle incursioni del marito, armonizza il tono neutro della lettera con il nuovo contesto: la lingua si inasprisce, assecondando l'andamento conflittuale del colloquio tra i due coniugi, la figura della suocera, in linea con le pulsioni psicanalitiche che attraversano la poesia portiana coeva, viene assolutizzata e trasformata nell'archetipo di una femminilità maestosa e terrifica, l'umiliazione inflitta alla ragazza, in chiusura, viene iperbolizzata fino ad assumere dimensioni grottesche («pensa, milioni di clisteri / milioni di culi / sotto gli occhi della Madre Regina»):

Le sculacciate e il resto

Fuochi incrociati

(Prima parte, pp. 514-15)

| | |
|--|--|
| [...]. Ho 24 anni, sposata, abito in una città | - Voglio raccontarti una storia [...] / la storia di |
| nuova per me, con mio marito e mia suocera. | una ragazza di 24 anni / come fossi io a |
| Dopo averle prese dai miei genitori per lungo | quell'età, o un po' prima / quando le tue piccole |
| tempo ora vengo sculacciata da mia suocera (e, | bugie mi hanno sedotta / - Tu volevi piacermi |
| molto raramente, anche da mio marito). [...] | signorina... / - Per punizione la ragazza doveva |
| Devo togliermi le calze, sollevarmi il vestito | mettersi a culo nudo / essere sculacciata dal |

³⁹⁰ Conservati presso l'Università degli Studi di Milano, Centro Apice, Fondo Porta, serie 2, b 24, fasc. 92.

³⁹¹ *Le sculacciate e il resto*, in «Panorama», 30 gennaio 1979, p. 9.

³⁹² A. Porta, *Fuochi incrociati* cit., p. 514.

³⁹³ F.S.A., *Incrocio cellulare «uomo-carota» realizzato da scienziati in Svezia*.

Il ritaglio di giornale che non riporta né il nome della testata né il numero di pagina.

fino alla vita, [...] quindi mettermi a pancia in giù sulle ginocchia di mia suocera. [...] Un altro tipo di punizione alla quale alcune volte devo sottopormi è quella del clistere. [...]

marito mentre la suocera / che bel nome: suocera! com'è vero anche questo! / la teneva sulle ginocchia... / Naturalmente lei doveva essere punita per decreto supremo / di lui d'accordo con la mammina / quando decidevano che lei aveva mancato / che ne so, un pavimento non troppo lucido / i piatti ancora da lavare / le camicie stirate male, la pasta / troppo cotta o troppo cruda / e allora: giù le mutande, su / con le manacce schife / magari neanche lavate troppo bene / - Mi lavo tre volte al giorno, tu lo sai / - Ti lavi quando ti caccio giù dal letto / con la tua asta da caprone / sconfitta dai tuoi cattivi odori / - Per te mi sono perfino depilato, guarda che bello / come Rita Hayworth, come Gilda... / - Il peggio capitava altre volte / quando la Suocera, la Grande Madre / la Fica monumentale / la Fica di tutte le Fiche / per *lui* come per te / quando la tua dentuta Madre / decideva per la massima punizione / allora era il clistere / come già le aveva insegnato sua madre / e a sua madre la madre e via all'infinito / il clistere come giusta punizione per le mogli dei figli / pensa, milioni di clisteri / milioni di culi / sotto gli occhi della Madre Regina / e la bastarda dava l'ordine mettendo in mostra / con un gesto semplice, imperativo / le chiavi della dispensa, così / sono io la padrona dell'oro e della merda!

Qualche pagina più avanti, invece, l'interlocutore maschile, ignorando le recriminazioni della moglie («se ero sterile ti lasciavo, al diavolo / solo così: al diavolo / e non mi avresti vista più»³⁹⁴), riferisce fedelmente un brano tratto da un articolo scientifico dedicato agli incroci cellulari.

³⁹⁴ A. Porta, *Fuochi incrociati* cit., pp. 522-23.

Questa volta l'autore maneggia la fonte in modo tale da conservarne puntualmente non solo la struttura e la successione dei periodi, ma finanche l'esatta terminologia:

*Incrocio cellulare «uomo-carota»
realizzato da scienziati in Svezia*

*Fuochi incrociati
(Prima parte, pp. 522-23)*

[...] Le piante non sono dotate di mammelle eppure racchiudono gli stessi ormoni sessuali dell'uomo. Le società farmaceutiche estraggono gli ormoni sessuali, contenuti nelle pillole contraccettive, dalle piante! L'urina delle donne incinte contiene ormoni follicolari quali l'extradiolo e l'estrone, che si ritrovano anche nelle palme e nei salici». Proseguendo gli esperimenti, gli scienziati tentarono anche un incrocio fra l'uomo e la margherita, ottenendo risultati ancora più sorprendenti di quelli offerti dall'unione con la carota. Il nucleo della cellula umana (contenente i cromosomi in cui sono allineate le unità biologiche elementari – i geni – portatrici dei caratteri ereditari degli individui) si unì con il nucleo della cellula della margherita. Il citoplasma si mescolò e divenne comune per la straordinaria coppia. Il tutto fu quindi avvolto da una spessa membrana di tipo vegetale. Ed ecco che, all'interno di questa membrana, ossia nella cellula della margherita, i cromosomi umani cominciarono a dividersi, lasciando intuire sviluppi sconvolgenti dell'esperimento. Gli scienziati, tuttavia, in attesa di essere meglio preparati a unioni del genere, interruppero l'esperimento dopo tre giorni.

- Ho letto che le piante, pur senza avere le mammelle / racchiudono ormoni sessuali umani. Ho letto che / l'industria farmaceutica estrae dalle piante gli ormoni sessuali / per le pillole contraccettive, che l'urina delle donne incinte / contiene ormoni follicolari che si ritrovano anche nelle palme e nei salici / Proseguendo gli esperimenti in questo campo certi scienziati / hanno tentato un incrocio tra l'uomo e la margherita / hanno ottenuto risultati ancora più sorprendenti di quelli / offerti dall'unione dell'uomo con la carota / Il nucleo della cellula umana si è unito / con il nucleo della cellula della margherita. Vado avanti: / il citoplasma si è mescolato e è diventato comune / per la coppia eccezionale, poi il tutto / è stato avvolto da una spessa membrana di tipo vegetale, / all'interno di questa membrana i cromosomi umani hanno cominciato / a dividersi / gli sviluppi dell'esperimento rischiavano di divenire sconvolgenti. / Dopo tre giorni gli scienziati hanno distrutto tutto / perché si sono sentiti impreparati a unioni di questo tipo...

«Sullo sfondo d'un paesaggio urbano – e settentrionale – di oggi»³⁹⁵, *Fuochi incrociati* intreccia il microcosmo della coppia in crisi con il discorso sociale imperniato sul tema del terrorismo. L'aggancio alla storia recente o contemporanea è una costante della produzione portiana. « [...] la mia ispirazione ha sempre un carattere storico, cronachistico; non è un'astrazione [...]»³⁹⁶, spiega l'autore alla platea degli studenti del DAMS di Bologna, presentando brevemente la trama del poemetto:

Fuochi incrociati è un dialogo tra due coniugi; che parlano di se stessi, prima, e poi scoprono, parlando l'uno con l'altro, che hanno un figlio terrorista. E allora questo dialogo cambia dimensione e anche i due personaggi cambiano carattere; c'è questa idea della metamorfosi, partono in un modo e finiscono in un altro. *Fuochi incrociati* fu messo in scena da Paolo Bessegato e da Caterina Mattea; ci lavorarono molto, proprio perché era difficile far capire questo difficile passaggio: da una crisi coniugale violentissima, con insulti terribili, a questa riappacificazione quasi funebre, rispetto al destino del figlio. Scoprono che aveva delle armi nascoste; il padre e la madre lo sapevano ma non se l'erano detto; la madre aveva mandato il figlio a rifugiarsi dalla nonna, la quale lo aveva accolto senza domandare nulla; ma alla fine questo figlio viene chiaramente arrestato. Questo non viene espressamente detto ma lo si capisce dal dialogo finale, tra la madre e il figlio in carcere. Un dialogo che finisce all'improvviso, con un terzo personaggio che rapidamente compare per finire il dramma.³⁹⁷

Naturalmente, precisa Porta, «il teatro non è solo un fatto di cronaca»³⁹⁸: la cronaca viene filtrata attraverso la sua personale interpretazione che, nel concreto, esprime una serie di invenzioni linguistiche che gli consentono di «spostare continuamente il senso anche rispetto all'attesa della normalità»³⁹⁹. L'autore cita, a titolo di esempio, il dialogo conclusivo tra la madre e il figlio in carcere, che presenta una situazione paradossale rispetto alle attese degli spettatori, nella quale entrambi indossano una benda, che sembra riproporre, in chiave metaforica, il motivo dell'autoaccecamento edipico dei *Rapporti* («- Non vuoi toglierti la benda? / - Voglio sentirti / non guardarti, adesso / prima, mi hanno fatto vedere / il tuo maglione inzuppato di sangue»⁴⁰⁰), e il figlio, oltre alla benda, un paracadute, inteso come «amplificazione della cronaca delle torture»⁴⁰¹ («- [...] Ma che cos'hai sulla schiena? / - Niente di speciale / nessuno ci crederà ma è vero: è un paracadute / me lo mettono per sfida, mi sottono / mi portano all'ultimo piano e mi dicono: /

³⁹⁵ R. De Monticelli, «Concerto» per coppia. *Novità di Antonio Porta con Bessegato e la Mattea*, in «Il Corriere della Sera», 27 ottobre 1982, p. 25.

³⁹⁶ A. Porta, *Conferenza cit.*, p. 40.

³⁹⁷ *Ibidem.*

³⁹⁸ *Ibidem.*

³⁹⁹ *Ibidem.*

⁴⁰⁰ A. Porta, *Fuochi incrociati cit.*, p. 537.

⁴⁰¹ A. Porta, *Conferenza cit.*, p. 40.

perché non ti butti, tanto hai il paracadute»⁴⁰²). In generale, attraversa l'intera *pièce* un linguaggio teso, tagliente, nervoso, che, unito a digressioni grottesche e soprano, conduce verso esiti decisamente stranianti. D'altra parte, che *Fuochi incrociati* affondi le radici nella tradizione del teatro dell'assurdo lo dimostra apertamente il tributo a Ionesco, con il richiamo, nelle battute iniziali, alla sua opera *Le sedie* («- Prima mettiamo a posto le sedie. / Lo sai che senza le sedie io ragiono male. / - Anzi stai zitto che è meglio. / - Invece se dobbiamo parlarci mettiamole a posto le sedie / le cadreghe, gli sgabelli, i poggiapiedi / come tu li vuoi...»⁴⁰³). Un registro, dunque, irriverente e a tratti persino violento, che, stridendo intenzionalmente con l'interno borghese nel quale la *pièce* è ambientata, quasi a volerne svelare le ipocrisie nascoste agli occhi dei più («mentre nel salotto ci si sbrana, fuori ci si comporta come si deve»⁴⁰⁴), veicola l'aspra contrapposizione tra due prospettive esistenziali inconciliabili: da una parte il miraggio, coltivato dal marito, di una nuova vita in un'Africa autentica e incontaminata, dall'altra il disincanto della moglie, che propone l'immagine di un continente sanguinoso ed esposto agli stessi mali del mondo occidentale. Durante tutta la prima parte della *pièce*, i due si logorano nell'autoanalisi del proprio rapporto, scambiandosi reciproche accuse e dilaniandosi tra frecciate e insulti veri e propri, nel quadro di quello che Attisani ha efficacemente descritto come una sorta di «cannibalismo da salotto»⁴⁰⁵, comprovato da ricorrenti riferimenti all'area semantica del cibo e della fame, bisogno primario e istintuale che si traduce in un'irrefrenabile e mai paga volontà di distruggere l'altro («- Una volta mi hai guardato con tale violenza / che mi hai divorato [...] / Mi hai consumato in una volta sola / e ti è rimasta una fame insaziabile»⁴⁰⁶). Traspare, in filigrana, lo scontro tra due identità contrapposte, quella di una lei pragmatica e quella inquieta di un lui desideroso di rinnovamento, scontro proiettato su un piano letterario, tramite le frequenti citazioni, a mo' di *refrain*, dei versi de *La signorina Felicita* di Guido Gozzano, che presenta un contrasto non dissimile tra i due protagonisti⁴⁰⁷. A confermare l'impossibilità della loro unione la citazione, da parte della moglie, dei miti di Orfeo e Euridice e Amore e Psiche che, peraltro, tornano a proporre il *topos* dello sguardo proibito e della conseguente punizione su cui già si imperniava *Melusina*.

La svolta coincide con l'inizio della seconda parte, quando il *focus* si sposta dal conflitto di coppia alla riflessione sui rapporti intergenerazionali e l'orizzonte si amplia dal microcosmo familiare alla realtà sociale. Tra i «fuochi incrociati» dei due coniugi si interpone prepotentemente una verità destabilizzante: quella di un figlio terrorista. La scoperta imprime una svolta, che determina il

⁴⁰² A. Porta, *Fuochi incrociati* cit., p. 538.

⁴⁰³ *Ivi*, p. 504.

⁴⁰⁴ A. Attisani, *Parole e progetti* cit., p. 314.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ A. Porta, *Fuochi incrociati* cit., p. 517.

⁴⁰⁷ J. Picchione, *Introduzione* cit., p. 118.

passaggio «da una crisi coniugale violentissima, con insulti terribili, a questa rappacificazione quasi funebre, rispetto al destino del figlio»⁴⁰⁸. I toni si smorzano («[...] questo dialogo cambia dimensione e anche i due personaggi cambiano carattere; c'è questa idea della metamorfosi, partono in un certo modo e finiscono in un altro»⁴⁰⁹) e le feroci recriminazioni delle pagine precedenti cedono il passo a un amaro scambio di opinioni su una società che sembra riprodurre, su scala maggiore, tutte le frustrazioni e le sopraffazioni che abitano l'angusta realtà familiare («Siamo come schiavi / nemici di tutti / quando non sopportiamo più l'odio / ci rifugiamo in casa / nell'odio che abbiamo recintato»⁴¹⁰). A fare le spese di un mondo dominato dal caos, in cui «i rapporti privati e collettivi hanno perduto la guida della ragione»⁴¹¹ («La veglia della ragione / è dunque solo un sogno?»⁴¹²) e gli individui vagano spaesati in un labirinto che non lascia intravedere nessuna via d'uscita («Il filo che doveva farci uscire dal labirinto / si è avvolto intorno a noi»⁴¹³), sono soprattutto i giovani («-Che orrore essere giovani / che crudeltà senza fine»⁴¹⁴). La loro lotta contro «la società dei Lupi»⁴¹⁵ è destinata, come le precedenti, a fallire e a ritorcersi contro se stessa («- Tutto stride / ogni ribellione come ogni lotta / ritorna su stessa, uguale a se stessa / specchio su uno specchio / e dietro, un altro specchio / pronto a catturarti»⁴¹⁶). La riflessione sulla disperazione giovanile culmina nella cronaca, in presa diretta, di un “dramma nel dramma” che si sta consumando «dietro la finestra della casa di fronte / un piano sotto il nostro / in una stanza illuminata»⁴¹⁷, e che i coniugi registrano in una sorta di «voyeurismo»⁴¹⁸: una sorta di *mise en abyme*, in cui una ragazza, vittima delle percosse del padre, lascia la famiglia, per poi fare ritorno a casa e rinchiudersi nella propria stanza, mentre i genitori continuano a cenare silenziosamente in cucina. Mentre il racconto sfuma nell'incertezza («No, non è ancora finita / succede ancora qualcosa...»⁴¹⁹), si apre il finale, che, come anticipato, presenta il colloquio tra la madre e il figlio in carcere.

La situazione impone una nuova modulazione stilistica, che introduce un tono intimistico, dolente e malinconico, a tratti drammatico, come testimonia, in apertura, l'allocuzione tipicamente operistica «mio figlio» («- Dietro questa parete di vetro ci sei / ci sei, tu, mio figlio?»⁴²⁰). Il dialogo procede

⁴⁰⁸ A. Porta, *Conferenza* cit., p. 40.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ A. Porta, *Fuochi incrociati* cit., p.533.

⁴¹¹ J. Picchione, *Introduzione* cit., p. 119.

⁴¹² A. Porta, *Fuochi incrociati* cit., p. 516.

⁴¹³ *Ivi*, p. 534.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 532.

⁴¹⁵ *Ivi*, p. 533.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ *Ivi*, p. 535.

⁴¹⁸ U. Volli, *Insultiamoci a sangue sognando l'America*, in «La Repubblica», 28 ottobre 1982, p. 29.

⁴¹⁹ *Ivi*, p. 537.

⁴²⁰ *Ibidem*.

in chiaroscuro, tra allusioni a torture («[...] mi hanno fatto vedere / il tuo maglione inzuppato di sangue / - È normale, qui / picchiano forte»⁴²¹) e pensieri suicidi («Ma un giorno o l'altro volo via sul serio / mi butto, e il gioco finisce»⁴²²) da una parte e desideri di rinascita dall'altra («- Vorrei partorirti di nuovo»⁴²³), fino alle parole conclusive, che congedano il lettore con un messaggio di speranza («[...] batuffolo di luce / ci sorprende una nascita nuova [...] Prendi, conserva questo foglietto / fallo volare via...»⁴²⁴), ulteriore variazione sul tema, presente dai primordi della poesia portiana, di quella «voce del Sì» che, nonostante tutto, riesce a imporsi sugli orrori del mondo.

Le recensioni dello spettacolo e il comunicato stampa consentono di ricostruire, con buona approssimazione, le caratteristiche della messa in scena, riguardo sia la scenografia, curata da Sauro Tomassini, sia lo stile recitativo degli attori, Caterina Mattea e Paolo Bessegato, nel duplice ruolo del marito e del figlio. Tutti gli allestimenti della rassegna, scrive Ugo Volli, sono «semplici, se non poveri»⁴²⁵. La loro essenzialità dipende, in prima istanza, dalle ristrettezze economiche del Centro Formentini, come Porta stesso accenna in una lettera indirizzata al critico Roberto De Monticelli, che aveva liquidato la scena di *Fuochi incrociati* come «astratta e semplicissima (ai limiti del semplicismo)»⁴²⁶:

Resta il problema della messinscena. L'Italia, come lei sa meglio di me, è il Paese degli Stabili e delle Sovvenzioni, il Paese del Nulla, dei Parassiti. Dopo due anni di lavoro Paolo Bessegato e io siamo riusciti a trovare dei mecenati assolutamente disinteressati (il Centro Brera) che hanno avuto la buona grazia di spendere un po' di soldi (lo stretto indispensabile) per mettere in scena *Fuochi incrociati*. Dunque i limiti della scena di Tomassini sono prima di tutto (e soltanto, aggiungo subito) di tipo economico. Cara grazia, come si dice qui da noi, a Milano, aver trovato quei pochi per dare almeno l'idea di un interno...⁴²⁷

La scena, simbolicamente, coincide con il teatro stesso: un «piccolissimo [...] teatro/tempio, con frontone triangolare e quinte chiare»⁴²⁸. «La scena», chiarisce il comunicato stampa, «è il teatro stesso, come luogo mentale, come spazio puro dove la scrittura occidentale (per questo il simbolico timpano) affronta se stessa. Un semplicissimo teatrino, allora, con quinte e cielo e niente altro; poggiato sulle tavole del palcoscenico; l'idea di teatro come punto di incontro dove interagiscano parola e storia all'interno dei flussi del linguaggio, come in una ragnatela»⁴²⁹.

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² *Ivi*, p. 539.

⁴²³ *Ivi*, p. 538.

⁴²⁴ *Ivi*, p. 540.

⁴²⁵ U. Volli, *Padre, madre con figlio terrorista* cit.

⁴²⁶ R. De Monticelli, «Concerto» per coppia cit.

⁴²⁷ LAP 1.

⁴²⁸ U. Volli, *Insultiamoci a sangue* cit.

⁴²⁹ CS FI.

Agli occhi degli spettatori, le dimensioni degli attori risultano sproporzionate rispetto a quelle dello spazio in cui agiscono, determinando una disarmonia funzionale al «disagio percettivo» che permea la *pièce*: «gli attori sembrano innaturalmente alti e perciò vagamente deformi. Come le loro persone, così i loro sentimenti appaiono ingranditi e sottilmente travisati, oggetto di un'amplificazione illusoria tale da non lasciarli considerare tutti assieme tutti assieme, ma solo frammenti, che sembrano non combinare perfettamente»⁴³⁰. Inoltre «certi tavolini inclinati verso il pubblico e coperti da stoviglie iperrealiste e certe frasi poco plausibili confermano il disagio percettivo. Non siamo davanti a un frammento di mondo che si possa in qualche modo idealmente sovrapporre alla realtà; ma a una specie di delirio»⁴³¹. Poco clemente, invece, il giudizio che Volli esprime sulla recitazione nel suo complesso. Se il talento degli interpreti è fuori discussione, ciò che non convince è la compresenza, sulla scena, di due stili recitativi ritenuti divergenti: mentre Caterina Mattea avrebbe difeso «una certa psicologia, le ragioni della donna nella coppia»⁴³², Paolo Bessegato si sarebbe mosso nella direzione di un teatro tenacemente antinaturalistico. Un'incompatibilità che, sviluppandosi intorno a un testo, soprattutto nella sua prima parte, grottesco e surreale, e quindi lontano dalle «ragioni di un linguaggio quotidiano», finisce per determinare «un risultato confuso, o almeno lacerato da contraddizioni poste e non risolte»⁴³³. Anche la recensione di Roberto De Monticelli restituisce l'impressione di uno spettacolo per molti versi irrisolto, che il pubblico saluta con «applausi pensosi e cordiali»⁴³⁴. Attraverso il «sottile tessuto di allusioni» che il testo propone, osserva il critico, trapela «la mano di un letterato assai fine»⁴³⁵. Particolarmente apprezzata la prima parte della *pièce*, dove il dialogo al vetriolo tra i coniugi «rievoca brandelli di vita, momenti erotici, rapporti speculari che non si sa se siano veri o sognati», costruendo «un repertorio di immagini che rende con efficace squallore la nevrosi d'una coppia ancora giovane (ma non troppo)»⁴³⁶. Tuttavia, agli occhi di De Monticelli, il meccanismo drammaturgico sembra incepparsi in corrispondenza della seconda parte, quando la coppia scopre di avere un figlio terrorista: «qui», osserva, «ci si dovrebbe spiegare come quel frutto sia maturato sull'albero della evocata nevrosi coniugale. Qui insomma, per dirla all'antica, il dramma dovrebbe scoppiare. Invece, fattasi protagonista la donna, assistiamo soltanto a un colloquio di lei con questo figlio invisibile al di là d'un vetro, in carcere di "massima sicurezza"»⁴³⁷. «Alla fine», conclude il critico, «questo figlio lascia, estraniandosi, un ultimo messaggio agli spettatori, assai bello

⁴³⁰ U. Volli, *Insultiamoci a sangue* cit.

⁴³¹ *Ibidem*.

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ R. De Monticelli, «Concerto» per coppia cit.

⁴³⁵ *Ibidem*.

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ *Ibidem*.

poeticamente ma anche un po' ambiguo»⁴³⁸. Altra obiezione rivolta all'autore è l'assenza di un approfondimento critico, oltre che poetico, dei temi sociali ed esistenziali proposti sulla scena: «Antonio Porta si è lasciato sfuggire l'occasione per una più concreta e approfondita analisi di un groviglio esistenziale e culturale emblematico dei nostri giorni [...]. Non è a una teatralità tradizionale e “melodrammatica” che lo si vuole invitare: ma a quella posizione critica – e non soltanto poetica – che questi temi, portati sul palcoscenico, esigono»⁴³⁹. L'attenzione di De Monticelli si focalizza, infine, sulla *performance* degli attori: «i due interpreti gli hanno complicato il gioco, rendendo questo concerto a due voci ancora più allusivo e sfumato di quanto risulti alla lettura; e gettandone via, in qualche tratto, le parole, come semi al vento»⁴⁴⁰. All'intervento «acuto e partecipe»⁴⁴¹ del critico, Porta controbatte punto per punto in una lettera datata 27 ottobre 1982, il giorno stesso della pubblicazione della recensione su «Il Corriere della Sera». «Credo che una sospensione del giudizio», scrive l'autore rispondendo alla critica circa la presunta assenza di una sua presa di posizione sulle questioni individuali e collettive portate all'attenzione degli spettatori, «che pure ritengo indispensabile alla scrittura poetica in generale (come mi ha insegnato il mio maestro Luciano Anceschi), non debba essere scambiata per assenza di giudizio critico, che, al contrario, si esercita a partire dal momento in cui si rinuncia al pre-giudizio...»⁴⁴². Non una rinuncia a schierarsi, quindi, ma un'*epoché* che si traduce in un atteggiamento di imparziale e profonda umanità e che, affermerà qualche anno dopo, gli avrebbe perfino fruttato «ridicole» accuse di filoterrorismo («“Troppo positivo questo personaggio”. Non lo so, io penso che rimanga comunque un uomo»⁴⁴³). Altro punto critico riguarda il messaggio con cui il figlio congeda il pubblico, che De Monticelli aveva ritenuto «un po' ambiguo»: «La poesia finale se è ambigua ha soltanto l'ambiguità della nostra commozione di fronte alla morte: siamo sempre noi, anche noi, a morire...»⁴⁴⁴. Le peculiarità della *performance* attoriale, conviene Porta, potrebbe avere veicolato una certa dose di enigmaticità: «Sono convinto che da una recitazione più precisa in alcuni passaggi la “spiegazione” diventerebbe più chiara e molto di essa è racchiuso nel lungo monologo (qui recitato a due) del primo finale, quando la violenza dentro un'altra famiglia viene osservata come al microscopio»⁴⁴⁵. In questo breve passaggio, per inciso, apprendiamo che il monologo incentrato sulla cronaca delle violenze che si svolgono nell'altra famiglia, che l'autore denomina «primo finale», nella trasposizione scenica si trasforma in dialogo, forse allo scopo di

⁴³⁸ *Ibidem.*

⁴³⁹ *Ibidem.*

⁴⁴⁰ *Ibidem.*

⁴⁴¹ LAP 1.

⁴⁴² *Ibidem.*

⁴⁴³ A. Porta, *Conferenza cit.*, p. 41.

⁴⁴⁴ LAP 1.

⁴⁴⁵ *Ibidem.*

movimentare la monotonia di un brano troppo lungo per essere pronunciato da un solo attore. Conclude Porta: «Una società violenta e ipocrita al massimo grado genera risposte violente e a loro volta ipocrite, come se sparando si risolvesse davvero il problema della giustizia... Tutto questo nel mio testo mi pare sia detto a chiare lettere»⁴⁴⁶. La puntualizzazione sul finale della *pièce* induce l'autore a tornare alla recitazione: «È [...] vero che la recitazione di lunedì aveva un tono a volte eccessivamente distaccato proprio in quella parte finale che, mi pare, come proprio lei dice: “deve scoprire le carte”. Questo per un sottotono di pronuncia, in certi momenti, che può avere fatto trascurare passaggi essenziali»⁴⁴⁷. In seguito, l'autore esprime l'auspicio che, nelle serate successive, gli attori riescano a stabilire con il testo una confidenza tale da arrivare a sintonizzarsi con il crescendo emotivo del finale: «Credo che continuando a recitare il mio testo Paolo e Caterina troveranno le correzioni necessarie per far crescere quella commozione finale che nella scrittura si sente salire»⁴⁴⁸. Infine, Porta conclude la lettera esprimendo la propria complessiva soddisfazione per il lavoro svolto («[...] l'esperienza rimane positiva al 99,9% ...»⁴⁴⁹), soprattutto a fronte di un contesto in cui operare risulta estremamente complicato («riuscire a sopravvivere nel sottobosco avvelenato del sottopotere culturale italiano è già un successo enorme! Possibile che non si riesca, infine, a fare un po' di pulizia? A impedire il furto (parole usate dagli addetti ai lavori, non da me...) culturale continuato ai danni della comunità?»⁴⁵⁰).

Diversa cornice familiare, con genitori anziani e figlio assente, ma identico scenario storico e sociale caratterizzano il lavoro teatrale successivo. In *Pigmei, piccoli giganti d'Africa*, infatti, Antonio Porta torna ad attingere alla storia del suo tempo, riproponendo il tema «del terrorismo e dei ragazzi che hanno fatto i terroristi negli anni '70», tema «straordinariamente drammatico», eppure, a suo dire, mai affrontato a teatro⁴⁵¹. Numerose le analogie con *Fuochi incrociati*: il tema del terrorismo, le conflittuali dinamiche coniugali e intergenerazionali, le opposte polarità simboliche della vita e della morte, della rigenerazione e della rinuncia, incarnate rispettivamente dalla madre e dal padre, ancora una volta proposti come personaggi anonimi e indefiniti («Lui» e «Lei»), il motivo del rovesciamento della morte in vita e, quindi, della possibilità di salvezza, la presenza di situazioni da teatro dell'assurdo, l'introduzione di riferimenti intertestuali che costituiscono la chiave di volta per comprendere il senso del testo, prima letterari (Guido Gozzano), ora biblici (la parabola del ricco Epulone).

⁴⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁴⁹ *Ibidem.*

⁴⁵⁰ *Ibidem.*

⁴⁵¹ A. Porta, *Conferenza cit.*, p. 41.

Scritto nel gennaio del 1984, il testo esce su «Alfabeta» nel dicembre dello stesso anno⁴⁵², per poi approdare al Piccolo di Palermo con la compagnia del Teatro Teatès di Michele Perriera il 19 marzo del 1985. Due anni dopo, nel 1987, l'autore lo rimaneggerà in vista della pubblicazione in volume, avvenuta nel 1988 all'interno della raccolta *Il giardiniere contro il becchino*. La sua gestazione, a differenza di quella di *Fuochi incrociati*, appare decisamente più lineare. In una lettera datata 7 ottobre 1983, Perriera commissiona a Porta un testo di breve durata, da rappresentare nell'ambito di uno spettacolo teatrale previsto per la primavera dell'anno successivo (e destinato a slittare, come anticipato, al marzo del 1985):

Caro Porta, progetto di mettere in scena uno spettacolo teatrale dedicato a un certo numero di autori italiani. Terrei moltissimo ad avere un tuo testo inedito, che potesse durare, in scena, dai dieci ai quindici minuti. Poiché lo spettacolo dovrebbe andare in scena tra marzo e aprile, sarebbe necessario che io avessi il tuo testo non oltre la fine di gennaio. Dammi comunque un cenno subito se puoi.⁴⁵³

Proveniente, come Gaetano Testa e Roberto Di Marco, dall'esperienza della Scuola di Palermo, Michele Perriera fu tra i promotori del Gruppo 63 e, come molti suoi componenti, divenne un intellettuale a tutto campo, impegnato, lungo un cinquantennio, nelle molteplici attività di drammaturgo, regista, scrittore, saggista e direttore di collana editoriale. Il suo terreno d'azione privilegiato, però, fu quello teatrale: autore sia di testi originali (*Signor X*, *Lo scivolo*, *Fischia*, *fischia ancora*, *No, io non...*, *Morte per vanto*, *Anticamera...*) che di riscritture (come quelle del *Macbeth* e delle *Sedie*), Perriera attraversa un ventaglio di generi che vanno dal dramma storico alla commedia fino al monologo, «creando un ponte tra l'amore per i classici e la sete di ricerca»⁴⁵⁴. Nel 1971 fonda a Palermo il Teatro Teatès, centro teatrale che si ispira alla lezione artaudiana e la concilia con l'attenzione alla parola, caratteristiche che, per certi versi, lo avvicinano alla poetica portiana («[...] molte delle tue note teoriche sono [...] vicine a quelle che vado elaborando in vent'anni di scrittura, di regia e di laboratorio teatrale», scrive, non a caso, Perriera⁴⁵⁵). Quello di Perriera è un teatro antinaturalistico, attraversato dal filo rosso del confronto costante con il mito, inteso come «modello ancestrale di formazione culturale da penetrare e sviscerare»⁴⁵⁶. Suggestivamente, Guido Valdini accosta la sua opera a quella di Pascal: ne emergono la stessa inquietudine, la stessa insofferenza verso la semplificazione della realtà, la stessa inclinazione al

⁴⁵² A. Porta, *Pigmei, piccoli giganti d'Africa*, in «Alfabeta», n. 67, dicembre 1984, p. 12.

⁴⁵³ LP 1.

⁴⁵⁴ Perriera Michele in F. Cappa e P. Gelli, *Dizionario dello spettacolo* cit., p. 830.

⁴⁵⁵ LP 4.

⁴⁵⁶ G. Valdini, *Michele Perriera nello spazio del combattimento: tra Artaud e Pascal*, in «In trasformazione. Rivista di storia delle idee», vol. 5, n.2, 2016, pp. 240-43, p. 241.

dubbio, lo stesso amore per la riflessione, la stessa dedizione alla ricerca della verità⁴⁵⁷. Alla proposta del regista siciliano Porta aderisce con entusiasmo, indicando, peraltro, un titolo molto vicino a quello definitivo:

Caro Michele Perriera, l'idea di un testo della durata di dieci-quindici minuti mi pare, in questo momento, bellissima... [...]. Come a volte mi succede ho avuto subito un'intuizione che penso di rendere operativa entro pochi giorni... Insomma: tengo conto della data di consegna di fine gennaio. Il titolo: *Pigmei, i giganti dell'Africa*. E gli attori [...] chi saranno? E il regista, immagino, sei tu?⁴⁵⁸

Perriera risponde confermando la propria regia e informando Porta che gli attori, non più di cinque, saranno scelti fra i componenti della compagnia da lui diretta⁴⁵⁹. A partire dalla lettera datata 15 gennaio 1984⁴⁶⁰, l'itinerario di *Pigmei* incrocia quello de *Il banchetto*, versione originaria de *La festa del cavallo*, di cui parleremo diffusamente nelle pagine successive. Pochi giorni dopo, rispettando la scadenza stabilita per la consegna, l'autore invia il testo della *pièce*; la missiva che lo accompagna lascia trapelare alcuni dettagli sui tempi e i modi dell'ideazione e della stesura e accenna un confronto con le pagine de *Il banchetto*:

Mio caro Michele Perriera, la prova che ci ho pensato un bel po' sta nella rapidità dell'esecuzione. Partendo dagli appunti per la stesura finale dell'atto unico (dieci / quindici minuti, dipende dalla tua regia) ho impiegato solo due giorni... poi mi sono messo a ritoccare qui e là... Mi chiederai: sei soddisfatto? La mia risposta è sì, e spero che lo sia anche tu. Come puoi constatare per questa microstruttura ho puntato più sul linguaggio che ne *Il banchetto* [...]. Anche qui c'è un piccolo nucleo resistente: la scomparsa, ma vi è anche gioco e divertimento (ma questa mi pare sia anche una caratteristica de *Il banchetto*). Eccomi allora affidato al tuo giudizio e alle tue giudiziose mani. Attendo notizie, con l'ansia di un pivello...⁴⁶¹

A una fase di progettazione piuttosto lunga, affidata ad «appunti per la stesura finale» non pervenuti, seguono un'«esecuzione» molto rapida e una revisione con correzioni disseminate «qui e là», documentate da P, il dattiloscritto della *pièce*, datato 22 gennaio 1984, e dai relativi interventi manoscritti a pennarello blu e nero. L'autore bilancia la «microstruttura» del testo, la sua concisione ed essenzialità, che assecondano i tempi scenici dettati dal regista, prestando al piano formale un'attenzione ancora maggiore rispetto a quella che gli riserverà nel più lungo e articolato *Banchetto*. A livello tematico, invece, *Pigmei* sembra costituire un anello di congiunzione tra

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ LAP 2.

⁴⁵⁹ LP 2.

⁴⁶⁰ LAP 3.

⁴⁶¹ LAP 4.

Fuochi incrociati e *Il banchetto*, da una parte ereditando il motivo della «scomparsa» del figlio (e non solo), dall'altra anticipando quella vena giocosa che riaffiorerà ne *La festa del cavallo*.

Dopo aver letto i due testi, Perriera dichiara di essere sempre più propenso a confrontarsi con il teatro portiano. A proposito di *Pigmei* scrive:

I pigmei hanno un passo fitto e secco che – trattandosi di un delirio “basso” e tiepido – fonda una sorta di accelerazione dell'inerzia. Qui Godot (non essendovi) si dà per presente: e poiché non è aspettato è e resterà indubbiamente altrove. La stessa vanagloria del linguaggio fa del teatro un significativo vuoto [...]. Questi qui che parlano sono già così piccoli che i pigmei non troveranno troppo scomode le loro sedie e le loro posate. Ciò renderà ancor più scomodo sentirsi mangiare: ma allora e solo allora – parrebbe – il linguaggio ritroverà la sua necessità.⁴⁶²

Rispetto alla *pièce* precedente il «passo» è «fitto e secco»: gli scambi dialogici, alternati ai monologhi del protagonista maschile, si susseguono a ritmo serrato e conciso, determinando un'«accelerazione» capace di compensare la staticità della situazione. Qui non si aspetta Godot, ma ci si vuole illudere che sia presente. «Poiché non è aspettato è e resterà indubbiamente altrove»: tuttavia il figlio, sulla falsariga di Stark nell'omonimo testo, costituisce una sorta di personaggio *in absentia*, assente sulla scena ma perennemente presente sulle labbra dei genitori, in particolare della madre che, come in *Fuochi incrociati*, stabilisce con lui un rapporto privilegiato culminante in un gesto estremo, il suicidio, che comporta l'abbandono di una condizione insostenibile e la scoperta della luce («Vado a raggiungerlo / qui non ci rimango più neppure un minuto / Eccomi! / (Si incide l'avambraccio con la punta della freccia avvelenata) / Quanta luce! / Come acceca...»⁴⁶³).

Perriera conclude annunciando di essere quasi certo di avere ottenuto lo stanziamento per lo spettacolo che, provvisoriamente intitolato *Teatro anni 80*, include, oltre agli inediti di Malerba, Scabia e Testa, anche *Pigmei, piccoli giganti d'Africa*, e di prevederne la messa in scena per l'ottobre di quello stesso anno. Contrariamente alle aspettative del regista, invece, la rappresentazione, con il nuovo titolo de *La macchina del mito*, sarebbe slittata al 19 marzo dell'anno successivo; a febbraio, quando Perriera comunica a Porta la data della prima, sono già in corso «le prove con gli attori e la preparazione delle scene e dei costumi»⁴⁶⁴. Nella lettera di risposta l'autore spiega che, a causa di impegni pregressi, difficilmente potrà presenziare alla messa in scena e, come richiesto, allega «una succinta nota bio-bibliografica e un'altrettanto succinta dichiarazione di intenti poetico-teatrali»⁴⁶⁵. Quest'ultima propone alcuni concetti ricorrenti nella riflessione portiana sul rapporto tra linguaggio della poesia e linguaggio

⁴⁶² LP 3.

⁴⁶³ A. Porta, *Pigmei, piccoli giganti d'Africa*, in *Antonio Porta. Tutte le poesie* cit., pp. 541-548, p. 547.

⁴⁶⁴ LP 5.

⁴⁶⁵ LAP 5.

della scena, come quello della loro complementarità, in virtù della quale se la parola poetica, al di là di ogni pretesa autarchica, non può prescindere dalla «dinamica scenica» nella quale agisce, quella teatrale, per non scadere nella «piattezza del consumo», deve assumere la poesia quale suo insostituibile punto di riferimento. Solo così il linguaggio «sorprende [...] rivelando se stesso», riaffermando la sua funzione autenticamente «politica»:

La parola teatrale per conservare la forza e la polivalenza della parola poetica deve articolarsi secondo le leggi che una determinata scelta scenica finisce con l'autoimporsi. Voglio dire che la sintassi teatrale va reinventata ogni volta e ogni volta rispettata. Dire "teatro di parola" non significa nulla. Significa ben poco anche "teatro di poesia". Guai al cielo se il linguaggio teatrale non corresse parallelo al linguaggio della poesia e si sposasse piuttosto alla piattezza del consumo: ma ancor più guai in cielo e in terra se la parola così detta "poetica" pretendesse di stare in scena da sola, per virtù propria. Allora sarà questione di rimandi, di risonanze, di azioni pensate per il teatro, cioè per la dinamica scenica, e in relazione a questa particolare geometria simmetrica il linguaggio nasce e si accende e ancora una volta sorprende. Sorprende perché rivela se stesso e rivelando se stesso produce la propria forza, senza ammiccare a questo o quel significato preciso, né tantomeno per impartire lezioni morali o politiche. Far vivere la parola è di per sé il supremo tra gli atti autenticamente politici, cioè svincolati dal teatro simulato dei rapporti di forza.⁴⁶⁶

Qualche mese dopo, Perriera comunica a Porta che *Pigmei* ha incontrato «un bel successo»⁴⁶⁷. Le analogie con *Fuochi incrociati* non si limitano al piano testuale, ma riguardano anche l'iter editoriale: le due *pièces*, infatti, sono state pubblicate prima in rivista, poi in volume, dopo un blando lavoro di revisione e rimaneggiamento delle stesure inizialmente concepite per la scena. Così, anche nel caso di *Pigmei*, è possibile confrontare il dattiloscritto originario⁴⁶⁸, del tutto identico al testo comparso su «Alfabeta», e la versione definitiva edita in *Il giardiniere contro il becchino*. L'approdo finale alla raccolta poetica implica, naturalmente, la trasformazione della prosa in versi. La versificazione, tuttavia, non determina conseguenze di rilievo, se non quelle inerenti la punteggiatura, in larga parte rimossa, «a formare», specie nei monologhi, «una sorta d'ininterrotta catena verbale»⁴⁶⁹. Altra differenza che emerge a prima vista, riguarda l'impaginazione del monologo iniziale⁴⁷⁰ che, tanto nel dattiloscritto quanto nel testo in rivista, presenta quella disposizione grafica simmetrica e rigorosa che riecheggia la dislocazione dei versi nei componimenti di *Cara*, a sua volta influenzata dall'originario interesse portiano per la poesia visiva.

⁴⁶⁶ D.

⁴⁶⁷ LP 6.

⁴⁶⁸ P.

⁴⁶⁹ D. Marcheschi, *Sulla narratività e altro in A.P.*, in «Il verri», 3-4, 1993, pp. 35-59, p. 45.

⁴⁷⁰ cc. 1-2 (*Pigmei* cit., pp. 541-42).

Un'altra caratteristica che apparenta *Pigmei* a *Cara* è la fitta trama di figure della ripetizione (anafore, epifore, epanalessi, epanadiplosi), che producono «un effetto di eco» e di «persistenza acustica»⁴⁷¹ e restituiscono un senso di omogeneità e compattezza («invece lo tengono ai bordi, ai margini / lo *nutrono* come tutti si *nutrono* / ma non *gli rivolgono* più *la parola* / lo guardano ma è come / *se* lui non ci fosse: trasparente / *se* non possono farne a meno / *gli rivolgono la parola* al tempo passato / perché lui vive nel *tempo della sua colpa* / la sua realtà è *il tempo della colpa* / può pentirsi e allora la tribù si riunisce / *in cerchio* per ascoltare la sua autoaccusa / *in cerchio* lo ascoltano e gli *credono* / *credono* a ciò che dice»⁴⁷²). Nel passaggio dalla versione iniziale a quella definitiva l'impianto generale del testo, basato sull'alternanza dei monologhi di «Lui» e dei dialoghi fra «Lui» e «Lei», rimane pressoché invariato. La *pièce* si apre con la scena, a dir poco surreale, del padre che rincorre rime per tutta la stanza cercando di catturarle con la rete: una sorta di scanzonato prologo metapoetico, in cui alcune coppie di rime producono accostamenti semantici in grado di delineare le consuete polarità che guidano l'agire poetico portiano (la gozzaniana «*Culla Nulla*», oppure «*Avanzare Tremare*», ad esempio, si contrappongono a «*Arco Varco*», che riafferma l'idea di una via di fuga dal negativo, e «*Morte Gambe corte*»⁴⁷³, che esorcizza, ridicolizzandola, la paura della morte). Segue il primo dialogo tra i due anziani coniugi, che, come recita la didascalia, sono «*seduti a tavola*» e «*si comportano come se il figlio, terzo commensale, fosse presente o potesse esserlo*»⁴⁷⁴, fingendo di conversare con lui. Le battute, concise e fulminee, inframmezzano ossessivi riferimenti al cibo che, se da una parte ammiccano al teatro dell'assurdo, dall'altra ricordano certe situazioni buzzatiane, in cui i personaggi cercano disperatamente di intavolare conversazioni futili per deviare l'attenzione da un dramma imminente e fuggire così il confronto con la realtà⁴⁷⁵. Il monologo centrale offre una possibile chiave di lettura sul piano etico ed allegorico: come, in *Metropolis*, la *pars destruens* cedeva il posto a una *pars costruens* tesa a ricercare modelli di linguaggio alternativi a quelli fondati sulla banalità e la stereotipia, qui la possibilità di salvezza risiede nell'universo culturale dei pigmei, apparentemente immune dai concetti di condanna e di prigionia («I pigmei non conoscono le prigioni / non infliggono pene di alcun tipo / a chi sbaglia, a chi si rende colpevole / anche nei casi di reati gravi / neppure lo allontanano dalla piccola tribù»⁴⁷⁶). Dopo un rapido scambio dialogico, che registra uno dei momenti di massimo contrasto tra i due coniugi («*Lei*: Pentirsi? *Lui* di che cosa / deve pentirsi? / Questa è la sua casa / questa è sua madre / qui è il suo cibo / lui per

⁴⁷¹ D. Marcheschi, *Sulla narratività e altro in A.P. cit.*, p. 45.

⁴⁷² A. Porta, *Pigmei, piccoli giganti d'Africa cit.*, p. 545.

⁴⁷³ *Ivi*, pp. 541-42.

⁴⁷⁴ *Ivi*, p. 542.

⁴⁷⁵ Cfr., ad esempio, *Eppure battono alla porta*, in *La boutique del mistero*, Mondadori, Milano 2014, pp. 39-51.

⁴⁷⁶ A. Porta, *Pigmei, piccoli giganti d'Africa cit.*, p. 544.

salvarsi chi deve accusare / lui è innocente / *Lui*: Innocente! Ha preso vent'anni / perché ha portato una borsa...»⁴⁷⁷), il monologo successivo ribalta l'interpretazione ottimistica della digressione sui pigmei, proponendo l'accostamento tra la condanna del figlio e la parabola evangelica del ricco Epulone, destinato a soffrire senza possibilità di riscatto («l'ho visto all'inferno, sai / come nella parabola del ricco Epulone [...] / l'hanno trascinato via, svenuto / ho sentito lo scatto della chiave della sua cella / le chiavi risuonare dietro le sbarre»⁴⁷⁸). A questo punto il contrasto tra i due coniugi si acuisce ulteriormente, fino a diventare insanabile: da un lato la moglie incarna il polo positivo della speranza nella redenzione («[...] è diventato un pigmeo / [...] È soltanto andato a caccia / vedrai, domattina / ci porterà la sua preda»⁴⁷⁹), dall'altro il marito rinnega il proprio ruolo di padre («Non sono più disposto a essere padre»⁴⁸⁰) e respinge energicamente l'idea di un possibile ritorno del figlio («Se ne è andato, per sempre»⁴⁸¹). Il conflitto, come anticipato, culmina nel suicidio della madre; la *pièce*, quindi, si conclude con l'ultimo monologo del padre: la circolarità della chiusura originaria, che ripropone una sequenza di rime simili a quelle iniziali, si incrina nella versione definitiva, con l'aggiunta dei quattro versi finali («come una lepre / prima della macchia / colpita un attimo / prima di salvarsi»⁴⁸²). Le correzioni introdotte in vista della pubblicazione in volume sono numerose e, salvo rari casi⁴⁸³, come per *Fuochi incrociati*, interessano soprattutto il livello microtestuale, con l'aggiunta o la rimozione di brevi sintagmi o singoli termini («e poi adesso fa caldo», c.1r > «e adesso fa caldo», p. 541; «ai bordi» > «ai bordi, ai margini», p. 545) e la riformulazione di versi già presenti nella redazione originaria («L'ho desiderato tutta la vita», c.5r > «È tutta la vita che lo desidero», p. 544; «È questa la verità» c.8r > «La verità è questa», p. 547).

⁴⁷⁷ *Ivi*, pp. 545-546.

⁴⁷⁸ *Ivi*, p. 546.

⁴⁷⁹ *Ivi*, pp. 546-547.

⁴⁸⁰ *Ivi*, p. 546.

⁴⁸¹ *Ivi*, p. 547.

⁴⁸² *Ivi*, p. 548.

⁴⁸³ Es. «[...] da vicino» (c. 7r) > «[...] da vicino con la lingua ardente / fin dentro il mio orecchio» (p. 546); «[...] scomparso...» (c. 8r) > «[...] scomparso, desaparecido, senza lapide / sconosciuto, polvere, abraso / perfino dalla memoria» (p. 547).

3.2 Tra Plauto e Roy Hill: *La stangata persiana*

In quello stesso 1985 Antonio Porta riceve una nuova commissione: i registi Gianni e Alberto Buscaglia gli propongono di tradurre il *Persa* di Plauto, testo destinato a inaugurare la stagione 1985/86 del Teatro Filodrammatici a Milano. La scelta non è casuale, come Alberto Buscaglia ha recentemente spiegato:

In quel periodo lavoravamo intorno alla farsa plautina, incerti su quale testo puntare per uno spettacolo che non fosse la solita riesumazione estiva che il teatro di Plauto subiva da troppo tempo, finché non ci imbattemmo negli studi di Gioachino Chiarini, e soprattutto nel suo bellissimo saggio dedicato proprio al *Persa*, *La recita. Plauto, la farsa, la festa* [...]. Quella lettura illuminante ci convinse a proporre ad Antonio Porta la traduzione di questo testo comico così poco frequentato, “commissione” che lui accolse con grande entusiasmo, mettendosi subito al lavoro.⁴⁸⁴

Sono sempre i fratelli Buscaglia a suggerire al Teatro dei Filodrammatici, con il quale avevano precedentemente collaborato in occasione dell’allestimento di un *Don Giovanni* e degli *Innamorati* goldoniani, di metterlo in scena; e la compagnia accoglie di buon grado la proposta, decidendo, significativamente, di collocarne la rappresentazione proprio all’apertura dell’anno teatrale, tra il 10 ottobre e il 24 novembre 1985. La stagione 1985/86 segna una svolta importante: immerso in acque incerte fino a pochi mesi prima, il Filodrammatici viene ora riconfortato sul proprio avvenire grazie all’improvvisa e inaspettata “promozione” nella lista degli organismi stabili di produzione teatrale. I nuovi finanziamenti statali consentono non solo di rinnovare completamente l’arredamento di una struttura che da tempo richiedeva adeguamenti alle norme di sicurezza, ma anche di programmare su solide basi le proprie attività, che spaziano dagli spettacoli autoprodotti alle ospitalità, dalle giornate di studi alla collaborazione con la casa editrice Corpo 10, con l’obiettivo di «fornire al pubblico un servizio culturale sempre più completo e stimolante»⁴⁸⁵.

La scelta di aprire questo nuovo ciclo con una commedia così poco nota e frequentata come il *Persa* di Plauto, che nella versione portiana acquista il titolo attualizzante de *La stangata persiana*⁴⁸⁶, rispecchia l’intenzione del Filodrammatici di proporsi come teatro non commerciale ma di ricerca, seguendo «non il botteghino ma un teatro di valori culturali», secondo le parole dell’attore e socio

⁴⁸⁴ E-mail di Alberto Buscaglia inviata il 1 novembre 2016.

⁴⁸⁵ *Note della compagnia teatrale*, in A. Porta, *La stangata persiana*, Corpo 10, Milano 1985, p. 94.

⁴⁸⁶ Secondo quanto Alberto Buscaglia annota in calce a SP, «*Il sottosopra* fu la prima ipotesi per un titolo che, oltre a contenere il nodo drammatico del testo plautino, fosse anche di forte impatto per il pubblico. Nel dattiloscritto originale la titolazione conteneva ancora la possibilità di scegliere fra le due opzioni».

della cooperativa Riccardo Pradella durante la conferenza di presentazione della stagione⁴⁸⁷.

Le tre successive produzioni della compagnia confermano l'orientamento alla valorizzazione di un teatro, per così dire, "minore": si tratta de *Il cavaliere indifferente* di Goldoni (16 gennaio – 2 marzo 1986), una commedia da camera in versi quasi mai rappresentata «per la difficoltà dell'interpretazione e la poca preparazione degli attori italiani al teatro in versi»⁴⁸⁸, la *Criside* di Enea Silvio Piccolomini (22 aprile – 2 giugno 1986), l'unica commedia del futuro papa Pio II, redatta in latino e scoperta pochi anni prima, e il *Paradosso sull'attore* di Diderot (15 ottobre 1985 – 15 marzo 1986), messo in scena in scuole e circoli, al di fuori degli spazi teatrali convenzionali. Quattro le ospitalità: *Maledetta tra le donne* di Erio Masina (26 novembre – 15 dicembre 1985), da un racconto di Marco Praga, *Viva la regina* di Aldo Nicolai (17 – 22 dicembre 1985), *Una notte di Casanova* di Franco Cuomo (4 – 23 marzo 1986) e *Plauto in farsa* di Angelo Savelli (25 marzo – 13 aprile 1986), che chiude il cerchio dell'indagine sulla commedia plautina iniziata con *La stangata persiana*. Scorrendo sommariamente i palinsesti dei teatri milanesi scopriamo che la scelta, da parte del Teatro dei Filodrammatici, di proporre autori classici in nuove traduzioni, non è certo isolata: nel corso della stessa stagione il CRT – Teatro dell'arte mette in scena *La tempesta* di Shakespeare tradotta e interpretata in napoletano da Eduardo De Filippo, la Cooperativa Teatro Franco Parenti allestisce l'*Oresteia* di Eschilo nella traduzione e interpretazione del filosofo Emanuele Severino e il Teatro dell'Elfo rivisita Cechov in uno spettacolo intitolato *Il lago*, a firma di Elio De Capitani⁴⁸⁹. Estendendo lo sguardo oltre i confini del capoluogo lombardo, poi, è possibile individuare operazioni teatrali analoghe, condotte all'incirca nello stesso periodo: dalla commedia *Le false confidenze* di Marivaux, tradotta da Cesare Garboli e allestita a Roma con la regia di Walter Pagliaro alla *Fedra* di Racine nella versione di Giovanni Raboni, messa in scena durante la stagione precedente, alla riduzione, da parte di Serena Vitale, di quattro microdrammi di Puškin nello spettacolo *Festino in tempo di peste*, rappresentato a Bologna dal regista Juri Liubimov.

Una tendenza generalizzata, quindi, che finisce per rinnovare l'annosa e mai risolta questione della traduzione dei classici, che può schematicamente riassumersi nella contrapposizione tra la fedeltà al testo e la libera interpretazione, tra il rispetto filologico della parola dell'autore e la tentazione dell'attualizzazione e quindi, in ultima istanza, tra l'esigenza di valorizzare le differenze storiche e culturali tra la contemporaneità e l'epoca in cui l'opera è stata concepita e scritta e quella di adattare la materia alla *forma mentis* dei destinatari dello spettacolo. Entrambe le posizioni sono egualmente condivisibili: se riproporre il testo nella veste più vicina a quella originaria implica, come osserva

⁴⁸⁷ A.B., *Fra Goldoni e Diderot entra in scena Plauto*, in «La Repubblica», 23 settembre 1985.

⁴⁸⁸ E. Pagnoni, *Filodrammatici con Plauto nel motore*, in «Il Giornale», 20 settembre 1985.

⁴⁸⁹ B.A., *Il comune teatrante*, in «L'Espresso Milano», 10 novembre 1985, p. 7.

Guido Davico Bonino, la possibilità di conservarne «l'antropologia dei personaggi, la cultura, il costume»⁴⁹⁰, documentando un momento storico che può dirci qualcosa di nuovo proprio in virtù della sua diversità, un approccio meno conservativo, ancorando il passato al presente, permette all'uomo moderno di avvicinare i classici senza timori reverenziali e di scorgervi linee di continuità con l'oggi. Per Cesare Garboli, ad esempio, il lavoro del traduttore è simile a quello del restauratore: deve usare «molta carta vetro» per rimuovere tutte le “incrostazioni” ideologiche e culturali che il tempo ha depositato sull'opera, fino a restituirla all'antico splendore.

L'identificazione con l'autore deve essere talmente profonda da paragonarsi a quella tra l'attore e il personaggio che interpreta: sia il traduttore che l'attore, infatti, vivono la «stessa attitudine», la «stessa condizione» che li porta a «respirare carnalmente la vita di un altro»⁴⁹¹.

Sul versante opposto il filosofo Emanuele Severino, che non ha scrupoli a intervenire nella struttura drammaturgica dell'*Oresteia* per agevolare la comprensione dello spettatore: «come se Eschilo si risvegliasse da un sonno di 2400 anni e, rendendosi conto di avere a che fare con un pubblico diverso dal suo, si convincesse dell'opportunità di aggiungere qualcosa di più esplicito»⁴⁹².

La necessità di operare interventi formali più o meno corposi risulta pressochè ineludibile a teatro, dove non solo «le traduzioni [...] sono fatte per una particolare messa in scena e quindi nell'ambito della cultura teatrale del momento»⁴⁹³, ma la comunicazione diretta e immediata tra attore e spettatore impone l'utilizzo di una lingua «piana» e «fulminea», libera da «artifici, allitterazioni e grovigli sintattici»⁴⁹⁴. C'è poi chi, calibrando sapientemente le due istanze, sceglie la soluzione del compromesso: uno su tutti Giovanni Raboni, che, nella sua traduzione della *Fedra* di Racine, da una parte ricerca «l'altezza del linguaggio originario» e scarta «con orrore» la strada, assai battuta, della trascrizione in prosa, dall'altra rinuncia al calco metrico dell'originale, che «sarebbe suonato anacronistico, falso e soprattutto ridicolo in bocca a un attore»⁴⁹⁵. Allo stesso modo Serena Vitale, traducendo Puškin, evoca l'originaria struttura in versi mettendo a punto una sorta di «fantasma metrico che ricorda l'endecasillabo, annunciato e subito trasgredito per denunciare l'artificio»⁴⁹⁶.

Il traduttore non può prescindere dal contesto di fruizione: a teatro il rispetto integrale della parola dell'autore comporta il rischio di produrre testi forse ammirevoli sul piano puramente letterario, ma poco funzionali alla rappresentazione, che richiede, in primo luogo, la comprensione istantanea di ciò che l'autore dice sulla scena. A questo proposito Franco Quadri richiama l'esempio di Ungaretti

⁴⁹⁰ S. Del Pozzo, *Alla ricerca del senso perduto*, in «Panorama», 17 novembre 1985, pp. 163-67, p. 167.

⁴⁹¹ *Ivi*, p. 163.

⁴⁹² *Ibidem*.

⁴⁹³ E. Capriolo in *ivi*, p. 165.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ G. Raboni in *ibidem*.

⁴⁹⁶ *Ivi*, p. 167.

e della sua traduzione della *Fedra*, «bellissima» ma «impronunciabile per un attore»⁴⁹⁷.

Nella storia del teatro, tuttavia, non mancano nemmeno casi che documentano violazioni deliberate e sistematiche dei testi di partenza: il più noto è senz'altro quello di Brecht, che riversò nelle sue traduzioni del *Don Giovanni* di Molière e del *Coriolano* di Shakespeare tutta la sua idea di teatro e la sua filosofia socio-politica. «Sono operazioni ardite», osserva Ettore Capriolo, «che, se possono riuscire a Brecht, per altri meno creativi di lui potrebbero rivelarsi un vero disastro»⁴⁹⁸.

Quel che è certo è che il teatro, e l'arte in generale, come qualunque prodotto culturale, non sono sottratti allo scorrere del tempo: i codici della comunicazione evolvono e occorre, almeno in parte, adeguarli al presente, per risparmiare al pubblico incomprensioni e fraintendimenti. In uno spassoso saggio dedicato all'opera lirica, Alberto Mattioli osserva acutamente che «la fedeltà formale non è affatto fedeltà sostanziale. Anzi, spesso “rispettare le didascalie” [...] è il modo migliore per tradire l'autore»⁴⁹⁹. «Di rider finirai pria dell'aurora», tuona dall'oltretomba il Commendatore, nel *Don Giovanni* di Mozart. Il compositore associa alla sua voce il suono del trombone, uno strumento che, allora, veniva utilizzato quasi esclusivamente in chiesa e che quindi, alle orecchie dello spettatore, veicolava “la voce della trascendenza”. Oggi, tuttavia, abituati come siamo ad ascoltarlo nell'orchestra romantica, dove viene impiegato stabilmente, non percepiamo più il significato sacrale che originariamente possedeva. Per osservare la cosiddetta volontà dell'autore, non sarebbe allora più opportuno “tradire” la partitura nella forma e rispettarla nella sostanza, introducendo una variazione capace di trasmettere al pubblico contemporaneo quel senso del trascendente che le parole del personaggio mozartiano evocano?»⁵⁰⁰ Nella sua versione del *Persa*, come vedremo, Antonio Porta sembra seguire lo stesso principio, dichiarando, non a caso, di aver tradotto Plauto «con fedele autonomia»⁵⁰¹. Il testo non ha mai goduto di particolare fortuna critica e scenica: a lungo trascurato da una «filologia libresca inesperta a comprenderne e apprezzarne gli spiriti teatrali e smarrita in considerazioni esterne alla sua dimensione artistica»⁵⁰², solo in anni recenti è stato rivalutato nella sua stravagante inventiva linguistica e rapinosa dinamica scenica. La trama è semplice: lo schiavo Tossilo è innamorato di una giovane schiava e vuole riscattarla dal lenone Dordalo. Trovato il denaro, grazie all'aiuto dell'amico Sagaristione, e liberata la fanciulla, architetta una beffa per recuperarlo e “stangare” così l'avidio ruffiano. A questo scopo convince la figlia del parassita Saturione a fingersi una preziosa schiava persiana, per la quale sarebbe stato pagato, in seguito, un fortissimo riscatto. Con il miraggio di un lauto investimento, Dordalo cade nella

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

⁴⁹⁸ *Ivi*, p. 165.

⁴⁹⁹ A. Mattioli, *Anche stasera. Come l'opera ti cambia la vita*, Mondadori, Milano 2012, pp. 138-39.

⁵⁰⁰ *Ivi*, p. 138.

⁵⁰¹ A. Bandettini, *E Plauto “stanga” ancora*, in «La Repubblica», 11 ottobre 1985.

⁵⁰² D. Del Corno, *La metamorfosi del finto persiano*, introduzione a A. Porta, *La stangata persiana* cit., pp. 5-7, p. 6.

trappola e acquista la finta schiava; a questo punto, però, si svela la macchinazione: sulla scena irrompe Saturione, che rivendica la figlia e accusa Dordalo di fare commercio di uomini liberi.

La commedia si conclude con il banchetto che sancisce il trionfo di Tossilo e dei suoi complici e l'umiliazione del ruffiano. Rispetto alla classica trama della *Commedia Nuova*, il *Persa* plautino presenta una non trascurabile anomalia: le funzioni dell'*amans ephēbus* e del *servus callidus*, cioè del giovane padrone e del servo astuto impegnato ad aiutarlo nella liberazione di una fanciulla destinata alla prostituzione, sono condensate in un unico personaggio. «Adesso anche i servi si innamorano?», esclama Sagaristione nella seconda scena del primo atto⁵⁰³. Il punto è proprio questo: il servo, ricoprendo contemporaneamente il ruolo dell'innamorato e del regista dell'inganno, «produce un forte gesto emancipatorio rispetto alla condizione schiavile ed una piena realizzazione della narcisistica fantasia di potere»⁵⁰⁴. Tossilo, dunque, diviene il protagonista assoluto dell'azione drammaturgica, detonando una carica eversiva che, tuttavia, non arriva a infrangere il limite inviolabile delle convenzioni sociali, dal momento che non solo il servo si circonda di aiutanti, ma l'intero *plot* si sviluppa all'interno di un ambiente circoscritto, quello servile.

Se dunque il *Persa*, da una parte, presenta una struttura comica senza confronti nel teatro plautino, dall'altra si rivela compatibile con le consuetudini del genere teatrale. Come sempre nelle trame delle commedie plautine, anche in quella del *Persa* si susseguono due azioni d'inganno: il riscatto di Lemniselenide, l'innamorata di Tossilo, e la falsa vendita al ruffiano della figlia di Saturione. Come anticipato, la *pièce* si conclude con il trionfo dei servi e la sconfitta di Dordalo.

L'inganno, poi, apre spazi metateatrali che vedono Tossilo nei panni di un regista che coordina a proprio vantaggio le azioni degli altri personaggi: ancora una volta, dunque, la frode finisce per generare nuove realtà, che accolgono le infinite possibilità del teatro nel teatro⁵⁰⁵.

Passando in rassegna le proprie esperienze teatrali, Antonio Porta si sofferma anche su *La stangata persiana*, chiarendo i criteri che hanno guidato la sua traduzione della commedia:

[...] nessuna trama delle sue commedie è sicuramente sua: venivano dal teatro greco ed erano tutte molto note agli spettatori romani. Il pubblico sapeva già che cosa succedeva, che cosa

⁵⁰³ Tito Maccio Plauto, *Il persiano*, Biblioteca universale Rizzoli, Milano 2003, p. 109.

⁵⁰⁴ E. Rossi, *Re per un giorno*, in *Il persiano* cit., pp. 61-87, p. 61.

⁵⁰⁵ Di seguito riporto i titoli dei principali studi italiani sul *Persa*: M. Galdi, *Ad quosdam scriptores observantium ramenta*, in «Rivista Indo-Greca Italica di Filologia», 11, 3-4, 1927, pp. 21-29; G. D'Anna, *Il finale del ΔΥΣΚΟΛΙΟΣ e il teatro plautino*, in «Rivista di Cultura Classica e Medioevale», 1, 1959, pp. 298-306; G. Chiarini, *Imparzialità e scrittura scenica in Plauto*, in «Rivista di Cultura Classica e Medioevale», 18, 1976, pp. 211-48; M. Bettini, *Il parasito Saturio, una riforma legislativa e un testo variamente tormentato (Persa, vv. 65-74)*, in «Studi Classici Orientali», 26, 1977, pp. 83-104; Id., *Per una rilettura drammatica di Persa II 5 "subnixis alis"*, in «Atene Roma» n.s. 24, 3-4, 1979, pp. 145-54; Id., *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, Patron, Bologna 1979; R. Danese, *La poesia plautina, forma linguistica di creazione*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi plautini», 14, 1985, pp. 79-99; G.B. Conte, *Plaut. Persa 240-42*, in *Filologia e forme letterarie: studi offerti a Francesco Della Corte*, vol. II, Università degli Studi di Urbino, Urbino 1987, pp. 41-44; E. Rossi, *Re per un giorno* cit.

sarebbe successo e come si sarebbe sviluppato il tutto. Ma era attento a che cosa gli attori dicevano; e gli attori improvvisavano, e anche molto, e improvvisavano sull'attualità. Allora qui si trattava di aderire alla tecnica plautina, rimanendo fedeli alla lettera, al testo di Plauto, e intercalandovi tutta una serie di riferimenti al nostro oggi, presi un po' dovunque. Il problema era quello di scrivere, scrivere tutto in versi, qui, con lo stesso principio. Versi dicibili e pieni di allusioni che rimandano al nostro adesso. [...] Per Plauto io mi sono rifatto alla tradizione comica italiana: a Dante Maggio piuttosto che a Totò, piuttosto che a Petrolini; ma sì ai De Rege, a tutti questi grandi maestri del teatro comico; e li ho usati a piene mani. Perché il teatro di Plauto è questo e perché c'è una grande tradizione, nel teatro italiano, una tradizione sotterranea di teatro comico, che è rimasta più o meno invariata dall'antichità a oggi, passando attraverso i pazzarielli, come Totò, i grandi comici come Maggio, o Petrolini, che impersonano perfettamente questa tradizione assurda, strampalata. I fratelli De Rege; ma anche Arbore. E poi ho usato Drive in, perché tutti quei comici sono esattamente inseriti in questa tradizione.⁵⁰⁶

Né riscrittura né libera interpretazione del testo di partenza, *La stangata persiana* rappresenta piuttosto il prodotto di un'operazione non dissimile da quella condotta da Plauto oltre duemila anni prima. Come Plauto non si limitava a tradurre letteralmente i modelli greci, ma li adattava alla scena latina, contribuendo a originare «uno dei fenomeni letterari più vasti e complessi della civiltà occidentale», la traduzione artistica⁵⁰⁷, allo stesso modo Antonio Porta sceglie di avvicinare il *Persa* alla sensibilità degli spettatori odierni, contemperando l'attualizzazione del linguaggio e dei riferimenti culturali con la sottolineatura di «quanto di contemporaneo possiamo ancora trovare» nella commedia plautina, così da scongiurare eventuali forzature⁵⁰⁸.

La traduzione di Porta, osserva il grecista Dario Del Corno, «ripete il paradosso di un'originalità costruita su un materiale preesistente, riversando in esso stimoli e suggestioni del presente»⁵⁰⁹.

A garantire la continuità tra il *Persa* e *La stangata persiana*, oltre agli spunti di attualità che Plauto, come tutti i classici, suggerisce, è quella tradizione comica che, sostiene Porta, corre sottotraccia attraverso i secoli e, scaturendo dal mondo greco-romano, riaffiora con la Commedia dell'Arte, per poi approdare, nel Novecento, alla comicità di Petrolini e Totò.

L'analogia tra i due approcci ai rispettivi modelli inizia dal titolo stesso: come Plauto, in un'altra occasione, aveva mutato il titolo greco *Dis Exapaton* (“Colui che inganna due volte”) in *Bacchides*, il nome delle due *meretrices* che muovono abilmente i fili della commedia, allo scopo di richiamare allusivamente il primo grande scandalo della Roma arcaica, quello cosiddetto “dei Baccanali”, ugualmente il nostro autore trasforma il titolo originario in quello de *La stangata persiana* che,

⁵⁰⁶ A. Porta, *Conferenza cit.*, p. 39.

⁵⁰⁷ C. Questa, *Profilo della commedia plautina*, in *Il persiano cit.* pp. 26-46, p. 27.

⁵⁰⁸ M. Sculatti, *Filodrammatici, questo Plauto sembra Petrolini*, in «L'Unità», 13 settembre 1985, p.4.

⁵⁰⁹ D. Del Corno, *La metamorfosi del finto persiano cit.*, p. 7.

riecheggiando il celebre film con Paul Newman e Robert Redford, ammicca all'immaginario culturale dei contemporanei. In un certo senso il titolo portiano racchiude un'implicita dichiarazione di poetica e, al tempo stesso, fornisce agli spettatori una maneggevole chiave di accesso al testo plautino, giocando sul parallelismo tra la trama del *Persa* e quella de *La stangata*, che la maggior parte di loro certamente conosceva. «Plauto è capace di rendere con quasi pedantesca fedeltà battute del modello greco [...] per passare subito dopo a sensibili innovazioni compositive [...] e stilistiche», scrive Cesare Questa⁵¹⁰: la trasposizione portiana segue lo stesso movimento oscillatorio, alternando la resa puntuale al libero adattamento del testo latino. Consideriamo, ad esempio, gli antroponimi: mentre mantiene inalterati *Toxilus* (Toxilo) e *Dordalus* (Dordalo), il nostro autore, replicando la consuetudine, tipicamente plautina, dei nomi parlanti, trasforma *Saturio* in Reggicode, *Sophoclidisca* in Sofistica, *Lemniselenis* in Lunapiena, *Paegnum*, il *servus currens* di Toxilo, in Anguilla, *Sagaristio* prima in Fannullone, poi, durante le prove, in Ciondolone e, infine, denomina Precisina la figlia del parassita, originariamente anonima (*virgo*). Le battute di quest'ultima sono riprodotte con scrupolosa fedeltà, forse perché il personaggio, incarnando, in contrapposizione al padre, il prototipo della fanciulla colta, seria e saggia, ed esprimendosi, coerentemente con il suo carattere, con un linguaggio riflessivo, forbito, pacato e puntuale, non asseconda eventuali dilatazioni comiche o acrobazie verbali. I rari interventi che Porta opera sulle sue battute tendono, semmai, a sottolineare ulteriormente queste caratteristiche, accentuando il contrasto con l'eloquio spiccio e volgare di Saturione. Lo dimostra il confronto con il testo latino⁵¹¹:

*Persa*⁵¹²

III, 1 (pp. 146-148)

La stangata persiana

III, 1 (p. 46)

VI Tua istaec potestas est, pater. Verum tamen, /
 Quamquam res nostrae sunt, pater, pauperulae, /
 / Modice et modeste melius uitam uiuere. / Nam
 ad paupertatem si admigrant infamiae, / Grauior
 paupertas fit, fides sublestior.

PRECISINA Invero, o padre, tua è la potestà
 sopra di me. / È pur vero, tuttavia, che nella
 nostra condizione sociale / che è modesta,
 meglio è vivere con attenzione e / cautela, e
 conservare misura e dignità. Quando alla
 povertà, infatti, si somma una fama dubbia /
 allora la stessa povertà aumenta di peso mentre /
 la fiducia degli altri e la stima dei vicini /

⁵¹⁰ C. Questa, *Profilo della commedia plautina* cit., p. 44.

⁵¹¹ *Il persiano* cit., pp. 99-205.

⁵¹² «LA FIGLIA Questo potere spetta certo a te, padre mio; tuttavia, sebbene le nostre sostanze siano piuttosto scarse, è meglio vivere con qualche ritegno, perché se alla povertà si aggiunge una cattiva reputazione, la povertà diventa più gravosa, e il credito più debole». *Il persiano* cit., pp. 147-149 (traduzione di Mario Scandola).

diventano leggerissimi.

La citazione è tratta dalla scena in cui la giovane cerca di convincere il padre a non coinvolgerla nell'inganno della finta vendita al lenone: alle sue assennate argomentazioni, tuttavia, il parassita continua a opporre la suprema ragione del soddisfacimento del suo appetito inesauribile, costringendo la fanciulla a cedere alle sue imposizioni autoritarie (secondo uno schema che ricalca, parodiandolo, il motivo tragico dell'arbitrio ingiusto⁵¹³).

Rispetto alla traduzione rizzoliana, Antonio Porta nobilita lo stile comunicativo di Precisina, impiegando termini letterari («invero», «potestà», che traspone fedelmente «potestas») e anastrofi («tua è», «meglio è») e ampliando ulteriormente il suo eloquio raziocinante e argomentativo mediante l'inserimento di endiadi (accanto a «attenzione e cautela», che corrisponde a «modice et modeste»), troviamo «misura e dignità» e «la fiducia degli altri e la stima dei vicini».

«Il mio intervento è consistito nell'aggiungere e nell'espandere, con termini o espressioni che fanno parte del nostro linguaggio, alcuni momenti del testo», dichiara Porta, interpellato sul proprio metodo di lavoro⁵¹⁴. La «struttura modulare»⁵¹⁵ della commedia plautina consente al traduttore di insinuarsi nelle pieghe del testo, modificandolo secondo il criterio di una fedeltà creativa che, senza recidere il rapporto di dipendenza dal modello, garantisce un buon livello di autonomia.

Nel concreto, Porta bilancia il rispetto della parola autoriale e l'espressione della propria vitalità immaginativa replicando «l'operazione medesima con cui il latino Plauto ridava le sue pulsioni della vita ai suoi modelli greci»⁵¹⁶. Come la trama delle commedie plautine, dunque, anche quella de *La stangata persiana* non presenta sostanziali variazioni rispetto al testo di riferimento.

L'unica modifica di un certo rilievo riguarda il Prologo, che nella versione portiana sostituisce l'originario *Argumentum* acrostico, il cui contenuto viene liberamente rielaborato sotto forma drammatica:

Persa

ARGUMENTUM (p. 102)⁵¹⁷

La stangata persiana

PROLOGO (p. 11)

Profecto domino suos amores Toxilus / Emit (*I padroni stanno partendo e la partenza è*

⁵¹³ Cfr. E. Rossi, *Re per un giorno* cit., p. 80.

⁵¹⁴ *Ibidem*.

⁵¹⁵ M. Sculatti, *Filodrammatici* cit.

⁵¹⁶ D. Del Corno, *La metamorfosi del finto persiano* cit., p. 6.

⁵¹⁷ «Partito il suo padrone, Tossilo compra la ragazza che ama e la fa affrancare dal lenone. Convince inoltre costui a comprare una fanciulla dal pirata che l'ha rapita: ma altro non si tratta che della figlia del suo parassita, che è stata istruita a dovere. E così Tossilo, mentre fa bisboccia, si fa beffe di Dordalo, che è caduto nella trappola». *Il persiano* cit., p. 103.

atque curat leno ut emittat manu; / Raptamque
 ui emere de praedone uirginem / Subornata
 suadet sui parasiti filia, / Atque ita intricatum
 ludit potans Dordalum.

molto festeggiata. In scena Toxilo, Fannullone⁵¹⁸, Sofistica e Anguilla).

SOFISTICA Ma che bei vestiti che hanno...

ANGUILLA Che cappelli a larghe falde...

SOFISTICA Per la pioggia e per il sole...

ANGUILLA Ma non quando tira vento...

SOFISTICA Fammi vedere meglio...

ANGUILLA È vero che stanno via per tanto?

SOFISTICA Lo vogliono gli dèi...

ANGUILLA Tieni giù le dita, tu (*è Anguilla che si rivolge a Sofistica sempre pronta a smaneggiarlo*)

SOFISTICA Eh, come si diverte a fare il verginello...

ANGUILLA Cosa credi, Sofistica, lo so che hai buon gusto, ma Anguilla non lo acchiappi facile, lo dice il nome stesso...

SOFISTICA Tanto più gusto, a metterci sopra le mani all'anguilletta...

FANNULLONE Chissà che prese per il culo hai preparato...

TOXILO Non abbiamo tempo da perdere, noi servi, appena i padroni girano le chiappe non c'è un minuto libero... Diamoci sotto...

SOFISTICA Povero Toxilo, così innamorato, si perderà il meglio... Di certo non si leccherà le dita, avrà solo le lacrime da asciugarsi...

TOXILO Lo vedremo, linguaccia di una Sofistica. Nel tuo nome dovrebbe esserci la saggezza invece meni il culo come le oche... un paio di palpate, e pussa via!

Decisamente più allusivo dell'*Argumentum* plautino, il prologo portiano sottolinea l'anomalia che

⁵¹⁸ Poi Ciondolone.

contraddistingue il *Persa* rispetto non solo alle altre commedie dell'autore latino, ma a tutto il resto del dramma antico: il carnevalesco rovesciamento che estromette i padroni dalla scena e rende i servi protagonisti assoluti dell'intreccio drammaturgico. Come ne *La presa di potere di Ivan lo sciocco*, tuttavia, l'emancipazione dei servitori è provvisoria: la loro possibilità di autodeterminarsi dura lo spazio di una commedia, alla fine della quale il ritorno dei padroni segna la restaurazione delle gerarchie. Il confronto con la citazione precedente evidenzia l'ampio spettro stilistico lungo il quale il traduttore si muove: dall'eloquio raffinato e sostenuto di Precisina alla lingua comica e popolare di Toxilo, Fannullone (Sagaristione), Anguilla (Pegno) e Sofistica (Sofoclidisca).

Lo stile plautino, straordinariamente sciolto ed espressivo, si presta ad assecondare quella predilezione per la mescolanza dei linguaggi che, ora, il nostro autore può manifestare compiutamente. Plauto e Porta, così, dialogano a distanza sul terreno comune della poliedricità stilistica e dell'espressionismo verbale:

Ogni poeta, o scrittore, o critico [...] è un "mangiatore di linguaggi". Io sono onnivoro non solo per quel che riguarda i cibi ma anche i linguaggi, da quello sportivo a quello dei comici, da quello della scienza a quello della poesia, e così via. Raramente, però, mi capita di poterli riutilizzare tutti [...]. A contatto con il linguaggio del *Persa* ho sentito la necessità di dar fondo a tutte, o quasi, le mie risorse, anche quelle che tenevo, per così dire, "in riserva" [...]. La perfetta macchina teatrale del *Persa* [...] è base sicura alla liberazione dei linguaggi.⁵¹⁹

«La perfetta macchina teatrale del *Persa* [...] è base sicura alla liberazione dei linguaggi»: questa frase sintetizza con straordinaria incisività il rapporto che il traduttore stabilisce con il proprio modello. La commedia plautina costituisce, per Porta, una flessibile intelaiatura, che offre la «base sicura» su cui innestare invenzioni linguistiche ed eventuali dilatazioni degli scambi dialogici. Il nostro autore, insomma, sfruttando a proprio vantaggio le convergenze con il *sermo Plautinus*, incanala i suoi interventi entro i binari di procedimenti preesistenti. Il più importante è senz'altro quello dell'attualizzazione, che riguarda sia l'aggiornamento di termini o espressioni del testo di partenza («cum apro Aetolico [...] / deluctare», I, 1, p. 104⁵²⁰ > «placcare come a rugby un cinghiale dell'Etolia», I, 1, p. 12; «exigam hercle ego te ex hac decuria», I, 4, p. 118⁵²¹ > «io ti denuncio al Consiglio di Zona», I, 4, p. 25; «Mirum quin regis Philippi caussa aut Attali / Te potius uendam quam mea», III, 1, p. 146⁵²² > «Vorrei vedere che io ti sacrificassi / per fare l'interesse della Regina d'Inghilterra / o del Presidente Reagan», III, 1, p. 46; ecc.) sia l'introduzione di nuovi

⁵¹⁹ A. Porta, *Note del traduttore*, in A. Porta, *La stangata persiana* cit., pp. 8-9, p. 8.

⁵²⁰ «lottare [...] col cinghiale d'Etolia», *Il persiano* cit., p. 105.

⁵²¹ «ti scaccerò da questa decuria», *Il persiano* cit., p. 119. Nell'antica Roma, la decuria era una formazione militare composta da dieci soldati o cittadini; è interessante osservare, pertanto, come l'attualizzazione portiana si sovrapponga a quella che Plauto aveva a sua volta condotto rispetto al modello greco.

⁵²² «Strano che non ti venda per amore di re Filippo o di re Attalo piuttosto che per amor mio», *Il persiano* cit., p. 147.

riferimenti alla contemporaneità, che non trovano appigli nella *pièce* plautina (come «scala mobile», I, 4, p. 12, o «fotografare», II,5, p. 43). Se Plauto, nella *rhexis* di Saturione, si concede un riferimento alle cariche dei triumviri (I,3, p. 113), Porta, nello stesso luogo della commedia, apre una digressione sui pentiti mafiosi («Capatosta, è un bel complimento, in fondo, / o volete che mi metta a fare il pentito, il delatore, / come tanti altri, che vanno a denunciare al magistrato / reati immaginari pur di impadronirsi dei soldi delle vittime») I,3, pp. 19-20). Allo stesso modo, mentre, nel *Persa*, Tossilo stuzzica l'appetito di Saturione menzionando «mulsum» e «collyrae» (I, 4, p. 115⁵²³), il Toxilo portano aggiorna l'enumerazione delle pietanze nominando il «timballo» e la «pizza» (I,4, pp. 21). Porta, come Plauto, ama procedimenti stilistici quali la coniazione di neoformazioni, l'accumulazione, l'anafora, la paronomasia, l'allitterazione: la sua produzione, poetica e teatrale, lo testimonia. Questa corrispondenza gli torna ora particolarmente utile: come per l'attualizzazione, l'autore la sfrutta muovendosi sul duplice binario della traduzione e dell'integrazione, assecondando il modello o allontanandosene a seconda delle circostanze. Così, ad esempio, ne *La stangata persiana* le neoformazioni sono generalmente introdotte *ex novo*, come «chiappagrinzuta» (I,4, p. 21), «tuttamiele» (I, 4, p. 27), «monager» (dalla sovrapposizione di “mona” e “manager”, IV, 1, p. 54), con l'eccezione di «fiacca-fruste», (II, 4, p. 40), che ricalca l'originario «uilmitriba» (II, 4, p. 138⁵²⁴). L'accumulazione, invece, ricorre seguendo il duplice canale della traduzione e dell'innovazione, senza che l'una prevalga sull'altra (ad esempio «Tu vuoi cavare sangue da una rapa, acqua da una pietra, argento dalla luna...», I, 2, p. 17 dilata l'originario «tu aquam a pumice nunc postulas», I, 2, p. 110⁵²⁵, mentre «precisa, puntuale, onesta, senza sbavature... Dritta allo scopo», IV, 5, p. 76 traduce, ampliandola, «Probam et sapientem et sobriam», IV, 5, p. 182⁵²⁶); lo stesso vale per l'anafora («Haec d(i)e(s) summa hodie est», I, 1, p. 108⁵²⁷ > «Oggi è il giorno supremo / oggi si decide [...]», I, 2, p. 16, mentre «Virgo atque mulier nulla erit quin sit mala / [...] / Virgo atque mulier nulla erit quin sit mala», III, 1, p. 148⁵²⁸ > «Non c'è ragazza o sposa come si deve / [...] / Non c'è ragazza o sposa come si deve», III, 1, p. 48) e per le figure di suono, come la paronomasia e l'allitterazione («FANNULLONE [...] Come te la passi? / TOXILO Come me la posso...») I, 2, p. 14; «palliduccio [...] sciupaticcio», I, 2, p. 15; «asta tosta», IV, 3, p. 59 sono espedienti stilistici che non trovano riscontro nei luoghi testuali corrispondenti del testo plautino; emblematica, invece, la sequela di insulti che, nell'atto III, Toxilo rivolge a Dordalo, caratterizzata da un'esplosione di artifici fonici che Porta riprende e addirittura

⁵²³ «vino melato» e «focacce», *Il persiano* cit., p. 115.

⁵²⁴ «sciupaolmi», *Il persiano* cit., p. 139.

⁵²⁵ *Il persiano* cit., p. 111.

⁵²⁶ «brava, saggia, piena di buonsenso», *Il persiano* cit., p. 183.

⁵²⁷ «Questo è il giorno supremo», *ivi*, p. 109.

⁵²⁸ «Una donna, maritata o no, non può essere brava / [...] / Una donna, maritata o no, non può essere brava», *Il persiano* cit., p. 149.

esaspera: «[...] Impure, inhoneste, iniure, inlex, labes popli, / Pecuniae | accipiter auide atque inuide, / Procax, rapax, trahax [...],» III, 3, p. 152⁵²⁹ > «zozzura, zozzone, zozzagGINE, / svergognato, svitato, sverginato da un elefante, / disonesto, disossato, disleggiato, / arruffapopoli, sparviero voglioso di pecunia, / politico invidioso del pubblico benessere, / furace, rapace, procace, porcace», III, 3, p. 51). Nel nostro autore come nel commediografo latino, il complesso delle soluzioni stilistiche brevemente esaminate contribuisce a creare «un ambiente del tutto fantastico» che, «pur prendendo le mosse da quelle vicende quotidiane che la “commedia nuova” tanto amava ritrarre [...] spesso», grazie al linguaggio, «si allontana, e di molto, dalla “vita vissuta”»⁵³⁰.

Il *Persa* è una delle commedie più brevi di Plauto, probabilmente, secondo Dario Del Corno, perché concepita come “testo aperto”, cioè suscettibile di variazioni da parte degli attori⁵³¹. Ugualmente, la «struttura modulare» de *La stangata persiana* consente agli interpreti della compagnia del Teatro dei Filodrammatici ampi margini di intervento, ricollegandosi a una tradizione comica che rimonta al mondo antico, attraversa la Commedia dell’Arte e approda all’avanspettacolo dell’anteguerra, a Petrolini, a Totò, al *nonsense* dei fratelli De Rege, alla più recente “demenzialità” televisiva.

A dimostrarlo sono le numerose annotazioni di Alberto Buscaglia in calce a SP, che costituisce il punto di partenza di uno studio, tuttora in atto, mirante sia a emendare i numerosi refusi che figurano nel testo a stampa, che costituiva, peraltro, il programma di sala pubblicato in vista della rappresentazione, sia a rendere conto delle innovazioni della regia e degli attori rispetto al dattiloscritto portiano, e presto destinato alla pubblicazione.

«Il testo “definitivo” consegnatoci da Antonio [...] non corrisponde in toto a quello pubblicato allora da Corpo 10», riferisce Buscaglia⁵³²; escludendo senz’altro che l’autore abbia consegnato due dattiloscritti diversi alla casa editrice e alla compagnia, è verosimile ipotizzare che le rare varianti presenti tra la trascrizione del regista e il testo a stampa (come, nel Prologo dell’edizione, l’assenza dell’attribuzione delle battute ai personaggi, presente, invece, nella trascrizione; oppure alcuni ritocchi lessicali, come «bel parassita», I, 4, p. 20 e «panzona», III, 1, p. 46, che diventano, nella trascrizione, rispettivamente «fedele parassita», p. 15, e «panza», p. 47) siano state inserite prima che l’edizione potesse accoglierle. Significativo l’esempio del nome di Fannullone, che l’autore, durante le prove, avrebbe trasformato in Ciondolone: l’edizione, curiosamente, li riporta entrambi, il primo nel testo della commedia, il secondo solo nel frontespizio e nell’elenco dei personaggi che precede il Prologo, aggiunti, evidentemente, in un secondo momento, quando il testo della *pièce* era già stato stampato e non avrebbe potuto più accogliere il nome definitivo del

⁵²⁹ «[...] sozzone, disonesto, spergiuro, fuorilegge, flagello della gente, avvoltoio avido e bramoso di denaro, procace, vorace, rapace [...],» *Il persiano* cit., p. 153.

⁵³⁰ C. Questa, *Profilo della commedia plautina* cit., p. 44.

⁵³¹ D. Del Corno, *La metamorfosi del finto persiano* cit., p. 7.

⁵³² E-mail di Alberto Buscaglia cit.

personaggio.

Si tratta dell'unica innovazione che il testo a stampa, parzialmente, recepisce. Sebbene l'impossibilità di visionare il dattiloscritto originale ponga limiti notevoli alla ricostruzione dei suoi rapporti con l'edizione, possiamo supporre che l'autore consegnò al regista e all'editore due copie dello stesso dattiloscritto, che avrebbero poi seguito strade distinte e parallele: eccezion fatta per l'aggiunta, *in extremis*, del nome di Ciondolone, il testo dell'edizione costituirebbe una testimonianza cronologicamente antecedente rispetto a quello del dattiloscritto consegnato alla compagnia, che, oltre alle sopra menzionate varianti presenti nel testo della trascrizione (la cui paternità, in assenza dell'originale, non è possibile accertare), avrebbe accolto anche quelle introdotte dagli attori e dalla regia durante le prove. Queste «"improvvisazioni"», annota Buscaglia, «furono quasi sempre mantenute nella forma da me trascritta nelle Note; ma, essendo improvvisazioni, potevano ovviamente subire piccole variazioni dovute all'estro dell'attore o a volte suggerite dalla cronaca "politica" quotidiana». Dal momento che il regista, nel suo lavoro di ricostruzione, pone a confronto il dattiloscritto portiano con la registrazione di una delle repliche dello spettacolo, riportando in nota le varianti complessive, diviene impossibile distinguere, fra queste, quelle introdotte durante le prove, cronologicamente precedenti, e quelle, per così dire, estemporanee, cioè, riconducibili «all'estro dell'attore» durante quella determinata serata.

In ogni caso le deviazioni rispetto al testo originario, secondo la testimonianza del regista, furono «autorizzate con grande divertimento da Antonio Porta»⁵³³, il quale, infatti, dichiara nelle *Note del traduttore*: «C'è una felicità nel "mangiare" i linguaggi ma ve n'è una maggiore nel risoffiarli via [...]. Questa felicità è contagiosa. Mi sono accorto, durante le prime prove, che anche gli attori erano sollecitati dal "modulo" e lo moltiplicavano.»⁵³⁴. Svitati sono i luoghi della commedia in cui gli attori dilatano gli spunti comici del dattiloscritto portiano inanellando battute a soggetto.

In I,2, ad esempio, le parole di Toxilo, «C'è una cosa sola / che mi tormenta sul serio...», offrono a Fannullone l'occasione per iniziare uno scambio dialogico imperniato sull'umorismo demenziale: «FANNULLONE Sul Serio? Crema! / TOXILO Eh? / FANNULLONE Crema sul Serio, Torino sul Po, Ascoli Piceno sul Tronto! / TOXILO Ma quanto sei... / FANNULLONE Tronto!» (p.9)⁵³⁵. Oppure più avanti, in IV, 4, il travestimento persiano di Fannullone genera una lunga serie di improvvisazioni basate sulla comicità linguistica, come annota Buscaglia: «Da qui si susseguivano molte gag e battute a soggetto, con "traduzioni" di Toxilo delle battute di Fannullone / Persiano, che ora si esprime con approssimativa cadenza veneta, mentre Dordalo urla le sue nelle orecchie di

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ A. Porta, *Note del traduttore* cit., p. 9.

⁵³⁵ A. Porta, *La stangata persiana* cit., p. 16.

Fannullone, come assurdamente si fa con chi parla un'altra lingua» (p. 69)⁵³⁶. Come Fannullone, sotto le mentite spoglie di un persiano, acquisisce una «approssimativa cadenza veneta», così l'attore Gianni Quillico, di origini liguri, influenza la caratterizzazione del suo personaggio, Reggicode, che interloquisce con una marcata cantilena genovese (p. 13). Se molteplici ricorrono le amplificazioni, non meno numerose sono le cassature, che riguardano sia poche battute (ad esempio: «TOXILO Questa lettera la consegna direttamente nelle mani di Lunapiena / e le dici tutto quello che ti ho ordinato di dirle. SOFISTICA Che perdo tempo a fare, io / che sto qui invece di andare dove devo...»), p. 27⁵³⁷; «FANNULLONE Ti dispiace aiutarmi a infilarmelo meglio? DORDALO Non c'è di che», p. 84⁵³⁸), che interi passi: il caso più notevole è senz'altro quello del prologo, rimosso e sostituito con «il “Sogno di Toxilo” solo mimico: si apriva il sipario e, osservata dall'innamorato Toxilo, dalla soffitta calava una nuvola sulla quale era distesa Lunapiena... ma sopraggiungeva il lenone Dordalo che invitava la bella *meretrix* a una danza sulle cui note i due personaggi uscivano di scena lasciando Toxilo a struggersi per la sua irraggiungibile innamorata» (p. 2)⁵³⁹. Si registrano, poi, nuovi riferimenti all'attualità: in IV,4, ad esempio, dopo una lunga “tirata” a Dordalo, Tossilo, imitato da Precisina e Fannullone, «scattava sull'attenti intonando l'inno americano con relativo saluto alla bandiera, pronunciando la parola “Sigonella”», richiamando l'episodio della crisi di Sigonella, l'incidente diplomatico occorso tra l'Italia e gli Stati Uniti d'America nell'ottobre del 1985 (p.69⁵⁴⁰). Prima ancora, in I,4, la battuta di Toxilo a Reggicode, «E tua figlia la devi vestire all'esotica, sai come / usano certe fotomodelle...» (p. 21)⁵⁴¹, innesca, nella messa in scena, «un siparietto “improvvisato” fra i due comici, con richiami all'attualità politica e di costume farcita di citazioni dall'avanspettacolo [...]. I richiami agli assessori alla cultura dell'epoca sono riferiti a Renato Nicolini, all'epoca creatore dell'Estate romana e al filosofo Nicola Abbagnano, assessore a Milano nel 1985».

I due registi, insomma, sviluppano ulteriormente la chiave dell'attualizzazione: le maschere della commedia plautina, così, cedono il posto a “tipi” a noi più vicini: «la svampita approfittatrice, la ragazzina terribile, il vecchio allocco, i due servi, i padri sempre pronti a sfruttare l'occasione, il furbo, il cretino, la stupida, l'assessore dell'effimero, il portaborse prezzolato»⁵⁴². Nel passaggio dal dattiloscritto alla rappresentazione, infine, la successione delle scene rimane complessivamente inalterata: l'unica modifica riguarda il colloquio tra Reggicode e Precisina (III, 1), anticipato all'atto precedente, dopo la conclusione del battibecco tra Anguilla e Sofistica (II, 2). Il programma di sala

⁵³⁶ *Ivi*, p. 62 ss.

⁵³⁷ *Ivi*, p. 30.

⁵³⁸ *Ivi*, pp. 77-78.

⁵³⁹ *Ivi*, p. 11.

⁵⁴⁰ *Ivi*, pp. 64-65.

⁵⁴¹ *Ivi*, p. 26.

⁵⁴² M.G. Gregori, *Plauto in scena con le beffe di Petrolini*, in «L'Unità», 18 ottobre 1985.

e le recensioni forniscono dettagli sia sulla scenografia che sui costumi. La scena, di Carlo Paganelli, è «antico-postmoderna interno-esterna [...] con frontone da tempio e luci al neon colorato»⁵⁴³.

Le *Note sulla scenografia* chiariscono il senso di queste scelte: «Si è voluto creare un ambiente spiazzante, coesistono infatti due dimensioni contrastanti: l'esterno e l'interno non più ordinati logicamente»⁵⁴⁴. Inoltre «il riferimento all'architettura greca nell'accento del timpano con colonne [...] è la citazione che restituisce l'ingenuità degli allestimenti storici dello spettacolo leggero»⁵⁴⁵. Infine si aggiunge che «gli oggetti e l'arredo di scena sono “presenze” o meglio personaggi simbolici che fanno silenzioso contrappunto a suoni e rumori»⁵⁴⁶. I costumi, di Daniela Zerbinatti, «sono altrettanto irrealistici [...], fra l'aviatore della prima guerra mondiale, il frak con lustrini dell'avanspettacolo, gli animali impossibili del carnevale, la danzatrice del ventre in calzamaglia»⁵⁴⁷. Ancora una volta, le *Note sui costumi* forniscono ulteriori dettagli: «oggi la maschera che d'impatto ci dispone al riso» è «la maschera dei Totò, dei De Rege, dei Charlot, ecc., piuttosto che una qualsiasi maschera antica. Qualcuno di questi modelli è stato tenuto presente soprattutto per quanto riguarda la misura animalesca che questi personaggi suggeriscono: uccellacci, pinguini, ecc.; ed è Toxilo in particolare che accentra su di sé il ruolo di regista, poeta della situazione, ad avere il costume più “citato”»⁵⁴⁸ (il costume di Toxilo, secondo le parole di Maria Grazia Gregori, «ricorda da vicino Totò e Ridolini, ma anche un pinguino»⁵⁴⁹). L'abbigliamento di Dordalo e Fannullone è ricercato: nel primo caso «per manifestare la sua abbondanza di mezzi», nel secondo per esprimere «il suo rifiuto del lavoro»⁵⁵⁰. Anguilla si presenta come un *fool* shakespeariano e «il suo costume lo serve nel nome e nei movimenti»⁵⁵¹. Reggicode, infine, calca la scena «disgraziato, magro, portaborse e portafame», con una «cravatta al vento che tira»⁵⁵². I personaggi femminili, invece, «aderiscono all'immagine di spettacolo leggero». Sofistica, in particolare, «si avvicina [...] a un'immagine uscita da un fumetto: battona e perversa»⁵⁵³. Qual è la ricezione, di pubblico e di critica, de *La stangata persiana*? Prima della messa in scena Anna Bandettini, sulle pagine di «Repubblica», pone il testo portiano sullo stesso piano del *Vantone* che Pasolini tradusse dal *Miles gloriosus*, salutandolo come «un pezzo raro [...]

⁵⁴³ U. Volli, *Nello strano minestrone comico Plauto si affaccia sullo sfondo*, in «La Repubblica», 19 ottobre 1985, p. 34.

⁵⁴⁴ *Note sulla scenografia* in A. Porta, *La stangata persiana* cit., p. 98.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

⁵⁴⁶ *Ibidem*.

⁵⁴⁷ U. Volli, *Nello strano minestrone* cit.

⁵⁴⁸ *Note sui costumi* in A. Porta, *La stangata persiana* cit., p. 97.

⁵⁴⁹ M.G. Gregori, *Plauto in scena* cit.

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

⁵⁵¹ *Ibidem*.

⁵⁵² *Ibidem*.

⁵⁵³ *Ibidem*.

che spazza di colpo le svariate edizioni sbadate e “pecorecce” di Plauto diventato chissà perché un autore “da spiaggia” nel nostro teatro»⁵⁵⁴.

La sua comicità, infatti, è certamente «ironica, violenta, sfottente», ma sempre espressa «con un linguaggio alto»; inoltre il traduttore riesce sapientemente nell'intento di conciliare il bagaglio comico della tradizione teatrale novecentesca con l'originale plautino⁵⁵⁵. «Lo spettacolo con il pubblico funziona, la traduzione anche», scrive Maria Grazia Gregori, che esprime particolare apprezzamento per la disponibilità, da parte del traduttore, che, per così dire, “tradisce” il suo modello, a essere a sua volta “tradito”, mediante l'interpretazione e, a volte, l'improvvisazione, degli attori⁵⁵⁶. La riscrittura scenica, però, non risulta del tutto convincente: «Guardiamo dunque a questo spettacolo per quello che è: un gioco d'attori, un divertimento, che però non riesce a toglierci l'idea di essere fine a se stesso»⁵⁵⁷. Ugo Volli, dalle colonne della «Repubblica», definisce la traduzione portiana, con la sua profusione di «giochi di parole, [...] allitterazioni, [...] rime vere e interne, [...] filastrocche, [...] onomatopée», una vera e propria «sfida» per la compagnia⁵⁵⁸. Una sfida che, tuttavia, gli attori non riescono a vincere compiutamente:

La compagnia dei Filodrammatici, sotto la regia dei fratelli Buscaglia, ha aggiunto altri vagoni al trenino di Plauto: [...] soprattutto, uno strano minestrone di tecniche d'attore, i dialetti e il varietà, il clownesco e il surreale, lo sboccato e la rottura “sincera” della finzione, col discorso diretto al pubblico, il demenziale e lo svaccato. Insomma, di tutto un po', spesso ad opera di uno stesso attore: senza dubbio un modo molto divertente e inventivo di recitare che riesce anche gradito al pubblico, almeno a giudicare dal grande successo della prima dell'altra sera. Che poi ogni tanto questa voglia di far ridere senza risparmio [...] si ingorghi nella mente o nelle orecchie di qualcuno, nelle nostre per esempio [...] è questione soggettiva. Le invenzioni comunque ci sono, il ritmo anche [...].⁵⁵⁹

Sul «Corriere della Sera», Renato Palazzi muove due critiche alla messa in scena de *La stangata persiana*: «l'animoso ciarpame guttisco», che finisce per diluire i pregi letterari e gli sberleffi polemici del testo portiano, e la «costruzione a “siparietti”», che «toglie qualche immediatezza ai ritmi, congelandoli a volte in uno schema forzato»⁵⁶⁰. Nel complesso, comunque, «il tutto decolla e funziona»: il critico plaude sia agli attori, che «han l'aria di divertirsi pure loro», che ai due registi, i quali «trovano anche modo di inserire qualche pausa di distanziante riflessione, qualche vago

⁵⁵⁴ A. Bandettini, *Un poeta per Plauto. La versione teatrale di Antonio Porta*, in «La Repubblica», p. 12.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁵⁶ M. G. Gregori, *Plauto in scena* cit.

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁵⁸ U. Volli, *Nello strano minestrone* cit.

⁵⁵⁹ *Ibidem*.

⁵⁶⁰ R. Palazzi, *Un Plauto formato rivista*, in «Il Corriere Della Sera», 18 ottobre 1985, p. 23.

sospetto d'inquietudine, l'effimero che per natura è effimero, e poi tornano i padroni...»⁵⁶¹.

Giudizio tutto sommato benevolo, poi, quello espresso da Antonio Attisani, secondo cui «la legittima libertà dei vari interpreti si concretizza in un garbato divertimento che solo a tratti stride»⁵⁶².

Dal canto suo, Andrea Bosco riferisce di non aver particolarmente apprezzato la *performance* di Riccardo Pradella, nei duplici panni di Fannullone (poi Ciondolone) e del finto persiano, non si sa quanto voluta dai due registi e quanto dettata dall'improvvisazione: «una sequela di battute gravi, gratuite, banali che avrebbero potuto essere facilmente eliminate o sostituite. Un vero peccato perché Pradella era forse l'attore che meglio aveva impressionato all'ouverture dosando con compostezza atteggiamenti omosessuali e rifiniture da grande spalla»⁵⁶³. Paolo Paganini promuove l'allestimento in tutte le sue componenti: «è stato costruito uno spettacolo di raffinato estro e di acuta intelligenza, sia per quanto riguarda la scrittura, sia per quanto si riferisce all'interpretazione»⁵⁶⁴. Sulla stessa lunghezza d'onda Odoardo Bertani, che, sull'«Avvenire», loda la traduzione portiana («La sua versione è ottima, vicina ad essere "plautina": che è il maggior elogio elargibile a chi affronta non solo un drammaturgo geniale, ma un poeta in cui è eminente la struttura linguistica») e lo spettacolo nel suo complesso («Tutto molto bene [...] per una serata di divertimento, ma con l'opportunità di riflettere sui modi del teatro»⁵⁶⁵).

3.3 *La festa del cavallo*

«Dopo *La stangata persiana*» rivela Porta durante il seminario di Istituzioni di regia presso il DAMS di Bologna «con i due registi che lavorano per i Filodrammatici - Gianni ed Alberto Buscaglia - dovevo fare uno Shakespeare. Ma non l'abbiamo fatto perché il Carcano, il Teatro di Milano, è saltato per aria dal punto di vista finanziario; quindi è cambiata la gestione portando dentro tutta la roba più commerciabile che esista; più nessun tipo di riproposta linguistica teatrale, di nessun tipo, ma soltanto andare via sul sicuro»⁵⁶⁶.

Allo stesso modo rimase momentaneamente inattuato un altro progetto teatrale, quello de *La festa del cavallo*:

⁵⁶¹ *Ibidem*.

⁵⁶² A. Attisani, *La politica ritorna a teatro*, in «Reporter», 5 novembre 1985, p. 26.

⁵⁶³ A. Bosco, *Totò e Ridolini rivivono nella canaglia di Plauto*, in «La Grande Milano», 16 ottobre 1985, p. 23.

⁵⁶⁴ P.A. Paganini, *La stangata persiana di Plauto al Teatro Filodrammatici*, in «La Notte», 17 ottobre 1985.

⁵⁶⁵ O. Bertani, *Questo Plauto precursore della Commedia dell'Arte*, in «Avvenire», 26 ottobre 1985, p. 16.

⁵⁶⁶ A. Porta, *Conferenza cit.*, p. 38.

Anche la *Festa del cavallo* aveva una committenza; promessa e poi non verificata. A quel punto l'ho finito lo stesso perché avevo lavorato già talmente tanto che sono andato fino in fondo; se no non l'avrei cominciato. Vedi, questa trama l'avevo raccontata in tre o quattro cartelle come fosse un racconto e l'avevo presentata ai Filodrammatici. Mi hanno detto «Sì sì, è molto interessante scrivila». E io «E quando l'ho scritta?» «Vedremo».⁵⁶⁷

La peculiarità de *La festa del cavallo*, unico testo teatrale della produzione drammaturgica portiana, insieme al lontano *Stark*, a essere pubblicato prima della messa in scena, nascerebbe, dunque, da circostanze indipendenti dalla volontà del nostro autore, convinto, come è noto, che «la committenza è indispensabile, è il mercato»⁵⁶⁸. In realtà la dichiarazione dell'autore sembra contraddire sia i tempi di elaborazione della *pièce*, che precedono l'incontro con la compagnia dei Filodrammatici, sia, come vedremo, lo scambio epistolare con Antonio Sixty del Teatro Out Off. Frutto di una tormentata gestazione, durata dal 1982 al 1985, *La festa del cavallo* viene edita da Corpo 10 nel 1986 e, infine, rappresentata postuma nel 1990 dalla neonata compagnia ATM (Azienda Teatrale Milanese) presso il Teatro Verdi di via Pastrengo a Milano, con la regia dei fratelli Buscaglia. Nel preziosissimo *Diario di lavoro*, scritto tra il 10 e l'11 dicembre del 1983, «a un punto (o passaggio) decisivo per un testo teatrale a cui sto lavorando da quasi un anno»⁵⁶⁹, Porta asserisce di aver individuato fin dall'inizio il nucleo essenziale della trama («sei personaggi naufraghi, dispersi di una guerra, superstiti di una catastrofe... - cercano di sopravvivere e guadagnare la riva del futuro»). D'altronde il tema della crisi e della possibile palingenesi della civiltà dopo un'imprecisata catastrofe apocalittica non era certo inedito per il nostro autore: basti pensare al romanzo *Il re del magazzino* (1978), che delinea la cronaca, sconvolgente e disperata, di un personaggio, controfigura dell'intellettuale contemporaneo, che, sopravvissuto a un generico cataclisma, scruta la realtà dalla finestra della memoria-magazzino, nella posizione forzata di chi può solo osservare senza intervenire, ricevendo, di tanto in tanto, notizie di un mondo esterno dove si riafferma la pratica del cannibalismo e dove la «carne umana» è equiparata alla «carta moneta»⁵⁷⁰. Mentre il protagonista del romanzo, paralizzato in una condizione apparentemente senza scampo, studia la realtà da lontano, i personaggi de *La festa del cavallo* vi si trovano immersi, innescando conflitti⁵⁷¹ dettati dalla necessità di soddisfare i propri bisogni fondamentali (primo fra

⁵⁶⁷ *Ivi*, p. 42.

⁵⁶⁸ *Ivi*, p. 37. Poco prima: «Personalmente io ho preso tanti appunti su possibili messe in scena che ho lasciato allo stato di appunto. Perché le committenze che si profilavano all'orizzonte poi scomparivano [...]».

⁵⁶⁹ A. Porta, *Diario di lavoro* cit., p. 2.

È stato precedentemente pubblicato su «Il piccolo Hans», n.41, gennaio-marzo 1984, pp. 108-120. Una copia in carta carbone dell'originale dattiloscritto (DL) è conservata presso il Centro Apice di Milano.

⁵⁷⁰ A. Porta, *Il re del magazzino* cit., pp. 47-48.

⁵⁷¹ Del resto, secondo Porta, un testo teatrale non può davvero definirsi tale se privo di conflitti: «un teatro non conflittuale è semplicemente dialogo, una fetta di teatro. Di recente mi è capitato di leggere uno pseudodramma di

tutti quello della «fame», proposto, ancora una volta, come trasparente metafora di una penuria non solo fisica, ma anche spirituale):

Al principio agiscono cinque personaggi (naufraghi, superstiti...), il principe [...] incarna la cultura morta, sa di non poter arrivare al dopo. Si è salvato insieme a Musa, la sua compagna, vitale e consapevole della forza del corpo [...]. Guglielmo, il tecnico, che tenta di conservare i relitti di un naufragio tecnologico e di conservarne il sapere a chi arriverà, se arriverà. Si fa aiutare da Giuseppe, tra il servo e l'automa, agisce per istinto, quasi muto. Riccardo, il cacciatore, l'uomo dell'oggi, che vale finché riesce a procurare selvaggina e contribuisce al bisogno quotidiano di cibo. Non si sa da dove, esattamente, né si sa come arriva Ado [...]. Ado scatena tutti i conflitti, esaspera quelli in atto (sui viveri) e innesca il conflitto principale poiché tutti si innamorano di lui. [...] Musa riesce a farsi mettere incinta dal principe. [...] Riccardo viene eliminato da Giuseppe appena fallisce il suo obiettivo (diventa a sua volta riserva di cibo). Guglielmo viene ucciso (sempre da Giuseppe) in un conflitto innescato da gelosia e fame. A questo punto sembra prevalere Musa che difende il bambino che porta in grembo. Messa alle strette dalla fame tenta di eliminare il padre (il principe) ma Ado lo impedisce. Occorre tentare una sortita. Ci proverà lui. Entra in scena il secondo cacciatore questa volta a cavallo e sarà l'aiuto determinante per andare a cercare il luogo dove poter abitare. Ado e il secondo cacciatore partono e sarà il suono del corno il segnale del ritorno, della salvezza. Rimangono il principe, Musa e Giuseppe. Il principe a poco a poco si spegne [...] il cacciatore a cavallo ritorna, senza Ado [...]. Il cacciatore si è trasformato in guardiano. La nuova vita sarà garantita dall'ordine. La scena va abbandonata, il banchetto distrutto, le luci spente. Si dà sepoltura al principe, con tutti gli onori.⁵⁷²

Questo, a grandi linee, lo sviluppo dell'intreccio drammaturgico. Manca ancora, tuttavia, un personaggio fondamentale, che Porta, come vedremo esaminando la genesi della *pièce*, avrebbe introdotto in un secondo momento: quello di Didascalìa, l'*alter ego* dello scrittore che accentra le molteplici funzioni di regista, attore e suggeritore. Così, pirandellianamente, Principe, Musa, Guglielmo, Giuseppe, Riccardo e Ado diventano i “sei personaggi” e Didascalìa l’“autore” che, con premeditato effetto di straniamento, ne guida e commenta le azioni, tramite incursioni metateatrali che innescano dinamiche proprie del teatro epico brechtiano. Sia Didascalìa che, in misura minore, gli altri personaggi, infatti, non perdono occasione per rompere la finzione scenica, sia a parole («DIDASCALIA Lo sapete che è una finzione [...]»⁵⁷³; «DIDASCALIA Te lo prometto, ti offro

Magris, *Stadelmann*; qui non esiste conflitto: è un monologo di questo ex servitore di Goethe; non ha nulla di teatrale, gliene manca l'essenza.» A. Porta, *Conferenza cit.*, p. 42.

⁵⁷² A. Porta, *Diario di lavoro cit.*, p. 5.

⁵⁷³ A. Porta, *La festa del cavallo cit.*, p. 20.

una cena, questa notte stessa, subito dopo lo spettacolo...»⁵⁷⁴; «DIDASCALIA [...] basta cercare nel sottoscala, ecco, tra le quinte...»⁵⁷⁵; GUGLIELMO noi siamo [...] ormai senza sangue, solo un po' di inchiostro... azzurro o nero, a seconda delle preferenze del nostro autore»⁵⁷⁶) che nei fatti (Riccardo e Guglielmo, ad esempio, si rianimano dopo essere stati uccisi ed escono di scena con l'aiuto di Didascalìa). Delineando la trama, Porta abbozza l'identità, prevalentemente allegorica⁵⁷⁷, dei sei personaggi: il Principe è il depositario di una cultura ormai al tramonto; Musa, sua compagna e unica presenza femminile, incarna una forza vitalistica che trova la sua massima espressione nel linguaggio della danza; Guglielmo è il tecnico che si ostina a tramandare il sapere di un regime scomparso; Giuseppe, «tra il servo e l'automa», è un brutale e quasi subumano «relitto proletario»⁵⁷⁸; Riccardo, «l'uomo dell'oggi», nelle ultime due scene veste i panni del Cacciatore, destinato ad assumere il potere vagamente autoritario del futuro; infine, Ado, chiaramente imparentato con la figura mitologica di Adone, rappresenta la bellezza fuori dal comune, capace di scatenare nuovi conflitti. La *pièce*, osserva Antonio Attisani, non racchiude «un senso univoco e accessibile tramite un'accurata "filologia"», ma attiva piuttosto «un campo di parole e di immagini [...] che interrogano tanto il teatro che lo spettatore»⁵⁷⁹. Così, ad esempio, la lettura «sociologica» di Felice Cappa assegna a parte dei personaggi ruoli diversi da quelli precedentemente descritti, per cui Musa appare «contraddittoriamente legata al potere del passato e del presente, ma anche proiettata nel futuro per il figlio che ha in grembo», Giuseppe rappresenta «l'uomo-massa, il servo di chi comanda», Riccardo è «l'individuo apparentemente libero e autosufficiente, ma in realtà miope, incapace di comprendere la realtà» e Ado incarna «l'uomo selvatico, quello meno intaccato dal vecchio sistema e più proiettato verso un'impossibile salvezza»⁵⁸⁰.

Dalle pagine del «Manifesto», invece, Oliviero Ponte di Pino propone un'interpretazione metapoetica, attribuendo a Porta il tentativo di intraprendere una «riflessione sulla natura e sulle possibilità della poesia, e insieme una messinscena dei fantasmi del suo teatrino interiore»: dal suo punto di vista, dunque, non solo Didascalìa, ma tutti i personaggi diventano altrettante proiezioni dell'autore, per cui il Principe sarebbe «l'anima lirica e romantica della poesia, ormai quasi senza forze malgrado il dichiarato vitalismo», Musa la sua «ispiratrice e amante», Ado l'«incarnazione della bellezza fine a se stessa», Riccardo il «simbolo dell'anima predatrice e vagabonda

⁵⁷⁴ *Ivi*, p. 21.

⁵⁷⁵ *Ivi*, p. 22.

⁵⁷⁶ *Ivi*, p. 41.

⁵⁷⁷ Cfr. A. Porta, *Conferenza cit.*, p. 41.

⁵⁷⁸ A. Porta, *La festa del cavallo cit.*, p. 41.

⁵⁷⁹ A. Attisani, *Parole e progetti cit.*, p. 317.

⁵⁸⁰ F. Cappa, *Macabro banchetto di sei relitti sopravvissuti a un misterioso disastro*, in «La Notte», 22 novembre 1990.

dell'esistenza» e, infine, Guglielmo e Giuseppe, «servili e precocemente invecchiati»⁵⁸¹.

La *pièce* si apre con le parole di Didascalìa: una sorta di prologo shakespeariano, in cui la controfigura dell'autore, nella prospettiva di una messa in scena povera, sollecita ripetutamente l'immaginazione degli spettatori («il luogo [...] / basta immaginarne i confini, i limiti»⁵⁸²; «fingiamo un terreno vuoto, sgombro»⁵⁸³).

Le coordinate spaziali e temporali di questo ipotetico *day after* sono indefinite. Si sa solo che «una guerra», e in particolare «il bombardamento del porto»⁵⁸⁴, hanno formato «un'isola»⁵⁸⁵ disseminata di «macerie»⁵⁸⁶. Relegati in una landa remota e desolata e circondati dai relitti tecnologici di una cultura ormai scomparsa, come «un telefono da campo», «una radio a pezzi» e «una vecchia TV»⁵⁸⁷, i superstiti regrediscono agli istinti primordiali della sopravvivenza. «Eccoci qui, personaggi, / ma siete poi dei personaggi? / o fantasmi, o figure?», si interroga Didascalìa, richiamando i primi versi del *Faust* di Goethe. Come spazio e tempo della vicenda, anche i personaggi hanno contorni indistinti, quasi presenze evanescenti che l'eventualità di scomparire minaccia costantemente («noi siamo solo dei replicanti, costretti a ripetere ancora per poco quello che siamo stati, poi basta...»⁵⁸⁸). L'interrogazione di Didascalìa sullo statuto dei personaggi, che visitano l'autore alla stregua di ombre ispiratrici, affonda le radici «nell'essenza stessa dell'inventare storie e più in generale della scrittura»⁵⁸⁹; sarà il teatro a conferire alla scrittura una dimensione corporea, in virtù della quale il personaggio-fantasma prende forma attraverso il corpo dell'attore⁵⁹⁰. Ossessionati dallo spettro della fame, i superstiti cedono sovente a tentazioni antropofaghe e sfogano brutalmente la propria sessualità animalesca, nella cornice di un'«apocalisse futuribile»⁵⁹¹ che coincide con un ritorno agli albori della civiltà, dove riti simbolici scandiscono lo scorrere della quotidianità. «Il ritorno dell'arcaico lo teorizzo adesso, dopo avere scritto *Invasioni e Il banchetto* [titolo precedentemente assegnato a *La festa del cavallo*, n.d.r.]», scrive Porta ad Antonio Sixty, «e individuo in questo ritorno il centro della post-modernità: l'uomo che è di nuovo parola-corpo»⁵⁹². La *pièce*, così, assume l'andamento di una sacra rappresentazione

⁵⁸¹ O. Ponte di Pino, *Antonio Porta e i suoi doppi*, in «Il Manifesto», 29 novembre 1990.

⁵⁸² A. Porta, *La festa del cavallo* cit., p. 7.

⁵⁸³ *Ibidem*.

⁵⁸⁴ «Ho immaginato una messinscena postbellica, mettiamo in una Palermo del 1945, piena di macerie. Voi sapete che Palermo fu bombardata dal mare e semidistrutta; andandoci potete vedere ancora adesso i bombardamenti del '43, in gran parte. Quindi uno scenario di questo tipo [...]». A. Porta, *Conferenza* cit., p. 42.

⁵⁸⁵ Per ironia della sorte, *La festa del cavallo* sarà rappresentata presso il Teatro del Buratto, situato proprio nel quartiere milanese Isola.

⁵⁸⁶ A. Porta, *La festa del cavallo* cit., p. 8.

⁵⁸⁷ *Ibidem*.

⁵⁸⁸ *Ivi*, p. 41.

⁵⁸⁹ G. Comolli, *La festa del cavallo*, in «Alfabeta», n. 92, gennaio 1987, p. 4.

⁵⁹⁰ Cfr. *Ibidem*.

⁵⁹¹ F. Quadri, *Che fame apocalittica! Una sorta di preistoria alla Mad Max*, in «La Repubblica», 23 novembre 1990.

⁵⁹² LAP 10.

che, in equilibrio fra liturgia e parodia, fra allegoria e teatro della crudeltà, ruota attorno alla carnevalesca celebrazione di una mensa vuota, di un «banchetto della fame» che costringe i commensali a trasfigurare qualche reperto di cibo in una rituale cena cristiana («DIDASCALIA È il tavolo di una veglia, di un'ultima cena»⁵⁹³), culminante in una dissacratoria celebrazione eucaristica:

PRINCIPE

Buono Guglielmo, stai buono... Musa ha pronto un regalo per te [...] (*Musa gli ha passato una patata che ha appena tolto da sotto la cenere e il Principe la solleva come un'ostia, senza ombra di scherno, solo con un po' di ironia recita la sua improvvisata preghiera*):

Patata, cuore immobile del mondo
 farina di cuore
 e cuore della farina
 cuore scaldato sotto la cenere
 unico dio
 a te affidiamo la nostra anima,
 ormai
 per il corpo non basti più
 scaccia per qualche secondo i nostri
 fantasmi
 candida con un'alba
 lenzuolo della fine che sventola
 ormai lontano
 profumato di ginepro
 nel sogno trasparente dell'alcool che
 ora ci è negato
 prendila Guglielmo
 salva la tua vita

In un primo momento, spiega Porta nel *Diario di lavoro*, «sono partito dall'idea di uno spazio vuoto, con alcuni relitti, una tenda, un fuoco conservato dentro un buco»⁵⁹⁴. Solo successivamente l'autore introdusse il motivo del banchetto: «una struttura antica forse quanto il teatro», utilizzata non solo come aggregatore di significati figurati, ma anche come formidabile dispositivo scenico:

⁵⁹³ A. Porta, *La festa del cavallo* cit., p. 23.

⁵⁹⁴ A. Porta, *Diario di lavoro* cit., p. 4.

«il banchetto della fame è diventato subito l'elemento catalizzatore della scrittura; il banchetto giustifica movimenti, pause, riflessioni, canti, danza (il banchetto di Erode) e rimanda al passato e preannuncia il futuro (l'ultima cena di Cristo)»⁵⁹⁵. Qualche anno più tardi Porta avrebbe ribadito: «il banchetto è un'ottima struttura teatrale: permette uscite ed entrate in scena precise, per motivi ovvi; è un raccoglitore di uomini»⁵⁹⁶. La centralità tematica e strutturale del banchetto lo induce a ipotizzare un nuovo titolo: «*Il banchetto* punto e basta. Oppure: *Simposio*. Oppure: *A tavola con un principe*»⁵⁹⁷. Nessuna di queste alternative, tuttavia, si affermerà come definitiva; Porta, come è noto, opterà per *La festa del cavallo*, titolo che, spiega in CF, «tende ad allontanare lo spettro di un'interpretazione troppo influenzata dal motivo della fame», focalizzando l'attenzione su un nuovo campo di significati: quello del sacrificio. L'autore trae spunto da alcune letture antropologiche:

La nostra cultura è una cultura sacrificale, nasce col sacrificio; il sacrificio di Abramo, quello agli dèi. Tutta la nostra cultura nasce dal sacrificio cruento e quindi provoca la guerra, lo spargimento di sangue. René Girard, che si è occupato del sacrificio nella civiltà umana, ha scoperto un unico sacrificio senza spargimento di sangue, nel mondo, in una popolazione di cui non mi ricordo esattamente il nome, indiana, credo, d'America, che aveva istituito questo tipo di sacrificio: lasciare libero un cavallo. Cioè il contrario che uccidere: un cavallo veniva liberato; tornava allo stato selvaggio. Nella Festa del cavallo c'è questa dimensione allegorica, quest'idea della vita che continua. Il grande sacrificio dell'Apocalisse è in realtà assurdo, perché basterebbe passare alla festa del cavallo, al sacrificio della liberazione, il contrario del vero sacrificio, a questo gesto di libertà, di liberazione.⁵⁹⁸

L'eliminazione del Principe e di Guglielmo, emblematici rappresentanti del potere passato, la vita che germoglia nel ventre di Musa e, infine, il sacrificio incruento della liberazione del cavallo lasciano intravedere la speranza di un rinnovamento. Porta, tuttavia, come sottolinea Giovanni Raboni, ha voluto giocare fino in fondo «la carta dell'ambiguità»⁵⁹⁹: l'irruzione finale del Cacciatore che, «ironico e iroso»⁶⁰⁰, ordina perentoriamente a Musa e Giuseppe di seguirlo («Non ho spiegazioni da dare, do solo ordini da eseguire, io!»⁶⁰¹), non esclude sviluppi meno ottimistici. Prevarrà la voce del «Sì» («dire Sì, sempre Sì, io voglio essere il Sì»⁶⁰²), oppure l'avvento del Cacciatore a cavallo rappresenta il preludio di un nuovo ordine autoritario, non troppo dissimile dal

⁵⁹⁵ *Ibidem*.

⁵⁹⁶ A. Porta, *Conferenza cit.*, p. 41.

⁵⁹⁷ A. Porta, *Diario di lavoro cit.*, p. 4.

⁵⁹⁸ A. Porta, *Conferenza cit.*, p. 42.

⁵⁹⁹ G. Raboni, *Che ne sarà di questo mondo dopo La festa del cavallo?*, in «Il Corriere della Sera», 22 novembre 1990.

⁶⁰⁰ A. Porta, *La festa del cavallo cit.*, p. 84

⁶⁰¹ *Ibidem*.

⁶⁰² *Ivi*, p. 76.

precedente, o addirittura peggiore? *La festa del cavallo*, deliberatamente, cala il velo dell'incertezza, delegando la risposta a un «nuovo lavoro teatrale» che, tuttavia, non vedrà mai la luce⁶⁰³. Quel che è certo è che *La festa del cavallo* rappresenta l'estremo tentativo di rinnovare «il compito antico e nuovissimo di sfidare il silenzio»⁶⁰⁴: il silenzio carico di attese che precede la pronuncia della prima parola sul palcoscenico, «la parola della creazione»⁶⁰⁵; ma soprattutto il silenzio di un'epoca in cui, dopo la fine delle avanguardie, la morte di Dio, l'impoverimento delle ideologie, la crisi della nozione di arte, sembra non esserci più nulla da dire⁶⁰⁶. I temi ricorrenti della problematicità dei “rapporti umani”, dell'*eros-thanatos*, dell'utopia minacciata, della nascita come simbolo di rigenerazione, confluiscono, ora, in un testo che, sul piano stilistico e strutturale, sembra segnare un cambio di rotta rispetto a quel “progetto comunicativo” che aveva trovato ne *La presa di potere di Ivan lo sciocco* e ne *La stangata persiana* la sua massima espressione.

Mescolando prosa e versi, lirismo e «motteggio della banalità quotidiana»⁶⁰⁷, *La festa del cavallo* utilizza un linguaggio denso, allusivo, criptico, «fascinoso quanto oscuro»⁶⁰⁸; il suo impianto generale, poi, diversamente da quello «modulare» dei due testi sopra citati, che garantiva agli attori un ampio margine di intervento, appare estremamente vincolante, a cominciare dalle didascalie che, prima quasi del tutto assenti, ora regolano minuziosamente la comunicazione non verbale e paraverbale degli attori. Non a caso, in una lettera indirizzata a Mino Bertoldo e Antonio Sixty, l'autore affermerà di essere convinto che «il “postmoderno” sia oggi ritorno alla centralità classica (intendo soprattutto dei classici del nostro tempo, a cominciare da Cechov) dunque a una scrittura istituzionalmente drammaturgica»⁶⁰⁹. In un'altra lettera ad Antonio Sixty, poi, sottolineerà come la *pièce*, con il suo «linguaggio chiuso», sia molto lontana dalla nozione di «opera “aperta”, come si usava dire vent'anni fa»⁶¹⁰, e a Franco Quadri scriverà: «credo che non sia più il tempo di dispersioni ma di opere chiuse. Tempo di decidere»⁶¹¹.

La festa del cavallo è senz'altro la *pièce* portiana più documentata: tutti i materiali, manoscritti e dattiloscritti, che la riguardano, sono conservati presso il Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano. Comprese tra il 1982 e il 1985, le testimonianze restituiscono il quadro di una gestazione lunga e complessa, in cui l'autore torna sul testo a più riprese, introducendo frequenti variazioni sul

⁶⁰³ «Che cosa ci sarà “dopo”, come sarà l'“uomo nuovo”. *La festa del cavallo* non vuole né deve dirlo. Lo dirà, forse, un nuovo lavoro teatrale cui sto ossessivamente pensando» (CF, c. [1r]).

⁶⁰⁴ A. Porta, *La festa del cavallo* cit., p. 7.

⁶⁰⁵ A. Porta, *Conferenza* cit., p. 37.

⁶⁰⁶ P. Carravetta, *Limine postmoderno*, in «Nuova Corrente», n. 98, 1986, pp. 321-332, p. 325.

⁶⁰⁷ F. Quadri, *Che fame apocalittica!* cit.

⁶⁰⁸ C.M. Pensa, *Aspettando la libertà di essere vivi*, in «Famiglia Cristiana», 12 dicembre 1990.

⁶⁰⁹ LAP 6.

⁶¹⁰ LAP 10.

⁶¹¹ LAP 7.

piano sia microtestuale che macrotestuale, come l'esempio della comparazione tra i finali delle diverse redazioni illustra efficacemente⁶¹²:

| PAL | BN 2 | BAN | BF | FC ⁶¹³ |
|---|---|---|---|--|
| f.41r | f.2r | XIII, 5 | XIII, 5 | VII / 6 |
| <p>Finale: / Ado:- ...dentro, a tutto coraggio... / ahimè, aiuto, aiuto...chi mi trascina, chi mi strappa... / si sente un'aria d'opera, come un'eco: "Ahimè, chi / mi trascina, chi mi strappa...") / Già si è calmato... ma questo è un vortice, che cosa / è? una spirale infinita? / No, non voglio, no, sì che voglio, sì che vorrei... / (in sordina: Vorrei e non vorrei, mi trema un poco / il core...") / (con calma assoluta, che (precde) il ritorno del silen- / zio): C'è un punto dove la terra è giovane? / gioca con il gelo, e i venti / ecco il</p> | <p>Cacciatore: Andatevene, il teatro è finito non c'è più tempo da perdere... Musa: solo dieci secondi, solo cinque secondi, adesso! Spegnete tutte le luci! La scena deve essere abbandonata.</p> <p>f.3r Un momento prima di andarcene un ultimo saluto, al lauro "muto".⁶¹⁴ - Principe: * ve lo confesso, non c'è nessun gusto a lasciarsi morire...</p> <p>f.4r Musa: Lui mi sembra che stia già dormendo? *, certo che sono molto, molto / più di voi, * al</p> | <p>Cacciatore: Ancora dieci secondi. Silenzio! Questo luogo deve essere abbandonato. Adesso! Spegnete tutte le luci, la mensa la insozzeranno le arpie, così diceva il Principe... (Il Principe si alza e va alla ribalta): Principe:- Un momento, prima di finire, un ultimo saluto, al lauro diventato muto, al fauno imprigionato, alla ninfa senza gambe... un ultimo saluto, anche da parte dell'autore, non è detto che l'arte... nulla è detto per sempre... a nome suo vi ringrazio di averci ascoltato... un ultimo saluto, al lauro muto...</p> | <p>Cacciatore: Ancora dieci secondi. Silenzio! Questo luogo deve essere abbandonato. Adesso! Spegnete tutte le luci, la mensa la insozzeranno le arpie, così diceva il Principe... Ecco, è tutto finito, spazzeranno via tutto...eterna igiene del mondo...</p> <p>Sf</p> <p>[1r]</p> <p>Il Principe si alza e va alla ribalta insieme a Didascalìa, cioè all'autore. Principe: Un momento, prima di finire, non vorrete darla vinta a quel</p> | <p>Cacciatore: Spegnete tutte le luci. La mensa (abbandonata) / la insozzeranno le arpie, come diceva il Principe... / poi arriveranno gli spazzini... / Principe: (che ha raggiunto ancora una volta la scena, sia / pure a fatica) / Un momento! Non può essere questa l'ultima / parola: spazzini! e nemmeno: spazzatura. come / vorrebbe l'autore, nel suo malumore...Un mo- / mento, prima di tacere, un ultimo saluto! / al lauro muto, al fauno prigioniero, alla nin- / fa nascosta per paura¹, all'oceano / sonoro, al</p> |

⁶¹² I testi vengono riprodotti tramite trascrizione diplomatica della lezione finale, con l'eccezione del dattiloscritto originariamente intitolato «PALAFITTE E LABIRINTI», di cui viene invece fornita la lezione iniziale, priva delle correzioni che l'autore introdusse quando lo incorporò all'interno del primo dei due block notes a noi pervenuti (v. oltre).

Segni diacritici:

* parola illeggibile
(abcd) refuso

⁶¹³ A questa altezza cronologica il testo è oramai quasi definitivamente assestato: le poche varianti introdotte nella redazione finale e poi passate nella stampa sono riportate nell'apparato progressivo in calce al testo (dove l'unico segno diacritico utilizzato è: → corretto in).

Il testo citato si trova alle pp. 85-86 della stampa.

⁶¹⁴ Il foglio è strappato, quindi non è possibile sapere a quale personaggio la battuta fosse attribuita.

linguaggio delle
foglie, i fischi /
alberi che
(risuonano) / il
fruscio del vento
che spinge via / le
ceneri degli
uomini / le voci
dei non nati? /
silenzio, il battito
inesorabile di chi
/ sta per
nascere... /
ancora i suoni del
vento, tra poco /
(sembra) /
parole, non
gridare / (* il
grido: "il postino,
è arrivato il
postino") /
ASCOLTA!

cielo...

(si inchina)... alla
statua di sale, al
simbolo del
male... adesso
basta davvero, ne
parleremo un'al-
tra volta... grazie.

coglione del
Cacciatore... un
momento, prima
di finire, un
ultimo saluto / al
lauro diventato
muto / al fauno
imprigionato /
alla ninfa senza
più gambe /
all'oceano
prosciugato /
anche da parte
dell'autore /
quest'ultimo
saluto / al lauro
sempre muto / al
silenzio assoluto /
un grazie di tutto
cuore / per averci
ascoltato / poi
staremo più zitti /
quest'ultimo
saluto / alla statua
di sale / al
simbolo del male
/ non è detto che
l'arte / no, non è
detto, dunque /
grazie di cuore /
soprattutto
all'autore / al suo
perenne naufragio
/ che ha fatto il
suo dovere / e
forse il suo
piacere / lui sa
solo cantare /
compito vostro è
pensare... /

silenzio assoluto:
un ultimo salu- /
to. Io continuo a
parlare, dico
grazie di cuore, /
a voi che ci
ascoltate, e
ricordo l'autore, il
/ suo previsto
naufragio, ci ha
provato lo stesso,
/ e ha fatto il suo
dovere, e forse² il
suo pia- / cere, lui
sa ancora cantare,
compito nostro è:
/ pensare... / Ma
eccolo che arriva
(entra
Didascalìa), per /
congedo si
inchina, si inchina
insieme a me, /
che sono il suo
specchio³. /
(Didascalìa e il
suo Principe
escono di scena
abbracciati) FINE

¹ per paura → dentro
l'albero

² forse → a volte

³ il suo specchio → il
personaggio preferito

Sf, 2

Didascalìa: Amo
l'adoro, come la
amo, la
spazzatura / non il
cinema, l'arte,
non la letteratura /
ma quella vera,
quella di cui si

occupa la
 nettezza / urbana,
 la spazzatura che
 produce colline /
 la spazzatura che
 produce colline /
 la spazzatura che
 ha fatto le
 montagne / quella
 lacustre, quella
 oceanica,
 voglio... /
 Principe: Bravo,
 adesso basta sul
 serio, adesso /
 possiamo
 smettere: e infatti
 / la smettiamo...
 (Entrambi si
 inchinano al
 pubblico, poi con
 la compagnia,
 come si usava nel
 teatro italiano
 antico) FINE

Originariamente (PAL) la *pièce* si concludeva con il monologo di Ado, poi incorporato nella scena XII della redazione successiva (BN 2)⁶¹⁵. Lo scarno finale della stesura manoscritta viene profondamente rielaborato in BAN: l'ordine di spegnere le luci e abbandonare la scena viene ora ampliato e attribuito al Cacciatore, e se Musa non interviene più, il Principe, che prima proferiva poche parole, in questo nuovo finale diventa portavoce dell'autore e congeda il pubblico pronunciando un monologo in prosa costruito intorno allo spunto dell'«ultimo saluto, al lauro “muto”». Sia BAN che BF sono copie in carta carbone di un originale non pervenuto; a differenza di BAN, tuttavia, BF presenta frequenti variazioni manoscritte, eseguite a penna nera, a penna blu e a matita, che testimoniano tre distinte fasi correttorie. BF XIII, 5 è stata strappata, in modo da rimuovere il conclusivo monologo del Principe; monologo che, tuttavia, confluisce nel «Secondo finale», dove viene nuovamente rimaneggiato e riscritto, salvo le prime tre righe introduttive («Un momento, prima di finire, [...] un ultimo saluto in versi brevi»), in versi brevi, e calato nel contesto dello scambio dialogico con un nuovo personaggio, Didascalìa, inserito proprio in corrispondenza di questa fase di elaborazione della *pièce*. La penultima redazione, FC, presenta un testo oramai prossimo a quello definitivo⁶¹⁶. Didascalìa, questa volta, è una presenza muta che entra in scena, si

⁶¹⁵ Cfr. A. Porta, *La festa del cavallo* cit., scena VI, pp. 73-74.

⁶¹⁶ Le varianti rispetto alla redazione definitiva e, quindi, alla stampa, sono riportate nelle note precedenti.

inchina e esce insieme al Principe, mentre il monologo finale viene in parte riformulato⁶¹⁷ e riscritto in versi più estesi. La collazione tra i diversi finali esemplifica efficacemente la complessità del processo genetico del testo, che ora delinearemo esaminando in successione le redazioni in nostro possesso. Nel *Diario di lavoro* Porta scrive che «l'idea iniziale era espressa dal primo titolo *Dove abitare*, un'indicazione tematica ancora vaga ma sufficiente per cominciare»⁶¹⁸. Il titolo, che richiama «la ricerca di un altrove, la proiezione di un'utopia (ancora una volta...)»⁶¹⁹, definisce una fase di lavoro di cui non è rimasta nessuna traccia. In un secondo momento comincia a farsi strada «l'idea di un gioco polisemico, tra palafitte e labirinti, dove le palafitte indicano l'ultima spiaggia della sopravvivenza e i labirinti le strade o i sentieri del futuro»⁶²⁰: di qui, continua l'autore, «il nuovo titolo *Palafitte e labirinti* e uno sviluppo con un finale in cui un solo personaggio tenta la trasformazione e si inoltra (o si inabissa?) nel labirinto (immaginato come una foresta fittissima e immensa)»⁶²¹. PAL reca traccia di una stesura antecedente alla redazione manoscritta che viene complessivamente tramandata dai due block notes all'interno dei quali si trova inserita, e che costituisce la prima testimonianza datata della *pièce*.

La carta riporta il testo di un monologo di Ado con correzioni manoscritte a penna nera⁶²² e a pennarello nero⁶²³. Prima di essere inglobato all'interno della scena XII della redazione successiva, il monologo, come indica la didascalia «Finale», poi cassata, che lo introduce, rappresentava la scena conclusiva della *pièce*. Il testo, come riferisce l'autore nel *Diario*, terminava pertanto con la partenza di Ado alla ricerca di un nuovo luogo «dove poter abitare»⁶²⁴, senza nessuna certezza su un suo possibile ritorno. Le sue parole sono intercalate da inserti di arie d'opera (tratte, nello specifico, dal *Don Giovanni* di Mozart); l'intera *pièce* ne è disseminata, insieme a strofe di canzonette che rientrano nel quadro di «una sorta di recupero dell'operetta, un gioco un po' alla Gombrowicz», allo scopo di «contrastare l'immagine dell'apocalissi, che aleggiava come una fatalità, sul momento della trasformazione, del passaggio»⁶²⁵. Lo stesso titolo di *Palafitte e labirinti*

⁶¹⁷ Le parole che introducono il monologo, ad esempio, passano da «Un momento, prima di finire, non vorrete darla vinta a quel coglione del Cacciatore... un momento, prima di finire,» a «Un momento! Non può essere questa l'ultima parola: spazzini! e nemmeno: spazzatura. come vorrebbe l'autore, nel suo malumore...Un momento, prima di tacere,»

⁶¹⁸ A. Porta, *Diario di lavoro* cit., p. 2.

⁶¹⁹ *Ibidem*.

⁶²⁰ *Ibidem*.

⁶²¹ *Ibidem*.

⁶²² v. 7: gioca con il gelo → intatta gioca con il gelo;

v. 8: ecco il linguaggio → sillaba il linguaggio;

v. 11: le ceneri degli uomini → le ceneri degli uomini adulti;

v. 13: il battito inesorabile → poi il battito inesorabile;

v. 17: ASCOLTA! → ASCOLTA! ASCOLTA!

La stessa penna, inoltre, corregge i refusi e cassa l'ultima didascalia: (*il grido: "il postino, è arrivato il postino").

⁶²³ Le correzioni a pennarello nero, cronologicamente successive, cassano il titolo originario, sostituiscono il riferimento al Finale con un rimando alla scena XII e ricalcano la cassatura a penna nera dell'ultima didascalia.

⁶²⁴ A. Porta, *Diario di lavoro* cit., p.2.

⁶²⁵ *Ibidem*.

contrassegnava originariamente un altro dattiloscritto, poi intitolato *Il banchetto* (ex PAL). Il documento, non datato, reca le prime due scene della *pièce*, che, all'altezza di questo stadio di elaborazione, presentano rispettivamente il dialogo tra Principe e Musa e lo *sketch* comico di Guglielmo e Giuseppe⁶²⁶, con l'esclusione del testo della «Prima registrazione», di cui rimane solo un riferimento nel bordo inferiore della terza e ultima carta. Sia questo dattiloscritto che quello inserito all'interno dei block notes, dunque, appartengono alla seconda fase di lavoro sul testo, quella che va sotto il nome di *Palafitte e labirinti*; ciononostante nessun elemento, a eccezione della comune intitolazione originaria, autorizza ad affermare con certezza che i due documenti costituiscano due tracce distinte della stessa redazione. Quale poi fosse il rapporto tra il dattiloscritto in questione e i block notes manoscritti non è dato sapere, dal momento che, come già detto, i due documenti conservano rispettivamente le prime due scene e le scene dalla IX alla XIV del testo teatrale, e non sono dunque collazionabili. Un confronto con la stesura cronologicamente più vicina, BAN, permette di sottolinearne le caratteristiche principali. Il testo, salvo i versi dell'aria ««Il mio stomaco leggero / mi conduce verso il cielo...»»⁶²⁷, è in prosa. Le didascalie, per il momento, sono estremamente essenziali; quella introduttiva manca del tutto:

(Un terrain vague, una buca per il fuoco, siamo in un'isola?, non è sicuro, una tenda, una vecchia TV a colori, un telefono da campo, una foresta sullo sfondo, i fantasmi del bucato disteso tra gli alberi, una tavola per il banchetto della fame a partire dalla scena III, tra la cena di Erode, con danza, e l'ultima cena di Gesù che prepara il futuro.)⁶²⁸

La sequenza degli scambi dialogici è identica a quella di BAN, con la differenza che alcune battute saranno successivamente riviste, riformulate e ampliate, come dimostra l'esempio della tirata di Guglielmo in apertura della scena II⁶²⁹:

Guglielmo:- Vedi, c'è modo e modo,¹ non so se mi capisci², di sedurre o³ di farsi sedurre,⁴ è un tecnico che te lo dice...⁵ un giorno un mio amico pensò che una donna che gli piaceva lo ricambiava,⁶ che lo gradisse...⁷ stavano leggendo il giornale insieme, una mattina,⁸ e lui ha posato la sua mano sulla sua...⁹ così... e lei è stata immobile per alcuni secondi,¹⁰ poi ha cominciato a ritrarla adagio,¹¹ si è alzata dal divano¹² e ha detto: “Scusa un momento, ho tante cose da fare oggi, ci vediamo domani, magari...”¹³ ... quel mio amico ha sbagliato tecnica,¹⁴ ha creato imbarazzo,¹⁵ ha voluto sedurre,¹⁶ ha prodotto un corto circuito...¹⁷ invece doveva fare un'altra prova,¹⁸ doveva tentare di essere sedotto, porgere la sua mano aperta e aspettare,¹⁹ era lei che doveva appoggiare la mano sopra la sua che stava lì,²⁰ in offerta...²¹

⁶²⁶ Cfr. A. Porta, *La festa del cavallo* cit., scena I, pp. 8-16.

⁶²⁷ ex PAL, c. [2r] (cfr. A. Porta, *La festa del cavallo* cit., p. 12).

⁶²⁸ BAN, I, [1r].

⁶²⁹ La lezione a testo è quella finale di ex PAL, c. [3r]. L'apparato progressivo, riportato in calce al testo, documenta le varianti introdotte in BAN, II, [1r].

- ¹ modo, → modo...
- ² se mi capisci, → se mi puoi capire...
- ³ o → oppure
- ⁴ sedurre, → sedurre...
- ⁵ è un tecnico che te lo dice... → è un tecnico che te lo dice e un tecnico tiene conto delle esperienze... altrimenti che tecnico sarebbe...
- ⁶ che gli piaceva lo ricambiasse, → che a lui piaceva molto avesse l'intenzione di ricambiarlo,
- ⁷ che lo gradisse... → che lo gradisse, almeno quanto lui gradiva lei...
- ⁸ stavano leggendo il giornale insieme, una mattina, → una mattina stavano leggendo il giornale insieme, erano amici da tempo,
- ⁹ e lui ha posato la mano sulla sua... → e lui ha osato distendere la sua mano su quella di lei...
- ¹⁰ e lei è stata immobile per alcuni secondi, → e lei è rimasta immobile, come paralizzata, per alcuni lunghissimi / secondi,
- ¹¹ a ritirarla adagio, → a ritirarla adagio, gelida
- ¹² dal divano → dalla sua sedia
- ¹³ “Scusa un momento, ho tante cose da fare oggi, ci vediamo domani, magari...” → “Scusa un momento, ci rivediamo domani, ho moltissime cose da fare, oggi...”... e non l’ha più rivista, è partita, ha cambiato città, preda di una delusione profonda,
- ¹⁴ ...quel mio amico ha sbagliato tecnica, → il mio amico ci pensa e non capisce ancora, che ha solo sbagliato tecnica,
- ¹⁵ ha creato imbarazzo, → ha prodotto il gelo invece del calore,
- ¹⁶ sedurre, → sedurre e
- ¹⁷ corto circuito... → corto circuito,
- ¹⁸ invece doveva fare un'altra prova, → *cassato*
- ¹⁹ porgere la sua mano aperta e aspettare, → *cassato*
- ²⁰ era lei che doveva appoggiare la mano sopra la sua che stava lì, → doveva aspettare che fosse lei a appoggiare la mano sulla sua, che stava lì, innocente
- ²¹ in offerta... → in offerta... credimi, il piacere richiede di essere ricevuto, non strappato, rubato...

Due block notes, cui l'autore lavora per oltre un anno, tra il 1982 e il 1983, tramandano parte della prima stesura datata⁶³⁰, quasi interamente manoscritta⁶³¹, alternando, nel testo base così come nelle correzioni, una penna nera, un pennarello nero e una penna blu. Il primo block notes prosegue la redazione cominciata su un precedente supporto non pervenuto e, di conseguenza, non reca nessun titolo: l'ultimo riferimento cronologico disponibile (1 dicembre 1983, f.47r), in ogni caso, è prossimo a quello della pagina di diario, datata 11 dicembre 1983, in cui l'autore riferiva di voler sostituire il titolo *Palafitte e labirinti* con uno che coincidesse con «la struttura portante»⁶³² del banchetto («*Il banchetto*, punto e basta. Oppure: *Simposio*. Oppure: *A tavola con un principe*»⁶³³). La porzione di stesura in nostro possesso, scritta, approssimativamente, tra il 5 settembre 1982 (f.8r) e il 1 dicembre 1983 (f. 47r), può considerarsi come un anello di congiunzione tra PAL, di cui conserva la traccia dattiloscritta precedentemente esaminata, e BAN. La *pièce*, a questa altezza cronologica, conta quattordici scene; i block notes, nello specifico, attestano quelle comprese tra la IX e la XIV. «Scrivendo le scene di fila, dalla prima alla quattordicesima (per il momento questo è il numero definitivo...))», scrive Porta nel *Diario*, «la trama pensata al principio si è lentamente ma

⁶³⁰ Scene IX-XIV (cfr. A. Porta, *La festa del cavallo* cit., scene IV-VII, pp. 50-86).

⁶³¹ L'eccezione è data da PAL, precedentemente esaminato.

⁶³² A. Porta, *Diario di lavoro* cit., p. 4.

⁶³³ *Ibidem*.

inesorabilmente modificata. Il personaggio femminile, destinato a morire, in ipotesi, continua invece la vita; così Musa dopo essere rimasta incinta fa volgere la narrazione tutta a suo favore, nella difesa del nascituro, tanto per fare un esempio»⁶³⁴. Poco oltre continua: «Il personaggio di Riccardo, il cacciatore, viene ucciso in una determinata scena, come previsto, ma ritorna un suo doppio, questa volta a cavallo, e incarna l'estrema possibilità del passaggio, della salvezza (o della definitiva rovina, se l'altrove sarà peggio del qui e ora), per fare un altro esempio»⁶³⁵. Dei cinquantasette fogli complessivi, quattro vengono cassati e, di conseguenza, non confluiranno nella stesura successiva. I fogli in questione testimoniano un'originaria scena XIII, che consisteva in un dialogo tra Principe e Musa basato, in gran parte, sul richiamo intertestuale all'*Invocazione alla Sofferenza (Invocation to Misery)* di Percy Shelley:

f.34r

Scena XIII Principe (*)⁶³⁶: Vieni, sii felice! - siediti vicino a me, sofferenza vestita di ombra...

Musa: Che spaccapalle! Principe: Taci, è Shelley, non sai nemmeno chi è! Musa: Figurati, è annegato, e il suo corpo è stato / trovato sulla spiaggia, e sai perché...

f.35r

Principe: ... sposa riluttante, tacita, restia che piangi nel tuo abito di orgoglio, desolazione deificata! no, * * *... Musa: Allora tutti i corpi morti * venivano bruciati sul posto, per paura della peste, e hanno anche bruciato anche tutti i mobili nella * casa, e i *, e le camicie, e le *...

f.36r

Principe: Vieni, sii contenta! siediti vicino a me: triste tanto quanto possa sembrare a te Io sono molto più felice di quello che sei tu Musa: e i calzini, e le scarpe e i pantaloni *... Principe: Signora che le tempie imperiali hai cinte d'un diadema di dolore...

f.37r

Musa: Tempie imperiali... ecco dove casca l'asino! Principe: Ma *... Musa: e meno male che lo hanno messo sopra al rogo! Principe: Non ci casco, Fine del gioco⁶³⁷

La collazione tra le stesure che individuano le fasi del processo genetico del testo mostra, sul piano microtestuale, una tendenza all'ampliamento piuttosto che alla sottrazione, alla progressiva dilatazione delle battute e delle didascalie piuttosto che a una loro semplificazione. Una tendenza

⁶³⁴ *Ivi*, p. 3.

⁶³⁵ *Ibidem*.

⁶³⁶ L'asterisco (*), ancora una volta, sostituisce quelle parole che non è stato possibile decifrare.

⁶³⁷ BN 1, fogli 34r-37r.

che il confronto tra la redazione dei block notes e quella successiva di BAN esemplifica chiaramente:⁶³⁸

| BN 1 (f.28r) | BAN (XI, 5) |
|---|---|
| Ado: Un momento, un minimo di creanza, chiediamogli almeno chi è, l'abbiamo anche invitato... | Ado:- Calmati, o Musa / un momento di pazienza / un minimo di creanza / l'abbiamo invitato, il nostro cavaliere / fino a prova contraria è nostro ospite / con tutti i riguardi / siederà alla nostra mensa... / perdonala, o Signore, lei non sa che cosa si dice... |

BAN e BF sono copie in carta carbone di un originale non pervenuto; il testo base, pertanto, è identico, con la differenza che BF testimonia una fase di lavoro successiva, con numerose correzioni manoscritte e rimandi a ulteriori integrazioni dattiloscritte. La stesura di BAN, inoltre, è lacunosa: le carte che la compongono, trentadue compreso il frontespizio, conservano il testo delle «Tre registrazioni TV», cinque carte destinate a essere inserite, secondo la didascalia che le introduce (c. [1r]), «nelle scene II, III, VI, in forma di conferenza e di intervista»⁶³⁹, le prime due scene (sei carte) e quelle dalla X alla XIII (diciannove carte). La *pièce*, dunque, si articola complessivamente in tredici scene: nel passaggio alla nuova redazione, infatti, le scene XII e XIII sono state accorpate, e l'originaria scena XIV è ora diventata XIII. Dal momento che, in data 10 dicembre 1983, il testo contava ancora quattordici scene⁶⁴⁰, la stesura, genericamente datata 1983, dovrebbe risalire, verosimilmente, alle ultime settimane dell'anno, e in ogni caso era stata senz'altro conclusa entro il 15 gennaio 1984, quando Porta la inviò in lettura a Michele Perriera⁶⁴¹. La redazione successiva invece, BF⁶⁴², è compresa, secondo le indicazioni cronologiche presenti nel frontespizio, tra il 1983 e il 1985. Gli interventi manoscritti sono stati eseguiti prima a penna nera, poi a matita, e, infine, a penna blu⁶⁴³. Il sottotitolo fa riferimento a un'importante innovazione

⁶³⁸ Cfr. A. Porta, *La festa del cavallo* cit., scena V, p. 66.

⁶³⁹ BAN, c. [2r]. La didascalia continua fornendo indicazioni sceniche estremamente dettagliate: «L'apparecchio funziona a batterie, naturalmente, fino a esaurimento, al buio definitivo. In scena, alla prima proiezione, non c'è ancora il banchetto, e la TV ha più rilievo. Il banchetto la relegherà a poco a poco in secondo piano, fino alla fumata della fine, dopo la quale l'apparecchio spento e ricoperto di plastica trasparente, rimarrà come una scultura di Christo (cfr. la scena VI)».

⁶⁴⁰ A. Porta, *Diario di lavoro* cit., p. 3.

⁶⁴¹ Cfr. LAP 3.

⁶⁴² «In fondo *La festa del cavallo* rappresenta anche il naufragio dell'autore [...], naufragio che si riflette nella morte rituale (rituale come tutte le altre morti della *Festa*) del Principe». CF, c.[1r].

⁶⁴³ Nel frontespizio, accanto alla datazione dattiloscritta del testo base, «1983», l'autore aggiunge in successione «1984» a penna nera e «1985» a penna blu. Accanto all'originario titolo dattiloscritto «IL BANCHETTO», poi, Porta aggiunge, a matita, «DELLA FAME» e, poco sotto, a penna blu, «ovvero L'eterno naufragio dell'autore»: gli unici

strutturale: l'introduzione del personaggio di Didascalia, «che impersona l'autore»⁶⁴⁴. I segni di richiamo a penna nera disseminati nel testo base rimandano a Per B 2, che comprende le battute di Didascalia destinate a essere integrate nella *pièce*, con svariate correzioni a penna nera e a penna blu⁶⁴⁵.

Porta, in realtà, covava da tempo l'idea di inserire un settimo personaggio all'interno della *pièce*. In un primo momento, però, la sua identità non aveva contorni definiti: «[...] La danza deve avere pure un ruolo importante [...]. Nasce così il settimo personaggio, il menestrello del banchetto, che rappresenta il coro? E assume anche il ruolo di comico, di giullare alla corte del Principe? Forse»⁶⁴⁶. BAN, in effetti, accenna brevemente alla figura di «un menestrello» che, si ipotizza, potrebbe rappresentare «il coro» eseguendo le arie disseminate nel testo⁶⁴⁷. «Il personaggio soltanto adombrato o semplicemente sospettato alla fine del *Diario di lavoro*», spiega retrospettivamente Porta in CF, «ha preso una forma precisa e concretamente scenica: non è un menestrello o un commentatore esterno delle vicende, ma è l'autore in persona, chiamato Didascalia, che prende il ruolo di personaggio sponda, in cui la vicenda va continuamente a urtare per ritornare su se stessa. Didascalia subisce, o riflette, appunto, come una “sponda”, il mutamento profondo che la catastrofe sta provocando sulla scena, e con una certa riluttanza, o difficoltà, accompagna la trasformazione»⁶⁴⁸. In qualità di controfigura dell'autore e di «personaggio sponda», Didascalia rafforza ulteriormente quella dimensione metateatrale che, «nella consapevolezza della finzione», può «darci motivo di riflettere fino in fondo sulla nostra condizione attuale di “mutanti”»⁶⁴⁹, di individui che vivono un passaggio epocale tra il vecchio mondo e un futuro incerto. Il nuovo personaggio, inoltre, si presta ad assecondare eventuali esigenze sceniche: «in effetti il personaggio di Didascalia è stato pensato anche per permettere una [...] realizzazione “povera” della *Festa*, al di fuori del luogo che la tradizione borghese ha consacrato al teatro: un cortile, per esempio, un giardino, una piazza...»⁶⁵⁰. BF accoglie altre notevoli variazioni macrotestuali, come la cassatura della seconda «RECITAZIONE»⁶⁵¹, di due monologhi del Principe⁶⁵² e di un passo tratto dal dialogo leopardiano

due interventi a matita (c.[1r] e V,2), verosimilmente, si collocano cronologicamente tra quelli a penna nera (1984) e quelli a penna blu (1985).

⁶⁴⁴ BF, c. [1r].

⁶⁴⁵ Quelle a penna nera sono coeve (come prova il riferimento cronologico 6.4.1984 scritto in calce a c.[6r] proprio a penna nera). Quelle a penna blu sono cronologicamente successive e, con tutta probabilità, risalgono al 1985, quando l'autore, verosimilmente, deve essere intervenuto sulla redazione nel suo complesso, quindi non solo su BF, ma anche su Per B 2.

⁶⁴⁶ A. Porta, *Diario di lavoro* cit., p. 6.

⁶⁴⁷ BAN, I, [1r].

⁶⁴⁸ CF, c. [1r].

⁶⁴⁹ *Ibidem*.

⁶⁵⁰ *Ivi*, c. [2r].

⁶⁵¹ «RECITAZIONE (in forma di intervista) (Guglielmo recita in forma di intervista): ... l'effimero, ma certo, è il nostro regno... Ma lei non pensa... ... Certo, io penso, che noi regniamo su ciò che fugge, sfugge, l'uomo non si è mai

*Il Copernico*⁶⁵³ e l'introduzione di un «Secondo finale»⁶⁵⁴. Cambia, infine, la suddivisione delle scene, che da XIII diventano VIII. La stesura successiva, FC, ultimata il 7 marzo 1985⁶⁵⁵, introduce il titolo definitivo della *pièce*: *La festa del cavallo*. La redazione presenta un testo oramai prossimo a quello a stampa, con l'integrazione delle battute di Didascalìa e con una partizione delle scene che da VIII passa definitivamente a VII. Se il piano macrotestuale non mostra sostanziali variazioni,

appagato dell'effimero che in realtà è... Lei non crede? ... Certo, io credo, che ci sia sotto gli occhi e che noi non lo vediamo... Tutto cambia sotto i nostri occhi e noi fingiamo di non vederlo, crediamo a leggi eterne, immutabili, a leggi di natura, quando la natura stessa ci dimostra il contrario... Ecco l'idea del tempo, per esempio, che accettiamo e misuriamo fino al nano secondo, o giù di lì, oggi, e invece oltre, oltre il suo passaggio, fulmineo o lentissimo che sia, poco importa, come è il fiume del nostro regno, non sappiamo che cosa ci sia... né possiamo saperlo... che c'importa? ... Così le nostre parole, mai eguali a se stesse, lasciarle andare, farle scivolare tra le dita, che cosa possiamo ricavarne, una conversazione?, forse, tra me e lei, di cui ci sfuggirà una notevole percentuale di significati... Lei mi sembra troppo distratto, amico mio, come fa a esercitare una professione così impossibile, intervistatore, si fa presto a dirlo, a crederci, menzogna più, menzogna meno, che c'importa... Ecco, lei preferisce guardare fuori dalla finestra, le foglie degli alberi?... forse... È una finestra bellissima, gli ontani si stanno gonfiando, e i tigli... lei crede che il suono delle foglie sia una specie di linguaggio? ... No, io non lo credo, non lo credo affatto, si tratta, come dire, sì, di proiezioni, come me, come lei, qui, dentro una stanza, fuori della stanza, ecco, proiezioni... Ma i sentimenti, lei non crede abbiano, vogliano, bisogno di un linguaggio? ... ecco, proiezioni, come ho detto... è la fame che ha spinto la tigre dalla Siberia alla giungla, che sentimenti... D'accordo, ma l'uomo, d'accordo ma... la fame, è più semplice, la fame...». (BF, ex SECONDA RECITAZIONE, [1r] e 2). Nel passaggio da BAN a BF le «REGISTRAZIONI TV» diventano «RECITAZIONI», testi non più registrati e riprodotti attraverso l'apparecchio TV, ma recitati sulla scena.

Da questo momento le recitazioni si riducono da tre a due. La recitazione cassata doveva essere posizionata poco dopo l'a parte di Riccardo, collocato nella scena II (cfr. A. Porta, *La festa del cavallo* cit., scena II, p. 23).

⁶⁵² «Qui nell'isola bianca... ma sarà poi un'isola?... un naufragio impossibile... nostro... non sarà invece solo mio... io non mi consegno al futuro, io non mi faccio divorare, il destino me lo dirigo io, i fili si tagliano prima, al momento giusto... anche questo è destino, mi dite... può essere... non lo sapete neppure voi che ne siete sicuri... essere mangiato non divorare... è una scelta... il cuore del cacciatore, beve il suo sangue nel buio dei secoli, dei millenni... che cosa voglio dire? ... quando morirò non sarà per me come lo scoppio della bomba? ... così è per tutti... che tragedia è mai questa? ... se chi viene subito dopo, per naturale successione, non è neppure in grado di capire di dove è cominciata, perché non è mai cominciata, in realtà... tanto è inevitabile e giusta... ma sì, muoio felice... chi mi ricorda / deve sapere che su queste guance non c'è spazio neppure per una sola lacrima... » (BF, II, 5). Il monologo si collocava poco dopo la conclusione della seconda «RECITAZIONE» (cfr. nota precedente). Il secondo monologo precedeva immediatamente il segmento di dialogo leopardiano; entrambi, pertanto, vengono riportati nella nota successiva.

⁶⁵³ «Principe:- porosità tra corpi morti e terra / osmosi, passaggio, no / meglio porosità / i corpi evaporano dai pori della madre / che si nutre, vecchia, giovanissima baldracca / nutre gli olivi e i faggi, le viti / puttana eva!, un gregge in movimento / trova il suo cibo, passa da un cerchio all'altro / e l'erba ricresce, ricresce inesorabile / necessaria, irresistibile / invano milioni di zoccoli la calpestano / rombo di distruzione... / fruscio, uragano di milioni di lingue al lavoro... / baci da affamati... / (Due commensali in maschera, Ado e Giuseppe fanno le parti del Sole e di Copernico, da *Il copernico*, dialogo, nelle *Operette morali* di Giacomo Leopardi) Copernico:- Ma voglio dire in sostanza, che il fatto nostro non sarà così semplicemente materiale come pare a prima vista che debba essere; e che gli effetti suoi non apparterranno alla fisica solamente: perché esso sconvolgerà i gradi della dignità delle cose, è l'ordine degli enti; scambierà i fini delle creature; e per tanto farà un grandissimo sconvolgimento anche nella metafisica, anzi in tutto quello che tocca alla parte speculativa del sapere. E ne risulterà che gli uomini, se pur sapranno o vorranno discorrere / sanamente, si troveranno essere tutt'altra roba da quello che sono stati fin qui, o che si hanno immaginato di essere. Sole:- Figliuol mio, codeste cose non mi fanno punto paura, non mi fanno punto paura... (escono verso la luce, come trionfando) »). (BAN, X, 2). La citazione è tratta dalla stesura precedente perché in quella de BF la carta che la riportava è stata rimossa.

Il monologo del Principe e il dialogo leopardiano, originariamente, erano collocati nella scena X, tra un monologo di Musa e uno di Ado, che, a partire da BF, si susseguono senza soluzione di continuità (cfr. A. Porta, *La festa del cavallo* cit., scena V, pp. 59-61).

⁶⁵⁴ Cfr. *supra*, pp. 53-55.

⁶⁵⁵ «FINITO DI SCRIVERE / 7.3.1985» (FC, VII / 6).

non si può dire altrettanto per quello microtestuale, dove l'autore interviene frequentemente, come dimostra il passo seguente, tratto dal monologo iniziale di Didascalia⁶⁵⁶:

Eccoci qui, personaggi, / (ma siete poi dei personaggi? / o dei fantasmi, o delle figure?)¹ / un autore lo avete trovato / pronto a fare naufragio / a fare il suo dovere² / una scrittura che vi indica e disegna³ / ma un teatro no, non l'avete trovato [...].

¹ (ma siete poi dei personaggi? / o dei fantasmi, o delle figure?) → ma siete poi dei personaggi? / o fantasmi? o figure?,

² a fare il suo dovere → com'è suo dovere (e forse piacere)

³ una scrittura che vi indica e disegna → *cassato*

Questa testimonianza è una copia in carta carbone priva di correzioni manoscritte; il suo originale, che costituisce la versione definitiva della *pièce* (FC def), edita da Corpo 10 nel 1986, presenta invece svariati interventi. In quest'ultima fase l'autore lavora di lima: oltre a correggere i refusi, perfeziona il testo cassandone («O potrebbe essere Didascalia a cantarla, oppure non si canta e si taglia via», c. 12r⁶⁵⁷; «che sa usare argomenti persuasivi», c. 22r⁶⁵⁸) o riformulandone piccole porzioni («che sei» > «credi di essere», c. 20r⁶⁵⁹; «si accoccola» > «oscilla», c.28r⁶⁶⁰) e introducendo singole parole («sto proletario» > «sto relitto proletario», c. 31r⁶⁶¹; «annunciano la luce...» > «annunciano la luce... canti», c. 34r⁶⁶²) o brevi sintagmi («quanti attimi dura...» > «quanti attimi dura, la salvezza?», c. 43r⁶⁶³; «della conciliazione» > «della conciliazione, dell'abbandono», c. 44r⁶⁶⁴).

Se la seconda serie del Fondo Porta, «Autografi e prime copie scritte», documenta ampiamente il processo genetico della *pièce*, la prima, dedicata alla «Corrispondenza», fornisce preziose informazioni sui molteplici contatti che l'autore stabilì in vista di una possibile messa in scena. Come precedentemente ricordato, durante il seminario di Istituzioni di Regia Porta accenna a una committenza dei Filodrammatici, «promessa e poi non verificata»⁶⁶⁵: la sua affermazione, tuttavia, sembra contraddire sia i tempi di stesura de *La festa del cavallo*, che precedono l'incontro con la compagnia dei Filodrammatici (1985), sia lo scambio epistolare con Antonio Sixty del Teatro Out Off di Milano, che costituisce la prima testimonianza documentata di una collaborazione tra l'autore e un professionista della scena ai fini dell'allestimento teatrale della *pièce*. La lettera che Sixty

⁶⁵⁶ La lezione a testo è quella finale di Per B 2, c. 1r (cfr. A. Porta, *La festa del cavallo* cit., scena I, p.7).

L'apparato progressivo, riportato nelle note a piè di pagina, documenta le varianti introdotte in FC, c. [2r].

⁶⁵⁷ A. Porta, *La festa del cavallo* cit., p. 10 (dopo l'aria «Il giorno più freddo dell'anno»).

⁶⁵⁸ *Ivi*, p. 24 (in coda alla seconda didascalia).

⁶⁵⁹ *Ivi*, p. 21.

⁶⁶⁰ *Ivi*, p. 36.

⁶⁶¹ *Ivi*, p. 41.

⁶⁶² *Ivi*, p. 46.

⁶⁶³ *Ivi*, p. 59.

⁶⁶⁴ *Ivi*, p. 61.

⁶⁶⁵ A. Porta, *Conferenza* cit., p. 41.

indirizza a Porta il 7 novembre 1983 contiene il primo riferimento esplicito a un progetto comune inerente l'allora *Palafitte e labirinti*, e allo stesso tempo dimostra, ancora una volta, come il ruolo dell'uomo di teatro non si limiti a quello di semplice esecutore del testo drammaturgico:

Ho letto molto avidamente le tue lettere "L'aria della fine". C'è una grande forza che a tratti dovrebbe esserci anche in uno dei nostri personaggi di "Palafitte e labirinti", non credi?⁶⁶⁶

Qualche mese più tardi, tuttavia, una lettera dell'autore testimonia profonde divergenze poetiche, che determinano un momento di crisi nei rapporti con il Teatro Out Off:

Cari Mino Bertoldo e Antonio Sixty, la telefonata di oggi con Antonio è arrivata per me come una conferma che stiamo seguendo itinerari diversi. Io sono convinto che il "postmoderno" sia oggi ritorno alla centralità classica (intendo soprattutto dei classici del nostro tempo, a cominciare da Cechov) dunque a una scrittura istituzionalmente drammaturgica. Ho invece l'impressione che voi stiate inseguendo (e non voglio pronunciarmi su chi può avere ragione o torto, sono scelte imponderabili...) l'idea di una forma disseminata che, per me, porta ormai le rughe di un tardo postmodernismo. [...] Da questo tipo di visione poetica io sono lontano le mille miglia e devo trarne subito le conseguenze proprio sul piano della collaborazione artistica. È chiaro che si desidera lavorare con chi si trova in consonanza e in campo artistico le consonanze possono anche essere sfasate di molto.⁶⁶⁷

Contestualmente, dunque, Porta orienta la propria attenzione verso un altro regista, Michele Perriera, con il quale era impegnato nella messa in scena di *Pigmei, piccoli giganti d'Africa*. In data 15 gennaio 1984 gli scrive:

Caro Michele Perriera, [...] eccoti il mio testo "lungo", *Il banchetto*, in attesa di quello "corto" (*I pigmei*). Lo scenario produttivo l'ho già descritto per telefono; ora cedo tutto lo spazio alla tua lettura del testo e dei due scritti preparatori-accompagnatori (*Palafitte e labirinti* e *Diario di lavoro*). Mi fa piacere ripetere: sarebbe bello che ti piacesse e si riuscisse a produrlo assieme! Chissà...⁶⁶⁸

«Amici fidati mi parlano di Michele Perriera come di un regista notevole», confida a Franco Quadri, al quale, come a Perriera, sottopone la lettura de *Il banchetto*, e al quale chiarisce lo «scenario produttivo» precedentemente accennato al regista siciliano: «[...] per quel che riguarda la produzione ho inviato *Il banchetto* allo Stabile di Genova e anche al concorso dell'I.D.I. tramite

⁶⁶⁶ LSY 1.

⁶⁶⁷ LAP 6.

⁶⁶⁸ LAP 3.

il Centro di Fiesole»⁶⁶⁹. Nella lettera di risposta del 22 marzo successivo, Perriera mostra apprezzamento per la *pièce*, ma solleva perplessità sugli eventuali costi di produzione:

Quanto al “Banchetto” [...] ti ho detto a telefono che mi piace [...] e che mi piacerebbe realizzarlo. E non sarebbe male che si facesse a Milano, nel 1985. Mancano quattrini purtroppo. Suppongo che l’impresa comporti una spesa che gira intorno ai 150 milioni (forse fino a 100 milioni è possibile ma non credo che si possa con meno). Sempre che si voglia fare una cosa per nulla dilettantesca (metto nel conto le paghe, le scene, i costumi e tutto il resto). [...]. Se si trattasse d’una cifra di quel genere, proveremmo tutto in un mese (metà a Palermo, per contenere i costi, e metà a Milano) e debutteremmo nella tua città. Temo che la cifra ti sembri proibitiva. Ma senza un ente o degli enti che diano denaro non si fa più nulla di minimamente dignitoso in teatro. Tu che dici?⁶⁷⁰

Un problema che, secondo Porta, si potrebbe aggirare realizzando una messa in scena povera, sfrondata di orpelli scenografici e basata esclusivamente sulla qualità della *performance* attoriale:

Aborro anch’io l’odore di dilettantismo, ma odio e rifiuto contemporaneamente i costi esorbitanti di una produzione teatrale oggi. Ecco, gli unici costi che *Il banchetto* può sopportare sono quelli della paga di attori assai preparati e che possano provare a lungo. Il resto conta niente. Anche la scena e i costumi possono essere aboliti. Si deve poter recitare anche in una piazza.⁶⁷¹

Ciononostante il carteggio non mostra altri riferimenti a *Il banchetto*: il progetto di allestirlo con la regia di Michele Perriera non verrà mai concretizzato. Nel frattempo l’invito a partecipare al IX Confronto del Centro Internazionale di Drammaturgia di Fiesole (25-26 febbraio 1984) aveva costituito l’occasione propizia per un «necessario chiarimento esplicito» con «gli amici dell’Out Off»:

Il passaggio del mio lavoro da “Palafitte e labirinti” a “Il banchetto” ha mutato profondamente la struttura drammaturgica pensata all’inizio e della quale avevo discusso nella precedente riunione di Fiesole. Il testo attuale richiede una regia diversa da quella che avevamo sia pure soltanto intravisto; il che, tradotto in parole semplici, significa che mi occorre un nuovo regista. Quale? Difficile dirlo, al momento, per tutta una serie di ragioni. Sta di fatto però che io non posso continuare a avallare la scelta fatta in precedenza nell’ambito di Fiesole. Di qui una situazione di imbarazzo e una conseguenza immediata, che io posso andare a Fiesole anche

⁶⁶⁹ LAP 7.

L’I.D.I. è l’Istituto del Dramma Italiano, assegnatore dell’omonimo premio, al quale l’autore concorre tramite il Centro Internazionale di Drammaturgia di Fiesole.

⁶⁷⁰ LP 3.

⁶⁷¹ LAP 11.

dicendomi appoggiato dall'Out Off (nulla in contrario) ma dichiarandomi alla ricerca di una nuova regia.⁶⁷²

Alla fine Porta maturerà la decisione di non partecipare al convegno fiesolano: «poiché mi sarà molto difficile, in ogni caso, andare a Fiesole il 25 febbraio p.v., ho ritenuto opportuno informare anche Siro Ferrone dei cambiamenti dei miei progetti relativi a *Il banchetto*»⁶⁷³. Il passaggio da *Palafitte e labirinti* a *Il banchetto* determina un profondo mutamento strutturale che, spiega l'autore, impone la ricerca di un nuovo regista: la questione, tuttavia, non riaffiora nelle rimanenti lettere in nostro possesso, dove, invece, Porta e Sixty discutono alcuni aspetti dell'«ipotetica resa scenica»⁶⁷⁴ della *pièce*, che, nel frattempo, ha assunto definitivamente il titolo de *La festa del cavallo*. Uno di questi riguarda l'introduzione, proposta da Sixty, della componente musicale:

Caro Antonio, ho riletto ancora meglio LA FESTA DEL CAVALLO e ho trovato conferma a quella impressione che avevo avuto: la “musicalità” del testo e della scrittura di questo, o comunque la disposizione alla musicalità, che è – a mio parere – il punto di forza e di maggior successo dell'operazione. [...]. Veramente si potrebbe pensare in questi termini tutta la sua ipotetica resa scenica: la musica [...]. Ripeto si deve pensare alla “sua” musica, con la calma e la possibilità che questa non utilizzi il pezzo di teatro come libretto o che, al contrario, diventi un commento musicale. [...]. Questo è un mio parere e una mia prima idea sul testo. Certo sarebbe il caso di confrontarlo anche con altri pareri e idee, magari anche presso qualche musicista, che può trarne spunto per riflessioni e argomentazioni. Cosa ne pensi?⁶⁷⁵

Idea che, dal canto suo, l'autore sembra apprezzare e precisare ulteriormente:

Caro Antonio, la tua lettura di “La festa del cavallo” mi sembra acuta e produttiva. Non si tratta evidentemente di scrivere musiche di scena nel senso usuale del termine, ma probabilmente di inserire nel testo una seconda struttura di tipo musicale in primo luogo autonoma. All'evento “canto” si accompagnano eventi musicali che a volte possono interagire direttamente a volte invece seguire un loro discorso; più o meno ciò che accade in un'opera lirica vera e propria. Certo non è facile, appunto perché il possibile musicista non deve utilizzare, come tu scrivi, il mio testo come un libretto. Se però si riuscisse a superare questo tipo di difficoltà si porrebbero le premesse di un'opera teatralmente nuova. Ma quale musicista? E con quali tempi? Questo è un grosso problema. Certamente ci incontreremo e ne parleremo in maniera più distesa [...]⁶⁷⁶.

⁶⁷² LAP 8.

⁶⁷³ LAP 9.

⁶⁷⁴ LSY 2.

⁶⁷⁵ *Ibidem*.

⁶⁷⁶ LAP 12.

Sebbene le parole conclusive lascino presagire una continuazione dei rapporti con il Teatro Out Off, questa lettera costituisce l'ultima testimonianza del carteggio con Sixty e, più in generale, con la compagnia. Quel che è certo è che, ancora una volta, il progetto della messa in scena de *La festa del cavallo* è destinato a sfumare. Allo stesso modo non sortiranno sviluppi concreti i contatti stabiliti con Luca Ronconi, al quale sottopone la lettura prima de *Il banchetto*, poi de *La festa del cavallo*⁶⁷⁷. Alla fine, in una lettera inviata a Franco Quadri nell'aprile del 1988, Porta si chiederà sconsolato «se sia davvero impossibile vederla realizzata sulla scena»⁶⁷⁸. Nonostante abbia ottenuto «ottimi riscontri di critica»⁶⁷⁹ sul piano letterario e si presti a un allestimento semplice ed essenziale, il testo non approderà mai al palcoscenico di un teatro stabile, dove l'autore aspirerebbe a vederlo rappresentato:

[...] il costo della messinscena ha la sua importanza visto che è proprio quello che blocca il mio lavoro. Se Ronconi dovesse mettere in scena *La festa del cavallo* ci vorrebbero 400 o 500 milioni; si tratta di una contraddizione in termini una cosa del genere, capite? Questo testo non è stato scritto per spendere 500 milioni, assolutamente; questo testo andrebbe messo in scena con il minimo dei costi; [...]; e allora torniamo al punto precedente, non può essere messo in scena allo Stabile di Torino, tantomeno al Piccolo di Milano, tantomeno allo Stabile di Genova. Non va messo in scena da nessuna parte. E infatti io non riesco a metterlo in scena, nonostante lo abbia portato in giro, nonostante abbia avuto recensioni favorevolissime, autorevoli pareri sulla grande validità di questo testo. Rimane lì.⁶⁸⁰

Come precedentemente accennato, *La festa del cavallo* sarà rappresentato postumo, dal 20 novembre al 16 dicembre 1990, presso il Teatro Verdi di via Pastrengo a Milano, grazie a una coproduzione di A.T.M. (Azienda Teatrale Milanese) e Teatro del Buratto, con la regia di Gianni e Alberto Buscaglia. Se A.T.M. muoveva allora i primi passi sulla scena teatrale milanese, il Teatro del Buratto, fondato nel 1975 da Velia e Tinin Mantegazza, costituiva da tempo una delle compagnie più significative nel panorama del teatro ragazzi italiano⁶⁸¹. Mentre il Teatro dell'Elfo presentava uno spettacolo ispirato al poema rimbaudiano *Una stagione all'inferno* e il Teatro Out Off ospitava due atti unici di Arthur Miller, *Elegia per una signora* e *Una specie di storia d'amore*⁶⁸², la neonata compagnia A.T.M. portava in scena la *pièce* portiana a coronamento di un percorso di ricerca promosso dal Teatro del Buratto e incentrato sul tema del cibo, inteso come

⁶⁷⁷ LAP 13.

⁶⁷⁸ LAP 14.

⁶⁷⁹ *Ibidem*.

⁶⁸⁰ A. Porta, *Conferenza cit.*, p. 37.

⁶⁸¹ Cfr. *Teatro del Buratto*, in F. Cappa e P. Gelli, *Dizionario dello spettacolo cit.*

⁶⁸² B. Ghezzi, *Stagione teatrale di grande rilievo quella meneghina*, in «Notizia oggi», 19 novembre 1990.

«grande coordinata di lavoro attraverso un interrogarsi sui sensi del reale»⁶⁸³. Nella stagione 1990-1991 il *Progetto cibo* conta, oltre a *La festa del cavallo*, altri due lavori: *Pane blu*, del Teatro del Buratto, e *Gloria*, del Teatro di Pontedera. L'attenzione al rapporto tra teatro e poesia, che il Teatro del Buratto aveva iniziato a indagare con Maurizio Cucchi nello spettacolo *Nel tempo che non è più e che non è ancora*, costituisce un altro motivo di interesse verso il testo portiano. I registi de *La festa del cavallo* sono i fratelli Buscaglia, che avevano commissionato a Porta la «traduzione / versione»⁶⁸⁴ del *Persa* di Plauto in quello stesso 1985 in cui l'autore aveva completato la revisione della sua ultima *pièce*. La sovrapposizione cronologica tra la rifinitura di un lavoro e la stesura di un altro aveva favorito una certa omogeneità di scelte tematiche e stilistiche, che i due registi, nei loro *Appunti* pubblicati all'interno del programma di sala, individuano principalmente nella comune attenzione alla funzione rituale del teatro, che si concretizza nel motivo della “festa rovesciata”, intesa non solo come «motore del meccanismo teatrale», ma anche come vero e proprio «pretesto narrativo» («nella *Stangata persiana* perché, eccezionalmente, i servi, e non i personaggi di rango, sono i reali protagonisti della farsa plautina; ne *La festa del cavallo* perché il rito del sacrificio, alla fine, si realizza senza che si consumi il temuto sacrificio cruento»), e nell'affinità di tono e funzione tra i personaggi di Toxilo e Didascalìa, entrambi incaricati di esplicitare il «gioco del teatro» in qualità, rispettivamente, di regista della beffa e voce del poeta⁶⁸⁵. Ne *La festa del cavallo*, in particolare, il teatro svela continuamente se stesso non solo attraverso le incursioni metateatrali di Didascalìa, ma anche ritualizzando la morte, l'*eros*, gli impulsi cannibalistici: «ciò che accade di cruento» raccomanda Porta nel *Diario*, «deve essere squisitamente teatrale. L'attore che viene ucciso (p. es. Guglielmo) una volta caduto deve rialzarsi, inchinarsi [...] e uscire da solo [...]. Così le scene amoroze e gli atti sessuali vanno teatralizzati al massimo grado»⁶⁸⁶. Interpellato sulle caratteristiche dell'allestimento, Alberto Buscaglia ha risposto che «il testo portato in scena rispettava rigorosamente quello a stampa, senza alcun taglio significativo»⁶⁸⁷, non solo perché lo spettacolo era stato concepito come «un convinto omaggio a uno dei poeti più significativi del secondo Novecento così prematuramente scomparso» e «un tributo all'amicizia fraterna che aveva caratterizzato il nostro rapporto con Antonio», ma anche per le peculiarità della *pièce* stessa, così densa di «metafore, simbologie ed ellissi» che «qualsiasi taglio, che pur valutammo durante le prove a tavolino, non reggeva alla prova del palcoscenico e allo sviluppo del “racconto” teatrale»⁶⁸⁸. Questa scelta conservativa, motivata, oltre che dall'estrema complessità dell'opera,

⁶⁸³ *Note del Teatro del Buratto*, in *La festa del cavallo di Antonio Porta* (pds) cit., p. 11.

⁶⁸⁴ *Dagli appunti di regia per La festa del cavallo di Alberto e Gianni Buscaglia*, in *ivi*, p. 8.

⁶⁸⁵ *Ibidem*.

⁶⁸⁶ A. Porta, *Diario di lavoro* cit., pp. 5-6.

⁶⁸⁷ E-mail di Alberto Buscaglia cit.

⁶⁸⁸ *Ibidem*.

dalla volontà di rispettare integralmente il dettato di un testo che costituisce una sorta di testamento spirituale, non ha tuttavia incontrato il favore della critica, come lo stesso Alberto Buscaglia ammette. «La qualità poetica e letteraria di questo testo non trova un uguale riscontro nella sua resa teatrale» scrive, ad esempio, Maria Grazia Gregori tra le colonne dell'«Unità», «[...] la materia è probabilmente troppo ricca per garantirne una integrale riproducibilità. È evidente che sarebbe stato necessario ridurre, sfrondare questo testo [...]. Ma i fratelli Buscaglia [...] si sono invece limitati a cercare di risolvere tutto con un ritmo immesso esteriormente all'azione [...]»⁶⁸⁹. «La regia dei Buscaglia pecca paradossalmente per eccesso di fedeltà, rinunciando a qualche opportuna sforbiciatura», ribadisce, il giorno dopo, Gaston Geron, su «Il Giornale»⁶⁹⁰. E Raboni aggiunge: «La messa in scena dei Buscaglia mi è parsa onesta e accurata, oserei quasi dire sin troppo onesta e accurata. La densità, il peso specifico del linguaggio di Porta, la sua mirabile intensità figurale reclamavano forse nel passaggio dalla pagina alla scena [...] il coraggio di qualche abbreviazione»⁶⁹¹.

⁶⁸⁹ M.G. Gregori, *Un banchetto tra i rifiuti (pensando a Brecht)*, in «L'Unità», 22 novembre 1990.

⁶⁹⁰ G. Geron, *Dopo l'apocalisse in scena c'è la fame*, in «Il Giornale», 23 novembre 1990.

⁶⁹¹ G. Raboni, *Che ne sarà di questo mondo* cit.

La presa di potere di Ivan lo sciocco:

storia testuale e scenica di una fiaba teatrale contemporanea

Come anticipato nel capitolo precedente, gli anni Settanta imprimono una svolta decisiva nella produzione letteraria di Antonio Porta, inaugurando un progetto di comunicazione che l'autore perseguirà fino alle sue ultime prove. Se la poesia neoavanguardistica compresa tra *La palpebra rovesciata* e *Cara* frustrava programmaticamente l'orizzonte di attesa dei lettori, producendo «effetti di straniamento linguistico e culturale»⁶⁹² mediante la sistematica infrazione dei codici «pseudorazionali»⁶⁹³ della comunicazione quotidiana, *Metropolis* e, soprattutto, *Week end*, superano l'io «disarticolato, multiplo, ibrido, reificato, smembrato»⁶⁹⁴ delle prime raccolte e si proiettano verso l'Altro, acquisendo un indirizzo marcatamente ideologico cui corrisponde, sul piano formale, l'impiego di un linguaggio lontano da quello franto, lacerato, pulviscolare dei componimenti del decennio precedente. Un cambio di passo che però, contrariamente a quanto una lettura superficiale potrebbe indurre a pensare, non implica nessuna rottura rispetto alla produzione degli anni Sessanta, ma anzi si inserisce nel solco di una continuità di fondo, dal momento che il discorso sull'utopia, sotterraneamente presente ne *I rapporti* e ora apertamente dichiarato, si sviluppa, ancora una volta, come discorso antitetico ai paradigmi culturali dominanti, attraverso l'esplorazione delle innumerevoli potenzialità che la lingua offre. Il progetto comunicativo portiano mira a contrastare sia il silenzio imposto dalle censure politiche e culturali, sia la stereotipia del linguaggio acritico e prefabbricato della cultura di massa, sia l'indifferenziazione delle pratiche postmoderniste, restituendo alla poesia una funzione sociale fondata sull'atto linguistico inteso non, apocalitticamente, come mero *flatus vocis*, ma come parte del reale e quindi concreto strumento di intervento nel mondo. La realizzazione, sempre precaria e provvisoria, dell'utopia, concepita come una dimensione dove gli opposti cessano di esistere e le dicotomie si ricompongono («e la mano ricalca sulla mano / e la bocca coincide con la bocca / e le cosce si incollano alle cosce»⁶⁹⁵) nasce, in prima istanza, dalla consapevolezza del potere generativo della parola, una parola ora trasparente,

⁶⁹² J. Picchione, *Poesia comunicazione e progetto utopico* cit., p. 22.

⁶⁹³ *Ibidem*.

⁶⁹⁴ N. Lorenzini, «*Bucare la pagina*» cit., p. 22.

⁶⁹⁵ A. Porta, *La scelta della voce* cit., p. 317.

perché comunicativa e, al tempo stesso, rivelatrice. «Per il progetto di comunicazione», scrive John Picchione, «Porta adotta tre generi fondamentali: poesia-teatro, poesia in forma di diario o epistolare, e poesia in forma di fiaba»⁶⁹⁶. *La presa di potere di Ivan lo sciocco*, che esamineremo nel presente capitolo, sintetizza due dei tre generi sopra indicati: quelli della «poesia-teatro» e della «poesia in forma di fiaba». La *pièce*, frutto della collaborazione con il Teatro Artigiano di Cantù, esce, come già detto, nel 1974⁶⁹⁷, contemporaneamente a *Week end*, raccolta con la quale, non a caso, istituisce un rapporto di profonda complementarità. Il testo teatrale, infatti, non si limita a mutuarne e rifonderne singoli spunti tematici e isolate soluzioni formali, ma sembra addirittura riprenderne la struttura della prima sezione, che scandisce le tappe attraverso le quali si articola il discorso utopico. La *Parte prima* della raccolta è bipartita: i due testi che la compongono, veri e propri cicli di versi, sono *Autocoscienza di un servo*⁶⁹⁸ e *Utopia del nomade*⁶⁹⁹. Il primo presenta la situazione di partenza: nella cornice della dialettica tra servo e padrone il servo, isolato («cancellato ogni rapporto», str. I, v. 6) e atrofizzato («gli organi atrofizzati dei servi», str. III, v. 13), e dunque incapace di reagire («sto al di qua della finestra / e guardo quello che succede fuori», str. I, vv. 3-4), sembra rassegnato a condurre un'esistenza finalizzata alla produzione, e perciò equiparabile alla morte («Ecco: sono già morto», str. I, v. 1). Diversamente dal padrone, però, il servo possiede, appunto, un'«autocoscienza» che, assecondando il seducente richiamo a una vita libera e aperta («Il piccione aggrappato al rampicante / batte il becco sulla parete / di una casa con le finestre serrate», str. III, vv. 1-3), gli permette di riscattare la propria condizione iniziale. Il rapporto tra servo e padrone, allora, si capovolge: «i padroni si riconoscono / dalla morte e i servi nella vita» (str. IV, vv. 12-13). L'acquisita consapevolezza del servo pone le premesse alla sua emancipazione, che si realizza attraverso la trasformazione nella figura del nomade, protagonista del componimento successivo. Finalmente libero dalle catene dell'immobilismo e dell'alienazione, il nomade vive e lavora in armonia con la natura («si muove nella stagione lo consente / ogni luogo ha regole dettate dal clima / nella stagione inclemente dispone le sue difese / si sposta per sopravvivere o vivere / l'inverno lavorerà al coperto», str. I, vv. 1-5). Lasciandosi alle spalle la miseria e la desolazione della «Cattedrale chimica», simbolo della squallida realtà industriale e capitalistica, il nomade si dirige verso un luogo utopico denominato «Immagine»: una «città» che «non ha limiti / né centri può specchiarsi in se stessa / luogo dove incontrarsi non è dunque / una città ma punto di protezione / porticati o tende luogo vegetale e animale / luogo di acque e coltivazioni uomini / vi s'incontrano o lasciano come vogliono si manifesta / il pensiero linguaggio che va preso alla lettera» (str. VI, vv.

⁶⁹⁶ J. Picchione, *Poesia comunicazione e progetto utopico* cit., p. 25.

⁶⁹⁷ A. Porta, *La presa di potere di Ivan lo sciocco*, Einaudi, Torino 1974.

⁶⁹⁸ A. Porta, *Week end* cit., pp. 257-262.

⁶⁹⁹ *Ivi*, pp. 263-266.

1-8): un luogo dove gli uomini, oramai affrancati dalle costrizioni sociali, si muovono liberamente, utilizzando un codice linguistico limpido e autentico, spia di un'urgenza comunicativa che l'autore avverte sempre più pressante. Le *Lettere* certificano l'approdo all'idilliaco «luogo delle alture ruotanti» (str. I, v. 1), descritto con tono stilistico profetico, «fra lirico ed epicamente didascalico»⁷⁰⁰: un mondo ideale e quasi paradisiaco, dove «farfalle alzano brevi pascoli» (str. I, v. 2) e «s'aprono ombrelli luminosi» (str. IV, v. 4), e dove «isole cariche di verzura galleggianti / navigano nell'aria» (str. VI, vv. 1-2). Ciononostante la presenza di oggetti che testimoniano una condizione d'infermità, come il «bastone» (str. III, v. 1) e le «stampelle» (str. V, v. 3), sembrano suggerire un senso di precarietà che rende la conquista dell'utopia incerta e provvisoria.

Come la prima sezione di *Week end*, anche *La presa di potere di Ivan lo sciocco* si articola in due parti, che corrispondono ai due momenti argomentativi del discorso utopico affrontati, rispettivamente, da *Autocoscienza di un servo* e *Utopia del nomade*. La *Prima parte*⁷⁰¹, infatti, descrive, ancora una volta, la situazione iniziale: sullo sfondo di un paesaggio minaccioso e spettrale, sconvolto dalla furia degli elementi («terra chiazzata / di cerchi di calore / di cerchi di gelo / ricoperta di coltri di nebbia / di banchi di buio / di strisce luminose / circondata da un mare trasparente / da acque cupe e agitate»), *Descrizione di un momento meteorologico di grande invenzione*, vv. 9-15⁷⁰²), il popolo è sottoposto a un sistema di sfruttamento efficacemente presentato nel *Testo delle tecniche*⁷⁰³. Le invenzioni tecniche, nate per alleviare le fatiche dei lavoratori, si snaturano nelle mani dei padroni che, detenendo saldamente la proprietà dei mezzi di produzione, le trasformano in uno strumento di sottomissione: di qui il contrasto tra l'entusiasmo per i nuovi ritrovati tecnologici e la consapevolezza del progressivo asservimento che questi comportano (ad esempio: «Ecco l'aratro a ruote! Vedete come scorre! Quanta fatica in meno / in più», str. II, vv. 1-4; «E guardate quest'altra macchina divina: / si chiama orologio / [...] miracolo dell'uomo divenuto / finalmente / padrone del tempo! / miracolo di padrone!», str. V, vv. 1-13). Ciononostante Ivan, come il servo di *Autocoscienza di un servo*, comincia presto a maturare la propria «autocoscienza»: il *Rifiuto dei fratelli*⁷⁰⁴, sottolinea l'autore nella didascalia che introduce questa come tutte le scene della *pièce*, «è il momento in cui diviene cosciente della propria condizione di “legato” alla terra per attingervi tutte le possibili energie vitali, contro chi la vita piega a fini che le sono contrari»⁷⁰⁵.

Il motivo dei fratelli che «se ne vanno e lasciano il “minore” cioè lo “sciocco” a coltivare i campi

⁷⁰⁰ L. Sasso, *Antonio Porta* cit., p. 72.

⁷⁰¹ A. Porta, *La presa di potere* cit., pp. 5-23.

⁷⁰² *Ivi*, p. 9.

⁷⁰³ *Ivi*, pp. 16-21.

⁷⁰⁴ *Ivi*, p. 11.

⁷⁰⁵ *Ivi*, p. 10.

ricevuti in eredità dal padre»⁷⁰⁶, tipicamente fiabesco, viene capovolto, assegnando all'eroe eponimo un ruolo attivo: non sono i fratelli soldato, prete, medico e architetto ad abbandonarlo, ma è lui a rifiutare loro e le rispettive visioni del mondo («No, fratello / rifiuto il tuo ordine perché la violenza la consideri un / bene», vv. 1-3; «No, fratello / rifiuto il tuo ordine perché non sai dirmi che cosa bisogna / fare per vivere / dici che la vita è un'altra e un'altra la giustizia», vv. 6-9; «Fratello, non so che farmene di te [...] / invece di curarlo chi ha bisogno è tuo servo / i poveri sono come bestie da esperimento», vv. 11-13; «Fratello, rifiuto la tua città costruita intorno ai padroni», v. 15).

Al tono quasi evangelico delle parole di Ivan si contrappone la risposta beffarda e sprezzante dei fratelli: «Perché badare a Ivan, sappiamo tutti che è uno sciocco / zoccolone, cacasenno, bertoldaccio», vv. 19-20). L'uccisione di Mauritana, la sua donna, e del figlio, imprime un'accelerazione nel suo cammino verso la consapevolezza, che culmina, nella scena intitolata *Ivan riparla del figlio suo e di Mauritana*⁷⁰⁷, con la prefigurazione della sua personale utopia: il sogno di un «regno della giustizia» basato sulla pace («nessuno brucia nessuno», v. 5), sulla condivisione («il cibo che io coltivo è di tutti», v. 8) e, soprattutto, sull'abolizione del potere («distruggere il potere / impedire che ne nasca un altro / perché è male», vv. 23-25). Il disegno utopico, intravisto in chiusura della *Prima parte*, si concretizza pienamente nella *Seconda*⁷⁰⁸. La morte del Re apre la questione della successione al trono, con le conseguenti prove imposte all'eroe per conquistare la mano della principessa, prove che Ivan, contrariamente a ogni aspettativa, supera grazie al sostegno di aiutanti magici. Divenuto sovrano, Ivan inaugura il proprio regno con un gesto rituale, che esprime un carnevalesco rovesciamento dei valori e delle gerarchie costituite: «come sarà questo “regno” può esprimerlo con un gesto: cede a tutti la sua corona in segno di cessione del proprio potere a tutti»⁷⁰⁹. La principessa, diventata muta per l'umiliazione del matrimonio con un contadino “sciocco”, finisce per riacquistare la parola e appoggiare «il regno della giustizia», che «ora è intorno a noi» (*La Principessa parla del regno della giustizia*, v. 10). È «il finale utopico della fiaba, [...] il secondo momento della gioia, della realtà come la si poteva sognare»⁷¹⁰. Si tratta di uno snodo drammaturgico cruciale: il progetto utopico, qui, si manifesta alla massima espressione e, al tempo stesso, lascia trapelare i primi presagi della sua fine («di figli di Ivan / ce ne siano molti / perché non si perda il seme / oltre la sua sconfitta / o la sua morte», vv. 15-19).

Come in *Autocoscienza di un servo*, anche ne *La presa di potere di Ivan lo sciocco* il raggiungimento dell'utopia si inquadra in un clima di incertezza e precarietà. Poco dopo, infatti, una

⁷⁰⁶ *Ibidem*.

⁷⁰⁷ *Ivi*, p.23.

⁷⁰⁸ *Ivi*, pp. 27-53.

⁷⁰⁹ *Ivi*, p. 33.

⁷¹⁰ *Ivi*, p. 39.

sirena, «angoscioso strumento di misurazione del tempo nelle fabbriche, segnale di allarme durante la guerra [...], segnale della malattia trasportata a gran velocità nelle strade cittadine»⁷¹¹, preannuncia il «secondo finale, dettato dalla realtà»⁷¹², in cui i padroni, usando mistificanti argomentazioni, inducono il popolo a rinnegare l'insegnamento di Ivan e a decretarne la morte: la fiaba, così, devia verso la «tragedia storica»⁷¹³. Tra le testimonianze dattiloscritte della *pièce*, come vedremo, ce n'è una in cui l'autore, riferendosi a questo «secondo finale», allude a quanto stava accadendo in «Cile, in questi giorni». In assenza di una datazione esplicita non è dato sapere se le sue parole sottintendessero un richiamo al tentativo di golpe e ai disordini susseguitisi tra il giugno e l'agosto del 1973 oppure al colpo di stato che, l'11 settembre dello stesso anno, culminò nel suicidio del presidente socialista Salvador Allende⁷¹⁴ e nell'insediamento del generale Augusto Pinochet.

Quel che è certo è che a Porta, attento osservatore della realtà, non sfuggì l'analogia tra la parabola di Ivan e gli avvenimenti cileni di quei mesi; e se, nel testo a stampa, verrà omissivo ogni dichiarato riferimento all'attualità, l'*Apocalissi dei provocatori*⁷¹⁵, e, soprattutto, *La fine di Ivan*⁷¹⁶, dove l'«esecuzione» dell'eroe «viene fatta passare per suicidio»⁷¹⁷, sembra stabilire un parallelismo con la morte di Allende, che effettivamente, per molto tempo, fu ritenuta un assassinio spacciato per suicidio.

L'epilogo, tuttavia, torna a rivolgersi alla coscienza popolare, riproponendo l'attesa di un nuovo progetto utopico: «nasce così il desiderio di riappropriarsi dei mezzi del proprio lavoro [...] che si esplica nella capacità e nella volontà di rinominarli»⁷¹⁸.

La struttura della *pièce*, riconsiderata nel suo complesso, si basa, dunque, su un duplice rovesciamento: dalla realtà alla realizzazione dell'utopia (scene I-XI) e dalla realizzazione dell'utopia al ritorno alla realtà (scene IX-XV). Ciononostante, l'inserimento dell'epilogo sfasa la chiusura ad anello che sembrerebbe altrimenti prefigurarsi: il ritorno alla realtà non implica, infatti, il ripristino della situazione iniziale. Ivan è morto, ma non la sua lezione, che gli sopravvive e alimenta nuove aspettative («la verità non è morta»⁷¹⁹). Sulla disillusione che il crollo dell'utopia provoca prevale dunque, in ultima istanza, quella «voce del Sì» che, periodicamente, rischiarla le tenebre della Storia e torna a donare speranza agli uomini. Le affinità tra *Week end* e *La presa di potere di Ivan lo sciocco* non finiscono qui. Esaminando la raccolta, John Picchione sottolinea come

⁷¹¹ *Ivi*, p. 42.

⁷¹² *Ibidem*.

⁷¹³ *Ivi*, p. 47.

⁷¹⁴ M. Farina, *Allende: fu suicidio. La verità 38 anni dopo*, in «Il Corriere della Sera», 20 luglio 2011, p. 15.

⁷¹⁵ A. Porta, *La presa di potere* cit., p. 46.

⁷¹⁶ *Ivi*, pp. 48-49.

⁷¹⁷ *Ivi*, p. 45.

⁷¹⁸ L. Sasso, *Antonio Porta* cit., p. 97.

⁷¹⁹ A. Porta, *La presa di potere* cit., p. 50.

a una prima parte, caratterizzata da «maggiore unità e distensione narrativa», segua una seconda «in cui alla frase complessa si sostituisce la parola isolata di un componimento come *Rimario*»⁷²⁰. Le due tendenze, prima distinte, si saldano nella *pièce*, nella quale l'andamento narrativo tipico del testo teatrale non preclude il lavoro poetico su microunità linguistiche che possono arrivare a coincidere con la singola parola (si considerino, a questo proposito, i versi finali dell'epilogo). Sempre sul piano formale, non si può non osservare come anche la *pièce* attribuisca notevole importanza alla disposizione grafica dei versi e alla geometria dei testi, realizzata attraverso richiami fonici e, soprattutto, figure della ripetizione (emblematico, in tal senso, è il *Rifiuto dei fratelli*). L'alternanza di prosa e versi, assegnati rispettivamente alle didascalie e al testo, poi, sembra anticipare la struttura de *Il re del magazzino*, romanzo fondato su un simile avvicendamento tra epistole metriche e relativo commento. Ne *La presa di potere di Ivan lo sciocco*, Porta introduce ogni scena con didascalie che non solo chiariscono il significato del testo, in linea con l'esigenza, sempre più pressante, di stabilire ponti comunicativi con il lettore, ma forniscono anche preziose indicazioni sull'allestimento del Teatro Artigiano, che precede di qualche mese la pubblicazione de *La presa di potere di Ivan lo sciocco*. La tensione verso la realizzazione dell'utopia è il perno attorno al quale la trama della *pièce* prende forma. I suoi germi risalgono ai primordi della produzione portiana: emblematico, a questo proposito, il terzo testo dei *Rapporti*, *Europa cavalca un toro nero*⁷²¹, che, con toni da «poesia civile»⁷²², denuncia l'ipocrisia e la vacuità delle parole dei «Grandi» («frana di menzogne, lassù / balbettano, insegnano il vuoto»), str. I, vv. 3-4) e la loro prevaricazione su un'umanità debole e indifesa, e lascia emergere inaudite violenze, per poi, inaspettatamente, congedare il lettore con «un grido carico di speranza e di desiderio di vita»⁷²³ («un attimo prima di scivolare / nella fogna gridò: Sì»), str. X, vv. 16-17), riscattando, in parte, il senso di morte che aleggiava nei versi precedenti. Menzionata nel testo conclusivo della raccolta, *Che cosa si giustifica*⁷²⁴ («questo è il momento dell'utopia»), str. II, v. 1), dove l'autore risponde alla situazione storica e letteraria del momento (la «palude italiana»), str. V, v. 6) respingendo ogni dogmatismo e indicando la strada di uno stretto rapporto con la realtà («conserviamo i fatti, il vivere / e la storia»), str. VI, vv. 14-15), l'utopia ricompare nel titolo di un componimento di *Cara*, *Intervento dell'utopia nel racconto*⁷²⁵. Il testo segna uno snodo cruciale: infatti, osserva Luigi Sasso, «la nuova “progettazione ideologica” avanzata [...] in *Che cosa si giustifica* trova una direzione più definita. [...] La poesia sembra ora istituirsi come progetto utopico, assolvere il

⁷²⁰ J. Picchione, *Introduzione* cit., p. 70.

⁷²¹ A. Porta, *I rapporti* cit., pp. 77-81.

⁷²² N. Lorenzini, «*Bucare la pagina*» cit., p. 9.

⁷²³ L. Sasso, *Antonio Porta* cit., p. 17.

⁷²⁴ A. Porta, *I rapporti* cit., pp. 147-150.

⁷²⁵ A. Porta, *Cara* cit., pp. 166-167.

compito di disegnare le linee di un mondo liberato in cui finalmente appare possibile vivere e abitare»⁷²⁶.

I primi versi evocano archetipici simboli di armonia e perfezione: la «sfera» (str. a), v. 1), il «cerchio» (str. a), v. 2) e l'«uovo» (str. a), vv. 1, 3 e 4). Il «regno dei vivi» (str. a), v. 45) è un'«isola» (str. aa), v. 1) nella quale dominano la trasparenza e la luminosità («Esiste la sfera d'oro l'uovo / cerchio puro immaginato in forma / d'uovo: al centro della montagna è il grande uovo / trasparente tutta di cristallo gelatina / medusa / si rovescia fuori in pioggia di meduse / stellari [...]», str. a) vv. 1-7). Ogni sforzo per raggiungerla, tuttavia, si rivela infruttuoso: la conclusione del testo certifica il fallimento dell'«impresa» (str. aa), v. 2), e il «regno vicino orribilmente lontano» rimane precluso. Il consueto andamento contraddittorio della poesia portiana riserva, però, una sorpresa finale: coloro che hanno intrapreso il tormentato cammino verso l'isola «ritornano con / un dito d'oro» (str. aa), vv. 7-8), segno tenue, ma tangibile, di quel mondo dorato che forse, in futuro, schiuderà le sue porte. Con *Week end* «la poesia di Porta prende definitivamente coscienza della sua tensione verso il linguaggio dell'utopia»⁷²⁷. L'atavica dialettica padrone-servo, ora, viene contestualizzata nella situazione storica presente e ricondotta alle conseguenze della società industriale e capitalistica, dove il padrone, «immobile nel suo ruolo, conosce solo la distruzione della vita»⁷²⁸, mentre il servo vive un'esistenza finalizzata alla produzione e asservita alla tecnologia. Sullo stesso retroterra ideologico poggia, come abbiamo visto, il nostro testo teatrale: per dirla con Calvino, «il tempo fa il suo ingresso nel mondo senza tempo del racconto di fate»⁷²⁹, cioè del racconto fiabesco. L'unica strada per riequilibrare le parti e quindi realizzare l'utopia consisterà, allora, nel capovolgimento delle condizioni esistenti.

La logica del rovesciamento e del paradosso ricorre frequentemente nel mondo del folklore, della fiaba e del racconto popolare: si pensi, ad esempio, al carnevale, un periodo di disordine istituzionalizzato durante il quale la gerarchia dei rapporti sociali e familiari viene provvisoriamente sovvertita⁷³⁰; oppure al ribaltamento dei valori cristiani, che Italo Calvino ricorda come caratteristica precipua di molte narrazioni popolari⁷³¹; o, ancora, al mito del paese di Cuccagna, che presenta interessanti punti di contatto con il progetto utopico di Ivan⁷³². Il paese di Cuccagna designa, nell'immaginario collettivo, il luogo della prosperità e dell'abbondanza, dove a chiunque è concesso mangiare e bere a sazietà. Nella terza novella dell'ottava giornata del *Decameron*,

⁷²⁶ L. Sasso, *Antonio Porta* cit., p. 44.

⁷²⁷ J. Picchione, *Poesia comunicazione e progetto utopico* cit., p. 24.

⁷²⁸ J. Picchione, *Introduzione* cit., p. 70.

⁷²⁹ I. Calvino, *Sulla fiaba*, in *Saggi*, Mondadori, Milano 2007, pp. 1541-1632, p. 1582.

⁷³⁰ Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1995.

⁷³¹ I. Calvino, *Sulla fiaba* cit., p. 1557.

⁷³² Cfr. G. Cocchiara, *Il Paese di Cuccagna e altri studi di folklore*, Boringhieri, Torino 1990.

Boccaccio lo descrive come un paese dove «si legano le vigne con le salsicce, e avevavisi un'oca a denaio e un papero giunta, ed eravi una montagna tutta di formaggio parmigiano grattugiato, sopra la quale stavan genti che niuna altra cosa facevan che far maccheroni e raviuoli e cuocergli in bruodo di cappone, e poi li gittavan quindi giù, e chi più ne pigliava più se n'aveva»⁷³³. Una descrizione che trova un celebre riscontro iconografico nel dipinto *Il Paese di Cuccagna* di Bruegel il Vecchio.

Il *topos*, però, ha un significato più profondo: «[...] ben oltre che il paese dove si mangia e si beve a volontà,» scrive Dieter Richter, «[il paese di Cuccagna] è l'immagine radicalmente idealizzata di un mondo opposto alle condizioni esistenti. Regnano, in esso, un nuovo rapporto con la natura, una nuova economia, una nuova morale [...]»⁷³⁴. Un mondo “altro”, che la fantasia popolare costruisce come forma di compensazione a un'esistenza dominata dallo spettro della fame, della violenza, dell'ingiustizia.

L'abbondanza di cibo e bevande, accessibili a chiunque, abolisce ogni gerarchia, ripristinando, perlomeno sul piano dei costumi, l'eguaglianza sociale⁷³⁵. La totale dedizione al soddisfacimento dei bisogni materiali, poi, inibisce qualunque forma di violenza⁷³⁶: il paese di Cuccagna è un regno pacifico, governato da un sovrano che, incarnando «la prosecuzione della mitica figura del “grande mangiatore”, del dio-ventre tellurico della fertilità e della morte»⁷³⁷, ricorda, in parte, «il Re mangione e burlone»⁷³⁸ della fiaba di Porta. Tuttavia, mentre quest'ultima si inserisce nel solco della tradizione dell'utopia politica e sociale dello Stato ideale, che inizia nella prima età moderna con l'*Utopia* di Thomas More e *La città del sole* di Tommaso Campanella, attraversa l'illuminismo borghese e approda all'idea di società egualitaria del pensiero marxista, le immagini culinarie del paese di Cuccagna si condensano in un'«utopia geografica»⁷³⁹ che poco ha a che spartire «con le utopie storiche come l'età dell'oro, sociali come lo Stato ideale, o metafisiche come l'aldilà celeste»⁷⁴⁰. Diversamente dal paese di Cuccagna, dove domina l'ozio e l'eguaglianza coincide, di fatto, con la parità dei costumi, le utopie dello Stato ideale delineano società con una struttura economica che non si fonda esclusivamente sulla distribuzione e sul consumo, ma che, al contrario, presentano più equi modelli produttivi e, soprattutto, immaginano l'eguaglianza tra gli uomini come diretta conseguenza di un programma politico o di un capovolgimento delle condizioni sociali⁷⁴¹. Così, nel testo portiano, l'eliminazione delle gerarchie sociali passa attraverso la condivisione del

⁷³³ G. Boccaccio, *Decameron*, Garzanti, Milano 2008, pp. 670-679, p. 671.

⁷³⁴ D. Richter, *Il paese di Cuccagna. Storia di un'utopia popolare*, La Nuova Italia, Firenze 1998, p. 4.

⁷³⁵ *Ivi*, p. 53.

⁷³⁶ *Ivi*, p. 105.

⁷³⁷ *Ivi*, p. 113.

⁷³⁸ A. Porta, *La presa di potere* cit., p. 22.

⁷³⁹ D. Richter, *Il paese di Cuccagna* cit., p. 27.

⁷⁴⁰ *Ivi*, p. 27.

⁷⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 41 e 53.

potere e quindi, di fatto, la sua abolizione, rappresentata dal gesto, altamente simbolico, della cessione della corona («Ecco! / mi tolgo il segno del potere dalla testa / e tu vieni qui / mettilo su per me / mettiti la corona / io sono Ivan / tu / sei Ivan»), IX, 38-45). Il sogno di un'eguaglianza tesa a riscattare le condizioni delle masse popolari trova il suo ideale mezzo di espressione non tanto nel romanzo o nella trattazione filosofica quanto piuttosto nella fiaba.

Nella *Premessa alla pièce*, l'autore mostra consapevolezza riguardo alla funzione originaria delle narrazioni popolari:

Forse conviene ricordare che le radici storiche delle “favole” affondano nella realtà popolare. Non è difficile rilevare come in questi racconti esemplari, attraverso e oltre le rielaborazioni dei miti, si rivendichino prepotentemente un'altra giustizia, un altro mondo, liberato dalla fatica bestiale, un'altra vita.⁷⁴²

Le trascrizioni letterarie prima e l'industria editoriale e cinematografica poi hanno, in parte, distorto sia il contenuto che la prospettiva ideologica del racconto popolare, che, oggi, tendiamo a percepire come narrazione d'evasione, sganciata da qualunque «riferimento a una particolare comunità sociale o tradizione storica»⁷⁴³. In realtà il racconto popolare costituisce lo specchio simbolico dell'ordine sociale di un determinato periodo storico e, in quanto tale, riflette i bisogni e le aspirazioni della gente «di una tribù, di una comunità, di una società»⁷⁴⁴, proiettando utopie alternative che, per la loro carica eversiva, non di rado hanno sollevato il disappunto dei ceti dominanti⁷⁴⁵. A partire dal XVI secolo, scrittori aristocratici e borghesi si appropriarono del racconto popolare e lo trasformarono in un genere letterario nuovo, la fiaba⁷⁴⁶. Il passaggio dall'oralità alla scrittura determinò, naturalmente, un cambiamento nello stile narrativo e nei contenuti ideologici: il racconto popolare continuava a esistere ma, parallelamente, finì per affermarsi un genere che «escludeva la gente semplice e si indirizzava alle classi alte»⁷⁴⁷.

Nell'Ottocento diverse tendenze, a volte in contraddizione tra loro, interessarono la fiaba e il racconto popolare: sulla scorta dei fratelli Grimm, molti studiosi iniziarono a raccogliere, trascrivere e stampare queste narrazioni, allo scopo di stabilirne versioni cosiddette autentiche che raramente circolavano tra il pubblico originario; i racconti furono riscritti e trasformati in fiabe didattiche per bambini, oppure semplificati a fini commerciali; ancora, «autori “seri” crearono nuove fiabe da motivi popolari e da trame di base. Essi tentarono di usare la fantasia come strumento di critica

⁷⁴² A. Porta, *La presa di potere* cit., p. 2.

⁷⁴³ Cfr. J. Zipes, *C'era un tempo. Introduzione alla storia e all'ideologia delle fiabe e dei racconti popolari*, in *Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari*, Mondadori, Milano 2004, pp. 31-56, p. 36.

⁷⁴⁴ *Ivi*, p. 38.

⁷⁴⁵ *Ivi*, p. 34.

⁷⁴⁶ *Ivi*, p. 41.

⁷⁴⁷ *Ivi*, p. 45.

delle condizioni sociali e per esprimere il bisogno di sviluppare modelli alternativi rispetto a quelli dell'ordine costituito»⁷⁴⁸. Quest'ultima è la corrente cui Porta sembra appartenere, reinterpretando il *topos*, tipicamente fiabesco, dello sciocco, e ponendolo al servizio di un'aspra critica alla società contemporanea, prefigurando, nel contempo, il miraggio di un mondo fondato sull'uguaglianza.

Lo sciocco è l'eroe preferito della fiaba, a tutte le latitudini⁷⁴⁹. L'*identikit* di Ivan, nome che il prototipo dello sciocco assume nella fiaba russa, comprende, pertanto, caratteristiche comuni agli sciocchi delle fiabe di tutto il mondo.

Lo sciocco, scrive Andrej Sinjavskij, può considerarsi «una variante dell'uomo diseredato e sfortunato, una variante più concentrata, concreta e quindi più tangibile»⁷⁵⁰. Occupando i gradini più bassi della scala sociale e morale, lo sciocco suscita, a seconda delle situazioni, scherno, disprezzo o addirittura reazioni violente che si ritorcono inevitabilmente contro di lui⁷⁵¹. «Questa già penosa situazione è resa ancor meno invidiabile dai vizi personali dello Scemo, vizi non particolarmente spaventosi, tutto sommato perfino innocenti e diffusi tra il popolo, ma comunque riprovevoli»: Ivan è pigro, sudicio e incline all'alcol⁷⁵². La sua caratteristica principale, però, è quella che il suo epiteto esprime: la stoltezza. Ivan agisce sempre a sproposito e contro ogni norma di elementare buonsenso: un comportamento che gli procura continuamente insulti e bastonate, persino da parte dei suoi familiari. Come i *Mimi* di Francesco Lanza esaminati da Calvino, le fiabe russe con protagonista lo sciocco sembrano capovolgere l'insegnamento evangelico espresso nel *Discorso della Montagna*, che trasforma la “mancanza” da disvalore in valore, e testimoniare una sorta di «antivangelo [...] segno di una resistenza sorda del mondo dei poveri ad accettare la mancanza come un valore»⁷⁵³. La stessa stoltezza che nei *Mimi* non conosce possibilità di riscatto⁷⁵⁴, nella fiaba russa, invece, diventa indispensabile prerequisito per la «vittoria finale»⁷⁵⁵ di chi la possiede.

In virtù della consueta logica del paradosso, infatti, non è raro che le narrazioni popolari tendano a promuovere proprio coloro che manifestano scarsità o persino totale assenza di particolari qualità fisiche o intellettuali⁷⁵⁶. Le ragioni di questa scelta, apparentemente incomprensibile, sono molteplici, e non si riducono unicamente al gusto per il capovolgimento, che governa le leggi del

⁷⁴⁸ *Ivi*, p. 53.

⁷⁴⁹ A. Sinjavskij, *Ivan lo Scemo*, in *Ivan lo scemo: paganesimo, magia e religione del popolo russo*, Guida, Napoli 1993, pp. 43-54, p. 43.

⁷⁵⁰ *Ibidem*.

⁷⁵¹ *Ibidem*.

⁷⁵² *Ivi*, p. 44.

⁷⁵³ I. Calvino, *Sulla fiaba* cit., p. 1604.

⁷⁵⁴ *Ibidem*.

⁷⁵⁵ A. Sinjavskij, *Ivan lo Scemo* cit., p. 50.

⁷⁵⁶ A. Sinjavskij, *La scelta dell'eroe*, in *Ivan lo scemo* cit., pp. 31-41, p. 39.

mondo fiabesco⁷⁵⁷. In questa sede sarà sufficiente menzionare quella che maggiormente riguarda la figura dello sciocco, vale a dire l'importanza che la fiaba, come è noto, accorda alla dimensione magica. L'assoluta mancanza di qualità dello sciocco costituisce la condizione ideale per la piena manifestazione del potere della magia: più gravi sono le carenze del protagonista, più le forze magiche dovranno intervenire per compensarle⁷⁵⁸. Lo sciocco, dunque, affronta l'esistenza nella costante aspettativa di un aiuto esterno, o magico, o divino («passività ricettiva»), la chiama Sinjavskij⁷⁵⁹): non è un caso che nella fiaba russa ricorrono espressioni idiomatiche quali «cuor contento il ciel l'aiuta», «la fortuna arride agli sciocchi», «Dio ama gli sciocchi»⁷⁶⁰.

Nell'ultimo quarto dell'Ottocento, inserendosi nel solco del filone della rielaborazione di trame e motivi fiabeschi a fini di critica sociale, il grande scrittore russo Lev Tolstoj propone la propria, graffiante versione della fiaba di Ivan⁷⁶¹. *La fiaba di Ivan lo scemo e dei suoi due fratelli, Semèn detto il guerriero e Taràs detto il pancione, della sorella muta Malan'ja, e del vecchio diavolo e di tre diavoletti* (questo il titolo originario) venne pubblicata nel 1886 e riscosse grande successo; l'anno successivo, tuttavia, la censura la sequestrò e ne proibì la vendita, con un'ordinanza destinata a rimanere in vigore fino al 1906⁷⁶². Sotto l'apparente innocenza dei contenuti e l'ingenuo candore dello stile, il libriccino tolstojano celava in realtà un'aspra satira politica. Mentre la brama di potere di Semèn e la smania di ricchezze di Taràs, rispettivamente guerriero e mercante, presta il fianco alle ripetute offensive del Male, che, dopo alterni rovesci di fortuna, ne determina la rovina definitiva, Ivan, da sempre schernito come sciocco, grazie all'amore verso il prossimo, al rifiuto della violenza, al disinteresse verso il denaro, alla completa dedizione al lavoro, riesce a neutralizzare con successo i tentativi del «vecchio diavolo» di distruggerne il regno. Ecco, allora, che la stoltezza cambia segno e si accorda ai dettami dell'etica cristiana: non più «disvalore» da irridere o compensare con l'aiuto di forze magiche, la «mancanza» torna a essere un «valore».

Un paradosso che inverte i paradigmi di pensiero convenzionali, generando una visione del mondo in cui, a dispetto delle apparenze, gli «sciocchi» sono i depositari dell'autentica saggezza, mentre gli «intelligenti», accecati da false credenze, sono irrimediabilmente destinati al fallimento. Ivan e i suoi sudditi incarnano le parole profetiche del Vangelo, secondo le quali solo i bambini entreranno nel Regno nei Cieli e solo i puri di cuore vedranno Dio. Il regno di Ivan, in un certo senso, è un'anticipazione terrena del Regno dei Cieli: una comunità di individui che, con lo sguardo vergine dei bambini, rifiutano istintivamente la violenza delle armi («tutti davano tutto, nessuno si

⁷⁵⁷ *Ivi*, p. 40.

⁷⁵⁸ *Ivi*, p. 39.

⁷⁵⁹ A. Sinjavskij, *Ivan lo Scemo* cit., p. 48.

⁷⁶⁰ *Ibidem*.

⁷⁶¹ L. Tolstoj, *Ivan lo scemo*, Clichy, Firenze 2016.

⁷⁶² *Note ai testi*, in L. Tolstoj, *Tutti i racconti*, a c. di I. Sibaldi, Mondadori, Milano 2005, p. 1419.

difendeva, e dappertutto la gente invitava i soldati ad andare a vivere lì»⁷⁶³) e usano l'oro non come mezzo di scambio ma, semplicemente, come gioco o monile («Si riempirono le tasche, gli scemi, di monete d'oro, ne dettero a tutte le donne perché ne facessero monili, e tutte le ragazze se ne intrecciarono nelle trecce, e ormai persino i bambini per strada cominciarono a giocare con quei pezzetti d'oro»⁷⁶⁴). Nei domini di Ivan tutti «vivevano, lavoravano, bastavano a se stessi e offrivano da mangiare alle persone buone»⁷⁶⁵.

Una società pacifica, accogliente e laboriosa: contrariamente all'Ivan tradizionale, quello tolstoiano è estremamente operoso, tanto è vero che l'unica regola vigente nel suo regno, in grado di assicurare pace e prosperità, è quella per cui «chi ha i calli sulle mani, si siede a tavola, e a chi non ne ha si danno soltanto gli avanzi»⁷⁶⁶. Se Porta si sia parzialmente ispirato all'*Ivan lo scemo* di Tolstoj, non è dato sapere; quel che è certo, è che le due trame presentano svariati punti di contatto, o meglio rifondono nei rispettivi intrecci gli stessi motivi fiabeschi: i fratelli che partono per la città e lasciano Ivan a coltivare i campi; la necessità di superare prove impossibili per ottenere la mano di una principessa; l'intervento di forze magiche a sostegno del protagonista; la vittoria di quest'ultimo e la sua ascesa al potere. Ancora più profonde, però, sono le differenze sul piano dei significati che i due testi trasmettono. L'Ivan portiano non assomiglia affatto al *puer senex* tolstoiano: non ne condivide l'ingenuità, né il candore. Al contrario, mostra estrema maturità e consapevolezza: è un rivoluzionario che denuncia energicamente le violenze del mondo e, al tempo stesso, delinea un preciso programma politico destinato a ripristinare l'equità tra gli uomini. È vero che l'Ivan di Tolstoj, una volta divenuto zar, depona i simboli del potere e torna a indossare «la casacca di canapa, i calzoni e i lapti»⁷⁶⁷ e, soprattutto, torna a lavorare («“Sennò mi annoio” disse, “divento triste, e non ho più né appetito né sonno”»⁷⁶⁸). Questa scelta, tuttavia, dipende più dalla abitudine dello sciocco, che non da un esplicito desiderio di eguaglianza. L'Ivan di Porta, invece, abolisce ogni gerarchia tramite il gesto, fortemente simbolico, della cessione della corona. Le ideologie di fondo, poi, divergono profondamente: ispirata alla morale cristiana quella tolstoiana, con il riferimento alla contrapposizione metafisica tra Bene e Male, la condanna della violenza, l'ostentato disprezzo del denaro, la stoltezza riconvertita in valore positivo; laica e tutta terrena quella portiana, ispirata alle istanze marxiste nelle sue rivendicazioni egualitarie («Il “regno della giustizia” deve fondarsi su un rivoluzionario mutamento di tutti i rapporti»⁷⁶⁹). Infine, la conclusione: definitiva nella fiaba tolstoiana, che perpetra, a modo suo, il tradizionale “e vissero per

⁷⁶³ L. Tolstoj, *Ivan lo scemo* cit., p. 71.

⁷⁶⁴ *Ivi*, p. 76.

⁷⁶⁵ *Ivi*, p. 58.

⁷⁶⁶ *Ivi*, p. 86.

⁷⁶⁷ *Ivi*, p. 56.

⁷⁶⁸ *Ivi*, p. 57.

⁷⁶⁹ A. Porta, *La presa di potere* cit., p. 37.

sempre felici e contenti”; problematico nella *pièce* portiana che, come abbiamo visto, distrugge l’utopia e, al tempo stesso, ne rinnova l’attesa. Quella di Ivan «è la storia, se si vuole, di tutti i “non-realisti” della politica»⁷⁷⁰, chiosa Domenico Campana.

È interessante, a questo punto, osservare l’evoluzione che la figura dello sciocco, continuamente risemantizzata, segue attraverso i testi appena analizzati. La stoltezza è una «mancanza» che, in genere, le fiabe percepiscono negativamente; nel contempo, l’assenza di qualità intellettuali autorizza un consistente intervento delle forze magiche e diviene, quindi, paradossalmente, il presupposto indispensabile per il conseguimento della «vittoria finale»⁷⁷¹. Nell’*Ivan lo scemo* di Tolstoj la stoltezza, in accordo con l’insegnamento evangelico, torna a costituire un valore positivo, schernito solo da coloro che, presunti intelligenti, non riconoscono che la vera saggezza coincide con la semplicità d’animo. Porta, infine, si ricollega all’illustre precedente letterario, ereditando il motivo dello sciocco come autentico depositario della sapienza. Nel suo testo, però, manca qualsivoglia riferimento all’etica cristiana: la stoltezza, qui, ricorda quella follia, quella malattia novecentesca, per la quale il vero sciocco è colui che si conforma supinamente alle convenzioni e agli schemi della società.

Il potenziale emancipatorio del racconto popolare, tuttavia, è destinato a rimanere inespresso, se non sollecitato mediante «la comunicazione orale, [...], l’adattamento teatrale, operazioni culturali provocatorie»: ecco, allora, che la fiaba di Ivan incontra la struttura del testo teatrale, così da «offrire alla gente una speranza nella sua capacità di resistere a tutte le forme di oppressione e di perseguire modalità di via e di comunicazione più significative»⁷⁷².

4.1 L’itinerario testuale della *pièce*

Nella *Premessa* alla *pièce*, l’autore chiarisce immediatamente che «questo testo è stato scritto per un particolare teatro, quello realizzato dai componenti il “Teatro Artigiano” di Cantù»⁷⁷³.

La presa di potere di Ivan lo sciocco segna un’evoluzione nella prassi drammaturgica portiana: assecondando la tendenza a una crescente «dilatazione del teatro verso il sociale, verso la partecipazione, verso la comunicazione»⁷⁷⁴, Porta accantona, per il momento, la scrittura

⁷⁷⁰ D. Campana, *Antonio Porta: un poeta che scrive dei morti (i padroni) e dei vivi (i servi)*, in «Novella 2000», 22 aprile 1975, p. 63.

⁷⁷¹ A. Sinjavskij, *Ivan lo Scemo* cit., p. 50.

⁷⁷² J. Zipes, *C’era un tempo* cit., pp. 55-56.

⁷⁷³ A. Porta, *La presa di potere* cit. p. 2.

⁷⁷⁴ M. De Marinis, *Al limite del teatro* cit., pp. 76-77 (cfr. *supra*, p. 33).

aprioristica e individuale della stagione precedente, per approdare, come molti in quegli anni, all'idea di testo teatrale inteso come prodotto di una ricerca collettiva, attraverso la collaborazione tra scrittore, regista e attori. In linea con la prassi, sempre più affermata, della scrittura scenica, la *pièce* nasce dall'«integrazione continua tra parole, azioni, invenzioni della regia che contribuiscono a “fare” il racconto»⁷⁷⁵. In un contributo intitolato *La parola a teatro, tra azione e postdrammatico*⁷⁷⁶, Gerardo Guccini riflette sulle interazioni fra scrittura drammatica e *performance* scenica. A partire dalle osservazioni di Carmelo Bene, che proiettava la compenetrazione tra parola e scena sui ruoli del drammaturgo e dell'attore, «individuando nell'attore-poeta il corrispettivo scenico e “con voce” del poeta-attore che [...] vive nelle espressioni poetiche della scrittura»⁷⁷⁷, lo studioso focalizza l'attenzione su quest'ultimo e sulle caratteristiche della scrittura drammaturgica nei suoi rapporti, impliciti o espliciti, con il palcoscenico. Postulando che «l'atto di comporre è, di per sé, una *performance* nascosta»⁷⁷⁸, cioè deriva da un processo di mimesi mentale dello spettacolo durante il quale lo scrittore interiorizza e trasferisce sulla pagina «voci e presenze “altre”»⁷⁷⁹, Guccini, reinterpretando la distinzione, introdotta da Siro Ferrone, tra «drammaturgia preventiva» e «drammaturgia consuntiva»⁷⁸⁰, esclude la possibilità di una scrittura sganciata da ogni relazione con la scena e differenzia ulteriormente la «drammaturgia consuntiva» in due sottospecie:

A questo punto [...] conviene distinguere tra 1) testi consuntivi di carattere virtuale, che vengono cioè conformati dal procedere di messinscena mentali e 2) testi consuntivi, che sono il risultato di un effettivo e concreto rapporto di interazione tra autore, attori e altre componenti dell'*ensemble*. I primi svolgono forme di “teatralità individualizzata” che si offrono alla libera interpretazione di regista e attori, attivando un rapporto dialettico. I secondi, invece, nascono all'interno del processo spettacolare, del quale sono una componente necessaria e determinante. L'autore che opera in un contesto d'*ensemble* non scrive, insomma, perché il suo testo venga

⁷⁷⁵ A. Porta, *La presa di potere* cit., p. 2.

⁷⁷⁶ G. Guccini, *La parola a teatro, tra azione e postdrammatico*, in «Quaderni del Teatro di Roma», n. 18, dicembre 2013, pp. 2-3.

⁷⁷⁷ *Ivi*, p. 2.

⁷⁷⁸ *Ivi*, p. 3.

⁷⁷⁹ *Ibidem*.

⁷⁸⁰ «La drammaturgia può avere diversi caratteri, anzi numerosi, ma volendo descriverla sinteticamente può essere classificata come consuntiva o come preventiva. La drammaturgia consuntiva è tendenzialmente governata da uno scrittore che spesso, ma non sempre, è anche un attore; è la drammaturgia che trascrive sulla carta le dinamiche, i rapporti e soprattutto l'elaborazione dei personaggi tenendo conto di una precisa compagnia di attori e del loro concertato possibile. Il testo è al servizio delle competenze attoriali presenti. La drammaturgia preventiva non è preordinata ad alcuna compagnia teatrale futura, ma è frutto della mente del drammaturgo che può essere anche un attore; si tratta di una drammaturgia che è spesso la conseguenza secondaria di esperienze sceniche precedenti, che nel nuovo testo trovano l'occasione di rinnovarsi e talvolta chiarificarsi». S. Ferrone, *Sul teatro di Eduardo. Una questione di metodo*, in *Eduardo: modelli, compagni di strada e successori*, a c. di F. Cotticelli, CLEAN, Napoli 2015, pp. 17-20, p. 17.

scelto da teatranti che lo mettano in scena, ma perché i teatranti con cui concretamente opera hanno scelto lui per sviluppare le proprie potenzialità.⁷⁸¹

Mutuando la classificazione di Guccini e riferendola alla nostra *pièce*, è fuor di dubbio che quest'ultima appartenga alla seconda categoria drammaturgica: *La presa di potere di Ivan lo sciocco*, diversamente da altre opere portiane, come *Stark* e *La festa del cavallo*, nasce all'interno del processo spettacolare, attraverso la stretta integrazione tra il lavoro dello scrittore e quello della compagnia teatrale cui il testo è destinato. È naturale, a questo punto, chiedersi quali forme assuma, nel caso specifico, l'interazione tra autore, regista e attori. A tale proposito, nel corso della conferenza tenuta nel febbraio 1989 presso il DAMS di Bologna, nella quale riflette retrospettivamente sulla propria attività di scrittore per la scena e sul proprio rapporto con il teatro e le sue istituzioni, Antonio Porta avrebbe dichiarato che «questa [fiaba] l'ho costruita proprio su misura per il Teatro Artigiano di Cantù e su questa il Teatro Artigiano di Cantù ha costruito su misura una messinscena, in cui i gesti erano studiati in maniera straordinaria»⁷⁸².

Le sue parole lasciano emergere la fisionomia di un preciso *modus operandi*, che concilia autonomia e interdipendenza, riflettendosi in una netta, ma allo stesso tempo complementare, partizione dei compiti, per cui, da una parte, l'autore scrive, o meglio, “costruisce” la fiaba «su misura per il Teatro Artigiano», dall'altra quest'ultimo “costruisce” su misura una messinscena prevalentemente imperniata sul gesto, e in particolare sulla manipolazione degli oggetti, elemento basilare del suo stile di recitazione⁷⁸³. Un'esplicita conferma proviene da una testimonianza che Sergio Porro, il regista della compagnia, ha rilasciato al trimestrale «Canturium»: «A me le prime invenzioni di regia, a lui di testo»⁷⁸⁴. E, poco oltre, precisa: «Mai ha dato suggerimenti di o alla regia. Mai è entrato in un ruolo [...] che ha sempre considerato non suo»⁷⁸⁵. L'autore e la compagnia, dunque, si impegnano rispettivamente nella stesura del testo e nella messa a punto delle invenzioni di scena, evitando, apparentemente, interferenze nei relativi terreni di competenza, e, allo stesso tempo, integrando i propri sforzi verso il comune obiettivo di una *pièce* in cui «né la parola né le azioni devono prevaricarsi»⁷⁸⁶. Una bipartizione che si riverbera nella stampa, dove il testo, prevalentemente in versi, si alterna alla prosa delle didascalie introduttive, che lasciano affiorare, qua e là, alcune tracce di quelle «invenzioni di regia» che, insieme alle rare didascalie intratesuali e alle fotografie dello spettacolo, conservate da Rosemary Liedl Porta, consentono di ricostruire, almeno in parte, la “trama gestuale” della *pièce*.

⁷⁸¹ G. Guccini, *La parola a teatro* cit., p. 3.

⁷⁸² A. Porta, *Conferenza* cit., p. 38.

⁷⁸³ Per la storia della compagnia e la descrizione del suo metodo di lavoro rimando alle pp. 40-48.

⁷⁸⁴ S. Porro, *Breve storia di un incontro* cit., p. 46.

⁷⁸⁵ *Ivi*, p. 47.

⁷⁸⁶ *Ds* p.

Nella *Premessa* Antonio Porta scrive che «la trama della fiaba, con tutte o quasi le sue deviazioni, preesisteva nella mente dell'autore e fu l'incontro con quel *teatro* [il Teatro Artigiano] a stimolarne la stesura»⁷⁸⁷. L'incontro, come anticipato nel secondo capitolo, era avvenuto a margine dello spettacolo *Il mondo poggia sul dorso di un grande caimano*, che la compagnia aveva rappresentato presso il Teatro Quartiere di Milano il 23 gennaio 1973.

Secondo la ricostruzione *a posteriori* del regista, fu proprio quella la circostanza in cui l'autore avrebbe proposto al Teatro Artigiano di collaborare per la messa in scena di «una fiaba» che aveva in mente «da tempo»⁷⁸⁸. È sempre Sergio Porro a rievocare, dalla sua vivace prospettiva, l'inizio della collaborazione artistica con Porta:

Qualche settimana dopo, una mattina nella Biblioteca Comunale di Cantù, [...] squilla il telefono. [...] Ho il telefono all'orecchio e mi sento dire: Ciao, sono Leo... Leo?!? ... Ribatto sorpreso... Sì Leo Paolazzi. Il mio nome è Leo Paolazzi. Ma tu a Milano mi hai conosciuto con il mio nome da poeta, Antonio Porta [...]... Grazie a voi ho cominciato a scrivere il testo [...]. Credo che il titolo potrebbe essere *La presa di potere di Ivan lo sciocco*. Vediamoci e cominciamo a parlarne... [...]. Si comincia seriamente. A me le prime invenzioni di regia, a lui di testo.⁷⁸⁹

Il fatto che l'autore, a quell'altezza cronologica, avesse già stabilito il titolo definitivo della *pièce*, non trova nessun riscontro oggettivo nella documentazione in nostro possesso; gli appunti contenuti all'interno di Q, compresi tra il febbraio e l'agosto del 1973, invece, comprovano che Porta avesse effettivamente iniziato a scrivere il testo a poca distanza dal primo incontro con la compagnia. In una mail del 12 ottobre 2016, Porro fornisce altre preziose informazioni:

[...] dell'*Ivan lo sciocco* non c'è mai stato un copione o una traccia o un testo scritto dall'inizio alla fine, era tutto nella testa di Antonio Porta: ci sentivamo per telefono e lui mi raccontava, veniva a Cantù una sola volta alla settimana, al massimo ogni quindici giorni, si fermava tutta la sera per la prova e mi portava degli appunti manoscritti per la scena successiva... noi allora ci si vedeva per ben 3 giorni alla settimana e Leo in genere arrivava il venerdì sera. La compagnia gli presentava il lavoro e lui si mostrava soddisfatto. Quando qualcosa non gli piaceva, lo diceva subito e ne parlavamo. Gli appunti ovviamente se li riprendeva lui perché dovevano finire nella pubblicazione Einaudi. Questo ce l'ha detto subito.⁷⁹⁰

La stesura della *pièce* e l'allestimento teatrale, dunque, procedono di pari passo: «non c'è mai stato un copione o una traccia o un testo scritto dall'inizio alla fine» perché il testo cresceva

⁷⁸⁷ A. Porta, *La presa di potere* cit., p. 2.

⁷⁸⁸ S. Porro, *Breve storia di un incontro* cit., p. 43.

⁷⁸⁹ *Ivi*, pp. 43-46.

⁷⁹⁰ E-mail di Sergio Porro inviata il 16 ottobre 2016.

parallelamente alla sua trasposizione scenica. Porta stava costruendo una fiaba «su misura»⁷⁹¹ a tutti gli effetti: ne risulterà una *pièce* composta da scene brevi e agili, in accordo con uno stile recitativo basato più sull'espressione corporea che sulla dizione, con numerosi episodi corali e svariate occasioni (una su tutte il *Testo delle tecniche*⁷⁹²) per sfruttare gli oggetti sulla scena.

Le prove, alle quali, periodicamente, assisteva anche l'autore, si basavano, di fatto, su «appunti manoscritti» che poi Porta riprendeva con sé, per rielaborarli in vista della pubblicazione in volume⁷⁹³. Gli «appunti» cui il regista allude sono quelli contenuti in Q? Sia la concomitanza cronologica che la tecnica scrittoria indurrebbero a pensarlo, se non fosse che, nella testimonianza comparsa su «Canturium», Porro parla di «cartelle»⁷⁹⁴, termine con cui, comunemente, si indicano fogli dattiloscritti su una sola facciata. In ogni caso, Q rappresenta la prima testimonianza della *pièce*: a differenza dei block notes de *La festa del cavallo*, gli appunti di Q sono estremamente eterogenei e comprendono, oltre alla stesura di alcuni passi del testo teatrale, anche richiami alle fonti, annotazioni, promemoria. Q, insomma, si presenta più come un «diario di lavoro» che come una prima redazione vera e propria.

Come anticipato nel paragrafo introduttivo, l'ideazione e l'elaborazione della *pièce* hanno subito l'influsso delle «fiabe di sciocchi» e, probabilmente, della riscrittura d'autore di Tolstoj. In aggiunta, Q segnala esplicitamente altre due fonti: Friedrich Klemm, *Storia della tecnica*⁷⁹⁵ («Tecniche medioevali Klemm», p. 18) e *101 storie Zen*, a cura di N. Senzaki e P. Reps⁷⁹⁶ («101 - novelle zen», p. 108). La prima, e in particolare il capitolo inerente i ritrovati della tecnologia medioevale, viene utilizzata in riferimento al *Testo delle tecniche*: un «punto centrale» (p. 17), perché «il progresso delle tecniche e il loro fermento» (p. 17), e in particolare la connessione tra «la tecnica e i padroni» (p.17), sono direttamente implicati con il «2° Finale», in cui «Ivan viene travolto dalla Realtà e ucciso» (p. 18; a questa altezza cronologica, cioè intorno al febbraio del 1973, dunque, l'autore aveva già messo a fuoco la struttura del duplice finale, uno utopico e uno reale). La centralità del tema della tecnica, sfruttata dai potenti come strumento di sottomissione⁷⁹⁷,

⁷⁹¹ A. Porta, *Conferenza cit.*, p. 38.

⁷⁹² L'autore annota in Ds¹, c. [1r]: «Tutto il testo è aperto nel senso che permette agli attori di costruire teatralmente i vari passaggi. Il testo, oltre che costituire come tale una comunicazione con il pubblico, com'è naturale, funziona da struttura portante dell'azione mimica dei personaggi e del coro partecipante, di volta in volta popolo, provocatori, artigiani, ecc. ecc.».

⁷⁹³ È però inverosimile che egli fosse già a conoscenza del fatto che la *pièce* sarebbe stata edita da Einaudi, visto che solo diversi mesi dopo Guido Davico Bonino ne avrebbe ricevuto in lettura il dattiloscritto e, il 13 novembre, avrebbe comunicato all'autore la decisione, assunta dal comitato editoriale durante la riunione del 7 novembre precedente, di pubblicarla nella collana «Collezione di Teatro» (cfr. LDB 1).

⁷⁹⁴ S. Porro, *Breve storia di un incontro cit.*, p. 46.

⁷⁹⁵ F. Klemm, *Storia della tecnica*, Feltrinelli, Milano 1966.

⁷⁹⁶ *101 storie Zen*, a c. di N. Senzaki e P. Reps, Adelphi, Milano 1973.

⁷⁹⁷ «Rivoluzione = sfruttamento che parte dal potere qualunque tipo di rivoluzione (vedi quella tecnologica) La schiavitù dopo la liberazione», annota l'autore a p. 22.

trova conferma nella sua alta ricorrenza tra le pagine degli appunti, dove, sovente, diviene oggetto di passi successivamente rimossi⁷⁹⁸, ad esempio quelli alle pp. 32-38 e 42-44:

Q pp. 32-38

- Ma allora da che parte sta la tecnica? - Da quella di chi se la prende. - I padroni! - E tu da che parte stai? - Della tecnica, voglio diventare un padrone - Allora bisogna staccarti subito la testa. (E') meglio che te la stacchi tu, la tua, se non sai essere solo un servo - Guarda, lingua, che tu stia attento a non crederti un dio e nemmeno perché sei un Uomo. Bisogna che tu pensi all'uomo insieme con le cose, il mondo *, perché stia bene e non subisca di continuo la violenza dei militari e dei filosofi. La vita è un fatto semplice: l'età d'un uomo si può contare a primavera. Quante primavere hai contato, quante estati? Come hai lavorato? Da libero o da schiavo?

Q pp. 42-44

- Se non ci impadroniamo noi della tecnica gli altri ci terranno sempre schiavi - In nome del progresso ti dico che sei un reazionario! - A nome mio ti dico che sei un metafisico, anzi un metafico! La tecnica è come un teatro. Ci fanno vedere un'illusione. Ma se sali sul palcoscenico sai che fatica è e il padrone è sempre un altro.

Tra i brani cassati merita particolare attenzione l'originario «finale» (pp. 62-64), depennato e riscritto (pp. 65-66), e poi nuovamente cassato.

Q pp. 62-64

Q pp. 65-66

| | |
|---|---|
| finale - Questo è certo, da tutto quanto accade o è accaduto si ricava una lezione semplice | EPILOGO FINALE Corale - Noi distribuiremo |
| impadronirsi degli strumenti del lavoro far nostri gli strumenti della produzione fare nostra la terra in caso contrario continuerà a sembrare quello che sembra o è accaduto il progresso rimane illusione e inganno la tecnica inventa le forme delle nuove schiavitù La fatica non diminuisce aumenta e viene giorno che | i basti - Noi fabbricheremo le barche e i timoni - Noi conosciamo le necessità di tutti - Noi rinunciamo all'alcool - Terremo sulle torri gli orologi in ogni luogo perché a tutti ricordino a chi guarda il tempo della schiavitù - Sarà sconosciuto il senso della parola bisogno - Noi fabbricheremo le macchine i mulini - Noi tesseremo le vele e Offriremo i prodotti e |

⁷⁹⁸ D'ora in poi i testi verranno sempre riprodotti tramite trascrizione diplomatica della lezione finale. Segni diacritici:

* parola illeggibile
(abcd) refuso

non occorre aspettare la morte svuotata di distribuiremo i ricavi - e finalmente che tutto significato poiché finora non c'è poiché finora sia veramente nostro e di tutti.
non c'è stata a vita

Entrambi i finali indicano la strada della liberazione nella riappropriazione dei mezzi di produzione: tuttavia, mentre il primo è estremamente didascalico e si chiude in negativo, il secondo lascia intravedere la fisionomia di quello che, da Ds¹, assumerà il titolo di *Coro dei buoni propositi*⁷⁹⁹, che termina con una fiduciosa apertura verso il futuro.

Le pp. 74-78, datate 23 maggio 1973, invece, ospitano una lunga digressione sull'invenzione dell'orologio e sulle sue implicazioni nel rapporto tra servi e padroni, poi radicalmente rielaborata, ridimensionata e inserita, a partire da Ds¹, in corrispondenza della strofa V del *Testo delle tecniche*⁸⁰⁰:

Q pp. 74-78

Ds¹ c. [15r]

| | |
|---|---|
| <p>- L'orologio è nemico - Divide le ore come fossero tutte uguali - Le ore sono sempre * con le stagioni - I giorni sono corti o lunghi - l'orologio serve a produrre bene e di più - Senza l'orologio come sappiamo quanto dura il lavoro - L'orologio ha un ritmo nemico dell'uomo - Il ritmo dell'uomo e degli animali sono le stagioni - Con il ritmo dell'orologio gli uomini si moltiplicano di più - Gli uomini mangiano di più - L'orologio non può essere distrutto le stagioni si piegheranno alla volontà dell'uomo - L'uomo è suo schiavo - l'uomo è suo servo sciocco</p> <p>- L'orologio è una grande prigionia - mettono gli orologi nelle torri del Palazzo - Dove non c'è il Palazzo mettono gli orologi nei campanili della Chiesa</p> | <p>E guardate quest'altra macchina divina: si chiama orologio coi pesi e le ruote segna le ore e così le nostre ore non dovranno più essere quelle del tempo e delle stagioni! basta col disordine naturale! L'orologio divide il tempo con precisione sempre uguale a se stessa e regola il ritmo del lavoro - (silenzio) miracolo dell'uomo divenuto finalmente padrone del tempo! miracolo di padrone!</p> |
|---|---|

Se la *Storia della tecnica* viene consultata per reperire informazioni attendibili sulle invenzioni

⁷⁹⁹ A. Porta, *La presa di potere* cit., pp. 52-53.

⁸⁰⁰ *Ivi*, pp. 19-20.

tecniche medioevali, diverso è l'utilizzo della seconda fonte, *101 storie Zen*, una raccolta di apologhi orientali dalla quale l'autore estrapola quello intitolato *Se ami, ama apertamente*, inserito nella cornice del monologo di presentazione di Mauritana, la donna di Ivan, con poche ma significative variazioni, che contribuiscono a creare un'atmosfera fiabesca.

Il monologo, accennato in Q («Mauritana 9-7-73 Dice solo queste parole [...] - Questo io penso dell'amore: in un lontano paese d'oriente ecc. [...] Ecco questo io vi ripeto, se ami ama apertamente Didascalìa: (E tutti se ne andarono vergognosi già meditando di metterla al rogo).»⁸⁰¹, p. 108), viene pienamente sviluppato in Ds¹ c. [9r], e rimane sostanzialmente inalterato nelle testimonianze successive e nella stampa⁸⁰²:

Se mi ami, ama apertamente
(*101 storie Zen* cit., pp. 18-19)

«Mauritana parla dell'amore»⁸⁰³
Ds¹ c. [9r]

Venti monaci e una monaca, che si chiamava Eshun, facevano esercizio di meditazione con un certo maestro di Zen. Nonostante la sua testa rapata e il suo abito dimesso, Eshun era molto carina. Diversi monaci si innamorarono segretamente di lei. Uno di questi le scrisse una lettera d'amore, insistendo per vederla da sola. Eshun non rispose. Il giorno dopo il maestro fece lezione ai suoi discepoli, e alla fine della conferenza Eshun si alzò. Rivolgendosi a quello che le aveva scritto, disse: «Se veramente mi ami tanto, vieni qui e prendimi subito tra le tue braccia».

“Io penso questo dell'amore: in un lontano paese d'oriente venti monaci e una monaca che si chiamava Eshun, facevano esercizio di meditazione **in un certo convento**. Nonostante **avesse** la testa rapata e un abito **molto castigato**, Eshun era molto **bella**. **Molti** monaci si innamorarono segretamente di lei. Uno di **loro ebbe il coraggio** di scriverle una lettera d'amore **in cui le chiedeva di** vederla da sola. Eshun non rispose **alla lettera e fece finta di nulla**. Il giorno dopo **alla fine della lezione tenuta dal maestro di meditazione** Eshun si alzò e, rivolgendosi a **colui** che le aveva scritto, disse: (“) Se veramente mi ami tanto, vieni qui e prendimi subito tra le braccia. **Se mi ami, ama apertamente. Io ripeto solo questo: se ami, ama apertamente.”**

Il nome di Mauritana compare già a p. 14, dove viene associato al «bambino di IVAN che lo tiene

⁸⁰¹ La «Didascalìa» sarà abbandonata a partire da Ds¹.

⁸⁰² Le variazioni introdotte in Ds¹ c. [9r] sono segnalate in grassetto nel testo.

⁸⁰³ Questo il titolo del passo in Ds¹, dove «parla dell'amore» è annotazione manoscritta di Guido Davico Bonino, non recepita dall'autore nei dattiloscritti successivi e dunque non confluita nella stampa.

nascosto per insegnargli quello che sa lui e crede giusto» (a p. 106, tra i «testi da fare»), Porta annota anche quello che sarà incentrato su «quale è la verità quelle cose che Ivan ha imparato e che ha trasmesso a suo figlio», e che, fino a Ds³, si intitolerà *Ivan parla del figlio suo e di Mauritana*, per poi, a partire da B, assumere il titolo definitivo di *Ivan riparla del figlio suo e di Mauritana*). A p. 58 abbiamo un abbozzo delle due sezioni del futuro *Testo parallelo all'azione del rogo*⁸⁰⁴, poi cassate e rielaborate, rispettivamente, alle pp. 94-102 e alle pp. 59-60, in una lezione prossima a quella di Ds¹⁸⁰⁵:

Q p. 58

EPISODIO MAURITANA - La Mauritana è stata messa al rogo perché gli uomini l'amavano troppo e chi amava troppo gli uomini che così non lavoravano più. Le streghe sono odiate perché non producono

Q pp. 59-60

- Non dire che le streghe sono buone e¹ capaci d'amore nel loro cerchio magico: nessuno ti darà più del² lavoro. - Non dire che le streghe proteggono il lavoro della terra: ti aspetta³ il rogo. - Tutti odiano le streghe perché non producono nulla

Q pp. 94-102

5. 7. 73 Fine di Mauritana - Mauritana è la mia donna - Tutti gli uomini amano Mauritana - E' venuta dal centro⁴ della terra con la sua pelle nera - Mauritana mi ha dato un figlio nero come lei e come lei sarà felice di vivere Bruciano viva Mauritana perché gli uomini sono pazzi di lei - Mauritana brucia⁵ a causa dell'odio degli uomini e delle donne (che si odiano) che si hanno in odio l'uno con l'altro⁶ - Con lei brucia vivo mio⁷ figlio a causa dell'odio degli uomini e delle donne che hanno in odio i propri figli - Padri e madri che odiano i propri figli e li

⁸⁰⁴ A. Porta, *La presa di potere* cit., pp. 14-15.

⁸⁰⁵ L'apparato progressivo, riportato in calce alla lezione a testo, documenta le varianti inserite nella testimonianza cronologicamente più vicina, Ds¹, cc. [10r-11r].

La lezione di Ds¹ è identica a quella finale, salvo la dicitura «SABBA», che, da Ds³, introduce la seconda sezione del *Testo parallelo all'azione del rogo*, e salvo la versificazione che, talvolta, differisce da quella della stampa.

torturano per questo lo hanno torturato e ora lo bruciano, mio figlio⁸ - Una cosa non la farò non abbandonerò la terra e sopra ci spargo le ceneri del rogo - Ivan, sciocco - Mi dicono pazzo perché aro le ceneri del rogo - Ivan, pazzo - Pensiamo a Mauritana che ondeggia nel raccolto e poi diventare⁹ pane, pane! - Ivan, idiota - Ivan sei tanto sciocco che nemmeno ti bruciamo sul rogo¹⁰ - Lasciate in pace Ivan - Lasciate a Ivan la sua pace

¹ buone e → *cassato*

² nessuno ti darà più del → ti cacceranno / dal

³ ti aspetta → ti mettono sopra il

⁴ centro → profondo

⁵ brucia → brucia viva

⁶ (che si odiano) che si hanno in odio l'uno con l'altro → che si odiano

⁷ mio → suo

⁸ per questo lo hanno torturato e ora lo bruciano, mio figlio → - Per questo torturano suo figlio e lo bruciano / vivo / - La tortura è il loro pane quotidiano perché scandalizzarsi

⁹ diventare → diventa

¹⁰ bruciamo sul rogo → gettiamo nel fuoco

Il caso del *Testo parallelo all'azione del rogo* non è isolato; tra le pagine di Q sono disseminate stesure parziali o complete di brani della *pièce* elaborati in una versione prossima a quella di Ds¹ e, dunque, a quella definitiva, come *Descrizione di un momento meteorologico di grande invenzione* (pp. 24-26) e *Apocalissi dei provocatori* (provvisoriamente intitolato «EPISODIO PROVOCATORI» alle pp. 26-27 e, poi, «Apoteosi dei provocatori» alle pp. 82-86).

Più tortuoso, invece, l'itinerario del *Prologo*⁸⁰⁶. L'annotazione «nel prologo», a p. 2, si riferisce a un brano, successivamente cassato, che in origine, probabilmente, doveva costituire l'*incipit* della *pièce* (pp. 2-4):

Vi spiego cosa faccio i miei fratelli dicono i miei fratelli mi dicono ebbene sì mi dicono che sono uno sciocco perché faccio questi lavori e non me ne sono andato coi soldi di mio padre, il Gran Mercante. Loro se ne sono andati e dicono che sono uno sciocco perché faccio questi lavori e mi sono fermato qui, di dove il Gran Mercante era partito.

⁸⁰⁶ A. Porta, *La presa di potere* cit., pp. 6-7.

In un primo momento, dunque, la trama (che annovera un personaggio, il Gran Mercante, poi tralasciato) viene presentata, almeno in parte, dallo stesso Ivan, anziché dal «falso monaco», che gli subentrerà a partire da Ds¹ (e al quale, per ora, è attribuito solo il «finale», p. 80, poi *Epilogo del finto monaco*⁸⁰⁷). Qualche pagina dopo, la postilla «Prologo recitante» (p. 23) lascia intuire che, a un certo punto, l'autore avesse valutato l'idea di aprire la *pièce* con *Descrizione di un momento meteorologico di grande invenzione* (pp. 24-26); idea successivamente accantonata, come attesta la cassatura dell'annotazione. L'ultimo riferimento al *Prologo* contenuto in Q si trova a p. 80 ed è datato 2 luglio 1973: «Prologo alla ribalta [...] raccontare tutta la vicenda in breve e in forma di fiaba».

Segue l'*incipit*, che richiama da vicino quello di Ds¹, così come quello delle testimonianze successive e della stampa⁸⁰⁸:

Q p. 80

Ds¹ c. [5r]

Questa è la storia di IVAN che ha quattro fratelli che se ne sono andati per il mondo.

Questa è la storia di Ivan proprio storia non favola né invenzione senza radici di Ivan che ha quattro fratelli che se ne sono andati per il mondo

Anche l'episodio del *Rifiuto dei fratelli* figura, in forma embrionale, alle pp. 50 e 56:

- No, fratello, io rifiuto il tuo ordine perché la morte vi regna sovrana. - No, fratello, io rifiuto il tuo ordine perché la vita terrestre è tenuta in minor conto del paradiso [...] No, fratello, io rifiuto il tuo ordine perché ti prendi cura del male del prossimo per diventare ricco. Così fai parte della classe dei ricchi e chi ha bisogno è un semplice strumento. Ti dico la verità: sei un torturatore.

Altri brani, invece, si riferiscono a situazioni drammaturgiche successivamente tralasciate, come un dialogo tra il re e la regina (personaggio destinato a non avere seguito, pp. 46-48)⁸⁰⁹ e un monologo di Ivan incentrato sul tema del suo rapporto con la città e la campagna (pp. 70-72)⁸¹⁰.

⁸⁰⁷ *Ivi*, p. 51.

⁸⁰⁸ *Ivi*, p. 6.

⁸⁰⁹ «<- Mia regina, dobbiamo deciderci: se usare clemenza o farlo fuori per sempre. L'esilio o la morte. L'esilio è un pericolo. Dunque che facciamo? - Usate clemenza - In nome della giustizia umana e divina lo farò. Se avrò torto pagherò di persona. - E pagherà anche / il popolo - Questo / se non saprà difendersi: Anch'io sono il popolo. Se il popolo non mi vuole me ne vado».

⁸¹⁰ «<- io sto in campagna perché so che hanno tutti bisogno che io ci stia altrimenti non mangiamo né una volta al giorno né una volta ogni due giorni nemmeno una volta ogni tre giorni mai ma ogni volta che vado in città mi trattano

Nelle ultime pagine, infine, Q presenta due promemoria di «testi da scrivere»: il primo, datato 8 luglio 1973, comprende, oltre al già citato «quale è la verità quelle cose che Ivan ha imparato e che ha trasmesso a suo figlio», anche «- per quali motivi architetto medico militare falliscono le prove per le nozze», «ingresso di Ivan e sue prove» e «qual è [sic!] il regno della giustizia» (p. 106); il secondo, datato 11 agosto 1973, include, invece, «- concorso di Ivan e sue prove», «finale utopico» e, infine, «rapporto con la Principessa» (p. 116).

Di conseguenza, il contenuto, completo o parziale, delle scene *Ivan riparla del figlio suo e di Mauritania*, *Partecipazione dei quattro fratelli di Ivan al torneo per la mano della Principessa*⁸¹¹, *Partecipazione di Ivan al torneo per la mano della Principessa*⁸¹² e *Ivan spiega come è il regno della giustizia*⁸¹³ da una parte, e, nuovamente, *Partecipazione di Ivan al torneo*, *La Principessa parla del regno della giustizia*⁸¹⁴ e, infine, *Ivan parla alla Principessa muta*⁸¹⁵ dall'altra, è senz'altro posteriore, rispettivamente, all'8 luglio e all'11 agosto 1973. Qualche giorno prima, il 3 luglio, Porta aveva annotato un riferimento a «- Una nuova invenzione (?) la sirena delle fabbriche (da agganciare all'orologio) la sirena per il popolo segna il tempo della schiavitù della rivolta della provocazione della tragedia» (p. 88): uno spunto successivamente sviluppato nel «Testo della sirena», poi *Invenzione della sirena*⁸¹⁶. L'unico richiamo esplicito all'allestimento scenico è a p. 4, dove l'autore scrive che «(lo sciocco è Sergio Porro è l'interprete dell'Utopia)», registrando l'attribuzione del ruolo del protagonista al regista della compagnia.

Q è un quaderno di appunti sparsi, che non lascia ancora presagire quella struttura bipartita che caratterizzerà i dattiloscritti successivi. Attraverso una prima, superficiale collazione tra Ds¹, Ds² e Ds³ è già possibile intuire come testo e didascalia evolvano indipendentemente tra loro: a differenza del primo, infatti, quest'ultima muta radicalmente nel passaggio da una testimonianza all'altra. In una lettera indirizzata a Guido Davico Bonino l'autore chiarisce che «per scrivere la didascalia definitiva, aspetto di vedere le seconde prove in scena; infatti le soluzioni adottate in parte modificano e in parte allargano le informazioni già date»⁸¹⁷. Porta, dunque, torna sulla didascalia a più riprese, non solo per mettere progressivamente a fuoco l'interpretazione del testo, ma anche per

come servo perfino i servi mi trattano da servo eppure io qui continuo a starci amo la terra le sue nascite le sue morti le sue resurrezioni di tutti gli anni e tanto basta di qui non possono ammazzarmi neppure le cannonate».

⁸¹¹ A. Porta, *La presa di potere* cit., pp. 28-29.

⁸¹² *Ivi*, pp. 31-32.

Alle pp. 110-112 Porta chiarisce a se stesso il significato delle prove cui Ivan viene sottoposto: «la presa del potere viene sempre ostacolata dall'establishment con mezzi illeciti per renderla impossibile questo è il senso delle prove che vengono imposte e che si superano con l'aiuto magico (l'Utopia) i fratelli di IVAN vengono respinti prima delle prove [...] mentre IVAN è pericoloso, è il popolo, quindi / le prove magiche! paragonabili ai trucchi elettorali operati anche nell'ambito del comune medioevale».

⁸¹³ A. Porta, *La presa di potere* cit., pp. 34-36.

⁸¹⁴ *Ivi*, pp. 40-41.

⁸¹⁵ *Ivi*, p. 38.

⁸¹⁶ *Ivi*, pp. 43-44.

⁸¹⁷ LAP 16.

integrare le «soluzioni adottate» sulla scena. Pertanto di seguito esaminerò separatamente le due entità che compongono la *pièce*, cominciando dal testo. Quest'ultimo, come ogni testo teatrale, comprende sia le battute dei personaggi, sia le didascalie intratestuali (rare, nel nostro caso) che ne definiscono le azioni e che, sommandosi a quelle introduttive, permettono di leggere, in filigrana, la trama delle invenzioni di scena. Per questo motivo il tema dell'evoluzione delle didascalie intratestuali verrà solo accennato nell'ambito dell'esame del testo, per essere pienamente sviluppato in relazione a quello delle didascalie introduttive.

Sul piano del testo, Ds¹, Ds² e Ds³ sono strettamente legati: Ds³, infatti, è l'originale, da cui l'autore ha derivato prima Ds¹, poi Ds². Ciononostante, il testo base di Ds³, talvolta, diverge da quelli di Ds¹ e Ds², identici tra loro: se ne deduce che l'autore, prima di inviare Ds³ alla casa editrice, lo modificò rimuovendo alcune carte e sostituendole con altre che, non a caso, si differenziano dalle originarie per la dimensione dei caratteri e per l'assenza della numerazione a matita nell'angolo superiore destro, che caratterizza anche Ds². Ds¹ e Ds², dunque, sono, rispettivamente, la copia in carta carbone e la copia fotostatica di una redazione dattiloscritta iniziale che Ds³ testimonia solo parzialmente. Ds¹ precede cronologicamente Ds²: quest'ultimo, infatti, replica le carte originarie di Ds³ dopo l'inserimento della già citata numerazione a matita e di alcune correzioni manoscritte a penna nera, assenti in Ds¹: «(?) (Ivan?) sì» (Ds¹, c. [7r]) > «(IVAN) (Sconosciuto?)» (Ds², c. 5r)⁸¹⁸; «In un lontano paese [...] ama apertamente. » (Ds¹, c. [9r]) > «“In un lontano paese [...] ama apertamente.”» (Ds², c. 6r)⁸¹⁹; «Il giorno dopo alla fine della lezione tenuta dal maestro di meditazione Eshun» (Ds¹, c. [9r]) > «Il giorno dopo, alla fine della lezione, tenuta dal maestro di meditazione, Eshun» (Ds², c. 6r)⁸²⁰; «Essi sollevano a migliaia l'aratro e dissodano il terreno sterile al comando del Re degli uccelli guidati da un dito di Ivan» (Ds¹, c. [22r]) > «Essi sollevano a migliaia l'aratro al comando del Re degli uccelli e dissodano il terreno sterile guidati da un dito di Ivan» (Ds², c. 19r)⁸²¹.

Come anticipato nella descrizione dei testimoni, l'autore inviò Ds¹ in lettura a Guido Davico Bonino, che successivamente lo restituì (la sua mano è riconoscibile sia nell'intestazione che in due interventi alle cc. 7r e 9r (rispettivamente cc. 3r e 5r del «Testo»). Un appunto manoscritto autografo lo data, genericamente, 1973 (c. 5r); grazie all'ultimo riferimento cronologico contenuto in Q (p. 61) è senz'altro possibile collocarlo dopo il 13 agosto 1973. Problematica, invece, l'individuazione di un *terminus ante quem*: se è vero che, in una lettera del 13 novembre, l'editor einaudiano aveva comunicato all'autore che «*La presa di potere di Ivan lo sciocco* è stata

⁸¹⁸ La correzione riguarda una didascalia originariamente riferita alla scena *Descrizione di un momento meteorologico di grande invenzione* (A. Porta, *La presa di potere* cit., p. 9).

⁸¹⁹ *Ivi*, p. 13.

⁸²⁰ *Ibidem*.

⁸²¹ *Ivi*, p. 32.

approvata nella riunione di mercoledì scorso»⁸²², cioè mercoledì 7 novembre, è altrettanto vero che, in data 6 dicembre, Porta scrive a Davico Bonino ««intanto mi metto al lavoro per completare il testo in funzione del libro»⁸²³. Considerando la data del 7 novembre come *terminus ante quem*, Ds¹ sarà il dattiloscritto che l'autore aveva inviato all'editor einaudiano perché lo leggesse e lo portasse all'attenzione del comitato editoriale; allo stesso tempo, però, Ds¹ documenta una stesura completa, il che sembra contraddire l'affermazione contenuta nella lettera del 6 dicembre. D'altra parte, in assenza di un *terminus post quem* per Ds³, non si può nemmeno escludere l'ipotesi secondo la quale l'autore si riferisse a quella fase di elaborazione che, come accennato sopra e come approfondiremo più avanti, lo portò a sostituire alcune delle carte originarie di Ds³. A differenza di Ds¹, Ds², anello di congiunzione tra Ds¹ e Ds³, non presenta nessuna datazione esplicita, e non c'è nessun elemento extratestuale che possa, sia pure approssimativamente, circoscriverla. Ds³, infine, ha, *come terminus ante quem*, la data di archiviazione di B, vale a dire il 10 giugno 1974.

La prima testimonianza dattiloscritta, Ds¹, è una stesura completa della *pièce*, che ingloba e organizza in una struttura coerente buona parte degli appunti sparsi di Q, i quali, come abbiamo visto, vi confluiscono, a seconda dei casi, con poche variazioni, o profondamente rielaborati.

In aggiunta, Ds¹ sviluppa quei «testi da scrivere» che l'autore aveva annotato nelle ultime pagine di Q: «Ivan parla del figlio suo e di Mauritana» (c. [17r]); «Partecipazione al torneo per la mano della principessa dei quattro fratelli di Ivan» (cc. [18-19r]); «Partecipazione di Ivan al torneo della principessa» (cc. [20-22r]); «Ivan spiega che cosa è il regno della giustizia» (cc. [23-25r]) e «Ivan parla alla principessa muta» (c. [26r]).

I testi base di Ds¹ e Ds² sono identici: ciò che li differenzia sono i già menzionati interventi manoscritti, a matita e a penna nera, che accomunano Ds² a Ds³, e, in Ds², l'omissione del prologo e l'inversione della seconda e terza scena, «Descrizione di un momento meteorologico di grande invenzione» (c. 5r) e «Rifiuto dei fratelli» (c. 4r). Se queste due ultime operazioni siano frutto di un ripensamento momentaneo o di un errore (o un equivoco) da parte di chi ha fotocopiato il dattiloscritto (non necessariamente l'autore) è impossibile stabilire. Il punto si sarebbe potuto chiarire facilmente, se la didascalia di Ds² fosse stata riprodotta nella sua interezza, compreso, quindi, l'elenco delle scene dalla prima alla settima. Il testo di Ds³ coincide, di fatto, con quello di B, e dunque con quello della stampa. Ds³ introduce la bipartizione della *pièce* e conta complessivamente quindici scene: le ultime tre, prima riunite nella sezione intitolata «2° finale (la realtà)», sono ora presentate separatamente. La loro intitolazione è quella definitiva: «Mauritana» e «Fine di Mauritana» vengono riunite in «Presentazione e fine della Mauritana»; «Ivan parla del figlio suo e di Mauritana», «Partecipazione al torneo per la mano della principessa dei quattro

⁸²² LDB 1.

⁸²³ LAP 15.

fratelli di Ivan», «Partecipazione di Ivan al torneo della principessa», «Ivan spiega che cosa è il regno della giustizia», «I° finale (l'utopia)» e il «Testo della sirena» diventano, rispettivamente, «Ivan riparla del figlio suo e di Mauritana», «Partecipazione dei quattro fratelli di Ivan al torneo per la mano della principessa»⁸²⁴, «Partecipazione di Ivan al torneo per la mano della principessa», «Ivan spiega come è il regno della giustizia», «La principessa parla del regno della giustizia» e «L'invenzione della sirena». Come precedentemente accennato, il testo base di Ds³ diverge, in alcuni punti, da quelli di Ds¹ e Ds²: prima di inviare Ds³ alla casa editrice, infatti, l'autore ne sostituì alcune carte con altre che non coincidono con quelle corrispondenti in Ds¹ e Ds². Le carte in questione sono: c. 23r («Ivan riparla del figlio suo e di Mauritana»), c. 29r («Partecipazione di Ivan al torneo per la mano della principessa»), cc. 33r-35r («Ivan spiega come è il regno della giustizia»), c. 37r («Ivan parla alla principessa muta»), cc. 39-40r («La principessa parla del regno della giustizia»).

Le variazioni riguardano, complessivamente, cassature più o meno ampie, versificazioni di passi originariamente in prosa, riformulazioni sintattiche e sostituzioni lessicali.

Significativa, in questo senso, la scena della partecipazione di Ivan al torneo per la mano della principessa, dove l'autore prima rimuove l'iniziale scambio di battute tra i fratelli sconfitti e il primo ministro⁸²⁵, poi rivede e versifica il monologo di quest'ultimo, che, di conseguenza, diventa il brano di apertura⁸²⁶. Le correzioni interessano perlopiù il piano microtestuale, con frequenza variabile da una scena all'altra. Nel passaggio a Ds³, ad esempio, le varianti di «Ivan parla alla principessa muta» sono molto meno numerose rispetto a quelle che riguardano «Ivan spiega come è il regno della giustizia»; pertanto quest'ultima scena, diversamente dall'altra, ne risulta sensibilmente rimaneggiata, come dimostrano i versi citati di seguito⁸²⁷:

⁸²⁴ Titolo modificato dal redattore.

⁸²⁵ «- Siamo stati respinti, forse ingiustamente, forse giustamente / non discutiamo / ma non vogliamo rinunciare a un diritto di famiglia / abbiamo un fratello, Ivan: anche lui deve partecipare al torneo / egli non sa fare nulla, solo coltivare la terra e allevare le / bestie / egli è dunque indegno di partecipare al torneo, ma trovate voi / che siete la saggezza in persona le prove che puniscano adeguatamente questa indegnità, che anche noi disonora! / Non è certo un pericolo per la principessa, non si corre alcun / rischio, si compie solo un atto di giustizia verso la nostra famiglia / e noi ci libereremo per sempre di questo sciocco Ivan / - Mi pare che il vostro ragionamento sia chiaro e giusto / Fate venire Ivan» (Ds¹, c. [21r] e Ds², c. 17r; il passo precedeva il monologo del primo ministro, cfr. A. Porta, *La presa di potere* cit., p. 31).

⁸²⁶ «- Ivan giustizia vuole che anche tu partecipi al torneo per la mano della principessa per te ho preparato delle prove adatte a quello che sai fare. Nulla mi dicono. Staremo a vedere, ma devi sapere una cosa: se fallisci ne va della tua testa. I tuoi fratelli lo chiedono, la società tutta lo vuole, non puoi sottrarti, pena la tua testa, anche in questo caso.» (Ds¹, c. [21r] e Ds², c. 17r) → «- Ivan giustizia vuole / i tuoi fratelli vogliono / il popolo tutto vuole / che anche tu partecipi a questo torneo! / Per te ho preparato delle prove adatte / a quello che sai fare / nulla / mi dicono / e staremo a vedere. / Devi sapere una cosa, prima / che se fallisci ne va della tua testa. / I tuoi fratelli lo chiedono, la società tutta lo vuole / non puoi sottrarti / pena la testa / anche in questo caso.» (Ds³, c. 29r cfr. A. Porta, *La presa di potere* cit., p. 31).

⁸²⁷ La lezione a testo è quella di Ds¹ (c. [23r]) e Ds² (c.19-ar).

L'apparato progressivo, riportato in calce alla lezione a testo, documenta le correzioni introdotte in Ds³, c. 33r (A. Porta, *La presa di potere* cit., p. 34).

[...] Prima di tutto per dirvi che i mezzi / con cui mi sono salvato¹ / gli aiuti che ho avuto² / non sono poi così incredibili.³ / Sapevo che i miei amici⁴ mi avrebbero aiutato⁵ / che la coperta della Mauritana / avrebbe reso docile ogni cavallo di fuoco / perché ho sempre amato la vita che facevo / aiutato a esistere tutto quanto mi circondava / e mi aspettavo una risposta al momento del bisogno / e questa risposta è arrivata⁶ / e io sono salvo / la terra⁷ è salva [...].

¹ con cui mi sono salvato → che mi hanno salvato

² che ho avuto → che mi hanno dato

³ incredibili. → incredibili!

⁴ i miei amici → tutti i miei amici

⁵ mi avrebbero aiutato → venivano in mio aiuto

⁶ perché ho sempre amato la vita che facevo / aiutato a esistere tutto quanto mi circondava / e mi aspettavo una risposta al momento del bisogno / e questa risposta è arrivata → *versi cassati*

⁷ la terra → e la terra

Come anticipato nella descrizione dei testimoni, poi, Ds³ presenta interventi manoscritti a matita, a penna rossa, a penna nera e a penna blu. Quelli a matita, che comprendono la numerazione e la dicitura «prosa» alle cc. 13r, 14r, 26r, 30r, 31r, 44r, sono di incerta attribuzione⁸²⁸; quelli a penna rossa, riconducibili al redattore, sono di carattere prettamente tipografico e compositivo, oppure riguardano la correzione di refusi. Autografe sono senz'altro le variazioni a penna nera, in due sequenze successive, e quelle a penna blu; non è tuttavia possibile accertare se la seconda sequenza di interventi a penna nera preceda cronologicamente quelli a penna blu o viceversa. La prima sequenza è quella che accomuna Ds² e Ds³. La seconda riguarda diverse cassature («ti servi del male per arricchirti e arricchire i ricchi», c. 11r⁸²⁹; «(chierico)», c. 44r⁸³⁰; «preceduta dal balletto degli approvvigionatori», c. 46r⁸³¹; «SEMPLICE», c. 48r⁸³²; «che tutti accettano perché è comoda per tutti», c. 49r⁸³³; «menzogna», c. 49r⁸³⁴; «saremo noi a distribuirli», c. 50r⁸³⁵), sostituzioni («la prova» > «Prima prova»; «2a prova» > «Seconda prova», c. 30r⁸³⁶; «Testo della sirena» > «Invenzione della sirena», c. 42r⁸³⁷; «RIDICOLO» > «STUPIDO», c. 49r; «usare gli orologi» > «si usano gli orologi», c. 50r⁸³⁸), introduzioni di a capo («un angolo di sé prima che / il Signore» > «un angolo di sé / prima che il Signore», c. 20r⁸³⁹; «questa verità semplice /

⁸²⁸ A eccezione di «Banditore», ripetuto due volte nella cc. 30r e 31r, che è sicuramente autografo.

⁸²⁹ A. Porta, *La presa di potere* cit., p. 11 (tra i versi «invece di curarlo chi ha bisogno è tuo servo» e «i poveri sono come bestie da esperimento»).

⁸³⁰ *Ivi*, p. 46 (didascalia originariamente riferita a «E quali altri sciagure! [...] e ne provano piacere»).

⁸³¹ *Ivi*, p. 48 (didascalia originariamente riferita a «La fine di Ivan»).

⁸³² *Ivi*, p. 51 (dopo «STUPIDO»).

⁸³³ *Ibidem* (tra i versi «questa è la menzogna definitiva» e «cresce e si moltiplica»).

⁸³⁴ *Ibidem* (prima di «ragnatela custodita dai ragni»).

⁸³⁵ *Ivi*, p. 52 (tra i versi «i cavalli sono nostri» e «gli aratri sono nostri»).

⁸³⁶ *Ivi*, pp. 31-32.

⁸³⁷ *Ivi*, p. 43.

⁸³⁸ *Ivi*, p. 52.

⁸³⁹ *Ivi*, p. 20.

continua» > «questa verità / semplice / continua», c. 49r⁸⁴⁰; «per noi li useremo» > «per noi / li useremo», c. 50r⁸⁴¹) e un'aggiunta («(SABBA)», c. 15r⁸⁴²).

La serie di correzioni a penna blu concerne, all'incirca, la stessa tipologia di interventi, vale a dire cassature («(- decidere da chi va detto - è un elogio della vicinanza della natura -) / - Falso monaco -) (IVAN) (Sconosciuto?)», c. 9r⁸⁴³; «dice», c. 13r⁸⁴⁴; «quale vantaggio», c. 18r⁸⁴⁵; «(Ivan non risponde, accetta le prove e esegue) (Tutta l'azione è mimata e priva di testo)», c. 30r⁸⁴⁶; «Ivan può dunque sposare la Principessa. Tutta la scena delle nozze è muta. Forse si può annunciare al pubblico con un cartello», c. 31r⁸⁴⁷), aggiunte («Fratelli», c. 11r⁸⁴⁸; «se», c. 19r⁸⁴⁹; «il Paradiso», c. 20r⁸⁵⁰; «a ritmi sempre più serrati, fino al collasso generale», c. 21r⁸⁵¹; «que-», c. 22r⁸⁵²), sostituzioni («il padrone» > «chi ha i campi», c. 17r⁸⁵³; «soccorso» > «aiuto», c. 33r⁸⁵⁴; «'sta» > «la», c. 34r⁸⁵⁵) e un'inversione («Qui e ora» > «Ora e qui», c. 26r⁸⁵⁶).

Come è ormai noto, i tre dattiloscritti comprendono, oltre alla *pièce*, altrettante didascalie, ossia commenti in prosa che chiariscono l'interpretazione del testo e, soprattutto da Ds³, forniscono preziose informazioni sulla messa in scena. Estremamente scarna e strutturata sotto forma di elenco puntato a premessa del testo teatrale in Ds¹ e Ds², la didascalia si amplia in Ds³, dove viene inframezzata alle scene, assumendo così l'assetto definitivo.

Da Ds³, inoltre, l'apparato paratestuale arriva a includere anche una «Premessa»⁸⁵⁷, nella quale l'autore illustra la complessa natura della *pièce*, derivata dall'intersezione di «fiaba», «tragedia storica» e «sacra rappresentazione», e delinea brevemente il contesto teatrale nella quale è nata. Mentre le didascalie di Ds¹ e Ds³ sono complete, quella di Ds² viene tramandata solo parzialmente (scene ottava-undicesima); per questo motivo, fino a circa metà della *pièce*, la collazione riguarderà solo Ds¹ e Ds³.

La didascalia di Ds¹ è datata, genericamente, 1973; per una datazione circostanziata valgono le stesse considerazioni precedentemente espresse riguardo al testo. La didascalia di Ds² non è datata;

⁸⁴⁰ *Ivi*, p. 51.

⁸⁴¹ *Ibidem*.

⁸⁴² *Ivi*, p. 15.

⁸⁴³ *Ivi*, p. 9 (didascalia originariamente riferita a «Descrizione di un momento meteorologico di grande inven- / zione»).

⁸⁴⁴ *Ivi*, p. 13 (didascalia che, originariamente, introduceva il monologo di Mauritana).

⁸⁴⁵ *Ivi*, p. 18 (dopo il verso «in un giorno solo»).

⁸⁴⁶ *Ivi*, p. 31 (didascalia che originariamente introduceva le prove di Ivan).

⁸⁴⁷ *Ivi*, p. 32 (didascalia che originariamente concludeva le prove di Ivan).

⁸⁴⁸ *Ivi*, p. 11 (didascalia che attribuisce la battuta finale ai quattro fratelli).

⁸⁴⁹ *Ivi*, p. 19.

⁸⁵⁰ *Ivi*, p. 20.

⁸⁵¹ *Ivi*, p. 21.

⁸⁵² *Ivi*, p. 23 (aggiunto prima di «sto paese della giustizia»).

⁸⁵³ *Ivi*, p. 18.

⁸⁵⁴ *Ivi*, p. 34.

⁸⁵⁵ *Ivi*, p. 35 (prima di «corona»).

⁸⁵⁶ *Ivi*, p. 28.

⁸⁵⁷ *Ivi*, p. 2.

tuttavia l'allusione al «Cile, in questi giorni», unitamente all'ultimo riferimento cronologico contenuto in Q (13 agosto 1973, p. 61), permette di collocarla, approssimativamente, tra i mesi di agosto e settembre del 1973. Lo scarto temporale tra la didascalia di Ds¹ e quella di Ds², in ogni caso, sarebbe minimo. Sebbene nessun elemento oggettivo permetta di stabilire inequivocabilmente quale delle due preceda l'altra, occorre tenere presente che, mentre le didascalie di Ds¹ e Ds³ si riferiscono senz'altro ai testi contenuti nei rispettivi dattiloscritti, non è da escludersi che la didascalia di Ds² (c. 3r) fosse stata originariamente concepita per un altro testo, non pervenuto, antecedente sia a quello di Ds¹ che a quello di Ds², e solo successivamente riferita a quest'ultimo; lo dimostrerebbe la differenza, seppur minima, nell'intitolazione di alcune scene: «Partecipazione di Ivan al torneo» > «Partecipazione di Ivan al torneo della principessa», c. 17r⁸⁵⁸; «Ivan spiega che cosa intende per regno della giustizia» > «Ivan spiega che cosa è il regno della giustizia», c.19-ar⁸⁵⁹; «Ivan parla alla principessa che fa la muta» > «Ivan parla alla principessa muta», c. 19-dr⁸⁶⁰. Inoltre la didascalia di Ds² si limita a citare, senza commentarle, le scene «Ivan spiega che cosa intende per regno della giustizia» e «Ivan parla alla principessa che fa la muta», documentando così, in apparenza, uno stadio di elaborazione precedente.

Di conseguenza, sulla base di queste, sia pure fragili, congetture, nella collazione a venire la considererò una testimonianza antecedente a quella di Ds¹.

La didascalia di Ds³, infine, è compresa tra il 3 gennaio 1974, data della lettera nella quale, lo ricordiamo, Antonio Porta spiegava a Guido Davico Bonino che «per scrivere la didascalia definitiva, aspetto di vedere le seconde prove in scena; infatti le soluzioni adottate in parte modificano e in parte allargano le informazioni già date»⁸⁶¹ e il 10 giugno 1974, data di archiviazione di B.

La presa di potere di Ivan lo sciocco si apre, come è noto, con il *Prologo*, che, annota l'autore in Ds¹, c. [1r], «inquadra il problema dell'eredità della terra, definisce il rapporto tra Ivan e i fratelli, accenna la trama, annuncia l'utopia». Da Ds³ viene assegnato a un «finto monaco» («figura canonica della fiaba, sempre presentata con tratti degradati, squalificati, autore di imbrogli e truffe»⁸⁶², ricorda Luigi Sasso), «perché chi dice la verità non viene ascoltato dunque conviene “squalificarlo” subito, farlo strisciare nella sua abbiezione». Il Teatro Artigiano lo piega alle proprie esigenze, trasformandolo da monologo a scena corale: «gli attori sono già tutti sul luogo, circondano il “finto monaco”, ne mimano il discorso, ne fanno parte da subito, possono ripetere le

⁸⁵⁸ Ds¹, c. [20r]

⁸⁵⁹ *Ivi*, c. 23r.

⁸⁶⁰ *Ivi*, c. 26r.

⁸⁶¹ LAP 16.

⁸⁶² L. Sasso, *Antonio Porta* cit., p. 94.

sue parole, perché saranno tutti loro a raccontare, a *raccontarsi*, la fiaba» (c. 4r⁸⁶³, fig. 1⁸⁶⁴).

Segue *Descrizione di un momento meteorologico di grande invenzione*, che, originariamente, l'autore presenta come un «testo lirico-ironico in lode del vivere naturale», dove l'ironia implica uno «sfottimento di Arcadia in chiave idillica», poiché «il rapporto di Ivan con la terra è vitale ma contrastato, di adesione ma di lucidità» (Ds¹, c. [1r]). In una didascalia intratestuale, presente in Ds¹ (c. [7r]), mantenuta e modificata in Ds² (c. 5r) e cassata in Ds³ (c. 9r), il brano viene attribuito prima al «falso monaco», poi a «Ivan», quindi a uno «Sconosciuto», esprimendo un'incertezza che, probabilmente, rispecchia quella della compagnia, la quale potrebbe avere vagliato diverse soluzioni, prima di approdare a quella definitiva (Ds³, c. 8r)⁸⁶⁵:

Prima, il popolo dorme avvolto in pesanti indumenti da contadini⁸⁶⁶, un attore⁸⁶⁷ si stacca e recita questo testo⁸⁶⁸. Poi il popolo mimando le fatiche quotidiane ripete questo testo. Infine il protagonista della storia, Ivan, pronuncia gli ultimi due versi, come per assumere sopra di sé tutta la fatica e insieme alcune gioie della sua condizione di contadino, di «sciocco».

Soluzione che implica una revisione dell'originaria interpretazione critica (Ds³, c. 8r)⁸⁶⁹:

L'invenzione metereologica qui evocata rappresenta per il popolo una condizione di sofferenza, di instabilità, di aumento della fatica. [...] Ivan sembra riscattare tutto spinto dalla sua “scioccaggine”.

Nel *Rifiuto dei fratelli* (fig. 4) «Ivan, rimasto solo a coltivare la terra per sua decisione, fonda questa scelta sul rifiuto del mondo che i fratelli hanno scelto» (Ds¹, c. [1r]). In Ds³ l'autore riprende e amplia il commento, spiegando che il protagonista, rifiutando i fratelli, capovolge «la propria condizione di abbandonato», e di conseguenza il *topos* fiabesco in cui sono «i fratelli» ad andarsene e lasciare «il “minore” cioè lo “sciocco” a coltivare i campi ricevuti in eredità dal padre» senza nessuna spiegazione (Ds³, c. 10r)⁸⁷⁰. *Presentazione e fine della Mauritana* accorpa due scene prima distinte, a proposito delle quali Ds¹ (cc. [1-2r]) commenta:

⁸⁶³ A. Porta, *La presa di potere* cit., p. 4.

⁸⁶⁴ Le fotografie, che documentano la prima rappresentazione della *pièce*, mi sono state gentilmente fornite da Rosemary Liedl Porta.

⁸⁶⁵ A. Porta, *La presa di potere* cit., p. 8.

⁸⁶⁶ Fig. 2.

⁸⁶⁷ «[...] una specie di pellegrino che entrava in scena con un grande bastone, lunghissimo» (A. Porta, *Conferenza* cit., p. 38).

⁸⁶⁸ Fig. 3.

⁸⁶⁹ A. Porta, *La presa di potere* cit., p. 8.

⁸⁷⁰ *Ivi*, p. 10.



Prologo

«Gli attori sono già tutti sul luogo, circondano il “finto monaco” [...]» (fig. 1)



Descrizione di un momento meteorologico di grande invenzione
 «[...] il popolo dorme avvolto in pesanti indumenti da contadini» (fig. 2)



Descrizione di un momento meteorologico di grande invenzione
 «[...] un attore si stacca e legge questo testo» (fig. 3)

Apparirà chiaro dall'azione che Ivan ha una donna diversa, come diversa è stata la sua scelta: Mauritana che dice solo queste parole. [...] [Fine di Mauritana] Collocata prima del testo delle tecniche è l'inizio, e già il culmine sentimentale, della grande crisi di Ivan e del suo mondo.

Il tema della diversità, che accomuna Ivan e Mauritana e costituisce il fondamento della loro unione («forse tra i privilegi dei “diversi”, degli “strani”, c'è la possibilità di amare»), torna in Ds³ (c. 12r)⁸⁷¹, dove agli occhi del popolo diventa, contraddittoriamente, oggetto di attrazione e repulsione. Il monologo di Mauritana cede presto il passo all'«azione del rogo», nella quale «l'odio di un'intera società che vuole cancellare ciò che non può essere» prende il sopravvento.

Se per il popolo è «una liberazione che si scatena in un elogio delle streghe», per Ivan è «la violenza definitiva». Quella del «rogo» è una delle invenzioni sceniche che l'autore sembra aver maggiormente apprezzato:

C'era la messa al rogo di una strega, avevano studiato questa scala, bellissima, su cui la strega saliva, e veniva buttata giù in mezzo agli attori - che era una scena abbastanza pericolosa, tra l'altro, ché, se non la prendevano in tempo si spaccava tutta - e anche questo è un problema - e dava il senso del rogo.⁸⁷²

Il successivo *Testo delle tecniche* è «un momento centrale»:

Il trionfo, il rifiuto, l'accettazione della tecnologia è il passaggio in cui appare evidente e forte la verità dei padroni, l'inutilità della fatica di Ivan, il bisogno del nuovo regno.⁸⁷³

La presentazione delle «principali invenzioni dell'epoca medievale», che, scenicamente, avviene sullo sfondo di «un'atmosfera di fiera, di festa di paese», introduce la riflessione sulla proprietà dei mezzi di produzione, «una delle principali “contaminazioni” della fiaba»; il progresso tecnologico, nelle mani dei padroni, perde la propria finalità emancipatoria e si trasforma in strumento di sottomissione: «una storia ben manovrata lo [l'uomo] condanna per salvare solo chi pesi non ha o è riuscito a legarli sulle spalle degli altri» (Ds³, c. 16r)⁸⁷⁴. Da Ds³ (c. 21r)⁸⁷⁵ la scena si conclude con una movimentata azione pantomimica collettiva, che si svolge in crescendo fino al «collasso generale»:

⁸⁷¹ *Ivi*, p. 12.

⁸⁷² A. Porta, *Conferenza cit.*, p. 38 (fig. 5).

⁸⁷³ Ds¹, c. [2r].

⁸⁷⁴ A. Porta, *La presa di potere cit.*, p. 16.

⁸⁷⁵ *Ivi*, p. 21.



I quattro fratelli di Ivan (fig. 4)



Presentazione e fine della Mauritana
Il rogo di Mauritana (fig. 5)

Tutti bevono e guardano gli invisibili vetri della cattedrale e si mettono subito ad arare, tessere, indicare le ore, pilotano una nave col timone, fanno i cavalli da tiro, ecc. a ritmi sempre più serrati, fino al collasso generale.

Dopo il rogo di Mauritana e l'ipocrita esibizione dei ritrovati della tecnologia medioevale, Ivan matura definitivamente la consapevolezza della necessità di istituire un nuovo ordine di cose, consapevolezza che esprime per la prima volta nella scena *Ivan riparla del figlio suo e di Mauritana*. «La crisi sale verso l'utopia, che nasce dal sogno del figlio», annota l'autore in Ds¹, c. [2r], «tornerà a parlarne dopo aver preso per miracolo il potere». Ds³, come sempre, amplia la riflessione interpretativa e aggiunge preziose considerazioni sull'allestimento scenico (c. 22r)⁸⁷⁶. «Come stupito da questa violenza fatta ad un'intera classe sociale, a quello stesso popolo che guidato dalle medesime mani non molto tempo prima gli ha bruciato la sua donna», ora Ivan «camminando tra i semicadaveri sparsi un po' dappertutto recita un sogno che ha fatto, che è anche il sogno di un paese della giustizia dove il potere possa essere distrutto e estirpato alle radici [...]». Con il sogno del protagonista, proiezione di un mondo "altro" destinato a concretizzarsi, provvisoriamente, attraverso la sua ascesa al trono, si conclude la prima parte della *pièce*, che

è stata accompagnata teatralmente da un Re mangione e burlone, insaziabile e feroce⁸⁷⁷, che alle ultime parole di Ivan finisce con l'autoimpiccarsi sullo stesso seggiolone da cui aveva dominato, fino a quel momento, la scena. È questa una invenzione strutturale della regia del «Teatro Artigiano», uno degli interventi che contribuiscono a «fare il racconto».

La seconda parte si apre con la *Partecipazione dei quattro fratelli di Ivan al torneo per la mano della principessa*:

Il torneo è l'immagine della lotta per il potere. Chi lo detiene e pronuncia le parole del rifiuto non può sopportare, se non in apparenza, quindi solo durante il torneo, il riformismo illuminato dei fratelli di Ivan. Nella lotta per il potere durante il Medioevo anche il comune fu solo un travestimento illuminato del vecchio potere. Tale meccanismo dura ai giorni nostri e la lotta è immutata. Naturalmente ironico il testo del fratello prete.⁸⁷⁸

Ds³ (c. 25r)⁸⁷⁹ riprende e sviluppa il commento, contestualizzandolo («Morto il Re di quei luoghi, forse per una indigestione, come si usava a quei tempi, e non avendo Sua figlia la Principessa fratello alcuno - nella realtà teatrale lo abbiamo appena visto: si è autoimpiccato sopra il suo seggiolone, in preda al terrore per la propria fine - è necessario che si trovi marito all'erede») e

⁸⁷⁶ *Ivi*, p. 22.

⁸⁷⁷ Fig. 6 e 7.

⁸⁷⁸ Ds¹, c. [2r].

⁸⁷⁹ A. Porta, *La presa di potere* cit., p. 27.

“prove” che separano gli aspiranti dal “potere”, che sembra lì a portata di mano è, come noto, un passaggio tipico del racconto fiabesco; mi pare che esso configuri le lotte che si scatenavano per la conquista del “regno”. Nelle fiabe i “moderati” appaiono sempre come perdenti»).

A differenza dei fratelli, che tentano la scalata al potere prefigurando «una società migliore, garantita dall’ordine democratico», per poi essere respinti uno a uno da «chi detiene il potere», che «non ha alcuna ragione in questo caso di stare al gioco», nella scena *Partecipazione di Ivan al torneo per la mano della Principessa* il protagonista viene sottoposto a vere e proprie «prove “da fiaba”»⁸⁸⁰. A questa altezza si inserisce la didascalia di Ds² (c. 3r):

La motivazione è cambiata rispetto alla didascalia così come è cambiato anche il destino dei fratelli che non vengono uccisi ma desiderano vendicarsi dell’insuccesso con il più debole, il che è tipico della lotta per il potere. Infatti Ivan viene costretto a partecipare al torneo pena la morte, per la ragione che le prove, di tipo agricolo, sono ritenute insuperabili e Ivan privo di mezzi. Povertà dell’agricoltura e sopruso. Qui scatta l’utopia, le prove vengono superate con gli aiuti magici. Tali aiuti sono possibili perché Ivan ha avuto un vero rapporto con la natura e l’esistenza. E’ appunto uno dei fondamenti dell’utopia, che nasca il bene dal un corretto rapporto con la natura e la vita. I fratelli ricompaiono nel finale per essere ancora una volta e definitivamente rifiutati.

Le prime righe sono particolarmente interessanti, perché sembrano rimandare a una testimonianza precedente, non pervenuta, in cui i fratelli, in linea con il destino di chi, nella fiaba, non supera le prove imposte, venivano uccisi, e, di conseguenza, cambiava la «motivazione» che portava l’eroe ad affrontare le proprie, corroborando, in apparenza, l’ipotesi dell’anteriorità della didascalia di Ds² rispetto a quella di Ds¹. Al di là di questo riferimento, il contenuto di Ds² e Ds¹ (c. [3r]), di fatto, si equivale; Ds³ (c. 28r)⁸⁸¹, invece, aggiunge alcune considerazioni sul ruolo dello sciocco nella fiaba. «Poiché nelle fiabe i “moderati” falliscono», osserva l’autore, «sembra naturale conseguenza che invece abbiano qualche probabilità i “folli” o “gli sciocchi” cui nessuno dà credito»; questi ultimi, infatti, «nella loro vita, in un certo giorno, così, del tutto gratuitamente, hanno salvato la vita o hanno aiutato, a proprio rischio e pericolo, qualcuno, uomo, donna o animale che sia» e ora, nel momento del bisogno, la loro generosità viene ripagata, poiché «questo “qualcuno” soccorre subito [...] per mezzo di quegli aiuti che sono stati definiti “magici” [...]». Come osservato in precedenza, nella versione definitiva la scena si articola in due parti: il monologo del primo ministro, che

⁸⁸⁰ *Ibidem.*

⁸⁸¹ *Ivi*, p. 31.

Prima parte

il «Re mangione e burlone, insaziabile e feroce» (fig. 6 e 7)



proclama solennemente la partecipazione al torneo da parte del protagonista, «pena la testa» (Ds³, c. 29r)⁸⁸², e le tre prove, introdotte dagli annunci del banditore e descritte da altrettante didascalie intratestuali, pressoché identiche in Ds¹, cc. [21-22r], Ds², cc. 18r-19r, e Ds³, cc. 30-31r⁸⁸³, e pertanto citate nella lezione finale, quella di Ds³:

Prima prova

Banditore

Messo sopra una barca senza remi e senza timone viene abbandonato nelle acque del Grande Fiume, pieno di pericoli, secche e scogli e rapide, e deve raggiungere il mare. *La prova viene superata con l'aiuto di tutti i pesci del Grande Fiume che Ivan ha sempre pescato e rispettato insieme, nutrendoli e allevandoli con cura*⁸⁸⁴.

Seconda prova

Banditore

Portato in un recinto deve domare il Grande Cavallo di fuoco così che ne nasca una razza di tremendi cavalli guerrieri. Il Grande Cavallo di fuoco ha sempre ucciso a calci i suoi cavalieri. *Ivan supera la prova per mezzo di una coperta che gli aveva dato la Mauritana per fare l'amore senza bruciarsi. Gettata la coperta sul dorso del cavallo diventa subito docile e si lascia agevolmente cavalcare da Ivan e da tutti gli altri*⁸⁸⁵.

Terza prova

Banditore

Portato di fronte a un immenso terreno sterile perché nessuno è mai riuscito ad ararlo deve farlo servendosi di un aratro gigantesco che neppure 24 buoi sono riusciti a smuovere. Questo aratro era stato costruito perché tutti gli aratri normali erano andati in pezzi al solo contatto con quel terreno. *Ivan supera la scena con l'aiuto degli uccelli che ha sempre cacciato ma anche nutrito d'inverno e in primavera. Essi sollevano a migliaia l'aratro al comando del Re degli uccelli e dissodano il terreno sterile guidati da un dito di Ivan*⁸⁸⁶.

Nel passaggio a Ds³ l'autore cassa due indicazioni sceniche che precedentemente, in Ds¹ e Ds², aprivano e chiudevano il momento delle prove. La prima, «(Ivan non risponde, accetta le prove e esegue) (Tutta l'azione è mimata e priva di testo)» (Ds¹, c. [21r]; Ds², c. 18r; Ds³, c. 30r), viene rimossa, probabilmente, perché superflua, in quanto fornisce informazioni che si possono ricavare implicitamente dalla lettura del testo; la seconda, «Ivan può dunque sposare la Principessa. Tutta la scena delle nozze è muta. Forse si può annunciare al pubblico con un cartello» (Ds¹, c. [22r]; Ds²,

⁸⁸² *Ivi*, p. 31.

⁸⁸³ *Ivi*, pp. 31-32.

⁸⁸⁴ Fig. 8.

⁸⁸⁵ Fig. 9.

⁸⁸⁶ Fig. 10 e 11.



*Partecipazione di Ivan al torneo per la mano della Principessa
«Prima prova» (fig. 8)*



*Partecipazione di Ivan al torneo per la mano della Principessa
«Seconda prova» (fig. 9)*

c. 19r; Ds³, c. 31r), originariamente, concludeva la scena con il matrimonio di Ivan e della Principessa, che, in Ds³, cederà il posto alla «festa dell'esistenza», descritta nel commento introduttivo alla scena successiva, *Ivan spiega come è il regno della giustizia* (c. 32r)⁸⁸⁷:

La vittoria, la sopravvivenza di Ivan alle prove «impossibili», viene festeggiata dal popolo che, storicamente, si identifica con il suo eroe, colui che non delude le attese. Durante il banchetto⁸⁸⁸, la festa dell'esistenza, re-Ivan dice che la storia non finisce lì. Egli fonderà davvero quel regno che era stato chiamato «della giustizia». Come sarà questo «regno» può esprimerlo con un gesto: cede a tutti la sua corona in segno di cessione del proprio potere a tutti⁸⁸⁹. [...] Così come tutti avevano partecipato alle prove impossibili (il coro che mimava gli aiutanti «magici») tutti partecipano al banchetto, al regno, al non-potere.

Dal momento che Ivan cede a tutti la propria corona, la didascalia intratestuale «(Questo gesto può essere ripetuto con altri, per due o tre volte)», presente in Ds¹, c. [24r] e Ds², c. 19-br, scompare in Ds³. A questo monologo ne segue un altro, in cui Ivan si rivolge direttamente alla principessa, rimasta muta per l'umiliazione di essere stata costretta a sposare un contadino (*Ivan parla alla Principessa muta*). Come per la scena precedente, anche in questo caso la didascalia di Ds², c. 3r si limita a citare il titolo; laconico il commento di Ds¹, c. [3r] («Il tema è la fecondità che salva il rapporto: dopo la nascita del figlio la Principessa potrà diventare come Mauritana ma solo nel regno della giustizia»), così come quello di Ds³, c. 36r⁸⁹⁰ («Il “regno della giustizia” deve fondarsi su un rivoluzionato mutamento di tutti i rapporti, fondamentale quello tra uomo e donna. Ivan-re parla come un uomo normale che tale rapporto sperimenta infelice. Domina la fecondità nell'infelicità per la specie e i consumi»).

Nella scena successiva, *La principessa parla del regno della giustizia*, la principessa «si decide a parlare per annunciare il regno della giustizia e apre, con questo annuncio, una giornata di festa» (Ds², c. 3r). «La rinuncia all'afasia da parte della principessa», aggiunge Ds¹, c. [3r], «è il segnale dell'inizio della festa dell'utopia: il trionfo [...] del regno della giustizia». Come di consueto, la riflessione di Ds³, c. 38r⁸⁹¹ è più articolata:

È il finale utopico della fiaba [...]. Sono i gesti quelli che contano, la divisione del lavoro, i giochi, la festa. Dopo il banchetto della salvezza e dell'incoronazione è il secondo momento della gioia, della realtà come la si poteva sognare. Tutti vivono felici, con un solo presagio di morte nelle parole della principessa che è arrivata alle soglie di una verità.

⁸⁸⁷ A. Porta, *La presa di potere* cit., p. 33.

⁸⁸⁸ Fig. 12.

⁸⁸⁹ Fig. 13.

⁸⁹⁰ A. Porta, *La presa di potere* cit., p. 37.

⁸⁹¹ *Ivi*, p. 39.

*Partecipazione di Ivan al torneo per la mano della Principessa
«Terza prova» (fig. 10 e 11)*



Ancora una volta, le didascalie intratestuali di Ds¹, c. [28r] e Ds², c. 21r divergono da quelle di Ds³, c. 39r⁸⁹²: la prima, «([la principessa] Si toglie la corona e la posa sul capo della prima ragazza che avvicina)» diventa «La principessa ripete il gesto di Ivan-re e posa la corona sul capo delle altre donne e uomini», estendendo il gesto a tutti gli attori, mentre la seconda «(azione mimata, festa della soddisfazione delle necessità e liberazione dal bisogno)» viene eliminata, perché anticipata nella didascalia introduttiva. A questo punto, Ds¹ e Ds² riuniscono le ultime quattro scene in una macrosezione intitolata «2° finale», che invece Ds³ presenta separatamente.

L'invenzione della sirena «richiama quello [il testo] delle tecniche ed è il preludio della tragedia finale, l'assassinio di Ivan» (Ds², c. 3r; il commento di Ds¹, c. [4r] è pressoché identico).

«Gli ululati della sirena», specifica Ds³, c. 41r⁸⁹³ «angoscioso strumento di misurazione del tempo nelle fabbriche, segnale di allarme durante la guerra [...], segnale della malattia trasportata a gran velocità nelle strade cittadine, gelano le illusioni».

Segue la descrizione della sua trasposizione scenica:

Una grande rete comincia a essere tesa attorno al popolo, calata lentamente all'interno di un «regno» in apparenza sicuro, primo strumento di quella morte che il Padrone, giuocato sulla scena dalla regia e «agito» dallo stesso attore che faceva il Re sul seggiolone nella prima parte, gestisce di persona⁸⁹⁴ [...]. Seduto sopra una seggiola da cucina Ivan-re, di lato, commenta già con rassegnazione.

L'Apocalissi dei provocatori «spiega la resistenza inesauribile del potere che usa tutti i suoi mezzi per ritornare. Inutile insistere su questo punto, visto il Cile, in questi giorni» (Ds², c. 3r). Il riferimento all'attualità decade in Ds¹ (c. [4r]), dove l'autore si limita ad aggiungere che il testo «riflette in chiave mitica il ricatto del potere». In Ds³, c. 43r⁸⁹⁵, il brano viene presentato come «un intreccio di verità e menzogne, di verità distorte [...]. Ivan [...] diventa [...] la causa del male. Le attese storiche sono finite, la realtà sognata è dissolta, quella presente durissima e difficile da sopportare». Sul piano scenico «è il popolo a recitare questa Apocalissi, è il coro», sebbene, originariamente (Ds¹, c. [31r] e Ds², c. 24r), l'ultima battuta, in prosa («E quali altre sciagure! [...] e ne provano piacere!») fosse attribuita a un «chierico» (cassato in Ds³, c. 44r)⁸⁹⁶. *L'Apocalissi* prelude alla *Fine di Ivan*, che Ds², c. 3r, di fatto, non commenta, ma a proposito della quale Ds¹, c. [4r] osserva che «la verità del potere, la sua forza, qui raggiunge il suo acme e il suo scopo, eliminando fisicamente il portatore dell'utopia».

⁸⁹² *Ivi*, p. 40.

⁸⁹³ *Ivi*, p. 42.

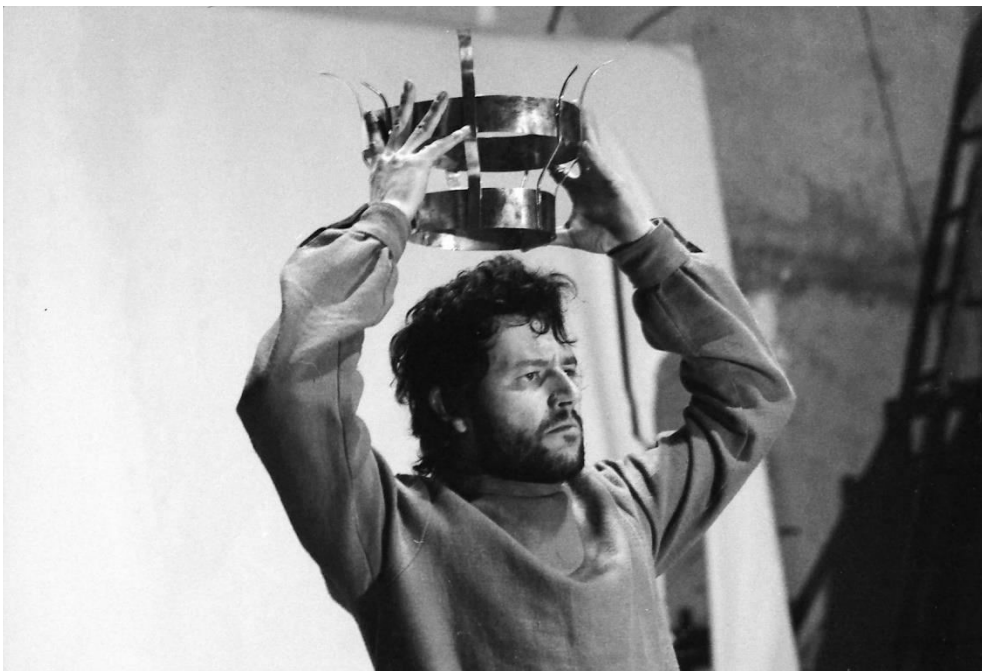
⁸⁹⁴ Fig. 14 e 15.

⁸⁹⁵ *Ivi*, p. 45.

⁸⁹⁶ *Ivi*, p. 46.



Ivan spiega come è il regno della giustizia (fig. 12)



Ivan spiega come è il regno della giustizia

Ivan «cede a tutti la sua corona in segno di cessione del proprio potere a tutti» (fig. 13)

Ds³, c. 45r⁸⁹⁷ aggiunge che «il rifiuto del mondo dei fratelli diviene definitivo, in punto di morte [...]. Poi la menzogna di sempre: l'esecuzione viene fatta passare per suicidio». Sul piano scenico, Ds¹ si limita a menzionare la presenza di «accaparratori», che Ds³ denomina «approvvigionatori» e colloca all'interno di un «balletto [...] culminante nell'ira popolare, l'ira della folla, cui il re viene a stento sottratto».

La didascalia intratestuale «preceduta dal balletto degli approvvigionatori», riferita al titolo della scena e presente nel testo base dei tre dattiloscritti, viene cassata in Ds¹, c. [32r] e ripristinata in Ds², c. 25r, rispecchiando, forse, un ripensamento della compagnia, per poi essere definitivamente rimossa in Ds³, c. 46r, per essere assorbita nella didascalia introduttiva. La *pièce* si conclude con l'*Epilogo del finto monaco e coro dei buoni propositi*. «L'epilogo del finto monaco è politico mentre il coro trasforma una analisi politica in un balletto vitale», annota l'autore in Ds², c. 3r. Quello che, in Ds², viene genericamente definito «balletto vitale», in Ds¹, c. [4r] diventa il «balletto finale dell'utopia, della vita che ostinatamente, ottimisticamente precipita nel futuro». L'allocuzione conclusiva del finto monaco, si legge infine in Ds³, c. 48r⁸⁹⁸, assume la funzione di «una sorta di monito alla coscienza popolare», che, scenicamente,

produce nel popolo l'effetto di ritrovare la propria fisicità. Passati tutti dal sonno a un bagliore di ragione ha inizio il recupero degli oggetti avuti e perduti. Essi vengono a poco a poco accatastati al centro della scena. L'attività di recupero e di riappropriazione induce al desiderio di nominarli, di gridarli, di riaffermarli come propri, in un altro possibile, utopico nuovo regno.

Segue il coro, che, invece, «rinnova l'attesa storica». Ivan non è morto invano: «tutto è perduto fuorché questa capacità di “rinominare” tutto. Proprio per questo tutto si rinnova. È l'unica festa possibile, ora». «Le luci [...] spente d'improvviso» segnalano la conclusione del «racconto», che «tutti [...] hanno raccontato e insieme ascoltato».

⁸⁹⁷ *Ivi*, p. 47.

⁸⁹⁸ *Ivi*, p. 50.

Apocalissi dei provocatori

«Una grande rete comincia a essere tesa attorno al popolo [...]» (fig. 14 e 15)



4.2 La fortuna scenica

Come l'esame delle testimonianze lascia emergere, gli itinerari genetico, scenico ed editoriale della *pièce* sono strettamente intrecciati tra loro e compresi nell'arco di tempo, brevissimo, di circa un anno e mezzo. Gli appunti di Q, infatti, si posizionano tra il febbraio e l'agosto del 1973; seguono i dattiloscritti e le bozze con data di archiviazione 10 giugno 1974; nel frattempo, nel febbraio del 1974, il Teatro Artigiano aveva messo in scena la *pièce*, che verrà infine pubblicata il 28 giugno dello stesso anno. Eccezionalmente, dunque, l'allestimento scenico precede la pubblicazione, che ne recepisce le «invenzioni» e le dispone lungo il binario paratestuale delle didascalie, che corre parallelo al testo.

La presa di potere di Ivan lo sciocco, dunque, viene rappresentata il 12 febbraio 1974 presso il Teatro Uomo di Milano; quello stesso 1974 in cui il Salone Pier Lombardo avrebbe ospitato *Macbetto*, la seconda tappa della testoriana *Trilogia degli scarrozzanti*, e *S.A.D.E.* di Carmelo Bene, liberamente ispirato alle *120 giornate di Sodoma* del Marchese de Sade, avrebbe debuttato al Teatro Manzoni⁸⁹⁹.

Nel già citato articolo comparso su «Canturium», Sergio Porro rievoca la serata della prima dalla propria prospettiva di giovane attore a confronto con un pubblico d'eccezione:

12 febbraio 1974, Milano, Teatro Uomo. Alla prima erano presenti tutti i suoi amici poeti, intellettuali e letterati. Tra i più noti, Giovanni Testori, Maria Corti, Nanni Balestrini, Roberto Rebora, Tomas Kemeny, Cesare Segre e tanti altri, perfino Umberto Eco! Ivan ero io. Lo sciocco. Era la prima volta che capitava e una platea di quel genere mi faceva paura. Applausi interminabili e in crescendo. L'Ivan era piaciuto molto, anche a “quel” pubblico [...].⁹⁰⁰

Al di là del successo estemporaneo, tuttavia, la *pièce* non venne recensita positivamente: pur promuovendo, complessivamente, la *performance* degli attori, la critica ha espresso dure riserve nei confronti del testo portiano.

Sulle pagine del «Corriere della Sera», ad esempio, Roberto De Monticelli lo definisce «un'esile grazia arcaica», oscura nei passaggi chiave della sua trama “politica” e priva di una solida architettura drammaturgica:

⁸⁹⁹ Cfr. F. Cappa e P. Gelli, *Dizionario dello spettacolo* cit., p. 1264.

⁹⁰⁰ S. Porro, *Breve storia di un incontro* cit., p. 47.

Tutto ciò come testo è abbastanza semplicistico, la fiaba politica non motiva i suoi passaggi [...]. Rimane un'esile grazia arcaica che ha bisogno per sostenersi di un traliccio drammaturgico più robusto [...].⁹⁰¹

Franco Quadri lo considera addirittura un limite alle potenzialità espressive del Teatro Artigiano:

Scritto sulle misure del gruppo e rigidamente preso alla lettera, con l'aggiunta di incessanti figurazioni animate, l'apologo presenta il rischio che il sovrapporsi di due maniere similari conduca all'enfaticizzazione. La capacità evocativa del Teatro Artigiano risalta infatti quando può liberarsi dalla dizione didascalica per ricreare (al di là dei termini faticosi del racconto) l'atmosfera di un paese, delle sue feste, del lavoro quotidiano, dei primitivi tornei, con l'aiuto di pochissimi attrezzi, degli utensili di ferro, qualche corda, delle trombe, una barca, un pezzo di stoffa, una tavola fatta di sgabelli, un aratro che sarà sollevato da uomini-uccelli, un cavallo di fuoco imbizzarrito che altri non è se non un attore corpacciuto e saltellante.⁹⁰²

L'attacco più pungente e animoso, però, proviene dalle colonne de «Il Giorno», dove Giorgio Vigorelli censura tanto il testo quanto la sua trasposizione scenica:

Questo suo [di Antonio Porta] «Ivan lo Sciocco» può diventare in parte teatro soltanto trattandolo come un canovaccio: ma, allora, deve intervenire, supposto che intervenga, un regista estroso e corposo a innescarlo e a farlo esplodere. In ogni caso, più che una bomba, l'«Ivan» di Porta è una bolla di sapone: proprio perché, prima di scoppiare, il fragile testo, la fragile regia, i fragili attori ne fanno di tutti i colori (dell'iride), urlano, gesticolano, si accoppiano, strombettano, cavalcano, sarabandano, tarantolano... [...] Questa «Presenza di potere di Ivan lo Sciocco» è [...] un'insalata politica all'italiana, tutta allegorica, allusiva, ambigua [...].⁹⁰³

Come anticipato nel capitolo *Verso l'utopia: la svolta comunicativa degli anni Settanta*, le «bastonate della stampa»⁹⁰⁴ indussero Antonio Porta ad abbandonare *Zingarom*, il secondo progetto in cantiere per il Teatro Artigiano.

Rispetto agli altri testi teatrali portiani, comunque, *La presa di potere di Ivan lo sciocco* ha avuto una notevole circolazione che, grazie alle richieste di permesso inoltrate alla Siae e ai rendiconti degli incassi che Rosemary Liedl Porta ha gentilmente messo a mia disposizione, è possibile ricostruire con buona approssimazione. Da questa documentazione risulta che, tra il 1974 e il 1983, la *pièce* è stata frequentemente rappresentata in teatri di città e soprattutto di provincia dell'Italia settentrionale e, marginalmente, centro-meridionale.

⁹⁰¹ R. De Monticelli, *Da Edipo a Cantù a Ivan lo sciocco*, in «Corriere della Sera», 14 febbraio 1974.

⁹⁰² F. Quadri, *La presa di potere di Ivan lo sciocco*, in «Panorama», 28 febbraio 1974.

⁹⁰³ G. Vigorelli, *La favola ambigua di Ivan lo sciocco*, in «Il Giorno», 15 marzo 1975.

⁹⁰⁴ S. Porro, *Breve storia di un incontro* cit., p. 48.

Il *Teatro Artigiano*, in particolare, ha proposto lo spettacolo tra il febbraio del 1974 e il giugno del 1975 a Milano, Brescia e nella provincia lombarda (Robecco d'Oglio, Erba, Leno, Lentate, Gussola).

Nel corso di quello stesso 1975 la *pièce* è stata messa in scena anche in Friuli Venezia Giulia, a Udine e provincia (Figagna e Cividale), da filodrammatiche locali e gruppi teatrali studenteschi (come il Gruppo Teatro Liceo Stellini).

Nel 1976 *La presa di potere di Ivan lo sciocco* approda a Parma, mentre nel 1977 viene rappresentata a Torino e in alcuni paesi circostanti dalla Filodrammatica Compagnia Nuova, a Crevalcore, (Bologna), dalla Filodrammatica Crevalcorese, a Macerata, Pollenza e Porto San Giorgio dal Gruppo TE.MA e, infine, a Chieti, da una compagnia di cui non è dato sapere il nome. Nel 1978 il testo teatrale viene presentato a Forgiano, in provincia di Perugia, mentre nel 1979 viene messo in scena a Jerago e Gallarate (Varese) e a Jesi (Ancona).

Tra il 1982 e il 1983, infine, la *pièce* arriva a Crespino (Ferrara), Contarina (Treviso), Rovigo e provincia (Pontecchio, Ceregnano, Ficarolo, Canaro, Arquà Polesine).

Recentemente (2006/2007) l'opera è stata riproposta dall'Associazione Culturale Theatrikos di Colle di Val d'Elsa (Siena).

Testo "aperto" e flessibile, *La presa di potere di Ivan lo sciocco* è una sorta di "canovaccio" che l'autore restituisce alla libera inventiva delle compagnie teatrali.

Lo scrittore Gianni Lucini e il regista Guido Tonetti, ad esempio, lo riadattarono per la compagnia del Centro sperimentale di Arona, che lo rappresentò il 6 gennaio del 1979 a Jerago (Varese).

Porta, come testimoniano Lucini⁹⁰⁵ e Tonetti⁹⁰⁶, non è intervenuto nel processo di rielaborazione della *pièce*; tra l'autore e il regista, però, c'è stato un «incontro [...] molto cordiale»⁹⁰⁷, che Tonetti sintetizza così:

[...] gli dissi che intendevo mettere in scena il suo lavoro anche se con opportuni adattamenti per farne una storia legata al mondo delle campagne. Gli chiesi se fosse stato d'accordo e lui mi rispose che, avendo inteso scrivere più una sorta di canovaccio che un vero e proprio testo compiuto, lo era.⁹⁰⁸

E Lucini aggiunge: «poi ha visto anche il testo finale. Era molto divertito dal taglio che avevamo dato alla sua opera»⁹⁰⁹.

⁹⁰⁵ Mail di Gianni Lucini del 9 febbraio 2017

⁹⁰⁶ Mail di Guido Tonetti del 12 febbraio 2017.

⁹⁰⁷ *Ibidem*.

⁹⁰⁸ *Ibidem*.

⁹⁰⁹ Mail di Gianni Lucini cit.

Il copione, intitolato *La storia del contadino Ivan lo sciocco e del suo popolo*⁹¹⁰, presenta alcune differenze rispetto al testo di partenza. La *pièce*, ora, conta undici scene: 1) il *Prologo* (pp. 1-2), che include, oltre al prologo vero e proprio⁹¹¹, anche *Descrizione di un momento meteorologico di grande invenzione*⁹¹²; 2) il *Rifiuto dei fratelli* (pp. 2-3)⁹¹³; 3) *Presentazione e fine della Mauritana* (p. 3)⁹¹⁴; 4) il *Testo delle tecniche* (pp. 3-6)⁹¹⁵; 5) *Il sogno di Ivan e il torneo* (pp. 7-8) in cui confluiscono le scene intitolate, nell'edizione, *Ivan riparla del figlio suo e di Mauritana*⁹¹⁶ e *Partecipazione dei quattro fratelli di Ivan al torneo per la mano della principessa*⁹¹⁷; 6) *Ivan partecipa al torneo* (pp. 8-9)⁹¹⁸; 7) *Ivan spiega il regno della giustizia* (pp. 9-10)⁹¹⁹; 8) *La principessa muta* (pp. 10-11), che somma i monologhi di Ivan (*Ivan parla alla principessa muta*)⁹²⁰ e della principessa (*La principessa parla del regno della giustizia*)⁹²¹; 9) *Paura e apocalisse* (pp. 11-13), in cui convergono un testo che, come *l'Invenzione della sirena*⁹²², prefigura l'imminente sovvertimento dell'utopia, e la scena originariamente intitolata *Apocalissi dei provocatori*⁹²³; 10) *La fine di Ivan*⁹²⁴ (pp. 13-14); 11) in conclusione, *La presa di coscienza* (pp. 14-16), che propone, sotto nuovo titolo, *l'Epilogo del finto monaco e coro dei buoni propositi*⁹²⁵.

L'unico intervento strutturale riguarda la sostituzione dell'*Invenzione della sirena* con un nuovo testo che, come il precedente, preannuncia la catastrofe imminente:

L'invenzione della sirena (pp. 43-44)

Paura e apocalisse (p. 11)

| | |
|--|---|
| Attenzione, attenzione! / Attenti, attenti! / Qui | <i>Coro</i> : Attenzione, attenzione. / Attenti, attenti. |
| c'è la nuova invenzione / la sirena! / / | Ci portano via le case / <i>Popolo</i> : No, Ivan è |
| UhhhhhhhUhhhhhUhhhhh / la sirena! / <i>Moti</i> | giusto. / <i>Coro</i> : Ci portano via la terra / <i>Popolo</i> : |
| <i>di terrore</i> . / Ma niente paura! Anche lei serve a | No, Ivan è giusto. / <i>Coro</i> : Ci portano via i figli |
| segnare il tempo / da lontano / / | <i>Popolo</i> : No, Ivan è giusto. / <i>Coro</i> : Ci portano |
| uhhhhhhhhhhhhhhh / comincia il lavoro / | via le vacche, i cavalli gli aratri / <i>Popolo</i> : No, |

⁹¹⁰ Cop CSA.

⁹¹¹ A. Porta, *La presa di potere* cit., pp. 6-7.

⁹¹² *Ivi*, p. 9.

⁹¹³ *Ivi*, p. 11.

⁹¹⁴ *Ivi*, pp. 13-15.

⁹¹⁵ *Ivi*, pp. 17-21.

⁹¹⁶ *Ivi*, p. 23.

⁹¹⁷ *Ivi*, pp. 28-29.

⁹¹⁸ *Ivi*, pp. 31-32.

⁹¹⁹ *Ivi*, pp. 34-36.

⁹²⁰ *Ivi*, p. 38.

⁹²¹ *Ivi*, pp. 40-41.

⁹²² *Ivi*, pp. 43-44.

⁹²³ *Ivi*, p. 46.

⁹²⁴ *Ivi*, pp. 48-49.

⁹²⁵ *Ivi*, pp. 51-53.

uhhhhhhhhhhhhhhhhhhh / finisce il lavoro / e tutti Ivan è giusto. / *Coro*: Ivan non sa, non vi
 a casa soddisfatti e felici / ma se è già notte! / conosce / distruggerà ogni vostro avere / Ivan è
 Ma serve anche per dare l'allarme! / nemico / della proprietà / Ivan è nemico / della
 uhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh / e annuncia l'arrivo libertà / Ivan è nemico della felicità / e ci
 dei nemici / ma quali nemici! / Ma serve per distruggerà / *Popolo*: Corriamo, corriamo
 annunciare che ci sono / i rivoltosi per le strade Ivan è il male / Fuggiamo, fuggiamo / Ivan è il
 e che bisogna / uscire a legnarli uhhhhhhhhhhhh male / Ivan ci distruggerà
 / annuncia il tempo della rivolta

Nel copione cambiano, in parte, i personaggi: compaiono un «coro delle lavandaie» (che recita il testo della *Descrizione di un momento meteorologico di grande invenzione*, ora inglobato nel *Prologo*) e un «giullare» e viene eliminata la presenza muta del Re, «invenzione» del Teatro Artigiano.

L'operazione più interessante riguarda le didascalie introduttive, i cui contenuti informativi vengono drammatizzati e assegnati al «giullare» (a eccezione della didascalia del *Prologo*, recitata da una «voce fuori campo sulla scena buia»), che funziona, quindi, come figura di raccordo tra una scena e l'altra. La *pièce* portiana, ora, viene svuotata degli originari contenuti politici e piegata a nuove ragioni di carattere antropologico e sociale:

«Tutto è cominciato dalla Costituente contadina istituita tempo fa dalla Regione Piemonte» spiega Guido Tonetti, aronese, 31 anni, regista dello spettacolo e responsabile del Centro: «La nostra attività si inserisce nel quadro di una raccolta di firme per la rinascita delle campagne, promossa dalla Commissione culturale della Conf agricoltori; questa iniziativa ha avuto una vastissima eco soprattutto nel Piemonte occidentale, ma anche nel Novarese e particolarmente nell'Ossola ha riscosso grande successo. Noi stessi siamo rimasti stupefatti di questa prima esperienza, e possiamo dire d'aver colto nel segno a prescindere dai consensi che abbiamo avuto per i risultati sotto il profilo artistico». «Certo, qualcuno già cerca di strumentalizzare il nostro lavoro a fini politici» afferma Elena Macchi, aronese, 26 anni, laurea in filosofia; «vero è che la politica non è stata e non è nelle nostre intenzioni. La storia di Ivan e il suo popolo è, del resto, una storia di tutti i giorni: quella del progresso tecnologico che deruba le campagne, e dall'altro lato la speranza di una presa di coscienza del mondo rurale».⁹²⁶

Nella messa in scena del Centro sperimentale di Arona, quindi, il baricentro ideologico si sposta dall'utopia politica della spartizione egualitaria del potere all'utopia sociale della rinascita delle campagne, soggette al fenomeno dello spopolamento a partire dagli anni del *boom*:

⁹²⁶ G. Tonetti, *È nato ad Arona un teatro contadino*, in «La Stampa», 24 gennaio 1979, p. 31.

C'era l'idea di fare qualcosa che recuperasse la critica alla città, ai conglomerati urbani, tipica di quegli anni con la scelta di molti ragazzi di creare delle "comuni" in campagna con l'occupazione di terre incolte, ecc. Non volevamo però fare un testo "militante". Tonetti si era innamorato di *Ivan lo sciocco* ed è stato quasi naturale pensare di partire da lì.⁹²⁷

La nuova prospettiva, naturalmente, si riverbera sul testo del copione. Nella didascalia introduttiva al *Prologo*, ad esempio, la «voce fuori campo» precisa che quella di Ivan è «storia che riguarda tutti»⁹²⁸ perché «tutti, chi più chi meno siamo consapevoli artefici della fuga dei contadini dalle campagne. Tutti, come fagocitati da un assurdo progresso tecnologico. I contadini... quanti si occupano di loro, quanti raccontano la loro vera storia? Quante volte per la non conoscenza di questo mondo, lotte; pur giuste, sono miseramente fallite?» (p. 1). La scena del *Rifiuto dei fratelli*⁹²⁹, invece, si conclude con il seguente scambio dialogico: «*Tutti e quattro i fratelli in coro*: Fratelli, la città ci aspetta, la città e il potere; la città e il successo, la città' con tutte le sue ricchezze / *Ivan*: Fratelli, rifiuto di credere a una vita lontana da questa terra che abbiamo sempre lavorato insieme. Vi dico la verità, siete dei traditori» (p. 3). Ancora, il giullare introduce *La fine di Ivan*⁹³⁰ con queste parole: «Ecco il popolo... In ginocchio. Adesso è facile strapparli alla campagna, spiegandoli interessi che non sono suoi e imponendogli altre idee. Non ci sarà un regno di giustizia» (p. 13). Della "trama gestuale" che, a suo tempo, il Teatro Artigiano aveva sovrapposto al testo portiano, sopravvivono, qua e là, alcune tracce, come il rogo di Mauritana (p. 3)⁹³¹, l'azione corale che conclude il *Testo delle tecniche* (p. 6)⁹³², la simbolica cessione della corona da parte di Ivan (p. 10)⁹³³ e della principessa (p. 11)⁹³⁴. In aggiunta, ne *La fine di Ivan*⁹³⁵, il regista introduce «una torre», dalla quale i fratelli gettano Ivan, dopo averlo catturato e denudato (p. 14).

Il lungo peregrinare de *La presa di potere di Ivan lo sciocco* attraverso le città e le province italiane incrocia gli itinerari professionali ed esistenziali delle compagnie che lo hanno messo in scena. Per il gruppo Proposta per un teatro collettivo di Arquà Polesine, ad esempio, la rappresentazione della *pièce*, avvenuta a Rovigo e provincia tra il 1982 e il 1983, costituisce il ritorno alle scene dopo «quasi tre anni di silenzio, un periodo segnato da tragici avvenimenti [la scomparsa di Roberto Cadore, uno degli animatori della compagnia], da spaccature all'interno del gruppo e da un ricambio quasi totale dell'organico»⁹³⁶. L'allestimento è uno spartiacque, che da una parte apre un

⁹²⁷ Mail di Gianni Lucini cit.

⁹²⁸ A. Porta, *La presa di potere* cit., p. 4.

⁹²⁹ *Ivi*, p. 11.

⁹³⁰ *Ivi*, p. 47.

⁹³¹ *Ivi*, pp. 14-15.

⁹³² *Ivi*, p. 21.

⁹³³ *Ivi*, p. 33.

⁹³⁴ *Ivi*, p. 40.

⁹³⁵ *Ivi*, pp. 48-49.

⁹³⁶ PDS IS.

nuovo ciclo, dall'altra costituisce «l'epilogo e il superamento» di una «trilogia teatrale», compresa tra il 1977 e il 1979 e composta da *I due gemelli veneziani*, *Bertoldo a corte* e *Macbeth*, incentrata sul tema del rapporto tra «individuo e società, singolo e potere»:

Trilogia che con il primo lavoro puntualizzava la solitudine cui è costretto un “diverso” in una società massificata; con il secondo, *Bertoldo a corte*, esprimeva la volontà positiva, nonostante tutto, di lottare, di agire, o di essere specchio per l'agire, verso un cambiamento, una rivoluzione; con il terzo, *Macbeth* [sic!], infine, esprimeva il pessimismo e la sfiducia che nascono dalla incapacità di comprendere il continuo riprodursi del potere sotto spoglie sempre diverse, il non comprendere perché: «dei rivoluzionari che dicono di battersi per instaurare dei regimi più giusti e più umani scivolano verso la tirannia». Alla fine di tale itinerario l'uomo si ritrova nuovamente solo e schiacciato da un fato di cui si può liberare solo con un'alternativa: o la morte, o una presa di coscienza che porti ad una rivoluzione, prima di tutto, individuale, così da poter distruggere «i rapporti di violenza [...] che riproduciamo in scala infinitesimale nel nostro microcosmo». È in questo senso che il gruppo tenta di dare una risposta con la messa in scena del lavoro *La presa di potere di Ivan lo sciocco*.⁹³⁷

Come testimonia Giorgio Libanore, il regista della compagnia, «il copione e la sceneggiatura sono andati dispersi»⁹³⁸; gli unici indizi sulle caratteristiche della messa in scena provengono dal programma di sala, che, genericamente, riferisce: «la realizzazione di questo testo privilegia la gestualità dando maggior risalto alla coralità dell'azione ed appoggiandosi generalmente agli effetti di luce e di suoni»⁹³⁹, e da alcune fotografie dello spettacolo, che documentano un allestimento *naïf*, con semplici costumi medievaleggianti, fondali dipinti a tinte vivaci, il cavallo di fuoco della seconda prova animato da diversi attori come un dragone del capodanno cinese (fig. 1) e ali di carta colorata per rappresentare gli uccelli che aiutano Ivan durante la terza prova (fig. 2). Tra la compagnia e l'autore, in questo caso, non ci fu nessun contatto, se non quello mediato dagli «obblighi Sia»⁹⁴⁰.

Se il copione di Proposta per un teatro collettivo è andato perduto, il Centro Apice ne conserva due all'interno di un fascicolo che l'autore ha intitolato «Ivan elaborazioni».

Le sceneggiature, non datate, sono senz'altro posteriori alla pubblicazione della *pièce* (28 giugno 1974): lo dimostrano i puntuali riferimenti alle pagine dell'edizione.

Il primo copione è un ciclostilato composto da 16 carte non numerate, con intestazione portiana che lo attribuisce a un certo «Gruppo Certosa»⁹⁴¹; nessun elemento prova inequivocabilmente il

⁹³⁷ *Ivi*, p. 2.

⁹³⁸ Mail di Giorgio Libanore del 28 febbraio 2017.

⁹³⁹ *Ibidem*.

⁹⁴⁰ Mail di Giorgio Libanore cit.

⁹⁴¹ Cop 1.

coinvolgimento dell'autore nella rielaborazione. La sceneggiatura riproduce la bipartizione della stampa (prima parte: cc. [2r] - [9r]; seconda parte: cc. [10r] - [15r]); manca, invece, la suddivisione in scene. Trattandosi di una «prima stesura» (c. [2r]), le didascalie presentano ancora incertezze (es. «sulla scena appare Mauritana con il fagotto bambino (o senza)» e «il rogo può benissimo essere rappresentato con il sistema del drappo rosso»), entrambe riferite al rogo di Mauritana, c. [6r]. Ai personaggi della stampa (compreso il re, che ora acquista la parola) se ne aggiungono molti secondari, come «due coppie di soldati» che irrompono sulla scena poco dopo il prologo (c. [3r]), un «mago» che compare fugacemente accanto al re e alla principessa (c. [3r]), uno «sbandato» che diffama Mauritana (c. [6r]), un «corteo di fustigatori condotti da un monaco incappucciato» che presenziano al rogo (c. [6r]), «mostri mascherati» che recitano il sabba (c. [8r]) e un «personaggio con una boccia in mano» che interrompe il *Testo delle tecniche* offrendo vino (c. [8r]).

Diversamente dal copione del Centro Sperimentale di Arona, quello del Gruppo Certosa cala i brani dell'edizione all'interno di una struttura drammaturgica completamente rinnovata. La *pièce* portiana viene, per così dire, smontata, e le sue scene assorbite nel flusso di un *plot* che si allontana da quello originario. In particolare, il copione manifesta la tendenza a colmare le ellissi tra una scena e l'altra, ipotizzando le cause che possono avere determinato quelle situazioni che la stampa allinea in successione paratattica. Così, ad esempio, il rogo di Mauritana è l'estrema conseguenza di un'accusa di stregoneria che uno dei fratelli di Ivan, diffonde ad arte tra il popolo servendosi di uno «sbandato» (c. [6r])⁹⁴²:

[...] Il medico intanto si avvicina allo sbandato con aria complice:

ME [Medico] – TI PIACE QUELLA DONNA?

Lo sbandato intontito e spaventato si scosta cercando di sottrarsi alla risposta.

ME – ALLORA TI (PACE), DIMMI, SONO AMICO, NON TEMERE.

Lo sbandato annuisce.

ME – LO SAI CON CHI STA, EH?

Lo sbandato sempre più spaventato fa cenno di no.

ME – (E') LA DONNA DI IVAN, LO CONOSCI, QUELLO CHE QUI TUTTI CHIAMANO LO SCIOCCO.

Lo sbandato annuisce, pausa.

ME – (mettendo una mano sulla spalla dello sbandato, con la massima circospezione) TI VOGLIO CONFIDARE UN SEGRETO.... QUELLA DONNA.... (E') UNA STREGA.

⁹⁴² I testi verranno riprodotti tramite trascrizione diplomatica della lezione finale. L'unico segno diacritico utilizzato nel testo è () per indicare i refusi.



*Partecipazione di Ivan al torneo per la mano della Principessa
«Seconda prova» (fig. 1)*



*Partecipazione di Ivan al torneo per la mano della Principessa
«Terza prova» (fig. 2)*

Lo sbandato mostra un forte spavento.

ME – UNA STREGA TI DICO, L’HO VISTA L’ALTRO GIORNO CON I MIEI OCCHI MENTRE TRAMUTAVA IN PIANTA UN BAMBINO (pausa).. GUARDA BENE E COMPRENDI (gli mostra un gruzzolo di monete e gliele depone nella bisaccia). BISOGNA CHE LE STREGHE MUOIANO, (PERCHE’) SEMINANO MALE NEL MONDO, COMMITTONO PECCATI, SIANO MALEDETTE. TU DEVI DIRE IN GIRO CHE MAURITANA, QUELLA DONNA, (E’) UNA STREGA. E POI... E POI RICORDATI CHE TI DEVI CONFESSARE: ORA CONOSCI UN SEGRETO CHE (E’) (PIU’) GROSSO DI TE E DI QUESTO PECCATO NON TI DEVI SPORCARE... ORA VAI.

Musica incalzante. Lo sbandato si allontana, cerca di fermare qualcuno, ma nessuno gli (da) ascolto. Dopo qualche tentativo fallito ci riesce. La notizia si sparge con la velocità del fulmine. Qualcuno va dal re ad avvertirlo; Mauritana comincia ad essere guardata con crescente diffidenza [...].

Oppure, più avanti, si immagina che la partecipazione di Ivan alla competizione per la mano della principessa dipenda da un intrigo ordito dai fratelli per sbarazzarsi di lui (cc. [11r] - [12r]):

Me [Medico] – UN PATTO CI PUÒ UNIRE! GIURIAMO DI DICHIARARE GUERRA, DI SABOTARE CON OGNI FORZA E MEZZO, CHIUNQUE DIVENTI RE.

Tutti – (GIURIMO)

Me – NON CI (SARA’) TREGUA PER CHI CI SBARRA IL PASSO.

Tutti – GIURIAMO.

Si complimentano tra loro.

Pr [Prete] – (insinuante) E SE QUEL “CHIUNQUE” CHE (SALIRA’) AL TRONO NON FOSSE UN “CHIUNQUE” A CASO?

Me – (GIA’), (PERCHE’) NON PRENDERCI UNA RIVINCITA SU CHI SO IO.

Mi [Militare] – PARLATE DI IVAN, VERO?

Pr – (SI), (E’) PROPRIO A LUI CHE PENSAVO.

Ar [Architetto] – E RIVINCITA DI CHE, DOPO TUTTO; (GIA’) GLI ABBIAMO BRUCIATO QUELLA GRAN... MAURITANA, PER INTENDERCI.

Pr – MA IVAN CI SOSPETTA, (GIA’) PRIMA CI GUARDAVA MALE. ORA CI ODIA, COME TUTTI GLI STRACCIONI ODIA LA GENTE PER BENE.

Ar – (FICCHERA’) CERTAMENTE IL NASO NEGLI AFFARI NOSTRI. IERI GIRONZOLAVA INTORNO AL MIO STUDIO.

Me – (E’) DA GRAN TEMPO CHE NON SI CURA (PIU’) DA ME. PENSATE, L’ULTIMA VOLTA GLI HO FATTO VENIRE LA DIARREA... PER SCHERZO (scoppiano a ridere)

Mi – SILENZIO (che dall’inizio era rimasto in disparte a meditare) HO UN PIANO. SUL FATTO CHE IVAN SIA SCIOCCO, INETTO ED UN PO’ INDIETRO COI TEMPI NON CI

SONO DUBBI. ORA PER FARLO DIVENTARE RE...

Fra [Fratelli] – EEHHH? (stupore)

Mi – CALMI (riprendendo il filo del discorso) RE NON DIVENTA.

Fra – AAHHH! (approvazione)

Mi – PER FARLO DIVENTARE RE NON GLI SI (PUO') CERTO CHIEDERE PROVA D'INTELLETO DI MENTE O DI INGEGNO, CHE SO IO, COME QUELLE CHE NOI ABBIAMO FORNITO. E ALLORA LO SI SOTTOPONE A PROVE D'INFERNO, IMPOSSIBILI DA SUPERARE, DICO BENE, (COSI') CHE FINISCA AMMAZZATO, AFFOGATO... E SE COMUNQUE NON SUPERA LA PROVA, ZAC.

Si chiudono a (cappannello) per convenire sui dettagli delle prove di Ivan. Intanto viene issato sulla parte sinistra del palco un letto, fiocamente illuminato, dove il I° Ministro in abito da notte sta per coricarsi. Già è steso da qualche secondo quando il gruppo dei fratelli si scioglie e raggiunge il capezzale:

(E') PERMESSO?

– (un altro fratello) AVANTI PREGO (aprono la porta)

– SCUSI L'ORA SA, AH (GIA') A LETTO VEDO.

I° M – (svegliandosi dal torpore, strofinandosi gli occhi) EH? COME? NO, CHI (A') DETTO AVANTI PREGO... EH? ANCORA VOI, E CHE VOLETE ANCORA. NON ESISTE PROVA D'APPELLO, SAPETE...

– OH, NON PER NOI, NON PER NOI, SIGNORE. (E') CHE ABBIAMO PENSATO A NOSTRO FRATELLO... IVAN, QUEL BRAVO GIOVANE CHE (E') (COSI') INNAMORATO DELLA SUA TERRA... EH, MERITA QUALCHE SODDISFAZIONE.

I° M – (sorpreso) MA, SONO SORPRESO...

– CERTO, CERTO CI RENDIAMO BEN CONTO CHE DOVRA' SUPERARE PROVE MOLTO MOOLTO (MOOTISSIMO) DIFFICILI, PROVE FISICHE, DI CORAGGIO IMPAREGGIABILE... RISCHIOSISSIME.

I° M – BEH SI (PUO') VEDERE (parlottano fra loro) (GIA') (GIA'), ...MH!... [...].

Queste espansioni drammaturgiche, poi, lasciano affiorare una discreta vena comica, che si manifesta in *gags* quali l'entrata in scena di Ivan (c. [3r]), simile a quella di un venditore ambulante che scimmiotta uno stereotipato linguaggio pubblicitario,

[...] entra in scena Ivan con un carretto pieno di mele

IVAN – SECCHENZA DELLE FAUCI DOVUTA A PROLUNGATO ELOQUIO, AD ARIA VIZIATA, A DIFETTOSA RESPIRAZIONE ORALE? MANGIA LA MELA CHE IVAN (TIOFFRE)

oppure l'annoiato omaggio del primo ministro al sovrano appena scomparso (c. [9r]):

I° M – IN QUESTA TRISTE EVENIENZA CI PIACEREBBE RICORDARE LA FIGURA DELLO SCOMPARSO (sbadiglio)... MA IL POTERE CHE (COSI') RESTA VACANTE NON (SARA') PREDI DI AVVOLTOI RAPACI [...]

Il secondo copione (Cop 2) è un dattiloscritto di 51 carte numerate, adespoto. Se, in assenza di indicazioni esplicite, non è dato conoscerne l'autore (o gli autori), le rare correzioni manoscritte a penna nera e blu sono senz'altro portiane: l'unica certezza, dunque, è che Porta ha condotto la revisione del testo, collaborando con l'anonima compagnia che ha messo in scena la rielaborazione della stampa.

La sceneggiatura, suddivisa in due atti, conta tredici scene; quella conclusiva, contrassegnata come quattordicesima, induce a ipotizzare che, originariamente, ci fosse una scena in più.

La trama, ora, presenta un'innovazione cruciale: i fratelli di Ivan, su consiglio del «Padrone», controfigura del defunto re e personificazione di un potere capillarmente diffuso a tutti i livelli della società («Se volete trovarmi, non cercatemi soltanto in mezzo ai ministeri, scendete più in basso, guardatevi intorno, avrò mille facce e mille travestimenti», c. 12/2r), favoriscono la sua partecipazione al torneo non per liberarsi di lui, ma proprio nella speranza che conquisti il trono, perché «una corona in capo ad uno sciocco, ad un innocente, a un idealista, è il miglior parafulmine del secolo» (c. 11/2r):

PADRONE – [...] Ivan parla di giustizia, di uguaglianza, di fratellanza, bene, giusto, lasciamolo fare. Che cosa ci importa. Basterà qualche strage, un po' di crisi, uno sciopero a oltranza, un blocco dei trasporti, per mettere in crisi, anche la più solida e giusta idea. Credetemi, signori, conviene sempre star dalla parte dei padroni, sono i nuovi re, quelli veri. Ed i fantocci se ne stanno lì, come Don Chisciotte, a combatterci, a cercare di battere dei poveri mulini a vento.⁹⁴³

Come il copione precedentemente esaminato, anche questo, tendenzialmente, persegue una strategia di rielaborazione che consiste nel trapiantare i brani dell'edizione all'interno di nuove situazioni drammaturgiche. Per esempio il monologo di Mauritana, che, nella stampa, apre la scena intitolata *Presentazione e fine della Mauritana*⁹⁴⁴, ora conclude un precedente dialogo con Ivan (c. 26r):

Ivan – ... (La scena è illuminata di luce soffusa, forse azzurra. Sul lato sinistro del palcoscenico Mauritana è seduta per terra, sulle sue ginocchia riposa il capo di Ivan, è raggomitato, volge il viso al pubblico.)

... Ed il cavallo bianco battè sette colpi per terra con lo zoccolo... Ed apparve una ninfa. E tutto ciò si ripete (qui), con te. La bellezza del mondo la vedo qui nei tuoi occhi, essa si rispecchia come un lago al mattino, pesci ed uccelli trovano sostentamento e vita in esso, come io trovo

⁹⁴³ Cc. 11/2r-12/2r.

⁹⁴⁴ A. Porta, *La presa di potere* cit., p. 13.

cibo e forza in te. –

Mauritana – Mio povero Ivan. –

Ivan – La ninfa aveva il tuo corpo, Mauritana. La vita può esser solo bella, perché è bello il divenire delle cose, il vivere ed il morire, dentro di te, con te, Mauritana. –

Mauritana – Mio povero Ivan. –

Ivan – Giustizia, vuol dir essere liberi, liberi di vivere, di amare, camminare, di lavorare per se e per gli altri. –

Mauritana – L'odio uccide, Ivan, ed è più forte della vita stessa. –

Ivan – Mauritana... –

Mauritana – I servi della città vivono nell'odio, nel lavoro che consuma mani ed occhi, cuore ed ossa, ma non per (se), (ne), per gli altri, ma per quelli che sanno odiare, quelli che su di te comandano. –

Ivan – Io non (sò) cosa vuol dire alto e basso, (sò) che sono uguale alla pianta, sono uguale al fiore ed al colombo, ed all'altro servo. Sono uguale a te, Mauritana. –

Mauritana – Mio povero Ivan. Il mondo lo puoi cambiare solo se contraponi la forza giusta contro la violenza ingiusta. Devi conquistarti lo spazio per poter amare. Questo spazio ti è negato, ora e sempre. –

Ivan – Ma io ti amo. –

Mauritana – Credi che ti permetteranno di amare? Non conosci la loro forza e quanto siano capaci di odiare. Tu non sai odiare come loro e loro ne hanno paura. –

Ivan – Ti odiano perché sei lo specchio dei loro desideri, desideri che non possono essere, e che reprimono dietro il muro della finzione e della insulsa morale che giustifica la loro incapacità di amare. –

Più raramente, la sceneggiatura ospita scene che non trovano appigli testuali nell'edizione, vale a dire la «Scena della presentazione di Ivan e della sua stoltaggine e della nostra» (cc. 7r-13r), che racconta il travagliato rapporto tra Ivan e i fratelli, e la «Scena N° 5» (cc. 21r-25r), che rappresenta un'assemblea dei dignitari del sovrano, durante la quale si decide di usare Mauritana come capro espiatorio per deviare l'attenzione del popolo dai problemi economici e sociali.

Gli anni Novanta: le drammatizzazioni postume di *Melusina* e *Salomè, le ultime parole*

La prematura scomparsa di Antonio Porta (12 aprile 1989) non affievolisce l'interesse verso la sua pluridecennale produzione letteraria, che non solo diviene oggetto di un esame critico sempre più approfondito, ma continua anche a ispirare nuovi progetti artistici e culturali.

Soffermando l'attenzione sul piano teatrale, durante gli anni Novanta approdano alle scene due testi originariamente destinati alla fruizione individuale: il primo, *Melusina*, apre il volume *Melusina. Una ballata e un diario* (1987)⁹⁴⁵; il secondo, *Salomè, le ultime parole*, compare prima nella rivista «Nuova Corrente»⁹⁴⁶, poi nella raccolta *Il giardiniere contro il becchino* (1988)⁹⁴⁷.

Come anticipato nel capitolo *Gli anni Ottanta e l'inesausta ricerca dei «linguaggi infiniti»*⁹⁴⁸, lo spettacolo *Melusina*, tratto dall'omonima fiaba in versi di Antonio Porta, viene realizzato durante il laboratorio teatrale del corso di Istituzioni di Regia del DAMS di Bologna nell'anno accademico 1991/1992 e rappresentato, per la regia di Arnaldo Picchi, nella Sala dei Fiorentini, dal 10 al 13 novembre del 1992. In un sintetico ma prezioso contributo pubblicato l'anno successivo su «Il verri»⁹⁴⁹, il regista riflette retrospettivamente su questa esperienza, focalizzandosi, soprattutto, sulla difficoltà di confrontarsi con un testo che l'autore, in un primo momento, non aveva concepito per le scene. Alla domanda «che cosa significherebbe [...] per l'attore lavorare con un testo *poetico*, che non vuol dire tanto *elegia*, ma di certo l'impossibilità di scaricare il peso del racconto su varie figure *complici*, come si può fare nel dialogato drammatico?»⁹⁵⁰, Arnaldo Picchi risponde respingendo la strada della ricerca di una «verosimiglianza naturalistica» che impoverirebbe sia il testo poetico che la *performance* scenica e suggerendo, piuttosto, di stabilire quella profonda «connessione emozionale, affettiva [...] culturale» che, parte integrante del *training* dell'attore, diventa tanto più necessaria quando subentra il confronto con la poesia:

Melusina di Antonio Porta [...] è una drammaturgia non sceneggiabile, non platealizzabile attraverso illustrazioni; la sua strategia è tutta lasciata al figurarsi, non al mostrare e spiattellare

⁹⁴⁵ Cfr. *supra*, pp. 74-75.

⁹⁴⁶ A. Porta, *Salomè, le ultime parole*, in «Nuova Corrente», n. 98, 1986, pp. 237-42.

⁹⁴⁷ A. Porta, *Salomè, le ultime parole*, in *Il giardiniere contro il becchino* cit., pp. 549-53.

⁹⁴⁸ Cfr. *supra*, p. 75.

⁹⁴⁹ A. Picchi, *Per Melusina* cit.

⁹⁵⁰ *Ivi*, p. 98.

un profilo, o il disegno di un seno o una lunga veste o un'orribile bocca; [...]. Fare con gli attori un fac-simile di questa maschera e indossarla in scena equivarrebbe a falsificare nella sua essenza la natura del testo poetico, a degradarlo, tanto quanto banalizzarlo il loro lavoro; ma è bene non dimenticare che col *training* dell'attore non si ricerca una verosimiglianza naturalistica nell'espressione dei gesti del personaggio; ma [...] una connessione emozionale, affettiva, direi culturale tra attore e personaggio; da cui può discendere una verosimiglianza *simbolica*, fatta di accettabilità di tensioni emotive, sentite e conosciute come equivalenti a quelle portate dal personaggio-daimon.⁹⁵¹

La trasposizione scenica di *Melusina*, poi, richiedeva una riflessione approfondita sull'orizzonte di attesa del pubblico e, di conseguenza, sulle sue consuetudini e sui suoi pregiudizi, che, spesso, inducono a fraintendere l'operato degli attori e del regista:

Se in *Melusina* si volesse sviluppare l'azione privilegiandone l'aspetto poetico (vocale-musicale) regolando i fenomeni della narrazione essenzialmente su questo, andando in scena è prevedibile che ciò venga accolto come *lettura drammatizzata*; se come spuri o superflui verranno allora ritenuti il sistema di illuminazione, gli elementi scenici, i costumi e qualche accenno di movimenti fisici (inusuali, quindi *sprecati* nella *lettura drammatizzata*), nello stesso ordine di regole non verrà accordato alcun reale peso alla partitura musicale /voci degli attori; si escluderà che possa trattarsi di una sorta di *Sprachgesang*, e l'armonia elaborata sulla scena verrà sentita come più o meno casuale, come appunto accade nelle *letture drammatizzate*; [...] tale è la forza della consuetudine. Se a ciò si volesse porre rimedio sceneggiando *un pochino di più*, verrebbe preso per vezzo, o bizzarria l'uso di un testo di *fantasy* medievale che gli allestitori poi non illustrano con i dovuti dame e cavalieri, foreste, castelli e metamorfosi in draghi. È ovvio, per la platea, che l'azione degli attori sia la visualizzazione conseguente del racconto drammatico; se ciò non accade, è un congegno vuoto o una stramberia registica ciò che si vede in scena. Ma è proprio il destino di essere *illustrato* che [...] *Melusina* non sopporta, tollerando in scena solo l'ispezione del canto.⁹⁵²

«È in primo luogo la “partitura musicale / voci degli attori” a determinare drammaturgicamente *Melusina*», conferma Ilaria Barontini, che, in una testimonianza pubblicata come appendice virtuale a «Culture Teatrali»⁹⁵³, presenta la propria prospettiva di interprete dello spettacolo.

La dialettica tra voce e musica costituisce, quindi, la struttura portante della drammatizzazione di *Melusina*; d'altra parte la musica «era per Picchi un elemento fondamentale, solo raramente di accompagnamento, comunque mai di atmosfera. Era un'amica o una nemica con cui dover

⁹⁵¹ *Ivi*, p. 103.

⁹⁵² *Ivi*, p. 104.

⁹⁵³ I. Barontini, *Melusina, 1992. Partitura per musica e attori*, in «Culture Teatrali», n. 17, 2007, pp. 1-3.

confrontarsi [...]»⁹⁵⁴. La musica, strumento prediletto di Arnaldo Picchi, nel caso specifico si pone al servizio di un testo che non avrebbe sostenuto una tecnica registica puramente illustrativa, assecondandone «le sonorità – allungate o contratte, distese o incalzanti, rotonde o spigolose [...]»⁹⁵⁵. Non è un caso, dunque, se il testo portiano sarà riproposto, anni dopo, nell'ambito dello spettacolo musicale *Nostalgia dell'invisibile. Concerto spettacolo per tre donne e due giovani sposi* (2006)⁹⁵⁶.

Salomè le ultime parole, invece, è un monologo che la principessa giudaica indirizza, alternativamente, a Giovanni Battista, «interlocutore muto e ridotto alle sole labbra»⁹⁵⁷, e a Erodiade, «madre con la coda [...] / velenosa, invidiosa»⁹⁵⁸. Il racconto biblico incentrato sulla danza di Salomè e sulla decapitazione del Battista (Marco 6, 14-29), ha ispirato artisti e scrittori di ogni tempo, riemergendo, soprattutto, nel corso del XIX secolo, con autori come Heine (*Atta Troll*), Mallarmé (*Hérodiade*) Swinburne (*Poesie e ballate*), Flaubert (*Hérodiades*), Huysmans (*À rebours*) e Oscar Wilde (*Salomè*). La lussuria e l'ambizione di Salomè e Erodiade, l'austera solennità di Giovanni Battista e l'ambiguità di Erode Antipa, attratto e nello stesso tempo respinto dalla figura dell'asceta del deserto, hanno influenzato anche l'opera di esponenti del Nuovo Teatro, come Carmelo Bene (*Salomè di e da Oscar Wilde*, 1964), Mario Ricci (*Salomè*, 1965) e Pippo di Marca (*Salomè Abstraction da Wilde-Mallarmé*, 1974). Nella sua personalissima rielaborazione, Antonio Porta colloca il personaggio di Salomè all'intersezione tra continuità e rinnovamento: infatti, pur conservando la smodata lussuria che la tradizione le attribuisce («la spalanco tutta la tua bocca / bacio la tua lingua morta / [...] mentre facciamo l'amore / io sopra di te, Giovanni»⁹⁵⁹), la principessa si trasforma in esecutrice quasi inconsapevole della richiesta di Erodiade, capovolgendo il proprio ruolo da carnefice in vittima di una «Madre [...] scorpione»⁹⁶⁰. L'ossessione del tormento e del rimorso, che domina l'intero monologo, emerge attraverso un fitto tessuto di anfore («Giovanni tu non sei vittima / Giovanni carnefice la vittima / sono io»⁹⁶¹; «niente più rosso delle tue labbra / niente più dolce della tua lingua»⁹⁶²), epifore («voglio mangiarti i seni, Madre / [...] restituiscimi la mammella, Madre»⁹⁶³; «quest'uomo ha visto Dio / l'invisibile Dio»⁹⁶⁴), poliptoti («io adoro il visibile / io ho adorato la tua voce [...]»⁹⁶⁵; «voglio la sua lingua / vuoi un po' di vino?

⁹⁵⁴ *Ivi*, p. 2.

⁹⁵⁵ *Ibidem*.

⁹⁵⁶ Cfr. *supra*, p. 75.

⁹⁵⁷ J. Picchione, *Introduzione cit.*, p. 120.

⁹⁵⁸ A. Porta, *Salomè cit.*, p. 551.

⁹⁵⁹ *Ivi*, p. 549.

⁹⁶⁰ *Ivi*, p. 550.

⁹⁶¹ *Ivi*, p. 549.

⁹⁶² *Ivi*, p. 551.

⁹⁶³ *Ivi*, p. 550.

⁹⁶⁴ *Ivi*, p. 551.

⁹⁶⁵ *Ivi*, p. 550.

/ [...] volevo il tuo corpo»⁹⁶⁶), allitterazioni («pronte palpitanti sanguinanti»⁹⁶⁷; «costretta a credere [...]»⁹⁶⁸), allocuzioni insistite rivolte sia a «Giovanni» che alla «Madre», dove l'economia dei materiali verbali favorisce loro combinazioni plurime, determinando una sorta di vertiginosa e quasi febbricitante ecolalia. Emblema di un'umanità corrotta e depravata («dal nostro paese gli dèi sono fuggiti / si sono rifugiati sulle montagne più lontane / lì sono morti e sepolti»⁹⁶⁹), la principessa si rende protagonista di un episodio che riecheggia ripetutamente nelle ingiustizie e nei massacri della storia. Ciononostante la Salomè portiana, desiderosa di espiare la propria colpa, affida le sue ultime parole al desiderio di riscatto, teso a costruire un futuro privo di ingiustizie e violenze («il mio ultimo soffio è per te / terra della desolazione / che non accada, che non / accada quello che mille volte / i miei occhi di ghiaccio / hanno visto e non vogliono / vedere mai più»⁹⁷⁰). Cinque anni dopo la scomparsa dell'autore, il 17 luglio del 1994, *Salomè, le ultime parole* debutta nell'atrio della cattedrale di Salerno nell'ambito della quarta edizione della rassegna *Incontri con il teatro classico*. La giovane regista Valeria Patera, allieva di Fo, Cobelli e Martone, trasforma il monologo portiano in un'azione drammaturgica dove si intrecciano suggestivamente i linguaggi della danza e della musica, grazie all'interpretazione dell'attrice e danzatrice Deda Cristina Colonna e alle musiche di scena che spaziano «da pagine medioevali a rinascimentali, a citazioni orientaleggianti e improvvisazioni contemporanee»⁹⁷¹:

Mentre il testo si ricompone nel ritmo e nella sintassi, la musica si lacera, così come avviene per la danza che procede trasversalmente all'armonia rinascimentale verso l'aspra grammatica espressionista, ed approda a un progressivo congelamento del corpo, rievocando l'antica leggenda cristiana che racconta come Salomè, fuggendo dal palazzo di Erode, cadde in un lago che, al contatto con la sua pelle, si congelò repentinamente decapitandola [...].⁹⁷²

Lo spettacolo, negli anni successivi, sarebbe stato replicato a Novara (Cortile Palazzo Gallarini, 25 giugno 1996) e Milano (Teatro Arsenale, 16-27 febbraio 2000), con ottimi riscontri di critica, che riguardano sia l'originalità della rilettura portiana, sia la *performance*, capace di conciliare «linguaggi apparentemente in contrasto tra loro, ma in realtà uniti da una logica progettuale e di senso»⁹⁷³.

⁹⁶⁶ *Ibidem*.

⁹⁶⁷ *Ivi*, p. 549.

⁹⁶⁸ *Ibidem*.

⁹⁶⁹ *Ivi*, pp. 550-51.

⁹⁷⁰ *Ivi*, p. 553.

⁹⁷¹ U. Ronfani, *La Salomè di Porta ricordo d'un poeta*, in «Il Giorno», 20 febbraio 2000, p. 23.

⁹⁷² F. A. Giunta, *Salomè, le ultime parole di Antonio Porta*, in «Punto d'incontro», n. 1, gennaio-aprile 2000, p. 27.

⁹⁷³ Anonimo, *L'ossessione di Salomè*, in «Il Corriere di Novara», 27 giugno 1996.

Appendice

7.1 Elenco delle prime rappresentazioni

STARK. Regia: Abdulla J. Hussein. Compagnia: Compagnia del Porcospino. Interpreti: L. Pancrazi, V. Rocca, E. Olivieri, S. Fiore, G. Gabrani. Roma, Teatro del Porcospino, 1968.

LA PRESA DI POTERE DI IVAN LO SCIOCCO. Regia: Sergio e Marzio Porro. Compagnia: Teatro Artigiano di Cantù. Interpreti: M. Asnagli, G. Bonfanti, A. Bredice, A. Cattaneo, A. Dall'Oco, U. Coffani, R. Gallo, G. G. Levati, R. Mascheroni, P. Molteni, A. Motta, P. Peduzzi, S. Porro, L. Robuschi, D. Turati. Milano, Teatro Uomo, 1974.

ELOGIO DEL CANNIBALISMO. Interpreti: P. Bessegato e V. Falcinelli. Milano, *Sex Poetry. Il sesso della poesia e la poesia del sesso*, Teatro Out-Off, 1979.

FUOCHI INCROCIATI. Scene: S. Tomassini. Musiche: B. De Franceschi. Interpreti: P. Bessegato e C. Mattea. Milano, *Gli autori si mettono in scena*, Centro Formentini, 1982.

PIGMEI, PICCOLI GIGANTI D'AFRICA. Regia: M. Perriera. Compagnia: Teatro Teatès. Palermo, Piccolo Teatro Patafisico, 1985.

LA STANGATA PERSIANA. Regia: G. e A. Buscaglia. Compagnia: Teatro dei Filodrammatici. Scene: C. Paganelli. Costumi: D. Paganelli. Musiche: G. Busatta. Interpreti: S. Piccardi, G. Quilico, M. Marigliano, R. Mantani Renzi, R. Pradella, M. Baldi, N. Bonati, M. C. Bortolazzo. Milano, Teatro dei Filodrammatici, 1985.

PENULTIMI SOGNI DI SECOLO di A. Porta e C. Pistillo. Regia: F. Crivelli. Scene: S. Tomassini. Interpreti: L. Pistillo. Venezia, Teatro del Ridotto, 1985.

ORATORIO NOTTURNO di A. Porta e C. Pistillo. Regia, scene e musiche: L. e C. Pistillo. Interpreti: L. Pistillo. Milano, Salone Pier Lombardo, 1988.

LA FESTA DEL CAVALLO. Regia: G. e A. Buscaglia. Compagnia: ATM (Azienda Teatrale Milanese). Interpreti: F. Mazzari, A. Ballerio, E. Olivieri, E. Maggi, E. Scaramelli, U. Tabarelli, M. Cortese. Milano, Teatro del Buratto, 1990.

MELUSINA. Regia: A. Picchi. Bologna, Sala dei Fiorentini, 1992.

SALOMÈ, LE ULTIME PAROLE. Regia: V. Patera. Scene: C. Botta. Musiche: N. Moneta, G. Merati, M. Piantelli. Interpreti: D. C. Colonna. Milano, Teatro Arsenale, 2000.

7.2 Elenco dei fondi archivistici e siglario dei documenti utilizzati

1. Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Bosio.

1.1 *Stark*

- PDS S (collocazione provvisoria PRS 36)

«Alberto Moravia | Dialogo sulla rivoluzione culturale in Cina | e sulla civiltà dei consumi in Occidente | Antonio Porta | Stark | Compagnia | del Porcospino | Barilli – Bonacelli – Maraini – Montagna – Moravia – Siciliano».

Programma di sala di 6 pp. non numerate.

Non sono riportati né la data né il luogo della stampa.

2. Milano, Centro APICE (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale), Università degli Studi di Milano, Fondo Porta.

2.1 *Stark*

- LM 1 (Serie 1, u.a. 652)

Lettera di Dacia Maraini ad Antonio Porta non datata.

- LS 1 (Serie 1, u.a. 993)

Lettera di Enzo Siciliano ad Antonio Porta datata 7 marzo 1967.

- LS 2 (Serie 1, u.a. 993)

Lettera di Enzo Siciliano ad Antonio Porta datata 8 luglio 1967.

- LS 3 (Serie 1, u.a. 993)

Lettera di Enzo Siciliano ad Antonio Porta non datata.

2.2 *La presa di potere di Ivan lo sciocco*

- Ds p (Serie 2, b. 28, fasc. 209)

Dattiloscritto di 3 cc. non numerate non datato, in cui l'autore presenta la trama e alcune osservazioni sulla *pièce*.

- Ds¹ (Serie 2, b. 20, fasc. 23)

«Antonio Porta, La presa di potere / di Ivan lo sciocco / Coll. di Teatro»

Dattiloscritto composto da una «Didascalia» di 4 cc. e un «Testo» di 32 cc., per un totale di 36 cc. non numerate, con correzioni mss. Sia la «Didascalia» che il «Testo» sono datati 1973.

L'autore lo inviò in lettura a Guido Davico Bonino, che successivamente lo restituì.

La mano di quest'ultimo è riconoscibile sia nell'intestazione che in due interventi alle cc. [7r] e [9r].

- Cop 1 (Serie 2, b. 20, fasc. 23)

«IVAN lo sciocco | Gruppo Certosa».

Copione ciclostilato di 16 cc. non numerate.

L'unica correzione ms. (c. [3r]) è una cassatura a penna blu.

- Cop 2 (serie 2, b. 20, fasc. 23)

Copione dattiloscritto adesposto di 51 carte numerate (dalla c. 1r alla c. 31r da 1 a 31; dalla c. 32r, dove inizia il secondo atto, alla c. 51r, da 1/2 a 20/2).

2.3 *Fuochi incrociati*

- FI (Serie 2, b. 24, fasc. 97)

«Fuochi incrociati | lavoro per la stesura finale | 17.11.1981 | fine revisione: 26.11.1981 | A. P. | da correggere».

Dattiloscritto di 56 cc. numerate, mancano le cc. 52-55.

- CS FI (Serie 6, u.a. 17)

«Comunicato stampa | “L'autore si mette in scena”, Milano 25 ottobre 1982 | FUOCHI INCROCIATI | di Antonio Porta».

Dattiloscritto di 3 cc. non numerate.

- LAP 1 (Serie 6, u.a. 17)

Minuta di lettera di Antonio Porta a Roberto De Monticelli datata 27 ottobre 1982.

2.4 *Pigmei, piccoli giganti d'Africa*

- LP 1 (Serie 1, u.a. 811)

Lettera di Michele Perriera ad Antonio Porta datata 7 ottobre 1983.

- LP 2 (Serie 1, u.a. 811)

Lettera di Michele Perriera ad Antonio Porta datata 14 dicembre 1983.

- LP 3 (Serie 1, u.a. 811)

Lettera di Michele Perriera ad Antonio Porta datata 22 marzo 1984.

- LP 4 (Serie 1, u.a. 811)

Lettera di Michele Perriera ad Antonio Porta datata 22 maggio 1984.

- LP 5 (Serie 1, u.a. 811)

Lettera di Michele Perriera ad Antonio Porta datata 4 febbraio 1985.

- LAP 2 (Serie 1, u.a. 811)

Lettera di Antonio Porta a Michele Perriera datata 22 ottobre 1983.

- LAP 3 (Serie 1, u.a. 811)

Lettera di Antonio Porta a Michele Perriera datata 15 gennaio 1984.

- LAP 4 (Serie 1, u.a. 811)

Lettera di Antonio Porta a Michele Perriera datata 23 gennaio 1984.

- LAP 5 (Serie 1, u.a. 811)

Lettera di Antonio Porta a Michele Perriera datata 12 febbraio 1985.

- P (Serie 2, b. 28, fasc. 209)

«PIGMEI, PICCOLI GIGANTI D'AFRICA | Atto unico di Antonio Porta».

Dattiloscritto di 9 cc. numerate con interventi manoscritti a pennarello blu e nero datato 22 gennaio 1985.

- D (Serie 2, b. 28, fasc. 209)

Dichiarazione di intenti poetico-teatrali datata 12 febbraio 1985.

- LP 6 (Serie 2, b. 28, fasc. 209)

Lettera di Michele Perriera ad Antonio Porta datata 3 giugno 1985.

2.5 *La festa del cavallo*

- LSY 1 (Serie 1, u.a. 1000)

Lettera di Antonio Sixty ad Antonio Porta datata 7 novembre 1983.

- LSY 2 (Serie 1, u.a. 1000)

Lettera di Antonio Sixty ad Antonio Porta.

La lettera non è datata ma precede senz'altro il 17 aprile 1985, quando il nostro autore scrisse la missiva di risposta.

- LAP 6 (Serie 1, u.a. 1000)

Lettera di Antonio Porta a Mino Bertoldo e Antonio Sixty datata 19 gennaio 1984.

- LAP 7 (Serie 1, u.a. 872)

Lettera di Antonio Porta a Franco Quadri datata 20 gennaio 1984.

- LAP 8 (Serie 1, u.a. 1000)

Lettera di Antonio Porta al Teatro Out Off datata 14 febbraio 1984.

- LAP 9 (Serie 1, u.a. 1000)

Lettera di Antonio Porta al Teatro Out Off datata 21 febbraio 1984.

- LAP 10 (Serie 1, u.a. 1000)

Lettera di Antonio Porta ad Antonio Sixty datata 11 marzo 1984.

- LAP 11 (Serie 1, u.a. 811)

Lettera di Antonio Porta a Michele Perriera datata 9 aprile 1984.

- LAP 12 (Serie 1, u.a. 1000)

Lettera di Antonio Porta ad Antonio Sixty datata 17 aprile 1985.

- LAP 13 (Serie 1, u.a. 924)

Lettera di Antonio Porta a Luca Ronconi datata 1 novembre 1986.

- LAP 14 (Serie 1, u.a. 872)

Lettera di Antonio Porta a Franco Quadri datata 27 aprile 1988.

- DL (Serie 2, b.30, fasc. 253)

«Antonio Porta | Diario di lavoro»

Copia in carta carbone dell'originale dattiloscritto di 7 cc. (tutte numerate, tranne la prima).

- CF (Serie 2, b.30, fasc. 253)

«LA FESTA DEL CAVALLO | Considerazioni finali»

Dattiloscritto di 2 cc. (di cui solo la seconda numerata) con correzioni mss datato 10 gennaio 1986, presente sia in originale che in copia carta carbone.

Una copia fotostatica è conservata in b. 28, fasc. 209.

A differenza del *Diario di lavoro*, non confluirà tra i materiali pubblicati nel programma di sala.

- Due block notes (Serie 2, b.30, fasc. 253)

Il primo (BN 1) è formato da 53 fogli non numerati, tutti manoscritti, a eccezione di un inserto dattiloscritto graffato su f.41r.

Il secondo (BN 2), invece, conta 20 fogli non numerati: i primi due sono manoscritti, i restanti bianchi; ulteriori due fogli manoscritti, tratti da un altro block notes, sono inseriti dopo il secondo foglio. La datazione è senz'altro posteriore al 1 dicembre 1983, ultimo riferimento cronologico presente all'interno di BN 1 (f.47r).

I due block notes tramandano, complessivamente, una redazione compresa tra il 1982 e il 1983: lo comprovano alcuni riferimenti cronologici disseminati all'interno di BN 1: 5.9.82 (f.8r); 5.8.83 (f.8ar); 7.8.83 (f.21ar); 1.12.83 (f.47r)⁹⁷⁴.

Nel 1983, dunque, l'autore non si è limitato a proseguire la stesura, ma è tornato sul testo precedente, per correggerlo e modificarlo.

- PAL (Serie 2, b.30, fasc. 253)

«PALAFITTE E LABIRINTI»

Dattiloscritto non datato formato da 1 c. non numerata, graffato sul f.41r di BN 1.

- ex PAL (Serie 2, b.30, fasc. 253)

⁹⁷⁴ Con la dicitura f.8ar e f.21ar indico, rispettivamente, il foglio sovrapposto al foglio 8 e il primo dei tre fogli sovrapposti al f. 21r.

«IL BANCHETTO» ex «PALAFITTE E LABIRINTI»

Dattiloscritto non datato di 3 cc. non numerate.

- BAN (Serie 2, b.30, fasc. 253)

«Antonio Porta | IL BANCHETTO | Personaggi: | Il Principe | Musa | Guglielmo | Giuseppe | Riccardo (1° cacciatore) | Ado | Riccardo (2° cacciatore) | Canzoni e arie d'opera | XIII scene | 1983»

Dattiloscritto lacunoso di 32 cc. datato 1983.

La numerazione ricomincia all'inizio di ogni scena, riportando il numero di scena seguito dal numero di carta (es. «Scena I,2»); oppure, nel caso delle «registrazioni», «Seconda registrazione, 2»); la prima carta di ogni scena, invece, riporta il solo numero di scena.

Il frontespizio (c. [1r]) e la didascalia che introduce le «Tre registrazioni TV» (c. [2r]) non sono numerati.

- BF (Serie 2, b.30, fasc. 253)

«Antonio Porta | IL BANCHETTO DELLA FAME | ovvero L'eterno naufragio dell'autore | Personaggi: | Il Principe | Musa | Guglielmo | Giuseppe | Riccardo (1° cacciatore) | Ado | Riccardo (2° cacciatore) | Didascalia (che impersona l'autore) | 1983/1984/1985»

Dattiloscritto di 57 cc. con correzioni mss datato 1983-1985.

La numerazione segue lo stesso criterio di BAN (v. *supra*). Il frontespizio (c. [1r]) non è numerato.

A questa fase di elaborazione appartengono anche tre dattiloscritti “collaterali”, collegati al dattiloscritto principale attraverso appositi segni o espressioni di richiamo. Si tratta di:

- Sf

«IL BANCHETTO | Secondo finale (subito dopo la scena IX)»

Dattiloscritto non datato di 2 cc. La numerazione segue lo stesso criterio di BAN (v. *supra*).

- Per B

«Per IL BANCHETTO»

Dattiloscritto di 9 cc., di cui cc. 1-2r numerate e le restanti non numerate, datato 5-12 aprile 1984; costituisce la copia in carta carbone di un originale non pervenuto, come Per B 2.

- Per B2

«Per IL BANCHETTO»

Rispetto a Per B presenta svariate correzioni mss e ne costituisce, pertanto, la versione definitiva.

- FC (Serie 2, b.30, fasc. 253)

«LA FESTA DEL CAVALLO | di | Antonio Porta | Personaggi: | Il Principe | Musa | Guglielmo | Giuseppe | Riccardo (1° e 2° cacciatore) | Ado | Didascalìa (che rappresenta l'autore) | 1983-1985»

Dattiloscritto di 57 cc. con correzioni mss datato 1983-1985 Si tratta della penultima versione della *pièce*. La numerazione segue lo stesso criterio di BAN (v. *supra*), con alcune differenze: dalla prima alla quarta scena compresa il numero di carta precede il numero di scena, seguito dalla lettera «a» (es. «3/2a»); dalla quinta alla settima il numero di scena torna a precedere quello di carta (es. «VII / 5»). Il frontespizio e la prima carta della prima scena non sono numerati.

- FC def (serie 2, b. 28, fasc. 209)

«LA FESTA DEL CAVALLO | di | Antonio Porta | Personaggi: | Il Principe | Musa | Guglielmo | Giuseppe | Riccardo (primo e secondo cacciatore) | Ado | Didascalìa (vale a dire: la voce dell'autore) | 1983-1985»

Dattiloscritto in 57 cc. numerate da 7 a 64 con correzioni mss datato 1983-1985. È la versione definitiva del nostro testo teatrale.

3. Pavia, Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Università degli Studi di Pavia, Fondo Porta.

3.1 *La presa di potere di Ivan lo sciocco*

- Ds² (Serie 1, u.a. 2)

Copia fotostatica di 17 cc. di un dattiloscritto acefalo composto da 32 cc. numerate, non datato, con correzioni mss.

Ogni carta della copia, a eccezione delle cc. 9r e 17r, riproduce due carte del dattiloscritto. Quest'ultimo è numerato da 3 a 29: originariamente, dunque, il dattiloscritto contava 34 cc. Le scene «Ivan spiega che cosa è il regno della giustizia» e «Ivan parla alla principessa muta» presentano l'una la numerazione 19-a, 19-b, 19-c, l'altra la numerazione 19-d.

Rispetto a Ds¹ e Ds³, Ds² è privo di prologo e presenta un'inversione tra le scene «Descrizione di un momento meteorologico di grande invenzione» (c. 4r) e «Rifiuto dei fratelli» (c. 5r).

4. Torino, Archivio di Stato, Archivio Giulio Einaudi Editore.

4.1 *La presa di potere di Ivan lo sciocco*

- LAP 15 (Corrispondenza autori italiani e stranieri, mazzo 3274, cartella 165, fasc. 2478, c. 80r)

Lettera di Antonio Porta a Guido Davico Bonino datata 6 dicembre 1973.

- LAP 16 (Corrispondenza autori italiani e stranieri, mazzo 3274, cartella 165, fasc. 2478, c. 77r)

Lettera di Antonio Porta a Guido Davico Bonino datata 3 gennaio 1974.

- LDB 1

Lettera di Guido Davico Bonino ad Antonio Porta datata 13 novembre 1973.

- Ds³ (Ufficio tecnico - Originali e bozze, mazzo 1373, fasc. 4057)

Dattiloscritto preparato per la stampa, privo di frontespizio, composto da 50 cc. numerate da 2 a 51 tramite stampigliatura, non datato, con correzioni mss.

- B (Ufficio tecnico - Originali e bozze, mazzo 1373, fasc. 4058)

Bozze di stampa di 62 cc., prive di frontespizio, con correzioni mss.

Le prime quattro non sono numerate, mentre le restanti sono numerate da 1 a 57.

La c. [1r] reca impressa la data di archiviazione: 10 giugno 1974.

5. Milano, Archivio privato di Rosemary Liedl Porta

5.1 *La presa di potere di Ivan lo sciocco*

- Q

Quaderno senza titolo composto da circa 200 pagine con appunti mss: quelli inerenti *La presa di potere di Ivan lo sciocco* occupano le prime 116 pagine; le pp. 117-143 ne contengono altri relativi a un lavoro intitolato «I GIARDINIERI»; i restanti sono bianchi.

L'autore tende a scrivere nelle pagine di destra, utilizzando, talvolta, quelle di sinistra (pp. 5, 9, 11, 23, 27, 29, 49, 59, 61, 65, 71, 83, 111) come spazio per annotazioni destinate a essere integrate nel testo principale.

I riferimenti cronologici che ricorrono tra le pagine del quaderno (febbraio 1973, p. 24; 13 agosto 1973, p. 61; 23 maggio 1973, p. 74; 2 luglio 1973 p. 80; 3 luglio 1973, p. 88; 5 luglio 1973, p. 90;

5 luglio 1973, p. 94; 8 luglio 1973, p. 106; 9 luglio 1973, p. 108; 11 agosto 1973, p. 116) consentono di datarlo, approssimativamente, tra febbraio e agosto 1973.

5.2 *Zingarom*

- ZIN

Apografo di 2 pagine videoscritte di appunti preparatori di *Zingarom*, datate rispettivamente 24 novembre 1974 e 8 febbraio 1975.

6. Milano, Archivio privato di Alberto Buscaglia.

6.1 *La stangata persiana* (1985)

- SP

«Tito Maccio Plauto | *La stangata persiana ovvero | Il sottosopra* | nella versione di Antonio Porta, 1985».

Apografo di 105 pagine videoscritte del dattiloscritto consegnato da Antonio Porta alla compagnia dei Filodrammatici, datato 14 luglio 1985.

7. Arona, Archivio privato di Gianni Lucini.

7.1 *La presa di potere di Ivan lo sciocco*

- Cop CSA

«La storia del contadino Ivan lo sciocco e del suo popolo | di Gianni Lucini e Guido Tonetti, | Liberamente ispirata a “La presa di potere di Ivan lo sciocco” di A. Porta».

Apografo di 16 pagine videoscritte del copione scritto da Gianni Lucini e Guido Tonetti per il Centro Sperimentale di Arona.

8. Arquà Polesine, Archivio privato di Giorgio Libanore.

- PDS IS

«PROPOSTA PER UN TEATRO COLLETTIVO – ARQUA* POLESINE 1981/1982 | LA PRESA DI POTERE DI IVAN LO SCIOCCO di A. Porta».

Apografo di 2 pagine videoscritte del programma di sala della rappresentazione de *La presa di potere di Ivan lo sciocco* della compagnia Proposta per un teatro collettivo di Arquà Polesine.

7.3 Gli appunti preparatori di *Zingarom*

Di seguito riproduco gli appunti preparatori di *Zingarom*, il testo teatrale che Antonio Porta aveva in mente per il Teatro Artigiano di Cantù, e mai realizzato.

Come anticipato nel capitolo *Verso l'utopia: la svolta comunicativa degli anni Settanta*⁹⁷⁵, le due pagine di annotazioni, datate rispettivamente 24 novembre 1974 e 8 febbraio 1975, sono un apografo successivamente trascritto dalla vedova dell'autore, Rosemary Liedl Porta, che proprio sotto forma di documento videoscritto le ha gentilmente messe a mia disposizione.

f. 1r

OM È la storia di una degradazione da una mitica e smentita età dell'eden (vedi assassinio del fabbro) con rapimento della sua donna (tipico): al matrimonio la famiglia e la sua grande bega (pure fra i nomadi) la conquista di un certo potere (Macbeth) POI il potere cambia è inafferrabile OM diventa solo ladro e mendicante, vive delle briciole che cadono da un banchetto invisibile, di cui percepisce solo rapidi segni (una luce, una donna...) Genesi dei campi di concentramento per i vecchi OM (Hitler) OM diventa prostituzione con i figli da allattare OM accentua al massimo la sua arte della fuga, supernomade, OM ridiventa una scimmia 24.11.1974

f. 2r

8.2.1975 La trama di "zingaro" potrebbe essere la storia di una famiglia abbastanza numerosa, che cresce e continua per un arco di tempo immaginario, dalla discesa dagli alberi alla persecuzione hitleriana, ecc. Ma la struttura teatrale? Qui il modello può essere uno: Cecov [sic]. Cioè ogni scena ha valore in sé, è carica di valori, di richiami alla vita, alla storia, ecc. Gioia e tragedia dovrebbero succedersi rapidamente: questa la struttura "seconda", finché non c'è più speranza e si torna sugli alberi, finché ritorna la speranza e si ridiscende dagli alberi... la struttura primaria della vita, insomma... che nemmeno la morte riesce mai a concludere, neutralizzare... eterna utopia... Che cosa dovrebbe far nascere nell'animo dello spettatore questa rappresentazione? Soprattutto il sentimento della partecipazione al proprio personale e comunitario modo di essere... precisamente come in Cecov [sic] la borghesia si commuove allo spettacolo della propria fine... Ogni scena dovrebbe essere avvincente in sé... poi di conseguenza il ritmo e i tempi delle scene dovrebbero

⁹⁷⁵ Cfr. *supra*, p. 52.

formare un “flusso” avvincente... Molto importante, in tale struttura, la parola, la “battuta”. Come in Cecov [sic]...

Bibliografia

1. Opere di Antonio Porta

1.1 Teatro edito

Stark, in «Grammatica», n.2, gennaio 1967, pp. 15-22.

Si tratta di larve, in «Il Caffè», n. 3, giugno 1968, pp. 63-72.

La presa di potere di Ivan lo sciocco, Einaudi, Torino 1974.

La scelta della voce (Elogio del cannibalismo), in «Spirali», n.1, gennaio 1979, p. 22; in «Tabula», n.1, gennaio-marzo 1979, pp. 159-172; in *Passi Passaggi* (v. oltre); ora in *Antonio Porta. Tutte le poesie* cit., pp. 305-318.

Verso l’Africa, in «Alfabeta», n. 44, gennaio 1983, pp. 10-11; *Fuochi incrociati in Il giardiniere contro il becchino* (v. oltre), ora in *Tutte le poesie* (v. oltre), pp. 504-540.

Pigmei, piccoli giganti d’Africa, in «Alfabeta», n. 67, dicembre 1984, p. 12; in *Il giardiniere contro il becchino* (v. oltre); ora in *Tutte le poesie* (v. oltre), pp. 541-548.

La stangata persiana, Corpo 10, Milano 1985.

La festa del cavallo. Poema per teatro, Corpo 10, Milano 1986.

Perché tu mi dici: poeta? (Per un teatro di poesia), a c. di C. Pistillo, La Vita Felice, Milano 2015.

1.2 Poesia e narrativa

Calendario, Schwarz, Milano 1956 (firmata Leo Paolazzi).

La palpebra rovesciata, Quaderni di Azimuth, Milano 1960.

I Novissimi, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961; Einaudi, Torino 1965.

Zero, poesie visive in edizione speciale di 20 copie, stampato in proprio, Milano 1963.

Aprire, All’Insegna del Pesce d’Oro - Scheiwiller, Milano 1964.

I rapporti. Poesie 1958-1964, Feltrinelli, Milano 1966.

Partita, Feltrinelli, Milano 1967; Garzanti, Milano 1978.

Cara. Poesie 1965-1968, Feltrinelli, Milano 1969.

Metropolis, Feltrinelli, Milano 1971.

Week end, Cooperativa Scrittori, Milano 1974.

- Quanto ho da dirvi. Poesie 1958-1975*, Feltrinelli, Milano 1977.
- Pin Pidìn. Poeti d'oggi per bambini* (con Giovanni Raboni), Feltrinelli, Milano 1978.
- Il re del magazzino*, Mondadori, Milano 1978; San Marco dei Giustiniani, Genova 2003.
- Poesia degli anni Settanta*, Feltrinelli, Milano 1979.
- Passi Passaggi*, Mondadori, Milano 1980.
- Se fosse tutto un tradimento*, Guanda, Milano 1981.
- L'aria della fine*, Lunarionuovo, Catania 1982; San Marco dei Giustiniani, Genova 2004.
- Emilio*, Emme, Milano 1982.
- Invasioni*, Mondadori, Milano 1984.
- Nel fare poesia*, Sansoni, Firenze 1985.
- Melusina. Una ballata e un diario*, Crocetti, Milano 1987.
- Il giardiniere contro il becchino*, Mondadori, Milano 1988.
- Partorire in chiesa*, Scheiwiller, Milano 1990.
- Los(t) angeles*, Vallecchi, Firenze 1996.
- Poesie 1956-1988*, a c. di N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1998.
- Yellow*, a c. di N. Lorenzini, Mondadori, Milano 2002.
- Tutte le poesie (1956-1989)*, a c. di N. Lorenzini, Garzanti, Milano 2009.
- La scomparsa del corpo*, Manni, Lecce 2010.
- Piercing the Page: Selected Poems 1958-1989*, Otis - Seismicity, Los Angeles 2012.
- Poesie in forma di cosa*, a c. di R. Liedl Porta, Edizioni del Foglio Clandestino, Sesto San Giovanni 2012.

1.3 Interventi critici

- Poesia e poetica*, in *I Novissimi*, a c. di A. Giuliani, Einaudi, Torino 1972³, pp. 193-94 (lo scritto è del 1960).
- Contro l'avanguardia*, in «Il verri», 1963, n. 10, pp. 74-75.
- Beckett in poesia: la ricerca dell'ambiguo*, in «Malebolge», n. 2, 1964, pp. 57-59.
- Il grado zero della poesia*, in «Marcatrè», n.2, gennaio 1964, pp. 41-42.
- Interventi*, in Gruppo 63, *Il romanzo sperimentale*, a c. di N. Balestrini, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 65-67 e 136-37.
- Tre ipotesi contro la normalizzazione dello scrittore*, in «Quindici», n. 1, giugno 1967.
- Poche osservazioni intorno allo spazio della poesia*, in «Il verri», n. 25, dicembre 1967, pp. 82-83.
- Teatro: testo e rappresentazione*, in «Uomini e libri», a c. di M. Buzzi, gennaio-febbraio 1972.
- Correlativo oggettivo*, in R. Barilli e A. Guglielmi (a c. di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Feltrinelli,

Milano 1976, p. 117.

E l'aedo si fa così, in «L'Europeo», 5 luglio 1979, p. 147.

I buchi della (mia) poesia, in «Il manifesto», 22 luglio 1979.

Ma il Medioevo è ieri, oggi..., in «Il Corriere della Sera», 30 novembre 1980, p. 10.

La poesia in esilio nella patria delle costrizioni occulte, in «Erba foglio», n. 6, ottobre-dicembre 1989.

Conferenza 28.2.89, in «Quindi: per l'invenzione del tempo», a c. di A. Picchi, novembre 1989, pp. 37-42.

2. Bibliografia critica

S. Agosti, *Porta e la scena della crudeltà*, in *Poesia italiana contemporanea*, Bompiani, Milano 1995, pp. 153-55.

R. Agostini, *I gruppi di base*, «Patalogo», n.1, 1979, pp. 237-45.

L. Anceschi, *Ricordo*, in «Il verri», n. 3-4, settembre-dicembre 1993, p. 15.

A. Attisani, *E la fame?*, in «Scena», n.6, novembre-dicembre 1976, pp. 5-7.

Id., *La politica ritorna a teatro*, in «Reporter», 5 novembre 1985, p. 26.

Id., *Note al questionario dei gruppi di base*, in «Scena», n. 5, novembre 1977, p. 12.

Id., *Parole e progetti per la scena di Antonio Porta*, in «Nuova Corrente», n. 98, 1986, pp. 307-322.

M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1995.

N. Balestrini (a c. di), *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Feltrinelli, Milano 2008.

E. Barba, *Brecht all'Odin*, Ubulibri, Milano 1981.

Id., *Il Terzo Teatro*, in «Scena», n. 6, novembre-dicembre 1976, p. 25, poi in F. Taviani, *Il libro dell'Odin. Il teatro laboratorio di Eugenio Barba*, Feltrinelli, Milano 1981³.

I. Barontini, *Melusina, 1992. Partitura per musica e attori*, in «Culture Teatrali», n. 17, 2007, pp. 1-3.

R. Barthes, *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1972.

G. Bartolucci, *Di un teatro cinetico visivo*, in *La scrittura scenica*, Lerici Editore, Roma 1968, pp. 74-86.

Id., *Il Gruppo 63 a Palermo*, in «Sipario», n. 213, gennaio 1964, p. 35.

- Id., *La traversata del deserto*, in AA.VV., *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro. Atti del convegno di Modena, 24-25 maggio 1986*, Mucchi, Modena 1987, pp. 23-33.
- Basi statistiche per un'inchiesta sui gruppi di base*, in «Scena», n. 5, novembre 1977, pp. 12-14.
- C. Bello, *Antonio Porta, l'ostinazione del conflitto originario*, in «Avanguardia», 12, 1999, p. 31.
- Id., *io sceglierò la voce*, in «Il verri», *Antonio Porta e il progetto infinito*, n.41, ottobre 2009, pp. 73-84.
- M. Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino 2010.
- W. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1973.
- I. Calvino, *Sulla fiaba*, in *Saggi*, Mondadori, Milano 2007, pp. 1541-1632.
- F. Cappa e P. Gelli, *Dizionario dello spettacolo del '900*, Baldini & Castoldi, Milano 1998.
- P. Carravetta, *Limine postmoderno*, in «Nuova Corrente», n. 98, 1986, pp. 321-332.
- G. Cocchiara, *Il Paese di Cuccagna e altri studi di folklore*, Boringhieri, Torino 1990.
- S. Colangelo, *L'usus videndi di Antonio Porta*, in *Metrica come composizione*, Gedit, Bologna 2002, pp. 97-99.
- F. Curi, *Appunti per due «Novissimi»*, in *Ordine e disordine*, Feltrinelli, Milano 1965, pp. 124-126.
- Id., *Poetica del nuovo terrore*, in «Il verri», 32, 1970, pp. 104-107.
- M. De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, Cue press, Imola 2016.
- Id., *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 2000.
- Id., *Il teatro dopo l'età d'oro*, Bulzoni, Roma 2013.
- S. Ferrone, *Sul teatro di Eduardo. Una questione di metodo*, in *Eduardo: modelli, compagni di strada e successori*, a c. di F. Cotticelli, CLEAN, Napoli 2015, pp. 17-20.
- F. Francucci, *Per leggere «Come se fosse un ritmo» di Antonio Porta*, in «Strumenti critici», n.2, maggio 2005.
- Gli scrittori e il teatro*, in «Marcatrè», n. 6/7, maggio 1964, pp. 95-98.
- Gli scrittori e il teatro*, in «Sipario» n. 229, maggio 1965, p. 2.
- L. Gozzi, *Intervento al convegno per i quarant'anni del Gruppo 63* (Bologna 8-11 maggio 2003), in *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, Pendragon, Bologna 2005, p. 146.
- L. Gozzi, *Teatro. Gruppo 63 a Palermo*, in «Marcatrè», n.1, novembre 1963, pp. 13-16.
- M. Grande, *La riscossa di Lucifero. Ideologia e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-1984)*, Bulzoni, Roma 1995.
- G. Guccini, *La parola a teatro, tra azione e postdrammatico*, in «Quaderni del Teatro di Roma», n. 18, dicembre 2013, pp. 2-3.

- «Il verri», n. 3-4, settembre-dicembre 1993 (numero monografico).
- «Il verri», *Antonio Porta e il progetto infinito*, n. 41, ottobre 2009.
- N. Lorenzini, «*Bucare la pagina*»: *il progetto della poesia*, in *Antonio Porta. Tutte le poesie* cit., pp. 5-51.
- Id., *Da "Calendario" a "Airone": il farsi della lingua-corpo*, postfazione a *Poesie 1956-1988* cit., p. 179.
- Id., *Una sezione per Porta*, in «Il verri», n. 3-4, settembre-dicembre 1993, pp. 17-20.
- G. Majorino, *Quanto ho da dirvi*, in «*Mettersi a bottega*» cit., pp. 69-73.
- G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La casa Usher, Lucca 2010.
- D. Marcheschi, *Sulla narratività e altro in A.P.*, in «Il verri», 3-4, 1993, pp. 35-59.
- B. Marranca, *La politica della performance*, in *American Performance 1975-2005*, a c. di V. Valentini, Bulzoni, Roma 2006, pp. 47-65.
- A. Mattioli, *Anche stasera. Come l'opera ti cambia la vita*, Mondadori, Milano 2012.
- C. Meldolesi, *Attenzione ai primattori*, in «*Scena*», n.2, febbraio 1982.
- A. Moravia, *Teatro*, Bompiani, Milano 1958.
- M. Moroni, *Essere e fare. L'itinerario poetico di Antonio Porta*, Luisè, Rimini 1991.
- I. Moscati, *La miseria creativa. Cronache del teatro "non garantito"*, Cappelli, Bologna 1978.
- Id., *Teatro e Quindici*, in «*Sipario*», XXII, n. 261-62, gennaio-febbraio 1968, pp. 58-59.
- A. B. Mosetti, *Lettera da Palermo*, in «*Sipario*», n. 234, ottobre 1965, p. 24.
- Note ai testi*, in L. Tolstoj, *Tutti i racconti*, a c. di I. Sibaldi, Mondadori, Milano 2005, p. 1419.
- I. 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 c. di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Adi editore, Roma 2014, pp. 1-4.
- V. Pandolfi, *Tappe dell'avanguardia teatrale in Italia*, in «*Marcatrè*», n.16/17/18, luglio 1965.
- P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in «*Nuovi Argomenti*», n.9, gennaio-marzo 1968, pp. 6-22.
- A. Picchi, *Per Melusina*, in «Il verri», n. 3-4, settembre-dicembre 1993, pp. 97-106.
- J. Picchione, *Introduzione a Antonio Porta*, Laterza, Roma-Bari 1995.
- Id., *Poesia, comunicazione e progetto utopico di Antonio Porta*, in *Il giardiniere contro il becchino* cit., pp. 22-27.
- Tito Maccio Plauto, *Il persiano*, Biblioteca universale Rizzoli, Milano 2003.
- O. Ponte di Pino e G. Capitta, *Il poeta in scena*, in «*Patalogo*», n. 2, vol. 1, 1980, pp. 109-119.
- G. Pontiggia, Prefazione a A. Porta, *Quanto ho da dirvi* cit., pp. 1-8.

- S. Porro, *Breve storia di un incontro. Antonio Porta e il Teatro Artigiano*, in «Canturium», n. 41, luglio 2014, pp. 42-49.
- Id., *Dalle compagnie parrocchiali al teatro di sperimentazione: il Teatro Artigiano*, in «Il Foglio. Quaderno della della Biblioteca Comunale di Cucciago», n.1, febbraio 2000, pp. 24-31.
- F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976*, 2 voll., Einaudi, Torino 1978.
- Id., *La politica del regista. Teatro 1967-1979*, 2 voll., Il formichiere, Milano 1980.
- C. Questa, *Profilo della commedia plautina*, in *Il persiano* cit. pp. 26-46.
- D. Richter, *Il paese di Cuccagna. Storia di un'utopia popolare*, La Nuova Italia, Firenze 1998.
- E. Rossi, *Re per un giorno*, in *Il persiano* cit., pp. 61-87.
- E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in «Lettere italiane», ottobre-dicembre 1964, poi in *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965.
- G. Scabia, *Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, Alphabeta Verlag, Merano 2011.
- Id., *Marco Cavallo. Un'esperienza d'animazione in un ospedale psichiatrico*, Einaudi, Torino 1976.
- W. Shakespeare, *Macbeth*, Garzanti, Milano 2011.
- R. Schechner, *The Decline and Fall of (American) Avant-Gard*, in «Performing Arts Journal», n.5, 1981.
- M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storia e voci di una generazione teatrale 1974-1995*, Bulzoni, Roma 1996.
- S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio, esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Kappa, Roma 1993.
- A. Sinjavskij, *Ivan lo scemo: paganesimo, magia e religione del popolo russo*, Guida, Napoli 1993.
- F. Taviani, *Terzo teatro: vietato ai minori*, in «Scena», n.1, febbraio 1977, pp. 12-18.
- A. Terreni e G. Turchetta (a c. di), «*Mettersi a bottega*». *Antonio Porta e i mestieri della letteratura*, Storia e Letteratura, Roma 2012.
- F. Tiezzi, *Il quarto testo è lo spazio-pensiero*, in AA. VV., *Le forze in campo* cit., p. 87.
- Id., *Teatro di poesia. Per un disordine poetico della realtà*, in «Patalogo», n.5, 1983, pp. 176-179.
- L. Tolstoj, *Ivan lo scemo*, Clichy, Firenze 2016.
- Tre domande agli intellettuali*, in «Sipario», n. 229, maggio 1965, p. 1.
- A. Vaccaro (a c. di), *Il giardiniere contro il becchino: memoria e (ri)scoperta di Antonio Porta*, Milanocosa, Trezzano sul Naviglio 2012.
- G. Valdini, *Michele Perriera nello spazio del combattimento: tra Artaud e Pascal*, in «In trasformazione. Rivista di storia delle idee», vol. 5, n.2, 2016, pp. 240-43.
- V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy*, Bulzoni, Roma 2015.
- F. Vazzoler e A. Nari (a c. di), *Alberto Moravia / Teatro*, a c. di, Bompiani, Milano 2004, pp. 861-

67.

J. Zipes, *Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari*, Mondadori, Milano 2004.

3. Recensioni e programmi di sala

3.1 *Stark*

Stark (pds), s. d. e s. l.

G. C., *Piccoli teatri romani*, «Il dramma», n. 376, gennaio-febbraio 1968, p. 69.

3.2 *La presa di potere di Ivan lo sciocco*

R. De Monticelli, *Da Edipo a Cantù a Ivan lo sciocco*, in «Corriere della Sera», 14 febbraio 1974.

F. Quadri, *La presa di potere di Ivan lo sciocco*, in «Panorama», 28 febbraio 1974.

G. Vigorelli, *La favola ambigua di Ivan lo sciocco*, in «Il Giorno», 15 marzo 1975.

D. Campana, *Antonio Porta: un poeta che scrive dei morti (i padroni) e dei vivi (i servi)*, in «Novella 2000», 22 aprile 1975, p. 63.

G. Tonetti, *È nato ad Arona un teatro contadino*, in «La Stampa», 24 gennaio 1979, p. 31.

3.3 *Elogio del cannibalismo*

E. Bonerandi, *Porta: dire per sapere*, in «La Repubblica», 18 gennaio 1979, p. 15.

E. Bonerandi, *Il sesso come fame che nessun banchetto sazia*, «La Repubblica», 18 gennaio 1979, p. 15.

V. Palazzolo, *Poesia. Jam-session sul sesso. Il manuale di scongiuri di Antonio Porta*, in «Il Manifesto», 19 gennaio 1979, p. 3.

3.4 *Fuochi incrociati*

U. Volli, *Padre, madre con figlio terrorista*, in «La Repubblica», 25 ottobre 1982, p. 30.

R. De Monticelli, «Concerto» per coppia. *Novità di Antonio Porta con Bessegato e la Mattea*, in «Il Corriere della Sera», 27 ottobre 1982, p. 25.

Fuochi incrociati sulla scena, in «La Repubblica», 28 ottobre 1982, p. 29 (articolo non firmato).

U. Volli, *Insultiamoci a sangue sognando l'America*, in «La Repubblica», 28 ottobre 1982, p. 29.

3.5 *La stangata persiana*

D. Del Corno, *La metamorfosi del finto persiano*, introduzione a A. Porta, *La stangata persiana* cit., pp. 5-7.

Note della compagnia teatrale, in A. Porta, *La stangata persiana* cit., p. 94.

Note sui costumi, in A. Porta, *La stangata persiana* cit., p. 97.

Note sulla scenografia in A. Porta, *La stangata persiana* cit., p. 98.

A. Bandettini, *Un poeta per Plauto. La versione teatrale di Antonio Porta*, in «La Repubblica», p. 12.

M. Sculatti, *Filodrammatici, questo Plauto sembra Petrolini*, in «L'Unità», 13 settembre 1985, p.4.

E. Pagnoni, *Filodrammatici con Plauto nel motore*, in «Il Giornale», 20 settembre 1985.

A.B., *Fra Goldoni e Diderot entra in scena Plauto*, in «La Repubblica», 23 settembre 1985.

A. Bandettini, *E Plauto "stanga" ancora*, in «La Repubblica», 11 ottobre 1985.

A. Bosco, *Totò e Ridolini rivivono nella canaglia di Plauto*, in «La Grande Milano», 16 ottobre 1985, p. 23.

P.A. Paganini, *La stangata persiana di Plauto al Teatro Filodrammatici*, in «La Notte», 17 ottobre 1985.

M.G. Gregori, *Plauto in scena con le beffe di Petrolini*, in «L'Unità», 18 ottobre 1985.

R. Palazzi, *Un Plauto formato rivista*, in «Il Corriere Della Sera», 18 ottobre 1985, p. 23.

U. Volli, *Nello strano minestrone comico Plauto si affaccia sullo sfondo*, in «La Repubblica», 19 ottobre 1985, p. 34.

O. Bertani, *Questo Plauto precursore della Commedia dell'Arte*, in «Avvenire», 26 ottobre 1985, p. 16.

B.A., *Il comune teatrante*, in «L'Espresso Milano», 10 novembre 1985, p. 7.

S. Del Pozzo, *Alla ricerca del senso perduto*, in «Panorama», 17 novembre 1985, pp. 163-67.

3.6 *La festa del cavallo*

G. Comolli, *La festa del cavallo*, in «Alfabeta», n. 92, gennaio 1987, p. 4.

La festa del cavallo di Antonio Porta (pds), Milano 1990.

A. Porta, *Diario di lavoro*, in *La festa del cavallo di Antonio Porta* (pds) cit., pp. 2-6, p.2.

Dagli appunti di regia per La festa del cavallo di Alberto e Gianni Buscaglia, in *La festa del cavallo di Antonio Porta* (pds) cit., pp. 8-10.

Note del Teatro del Buratto, in *La festa del cavallo di Antonio Porta* (pds) cit., p. 11.

B. Ghezzi, *Stagione teatrale di grande rilievo quella meneghina*, in «Notizia oggi», 19 novembre 1990.

F. Cappa, *Macabro banchetto di sei relitti sopravvissuti a un misterioso disastro*, in «La Notte», 22 novembre 1990.

M.G. Gregori, *Un banchetto tra i rifiuti (pensando a Brecht)*, in «L'Unità», 22 novembre 1990.

G. Raboni, *Che ne sarà di questo mondo dopo La festa del cavallo?*, in «Il Corriere della Sera», 22 novembre 1990.

G. Geron, *Dopo l'apocalisse in scena c'è la fame*, in «Il Giornale», 23 novembre 1990.

F. Quadri, *Che fame apocalittica! Una sorta di preistoria alla Mad Max*, in «La Repubblica», 23 novembre 1990.

O. Ponte di Pino, *Antonio Porta e i suoi doppi*, in «Il Manifesto», 29 novembre 1990.

C.M. Pensa, *Aspettando la libertà di essere vivi*, in «Famiglia Cristiana», 12 dicembre 1990.

3. 7 *Salomè, le ultime parole*

Anonimo, *L'ossessione di Salomè*, in «Il Corriere di Novara», 27 giugno 1996.

F. A. Giunta, *Salomè, le ultime parole di Antonio Porta*, in «Punto d'incontro», n. 1, gennaio-aprile 2000, p. 27.

U. Ronfani, *La Salomè di Porta ricordo d'un poeta*, in «Il Giorno», 20 febbraio 2000, p. 23.