

***Balene delfini bambini* di Antonio Porta:  
genesi del testo e edizione critica**  
di Camilla Maffini

*Abstract in italiano*

Il contributo ricostruisce la genesi testuale di *Balene delfini bambini* di Antonio Porta attraverso lo studio delle carte manoscritte e dattiloscritte conservate presso il Centro APICE di Milano e l'archivio privato di Rosemary Liedl. L'analisi dei materiali, finora non inventariati, consente di delinearne una composizione stratificata, segnata da riscritture, riordini cronologici e variazioni strutturali, nonché di ricostruire la progressiva configurazione macrotestuale del poemetto. Dalle carte emerge inoltre che, a fronte dei sette testi fissati nella redazione a stampa, una delle fasi elaborative ha previsto scansione in otto testi, di cui uno successivamente espunto. Il saggio ne propone l'edizione e l'analisi, delineandone la funzione all'interno dell'assetto originario. La seriazione dei testimoni chiarisce il rapporto tra il testo e il contesto teorico del *Favorite Malice Symposium* (New York, 1979), mettendo in luce il dialogo polemico con le posizioni ontologiche di Luigi Ballerini e, in secondo piano, di Nanni Cagnone, presenti, insieme ad altri scrittori e studiosi, al simposio. Particolare attenzione è dedicata all'analisi filologica delle varianti microtestuali – in particolare all'uso e alla progressiva sistematizzazione delle parentesi – che contribuiscono a ristrutturare il dettato in senso performativo e quasi teatrale, accentuandone la dimensione orale e dialogica. Nel suo complesso, il poemetto emerge come risposta poetica al dibattito su ontologia e referenzialità, riaffermando una concezione della poesia come *fare*, radicata nella corporeità e nell'esperienza, e assumendo una funzione programmatica all'interno del progetto poetico complessivo di *Invasioni*.

*Abstract in inglese*

This study reconstructs the textual genesis of *Balene delfini bambini* by Antonio Porta through an examination of manuscript and typescript materials preserved at the APICE Center in Milan and in Rosemary Liedl's private archive. Analysis of these previously unlisted documents reveals a layered composition characterized by rewritings,

chronological rearrangements, and structural variations, allowing the progressive macrotextual development of the poem to be traced. The materials also show that, while seven texts were finalized in the printed edition, one stage of the drafting process included eight texts, one of which was later removed. The essay presents both edition and analysis of the poem, situating it within its original structural framework. The ordering of the textual witnesses illuminates the relationship between the work and the theoretical context of the *Favorite Malice Symposium* (New York, 1979), highlighting its polemical engagement with Luigi Ballerini's ontological positions and, to a lesser extent, those of Nanni Cagnone, who, along with other writers and scholars, attended the symposium. Special attention is given to the philological analysis of microtextual variants – particularly the use and gradual systematization of parentheses – which reshape the text in a performative, almost theatrical way, emphasizing its oral and dialogic qualities. Taken as a whole, the poem emerges as a poetic response to debates on ontology and referentiality, reaffirming a view of poetry as *making*, rooted in corporeality and lived experience, and serving a programmatic function within the broader poetic project of *Invasioni*.

*Parole chiave*

Antonio Porta, Neoavanguardia, *Balene delfini bambini*, poesia del secondo Novecento, filologia d'autore

consegnato il: 20/10/2025

pubblicato il: 31/12/2025

## 1. Ricognizione dei materiali genetici

Nonostante la centralità di *Invasioni*, pubblicato da Mondadori nel 1984, nel percorso poetico di Antonio Porta, la genesi della raccolta non è stata finora oggetto di una ricognizione complessiva. Le monografie di Luigi Sasso<sup>1</sup>, Mario Moroni<sup>2</sup>, John Picchione<sup>3</sup> e Alessandro Terreni<sup>4</sup> si sono concentrate prevalentemente sugli aspetti teorici della ricerca portiana, e sulla sua ridefinizione della voce poetica; mentre l'edizione integrale delle poesie curata da Niva Lorenzini<sup>5</sup> ha fornito un indispensabile punto di riferimento testuale e ha tracciato preziose linee di operatività anche in senso filologico, per un lavoro complessivo ancora in larga parte da fare. Il presente contributo indagherà la genesi di *Balene delfini bambini*<sup>6</sup>, prima sezione della silloge, attraverso l'analisi dei materiali avantestuali, con l'obiettivo di delinearne le diverse fasi redazionali e la progressiva configurazione interna; nonché di fare un'ipotesi sul motivo per cui Porta la colloca proprio in posizione incipitaria, fortemente marcata. Il poemetto, nella sua forma definitiva, si compone di 7 sezioni anepigrafe e contrassegnate da numerazione progressiva da 1 a 7, in versi prevalentemente lunghi e lunghissimi. Ci si soffermerà anche sulla genesi contestuale, per così dire, del testo, cioè sull'evento culturale e sulla cornice istituzionale che hanno contribuito in maniera decisiva alla sua nascita e al suo sviluppo. Come speriamo di chiarire in seguito, tale cornice, e alcuni dei co-protagonisti, giocano un ruolo decisivo nella definizione del senso di *BDB*.

Cominciamo dalla ricognizione dei materiali genetici di cui si dispone, conservati presso il Centro APICE dell'Università di Milano e nell'archivio privato di Rosemary Liedl, vedova ed erede del poeta. Presso APICE si conservano in totale 61 cc. relative a *BDB*: 22 nel faldone dedicato ad *Invasioni*; 39 nel faldone relativo alla precedente raccolta poetica *Passi Passaggi*<sup>7</sup>; di queste 39, 23 si trovano all'interno di una cartellina sulla quale Porta ha anche vergato parti del testo.

---

*Desidero esprimere il mio più sentito ringraziamento a Rosemary Liedl, che mi ha costantemente supportata e seguita durante tutto il lavoro. La sua disponibilità e il suo sguardo attento hanno rappresentato per me un punto di riferimento fondamentale in ogni fase di questo progetto. Un grazie altrettanto sentito va a Luigi Ballerini, per il suo prezioso aiuto nel reperire materiale di difficile consultazione e per le informazioni cruciali che mi ha fornito. Ringrazio inoltre il personale del centro APICE dell'Università di Milano per la competente assistenza nella consultazione dei materiali.*

<sup>1</sup> Luigi Sasso, *Antonio Porta*, Firenze, La Nuova Italia, 1980.

<sup>2</sup> Mario Moroni, *Essere e fare: l'itinerario poetico di Antonio Porta*, Rimini, Luisè, 1981.

<sup>3</sup> John Picchione, *Introduzione a A. Porta*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

<sup>4</sup> Alessandro Terreni, *La scelta della voce: la svolta lirica di Antonio Porta*, Milano, Arcipelago edizioni, 2015.

<sup>5</sup> Antonio Porta, *Tutte le poesie (1956-1989)*, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Garzanti, 2009, che uso come edizione di riferimento, e d'ora in poi *TP*.

<sup>6</sup> D'ora in poi *BDB*.

<sup>7</sup> Antonio Porta, *Passi Passaggi (1976-1979)*, Milano, Mondadori, 1980.

Le carte tramandano diverse redazioni parziali e integrali del poemetto, alcune delle quali includono una sezione in più, in quarta posizione, rispetto alle sette della stampa.

Nel complesso, il materiale genetico consta di 2 manoscritti – di difficile decifrazione a causa della grafia quasi illeggibile di Porta – e di 10 dattiloscritti. Le carte non sono ancora inventariate; ai fini della descrizione, si è adottato un sistema di sigle volto a identificare in modo univoco i diversi nuclei documentari.

Materiali inclusi nel faldone di *Passi Passaggi*:

- BDB1: cartellina bianca a banda blu; in alto, autogr. a inchiostro nero, il titolo: **BALENE DELFINI BAMBINI**
  - BDB1a: la cartellina che contiene i materiali (BDB1) ospita anche su *v* e *r* della coperta una stesura autogr. a inchiostro blu con interventi a inchiostro nero del quinto testo del poemetto, titolato «L'essere»; data autogr. «31.12.80».
  - BDB1b cc. 7 dss. (mm 280x223, carta velina) a inchiostro nero con pochi interventi autogr. a inchiostro blu; contengono una stesura integrale del poemetto, articolato in 8 sezioni numerate.
  - BDB1c cc. 2 dss. (mm 297x210, fotocopie) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostro nero; contengono una redazione delle sezioni numerate 1 e 2 del poemetto.
  - BDB1d cc. 2 dss. (mm 297x210, carta velina) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostri blu e nero; contengono una redazione delle sezioni numerate 1 e 2 del poemetto.
  - BDB1e cc. 6 dss. (mm 280x220) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostro nero; contengono una stesura parziale del poemetto articolata in 6 sezioni numerate 3-8. Data autogr. su c. 6 «3.1.1981».
  - BDB1f c. 1 ds. (mm 297x210, carta velina) a inchiostro nero; contiene 1 testo numerato (.3).
  - BDB1g cc. 4 mss. a inchiostro nero (mm 193x150); contengono 1 testo numerato (.4) e titolato «all'essere ontologico». Data su c. 1 «31.12.80». Firma su c. 4 «A.P.».
  - BDB1h c. 1 ds. (mm 297x210, carta velina) a inchiostro nero; contiene parte di lettera a Luigi Ballerini per accompagnare il poemetto.
- BDB2 cc. 8 dss. (mm 297x210) a inchiostro nero; contengono una stesura integrale del poemetto, articolato in 8 sezioni numerate e tradotte in inglese + c. 1 lettera a Luigi Ballerini per accompagnare il poemetto tradotta in inglese.
- BDB3 cc. 8 dss. (mm 330x220, fotocopie) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostro nero; contengono una stesura integrale del poemetto, articolato in 8 sezioni numerate + c. 1 lettera a Luigi Ballerini per accompagnare il poemetto.

Materiali inclusi nel faldone di *Invasioni*:

- BDB4 cc. 7 dss. (mm 297x210) a inchiostro nero; contengono una stesura integrale del poemetto, articolato in 7 sezioni numerate.
- BDB5 cc. 8 dss. (mm 330x210, fotocopie) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostro blu; contengono una stesura integrale del poemetto, articolato in 8 sezioni numerate.
- BDB6 cc. 7 dss. (mm 297x210, fotocopie) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostro blu; contengono una stesura a integrale del poemetto, articolato in 7 sezioni numerate.

L'ordine in cui i materiali sono conservati è radicalmente diverso dalla loro seriazione cronologica e compositiva. Si fornisce di seguito un elenco dei testimoni nella seriazione corretta che si è ricostruita:

- BDB1d cc. 2 dss. (mm 297x210, carta velina) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostri blu e nero; contengono una redazione delle sezioni numerate 1 e 2 del poemetto.
- BDB1c cc. 2 dss. (mm 297x210, fotocopie) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostro nero; contengono una redazione delle sezioni numerate 1 e 2 del poemetto.
- BDB1f c. 1 ds. (mm 297x210, carta velina) a inchiostro nero; continente 1 testo numerato (.3).
- BDB1g cc. 4 mss. a inchiostro nero (mm 193x150); contengono 1 testo numerato (.4) e intitolato «all'essere ontologico».
- BDB1a: stesura autogr. a inchiostro blu con interventi a inchiostro nero su *v* e *r* della coperta della cartellina del quinto testo del poemetto, intitolato «L'essere».
- BDB1e cc. 6 dss. (mm 280x220) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostro nero; contengono una stesura parziale del poemetto articolata in 6 sezioni numerate 3-8.
- BDB1b cc. 7 dss. (mm 280x223, carta velina) a inchiostro nero con pochi interventi autogr. a inchiostro blu; contengono una stesura integrale del poemetto, articolato in 8 sezioni numerate.
- BDB3 cc. 8 dss. (mm 330x220, fotocopie) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostro nero; contengono una stesura integrale del poemetto, articolato in 8 sezioni numerate + c. 1 lettera a Luigi Ballerini per accompagnare il poemetto.
- BDB2 cc. 8 dss. (mm 297x210) a inchiostro nero; contengono una stesura integrale del poemetto, articolato in 8 sezioni numerate e tradotte in inglese + c. 1 lettera a Luigi Ballerini per accompagnare il poemetto tradotta in inglese.
- BDB5 cc. 8 dss. (mm 330x210, fotocopie) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostro blu; contengono una stesura integrale del poemetto, articolato in 8 sezioni numerate.

- BDB4 cc. 7 dss. (mm 297x210) a inchiostro nero; contengono una stesura integrale del poemetto, articolato in 7 sezioni numerate.
- BDB6 cc. 7 dss. (mm 297x210, fotocopie) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostro blu; contengono una stesura a integrale del poemetto, articolato in 7 sezioni numerate.

## 2. *The Favorite Malice Symposium*

La documentazione ms. e ds. mostra un processo compositivo dilatato nel tempo, con numerosi segni di datazione e riordini progressivi. Questi elementi permettono di seguire le diverse fasi redazionali del poemetto: si tratta dell'unica sezione della raccolta che ha conosciuto una precedente e autonoma pubblicazione; era infatti uscita in un volume intitolato *The Favorite Malice: Ontology and Reference in Contemporary Italian poetry*<sup>8</sup>, sul quale si tornerà a breve.

La decisione di pubblicare la sezione autonomamente è esplicitata in una rilevante lettera inedita del 18 gennaio 1983, conservata nell'archivio privato di Rosemary Liedl, indirizzata da Antonio Porta a Marco Forti, allora direttore della collana "Lo Specchio" Mondadori, che riporto per intero:

Milano, 18.1.1983

Carissimo Marco,

Come promesso eccoti in lettura il mio libro di poesia, *Invasioni*.

Dopo quello che ci siamo detti al telefono ho riflettuto e lavorato e mi pare giusto chiudere con il 1982 (ho sempre tenuto una certa distanza tra l'ultima poesia e il nuovo libro, distanza criticamente produttiva...).

Si tratta dunque di tre parti:

- |   |           |
|---|-----------|
| 1. Balene delfini bambini                 | 7 poesie  |
| 2. Come può un poeta essere amato? Diario | 31 poesie |
| 3. Invasioni                              | 35 poesie |

In totale 73 poesie che vanno dai due versi ai 31. Occorre tenere conto che della serie *Invasioni* vorrei metterne due per pagina (in qualche caso tre).

La prima parte (e solo quella) verrà anticipata in un volume italo-americano che uscirà quest'anno dalla Out of London Press di Luigi Ballerini, con traduzione in inglese a fronte. Tutto il resto è inedito e non verrà anticipato da nessuna parte: tengo molto alla sorpresa editoriale perché si tratta di lavori veramente nuovi. È bene dunque evitare qualsiasi tipo di circolazione anche privata prima dell'uscita (salvo forse due o tre occasioni, tipo Maria Corti..., ma da valutare bene).

Il titolo, *Invasioni*, è la naturale conseguenza di *Passi Passaggi*, e a pensarci a lungo mi pare abbia uguale forma.

---

<sup>8</sup> *The Favorite Malice: Ontology and Reference in Contemporary Italian Poetry*, edited and translated by Thomas J. Harrison, New York, Out of London Press, 1983.

Dunque aspetto il tuo giudizio e intanto ti saluto con affetto, tuo

Antonio Porta

Il poemetto esce, effettivamente, nel settembre del 1983 sul già citato *The Favorite Malice*, in una versione bilingue, con il testo in italiano accompagnato dalla versione in inglese. La redazione presentata in questa sede coincide quasi totalmente con quella di *Invasioni*<sup>9</sup>.

*The Favorite Malice* nasce dal simposio omonimo organizzato da Luigi Ballerini alla New York University nel marzo 1979, dedicato al rapporto tra linguaggio e questione ontologica. Il volume intende restituire il clima critico dell'incontro – in cui, come ricorda Ballerini, si discusse «con non sottile polemica»<sup>10</sup> del problema della comunicazione o referenzialità – e raccoglie interventi di poeti e studiosi di generazioni e orientamenti diversi: Agosti, Ballerini, Cagnone, Girelli, Giuliani, Lumelli, Perrotta, Porta, Vattimo, Zanzotto, oltre a Fredi Chiappelli e Thomas J. Harrison, poi curatore del volume. Pur nato da tre giornate di discussione, il libro non si limita agli atti congressuali: ne amplia la portata integrando sviluppi teorici e poetici maturati nei tre anni successivi<sup>11</sup>.

I saggi, le poesie e le prose poetiche degli autori italiani contemporanei – in gran parte presentati qui per la prima volta al pubblico statunitense, con traduzione inglese a fronte – sono disposti nel volume secondo un criterio che mette in rilievo divergenze e punti di contatto tra i rispettivi orientamenti.

Il quadro teorico comune è quello aperto dalla crisi della metafisica: la 'morte di Dio' di Nietzsche, che dissolve ogni fondamento trascendente e colloca la poesia nel cuore del nichilismo, come gesto vitale e insieme 'illusione necessaria'; e la diagnosi heideggeriana dell'oblio dell'Essere, che affida alla poesia non la rappresentazione, ma l'accadere della verità (*Aletheia*).

Al centro del dibattito vi è dunque la crisi del linguaggio e del riferimento, nodo che unisce riflessione ontologica e pratica poetica. Se la parola non è più strumento di conoscenza, il testo poetico non può più mirare a rappresentare, piuttosto a mostrare e dischiudere l'indicibile. La Neoavanguardia aveva già reagito alla crisi del linguaggio

<sup>9</sup> Con l'eccezione della dedica «a Luigi, New York», presente in *The Favorite Malice*, ma che scompare a stampa, e di una variante minima al v. 7 dell'ultimo testo, irrilevante ai fini di questo studio.

<sup>10</sup> Luigi Ballerini, *Retractatio della semiguardia ovvero di Alfredo Giuliani frainteso*, «Autografo», numero 73, anno XXXIII, 2025, p. 166.

<sup>11</sup> «The Favorite Malice was originally a symposium organized by Luigi Ballerini, with the assistance of Felicia Tedeschi Czin, at New York University on March 22/24, 1979. In this book we thought it best not to fossilize the proceedings of that one moment, but to incorporate the development that the poetry and ideas have had in the three and half years since. [...]. The symposium itself is reconstructed in appendix. [...]. The anthology proper consists of poetry, statements of poetics, and critical and theory al essays», Thomas J. Harrison, *Preface*, ivi, p. 15. Non è infatti plausibile che i segmenti poi confluiti in *BDB* – di cui l'incipitario reca la data del 22 agosto 1980 – siano stati presentati da Porta nel corso del simposio del marzo 1979. È invece più ragionevole supporre che, in quella sede, egli abbia delineato le proprie considerazioni in materia di ontologia, linguaggio, comunicazione e referenzialità, elaborandole soltanto in un secondo momento in forma poetica per la redazione della sequenza.

attraverso la rottura del significante, ma i poeti del *Favorite Malice Symposium* mirano a superare la sola fase distruttiva, riconoscendo nel linguaggio una dimensione originaria e pre-comunicativa. Come nota Stefano Agosti nel suo saggio teorico<sup>12</sup>, il linguaggio non è più sede della conoscenza, ma luogo della sua incrinatura, dove emergono le ‘figure impossibili’ del reale. La parola poetica non rappresenta: fa accadere il mondo, configurandosi come atto ontologico. In questa prospettiva la crisi del referente diventa occasione per ripensare la poesia come spazio di rivelazione, generativo dell’essere più che descrittivo<sup>13</sup>.

Per ricostruire la genesi delle sette sezioni che compongono *BDB* e avanzare un’ipotesi sulle ragioni che hanno indotto l’autore a collocarlo in apertura di *Invasioni*, risulta necessario situarlo all’interno del contesto specifico del simposio. Bisogna cioè tenere conto delle posizioni relative a ontologia, linguaggio e referenzialità espresse da almeno due dei partecipanti: Luigi Ballerini, cui l’intervento di Porta è dedicato – quasi in forma di replica critica – e Nanni Cagnone, che, come emerge dall’appendice di Alain Arias-Misson (direttore tecnico del simposio) intitolata *From Offstage*, a Porta rivolse un severo rimprovero circa le sue posizioni sulla questione<sup>14</sup>. I due – forse proprio perché l’uno fu promotore dell’evento e l’altro il più deciso oppositore delle posizioni portiane – compaiono insieme, accostati emblematicamente ai Manfredi e Piccarda danteschi (e si vedrà in seguito per quale ragione), nel sesto testo del poemetto (*quando la rosa è nominare la rosa*):

nel cuore di New York in un piccolo corteo<sup>15</sup>  
e Manfredi e Piccarda e Luigi insieme a Nanni

Entro questo dialogo si colloca dunque la posizione di Luigi Ballerini, che – in linea con Heidegger – distingue il linguaggio come strumento (*naming*) dal *dire* come evento (*act of naming/saying*): non conta il nome, ma l’atto che lo fa emergere. Per questo la poesia si dà là dove il nome manca e il senso resta in sospensione.

<sup>12</sup> Stefano Agosti, *The new Italian Poetry*, ivi, pp. 297-319.

<sup>13</sup> Questa riflessione teorico-linguistica non era astratta, ma si intrecciava alla crisi storico-epistemologica della fine degli anni Settanta in Italia. Il paese viveva allora il crollo delle grandi ideologie che avevano fornito per decenni un orizzonte di senso – marxismo, cattolicesimo, progressismo politico – e l’esaurirsi delle utopie collettive nate dal Sessantotto. La violenza degli anni di piombo, il trauma del terrorismo e l’assassinio di Aldo Moro avevano trasformato la crisi filosofica in un trauma reale, quotidiano e corporeo. In questo contesto, la poesia era chiamata a confrontarsi con la frantumazione dell’esperienza coscienziale, conseguenza diretta di una perdita di fiducia tanto nel linguaggio quanto nella storia. Il simposio del 1979, pur avendo luogo oltreoceano, registrava questo smarrimento e lo traduceva in una ricerca di fondamento alternativo: la parola poetica, privata di ogni garanzia metafisica o politica, si faceva allora atto ontologico e gesto conoscitivo, uno spazio in cui la verità poteva ancora accadere, anche se solo come evento fragile, effimero e immanente.

<sup>14</sup> Alain Arias-Misson, *From Offstage*, ivi, p. 348.

<sup>15</sup> Vv. 3-4, *TP*, p. 408.

Per esplorare questa ontologia del nominare, Ballerini destruttura la lingua dall'interno, spezzando le funzioni sintattiche e forzando la referenza fino al limite. Le sue poesie, ora, accumulano 'riferimenti impossibili', serie nominali perturbanti e connessioni logiche instabili, portando avverbi, congiunzioni e deittici a diventare essi stessi materia poetica. Ne nasce una poesia congetturale che mette alla prova i confini del senso: non possiede l'oggetto, ma fa del dire un evento sempre precario e irripetibile.

Ecco un breve estratto del testo poetico inserito nel libro americano:

lungo dolce galoppo tutto madre<sup>16</sup>  
 tutto ammaina odalische,  
 lèmure pelo di neve,  
 ma in questa stagione latte biondo  
 saliva o sputo  
 o alzavola tuffata nel tabacco  
 della spirale senza diserzione,  
 soglia-gatto, albicocca  
 e passerà per la strada stagnante  
 inclemente dilata il ragno impuro,  
 [...]

Secondo Nanni Cagnone, invece, il nominare non ricongiunge all'oggetto, ma ribadisce la distanza: il linguaggio, incapace di afferrare il reale, diventa esso stesso *the favorite malice*, gesto necessario e insieme fallito. La poesia non descrive il mondo, ma lavora sul proprio riferirsi solo a sé stessa, facendo del testo non un ponte verso il referente, bensì l'intervallo tra soggetto e oggetto, luogo in cui affiora l'interruzione della conoscenza.

Il linguaggio poetico nasce da un vuoto originario – il «*God silence of the Father*» – e ciò comporta il rifiuto della verità come corrispondenza e della distinzione tra Essere (*Being*) ed enti (*beings*). A questo assetto sostituisce la similitudine: la conoscenza non è verità, ma somiglianza. La poesia diventa così coscienza del fallimento del linguaggio come possesso del reale e trasformazione di quel fallimento in esperienza centrata su intervallo e assenza.

Si prenda, anche in questo caso, un estratto da un testo di Cagnone presentato al simposio:

Questa notte<sup>17</sup>  
 duramente senza lingua  
 sembra degna di pianto. Anche il sonno  
 fa cadere le armi, il sonno  
 così munito di vittorie

<sup>16</sup> Luigi Ballerini, *Poems*, in *The Favorite Malice*, cit., pp. 200-204, poi in *La parte allegra del pesce*, Modena, Tognolo, 1984.

<sup>17</sup> Nanni Cagnone, *from Vaticination (Vaticinio)*, *Fourth Book*, ivi, p. 62, poi in *Vaticinio*, Napoli, Società editrice napoletana, 1984.

che nell'altro del mondo  
 sta sicuro. Potesse  
 il puntiglio delle palpebre scoprire il tramestio  
 dei dormienti, come un intonaco  
 di nubi cade dal cielo.

Sebbene Ballerini e Cagnone seguano vie linguistiche diverse – l'uno verso la saturazione referenziale, l'altro verso la rarefazione e il silenzio – condividono l'idea che la poesia nasca nel punto in cui il linguaggio riconosce il proprio limite: la frattura tra parola e mondo. Per entrambi il testo non restituisce l'oggetto, ma espone l'assenza che lo circonda, facendo del dire un evento che interroga la stessa possibilità di senso.

Porta si muove altrove: la sua poesia rimette al centro la 'fame' della vita concreta. Non l'autoanalisi del linguaggio, ma l'esperienza umana – etica, politica, sociale, civile – insieme alla dimensione interiore nel suo continuo scambio con il fuori. La sua voce, forte e mobile, usa registri diversi, anche devianti, ma sempre orientati alla restituzione del reale. La sua poesia è rumore, azione, vita, forma di critica culturale immanente. Porta non ricerca il grande evento metafisico né la rivelazione ontologica (il *Sagen* heideggeriano), ma si concentra sulla 'piccola apocalisse' del quotidiano, nel senso etimologico di ἀποκάλυψις: un atto di rivelazione e di trasformazione della realtà ordinaria.

### 3. *La rosa e il suo nome: per un'interpretazione del testo*

La posizione di Porta, e la sua risposta alle istanze teoriche avanzate da Luigi Ballerini e Nanni Cagnone, si riflettono bene all'interno di *BDB*; il tono dei sette segmenti è allegro, l'atmosfera onirica, tutto è elevato a metafora, in linea con la poetica portiana, caratterizzata da una continua tensione tra realtà e trasfigurazione<sup>18</sup>. Tuttavia, il registro delle prime due sezioni, e in parte anche della terza, mantiene una maggiore dimensione diegetica e un'atmosfera fiabesca rispetto ai segmenti successivi, che acquisiscono una natura più chiaramente metapoetica. Si prenda l'incipit della sequenza:

*caro vecchio, giovanissimo Melville, un mio amico nel ventre*<sup>19</sup>  
 di New York ci è arrivato da Newport senza vele adesso  
 mi racconta che le balene non ci sono più, qui intorno  
 non ho capito subito che cosa voleva dirmi dal momento che  
 vive nel ventre di una balena sospesa al 17° piano  
 una balena piena di finestre al lumicino di un lumicino  
 che se la balena sternuta si spegne e trovare i fiammiferi poi!

<sup>18</sup> Si rimanda, per un'accurata analisi metrico-ritmica del poemetto, ad Alessandro Terreni, *La scelta della voce*, cit., pp. 159-166.

<sup>19</sup> Vv. 1-7, *TP*, p. 403.

La scena si apre nel ventre di New York, entro il ventre di una balena «piena di finestre», dalla quale tuttavia non filtra luce diretta, essendo l'ambiente illuminato solo dalla tenue luce dei lumicini. Il discorso è rivolto a Melville e racconta lo scambio tra l'autore e un suo amico, il quale potrebbe essere proprio Luigi Ballerini; l'ipotesi trova un primo riscontro nel lavoro variantistico di Porta sulle carte, su cui mi concentro più avanti. Basti ora notare che sulla prima stesura autogr. del quarto segmento della sequenza (*Amico, non ti vedo più ancora*) e del quinto (*l'essere, dico io, a farlo vivere*), e sulla seconda redazione ds. del terzo (*se vedi un gruppetto di uccelli migratori*), in ogni luogo in cui nella versione di *Invasioni* si legge il più generico «amico», figurava proprio l'apostrofe diretta a «Luigi», successivamente cassata.

Qualche verso più avanti Porta prosegue così:

[...] allora gli chiedo: ma tu<sup>20</sup>  
 quanti anni hai? questo è il punto, mi risponde, non lo so  
 ma una cosa la so di sicuro (lo ascolto cercandogli gli occhi)  
 comincerò a contare gli anni quando uscirò dal ventre della balena,  
 dal momento in cui la vita ricomincia, non lo dico solo per me,  
 amico: lo dico per tutti, perché adesso come adesso, porco...  
 (per abitudine non trascivo le bestemmie, n.d.r.) non ci sono  
 più io e neppure le balene... (forse comincio a capirlo un poco di più)  
 stiamo a guardare fuori assieme adesso e sentiamo il grido soffocato  
 proibito del venditore di pelli di delfino: servono, mi rivela, per  
 avvolgerci dentro i bambini e spedirli nell'oceano, dietro  
 la statua della Libertà c'è un buco, li infilano tutti lì

L'amico, dunque, viene collocato da Porta entro una dimensione chiusa e doppia (quella della città, e quella della balena), connotata da una luce fioca, simile a quella di un nascondiglio, e da un tempo sospeso. Ne risulta un ambiguo connubio tra protezione e morte, dal quale si può riaccedere alla vita soltanto attraverso l'uscita.

Entrambi i luoghi evocati sono densi di significati nell'immaginario portiano. La città – si pensi, ad esempio, alla Venezia di *Passi Passaggi*<sup>21</sup> o alla Roma di *L'aria della fine*<sup>22</sup> – è, in Porta, una città-madre, una città-utero, luogo di morte e di rinascita, dove i due momenti si intrecciano e si rigenerano a vicenda. La balena, simbolo che resta volutamente polisemico, richiama non solo il *Libro di Giona* – esplicitamente menzionato

<sup>20</sup> Vv. 13-24, *TP*, pp. 403-4.

<sup>21</sup> *TP*, pp. 293-4.

<sup>22</sup> Antonio Porta, *L'aria della fine: brevi lettere 1976, 1978, 1980-1981*, Acireale, Lunarionuovo, 1982. *TP*, pp. 394-6.

nel secondo testo – e *Pinocchio* di Collodi<sup>23</sup>, ma anche l'universo totemico delle popolazioni native americane, a cui Porta si riferisce spesso. In diverse interviste, infatti, egli ribadisce il trinomio grattacieli - balene verticali - totem, che esprime la tensione tra natura arcaica e modernità tecnologica.

In questa prospettiva, la balena può essere letta come ponte tra il presente e il passato remoto, uno spazio liminale, soglia di passaggio e di trasformazione: un luogo di frizione e di transito che il soggetto deve attraversare per poter morire e rinascere. La stessa natura e funzione degli edifici (il grattacielo, in questo caso) appartengono, sin dalle prime fasi della produzione poetica di Porta, a elementi quali porte e finestre<sup>24</sup>, che assumono il ruolo di immagini-emblema del diaframma tra interno ed esterno, tra questo mondo e un altrove, tra presente e passato, tra vita e morte.

Analogamente, Porta costruisce spazi di tensione e transizione meno concreti, ma altrettanto significativi. Tra questi, emerge con particolare rilevanza l'immagine del buco<sup>25</sup>, che si configura come simbolo di soglia e passaggio, o meglio, in questo caso, di nascita, morte e ri-nascita. Belletti, infatti, in un articolo di notevole interesse, rileva che:

Il buco [...] è solo uno dei luoghi in cui le tensioni transitano e si amplificano. Altro territorio più volte frequentato nella silloge, è infatti, il bosco. Nella dimensione bosco l'io si perde volontariamente o fa perdere i personaggi che sceglie come protagonisti-vittime delle sue liriche [...]. Altro spazio metafora è lo specchio [...] Nello specchio, gli avvenimenti, le cose, i protagonisti e lo stesso poeta mutano, si ritrovano gettati così nel bel mezzo delle tensioni.<sup>26</sup>

Ed ecco infatti che il buco compare sin dalla prima sezione del poemetto, e sono proprio i bambini ad attraversarlo. La sequenza si conclude poi con una domanda amara all'amico-Luigi, che pure, un tempo, era stato un bambino-delfino:

Come erano azzurri i tuoi occhi, dieci anni fa, mi ricordo<sup>27</sup>  
e di chi erano quegli occhi, e come si chiamava quel cucciolo d'uomo  
quel cucciolo di balena, quel bambino-delfino che si tuffava impavido,  
che fine ha fatto?

<sup>23</sup> L'immagine del «luminico lontano lontano» è collocata alla chiusura del capitolo XXXIV; nel capitolo XXXV i «fiammiferi» e lo starnuto del Pesce-cane («il Pesce-cane starnutì») provocano lo spegnimento della candela di Geppetto.

<sup>24</sup> Si segnalano questi che sono i più frequenti, ma lungo tutta la produzione portiana troviamo moltissimi simboli dallo stesso significato – pareti, muri, inferriate, sbarre ecc.

<sup>25</sup> Foro, fessura o galleria ecc.

<sup>26</sup> Gabriele Belletti, *Per una sintomatologia del vero: le Invasioni portiane*, «Rivista di studi italiani», 1, 2012, pp. 216-217. <https://rivistadistudiitaliani.it/filecounter2.php?id=1616> (ultima consultazione il 19 dicembre 2025).

<sup>27</sup> Vv. 28-31, *TP*, pp. 403-4.

Luigi Ballerini, il poeta ontologico, si rifugia in uno spazio chiuso, immerso nel buio e rischiarato solo da un piccolo lumicino: questo potrebbe rimandare all'assenza del nome che Ballerini pone al centro della poesia; il poeta abita questa assenza, ne fa il proprio rifugio e la trasforma in nucleo di riflessione e creazione poetica.

La critica di Porta è indirizzata a quella sospensione del fare quotidiano che la ricerca dell'Essere richiederebbe necessariamente. La dichiarazione dell'amico – «comincerò a contare gli anni quando uscirò dal ventre della balena» – mostra come l'attesa di una rinascita ontologica si traduca in una sospensione del tempo e delle azioni ordinarie, mettendo in evidenza il rischio di un linguaggio che si concentra e ripiega su sé stesso, distaccandosi dall'esperienza concreta del mondo, che pure Ballerini, secondo Porta, aveva in passato messo al centro della sua poesia.

In un'intervista a John Picchione, Porta spiega:

Un poeta si nutre di linguaggi. Abitare il linguaggio, non tanto, non solo per lo meno nel senso che Heidegger ha dato a questa parola; per lui il linguaggio è in fondo la “casa dell'essere”. [...]. Secondo me, l'uomo è un animale linguistico; il linguaggio, quindi, è la sua “casa”, è la “casa” dell'uomo, non dell'essere. Io non credo all'essere originario, assolutamente. L'essere così come l'ha inteso Heidegger non esiste. Il linguaggio nutre il poeta e il poeta se ne serve per fare poesia. Anzi, io penso che un poeta debba essere onnivoro, cioè mangiare tutti i linguaggi, poi non si sa quando li userà.<sup>28</sup>

Heidegger, infatti, nella *Lettera sull'umanismo* (1946) offre un paradigma ontologico nel quale il linguaggio non è concepito come espressione umana, bensì come la ‘casa dell'Essere’: non si tratta di uno strumento posseduto dall'uomo e funzione di qualcos'altro, ma di un ambiente in cui l'Essere si rivela. Porta ribalta la visione heideggeriana del linguaggio come il luogo privilegiato in cui l'Essere «dimora»: il poeta non è non custode e rivelatore dell'essere, mediatore tra l'essere e l'uomo, come lo voleva Heidegger, ma creatura ‘onnivora’ che assimila e trasforma i molteplici linguaggi a sua disposizione.

Nella seconda sezione i due escono dalla balena e scendono al Chelsea bar<sup>29</sup>, un altro luogo chiuso, in cui trovano Giona:

[...] al tavolo l'inevitabile Giona<sup>30</sup>  
 inchiodato alla sedia, imbalsamato lì da secoli, con un  
 cartellino sulla giacca dove abbiamo letto: Melville, con un certo  
 stupore abbiamo riso a lungo soffocato per non farci sentire troppo,

<sup>28</sup> John Picchione, *A colloquio con Antonio Porta*, «Quaderni d'italianistica», VII, 2, 1986, p. 254. <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/view/11005/7909> (ultima consultazione il 19 dicembre 2025).

<sup>29</sup> Con probabile riferimento al bar del Chelsea hotel, luogo famoso per aver ospitato molti artisti.

<sup>30</sup> Vv. 8-12, *TP*, p. 405.

[...]  
 [...] in quel momento le palpebre di Giona si sono chiuse<sup>31</sup>  
 sono cadute in cenere gli occhi di vetro azzurro si sono infranti sul marmo  
 sul tavolino variegato, liscio come l'Oceano minaccioso sulla sedia Thonet

Giona, simbolo di chi è stato inghiottito in una prigionia esistenziale dall'allegoria, e Melville, l'autore dell'allegoria per eccellenza, sono ridotti a un nome fisso e morto: la ricerca ossessiva dell'Essere conduce a un'allegoria statica, priva di respiro.

La terza sezione prosegue articolando un netto contrasto tra la realtà urbana di New York – evocata dal Chelsea Bar con i suoi tavoli di legno – e l'immagine di un prato attraversato da «allodole impazzite di luce» e da «uccelli migratori più robusti» che, se trattiene al guinzaglio, permetterebbero una fuga. A questa possibilità il poeta domanda «ma dove?», e risponde:

(non all'inseguimento dell'essere, o amico, ma di un po' di ossigeno,<sup>32</sup>  
 che è come l'essere, dici subito tu, ma che tu sei matto, dico io,  
 come si fa a dirle, certe cose, io preferisco volare via, io respirare,  
 questo è tutto) (perché il respiro mi consente almeno di parlarti, e  
 dirti o amata [...])  
 [...] (perché tu amico, il tuo corpo l'hai cancellato...)<sup>33</sup>  
 Quando ho finito di dire queste parentesi strappi la giacca a Giona  
 strappi il cappello al Capitano e mi confermi: io  
 credo nella Balena Bianca! [...]

In questo quadro simbolico, l'ossigeno – il respiro, la vita fisica – viene assunto come ciò che rende possibile il parlare e l'amare, e dunque come l'atto primario del *fare*. Porta respinge l'equivalenza proposta dall'amico, sottraendosi alla riduzione del vivente a categoria ontologica.

L'accusa rivolta all'interlocutore è esplicita: nella sua ricerca dell'Essere egli avrebbe cancellato il proprio corpo, fondamento attraverso cui, secondo Porta, l'esperienza quotidiana e concreta si intreccia al linguaggio. Nonostante ciò, l'amico conferma il proprio legame con l'allegoria ontologica, dichiarando la propria fiducia incrollabile nella «Balena Bianca».

Nella quarta sezione ricompare il tema dell'assenza, cardine della poetica di Ballerini, ma Porta lo riformula come una condizione di isolamento sterile:

*Amico, non ti vedo più ancora, sei scomparso*<sup>34</sup>  
 in una noce in un concavo strumento musicale non visibile

<sup>31</sup> Vv. 23-25, *TP*, p. 405.

<sup>32</sup> Vv. 10-14, *TP*, pp. 405-6.

<sup>33</sup> Vv. 16-19, *TP*, p. 406.

<sup>34</sup> Vv. 1-4, *TP*, p. 407.

subsuono o soprasuono non si sa. *Didascalìa*: questa è l'assenza; il tuo non è che un guscio, una nicchia

L'immagine del ritiro ontologico si configura come una chiusura progressivamente più contratta: dalla vasta pancia della balena delle sezioni precedenti si passa alla noce, al guscio e infine alla nicchia. Questa contrazione si riflette nei poli del percepibile, definiti dalla coppia subsuono/soprasuono, che individuano ciò che resta al di sotto o al di sopra della soglia dell'udibile; in tal modo l'amico scompare gradualmente da qualsiasi spazio percepibile. Ne emerge l'esito paradossale di una rarefazione estrema: l'assenza assoluta si converte in chiusura autoreferenziale, recidendo il rapporto con la materialità dell'esistenza. Porta approfondisce questa critica nei versi successivi, collegando il ritiro ontologico al fallimento di un ideale trasformativo:

e ci stai dentro con il tuo cucciolo d'uomo, bianco,<sup>35</sup>  
candido, con i capelli finissimi castani lievitano nella luce,  
tra le tue braccia non tieni l'uomo nuovo, contro  
la tua volontà è la specie che continua.

L'ideale dell'Uomo Nuovo, o del Superuomo in senso nietzschiano, è evocato come promessa di rigenerazione radicale. Porta mostra però come la ricerca ontologica, fondata sulla dissoluzione della referenza, non conduca a un soggetto rinnovato: l'astrazione contemplativa si risolve in un'attesa improduttiva, incapace di incidere sulla vita.

Ne deriva che nemmeno il ritiro più estremo nel linguaggio può sospendere le leggi fondamentali della realtà fisica e della generazione. La vita – il fare – persiste oltre ogni tentativo di negazione; l'Essere astratto non può infrangere la continuità della specie né annullare la concretezza dell'esistenza. L'assenza assoluta, collocata fuori dal reale, non può dunque costituire una dimora del soggetto. La vita continua, imponendo alla parola poetica il confronto con una fisicità che l'astrazione non è in grado di elidere.

Nei due segmenti seguenti – il quinto e il sesto – Porta formula la più esplicita dichiarazione di intenti:

*l'essere, dico io, a farlo vivere fu una voce*<sup>36</sup>  
la sua esistenza affidata alla pura oralità  
in principio: demone funerario, nato dentro un ventre  
come un figlio nuovo di fronte alla morte, amico, e tu  
lo cacci fuori, adesso, con fiati senza musica, ma guardami  
bene mentre ti parlo allo specchio, ti sembra tardi  
ma non è vero questa è la notte delle resurrezioni,  
l'essere è fame che segue subito dopo la nascita.

<sup>35</sup> Vv. 5-8, *TP*, p. 407.

<sup>36</sup> *TP*, pp. 407-8.

L'Essere è presentato non come una sostanza stabile o come un principio trascendente, ma come una voce, un elemento «affidato alla pura oralità», e dunque alla dimensione corporea e sonora del linguaggio. L'immagine del «démone funerario, nato dentro un ventre» lega l'Essere alla soglia nascita-morte, in un ciclo in cui l'origine non è mai astratta, bensì fisica, generativa. La «notte delle resurrezioni» non richiama una trascendenza metafisica, ma un incessante rinnovarsi del corpo vivo, e l'ultima dichiarazione – «l'essere è fame che segue subito dopo la nascita» – rovescia l'ontologia tradizionale in una fenomenologia del bisogno e dell'urgenza. L'Essere, per Porta, non è ciò che fonda il reale, ma ciò che spinge ad agire: un impulso materiale, una pressione vitale.

Il sesto segmento della sequenza porta questo discorso a un livello più esplicitamente polemico, incorniciando le posizioni teoriche degli amici in una scena che ne problematizza l'impianto idealistico. Il segmento si apre con una proposizione che sembra aderire alla tesi ontologica di Ballerini, secondo cui l'essere coincide con il dire, risiede nell'atto di nominare:

*quando la rosa è nominare la rosa<sup>37</sup>*  
 di nome rosa nasce una rosa nuova  
 nel cuore di New York in un piccolo corteo  
 e Manfredi e Piccarda e Luigi insieme a Nanni  
 (siamo alla Brooklyn Promenade, adesso) e  
 gli occhi come non guardassero  
 perché dentro è lo sguardo del giardino

Ma immediatamente Porta introduce uno scarto: «nasce una rosa nuova nel cuore di New York». La parola non è un evento precario, né un luogo di pura risonanza ontologica: è un atto produttivo, capace di generare realtà nuova, situata in un luogo concreto della modernità. La rosa che nasce a New York non è il segno dell'assoluto, ma l'effetto del linguaggio come azione.

La presenza di Ballerini e Cagnone è tematizzata attraverso l'accostamento con Manfredi e Piccarda, figure dantesche emblematiche di una postura contemplativa e di una pacificazione nella grazia. L'associazione, tutt'altro che elogiativa, funziona come dispositivo critico: Porta colloca tutti e quattro in un «piccolo corteo» sulla Brooklyn Promenade, un luogo di passaggio, di apertura e di esposizione al reale, ma li rappresenta come incapaci di guardare intorno a sé. I loro occhi «come non guardassero» perché «dentro è lo sguardo del giardino»: lo sguardo rivolto all'interiorità, al giardino inteso

---

<sup>37</sup> Vv. 1-7, *TP*, p. 408.

come luogo metafisico del linguaggio, impedisce loro di vedere il mondo esterno. La contemplazione diventa così una forma di cecità etica e mimetica.

La seconda stanza prosegue la critica, sciogliendo ogni residuo di idealismo nella dichiarazione più radicale dell'intero poemetto:

Così li aspetto disteso sopra l'erba<sup>38</sup>  
 sopra gli specchi ascolto parole di malizia  
 «questo non mi serve» dico loro «le rose  
 sono rose e i nomi nomi e io ho molta fame  
 e voglio far l'amore, questa è legge...»  
 e ridono di me; la mia poesia, continuo  
 è un fare non è un essere, o l'essere,  
 se proprio lo volete, per me è un fare...

Qui Porta espone la propria legge poetica: le rose non coincidono con il nome, e il nome non possiede alcun accesso privilegiato all'essenza delle cose<sup>39</sup>. In questi ultimi versi si può individuare, infatti, un'allusione al celebre aforisma di Gertrude Stein, nonché al nome della moglie Rosemary, elemento che sembrerebbe implicare un legame tra segno e realtà. La questione della rosa, evocata nel testo, si ricollega alla riflessione filosofico-linguistica sulla relazione tra il nome e l'oggetto che esso designa. Il celebre verso di Gertrude Stein, «A rose is a rose is a rose», tratto da *Sacred Emily* (1913), sottolinea come la ripetizione del nome non aggiunga nulla all'essenza della rosa stessa, ma ne rafforzi la presenza linguistica, trasformando il segno in un atto poetico autonomo. Umberto Eco, nel saggio *La struttura assente* (1968), analizza questa frase in relazione alla riflessione semiotica sulla funzione del linguaggio e sulla sua capacità di generare significato indipendentemente da un referente stabile. In modo analogo, il titolo del romanzo *Il nome della rosa* gioca ironicamente su questa tematica, suggerendo che il nome, una volta pronunciato, non preserva l'essenza dell'oggetto, ma si configura come un residuo di esso. Questa problematizzazione del rapporto tra nome e realtà trova un antecedente significativo in *Romeo and Juliet* di Shakespeare (II.2), dove Giulietta afferma: «That which we call a rose by any other name would smell as sweet», mettendo in discussione la stabilità referenziale del linguaggio. In questo contesto, il verso «le rose sono rose e i nomi nomi» si colloca all'interno di una tradizione che interroga criticamente il rapporto tra linguaggio e realtà, evidenziando la tensione tra il segno e il suo referente e suggerendo una riflessione sulla natura convenzionale e arbitraria della denominazione.

<sup>38</sup> Vv. 11-8, *TP*, p. 408.

<sup>39</sup> La poesia di Porta riflette fin dai suoi inizi sul rapporto tra parola e cosa, se già nel 1958, con l'ortonimo Leo Paolazzi, l'autore aveva pubblicato su «Documenti d'arte d'oggi» un testo poetico anepigrafo incentrato proprio su questo problema, il cui primo verso suona «Una parola vuol dire la cosa». Si veda a tal proposito il contributo di Federico Milone, *I novissimi nei «Documenti d'arte oggi» del MAC*, «Per leggere», 13, 24, 2013, pp. 71-86.

Il fare poesia *in re*<sup>40</sup>, come azione radicata nella concretezza del linguaggio e dell'esperienza, segna una netta distanza dalla tradizione metafisica che ha posto l'Essere al centro della verità. In Porta la poesia non rappresenta il mondo, ma si configura come esperienza fenomenologica e atto linguistico.

Questa prospettiva entra in tensione con ogni ontologia fondata sulla separazione tra ontico e ontologico: l'Essere non è un principio astratto o pre-linguistico, ma qualcosa che accade nella voce e nella parola poetica. Porta si oppone così sia a una concezione statica dell'Essere sia a ogni sottrazione del linguaggio poetico alla sua dimensione performativa<sup>41</sup>. Rispetto a Heidegger, l'Essere non precede il linguaggio, ma ne è l'esito: processo ed evento, costruzione che si realizza nel dire, vera e propria *ποίησις*<sup>42</sup>.

La sequenza si conclude con un segmento che esemplifica il rapporto parola-cosa, proponendo una visione dell'Essere come processo di morte e rinascita inscritta nel ritmo cosmico e biologico:

*Biglietto di capodanno*:<sup>43</sup>

«le sotterranee lingue dell'autunno  
fiamme dal sottosuolo  
bruciano foglie e cenere  
nutrono le gemme nuove  
pronte al solstizio d'inverno  
come il contadino del mito  
un berretto di lana sulla testa  
gioco con il fuoco  
e piscio il mio vino nella terra»

Il Capodanno evocato da Porta non è un convenzionale momento di transizione, ma un punto di massima densità simbolica in cui si intrecciano cicli naturali, ritmi corporei e processi cosmologici. Le «sotterranee lingue dell'autunno», le «fiamme dal sottosuolo», le

<sup>40</sup> L'espressione *in re* rinvia alla distinzione ancestrale *ante rem / in re / post rem* e alla concezione della poetica come sapere operativo. In Porta, già nei *Novissimi*, la poesia si configura come pratica che nasce nel contatto diretto con l'esperienza, rifiutando modelli astratti e forme preordinate.

<sup>41</sup> Il riferimento in questo caso è chiaramente alla performance art, che Antonio Porta senza dubbio conosceva e seguiva, e che implica la presenza corporea dell'artista all'interno della società. Tale pratica artistica si distingue per l'enfasi sull'azione e sull'interazione diretta tra l'artista e il pubblico, ponendo al centro l'esperienza sensoriale e fisica come elementi fondamentali della creazione. Porta, attraverso la poesia oralizzata, sembra aderire a questo principio di corporeità, trasferendo l'atto poetico dalla pagina al corpo e alla voce, e collocando la sua produzione all'interno di un contesto dinamico.

<sup>42</sup> In tal senso, si potrebbe individuare una possibile influenza dell'*action painting* della Scuola di New York (J. Pollock fra tutti, ma anche W. de Kooning, F. Kline e altri), che pone l'accento sull'atto creativo come gesto concreto, sperimentazione e azione, in cui l'artista proietta sé stesso. L'*action painting*, attraverso la tecnica del dripping e l'impiego energetico e spontaneo del colore, rappresenta un processo privo di vincoli formali, simile all'idea di Porta di un linguaggio in costante evoluzione e ridefinizione, un flusso che si struttura nel corso dell'atto poetico stesso.

<sup>43</sup> *TP*, pp. 408-9.

«foglie» che diventano «cenere» e poi nutrimento per le «gemme nuove» articolano una temporalità non lineare: il passato bruciato non scompare, ma si trasforma in sostanza fertile. L'immagine rigenerativa del solstizio d'inverno – momento di massima oscurità che dà avvio alla rinascita della luce – risuona con la «notte delle resurrezioni» del segmento 5, riaffermando la continuità tra distruzione e generazione come principio essenziale dell'essere.

La figura del «contadino del mito» segna un punto di svolta nella parabola di *BDB*. In opposizione alla trascendenza contemplativa attribuita agli amici-poeti nella sezione precedente, egli incarna una soggettività che agisce e trasforma la materia senza mediazioni concettuali. Il poeta si identifica con questo archetipo che «gioca con il fuoco»: gesto arcaico e ambivalente, insieme creativo e pericoloso, che afferma il fare contro ogni rinuncia all'azione. Il contadino mitico è così l'antitesi del poeta nel guscio o del mistico del linguaggio: non osserva né contempla un giardino interiore, ma lavora la terra, manipola la materia e accetta il rischio insito in ogni trasformazione. La climax del testo – e dell'intero poemetto – culmina nell'ultimo verso, «e piscio il mio vino nella terra», che condensa il manifesto della poetica del *fare*. Restituire il vino alla terra, simbolo insieme culturale e corporeo, assume il valore di un rito di sacrificio e fertilizzazione: non degradazione, ma continuità materiale. Ciò che è stato elaborato dal corpo ritorna alla matrice primordiale, riattivando il ciclo. L'essenza del poeta non risiede in un linguaggio assoluto o in un nome che pretenda di custodire l'essere, ma nell'atto concreto e biologico attraverso cui il corpo si iscrive nel ritmo della natura.

Il poemetto si conclude dunque con una vera e propria cosmogonia in miniatura, un'apocalisse quotidiana dove la distruzione diviene principio generativo e la parola riconsegna alla materia ciò che ha elaborato. In questo ritorno del vino alla terra si compie la legge del corpo rivendicata da Porta: la poesia non è un luogo dell'Essere, ma un gesto che interviene nel mondo, lo modifica e si lascia modificare da esso. È in questa circolarità, nel continuo passaggio dal fuoco alla cenere, dalla cenere alla gemma, dal corpo alla terra, che la poesia trova il suo ritmo e il suo significato più profondo.

La centralità di *BDB* emerge anche dal modo in cui le due sezioni successive di *Invasioni* sviluppano i suoi nuclei tematici. *Come può un poeta essere amato?*<sup>3</sup> adotta la forma del diario in versi, ancorata al quotidiano; *Invasioni*, eponima, riduce invece il testo a schegge brevissime, portando quei temi alla massima intensità. In questo quadro, la collocazione iniziale di *BDB* appare come una scelta programmatica: apre e orienta l'intero progetto poetico. Non è un caso che l'ipotesi originaria – che abbiamo letto nella lettera a Marco Forti – prevedesse proprio queste tre sezioni, segno della loro coesione interna.

4. *I tragitti genetici*

La pubblicazione del poemetto nel volume statunitense è inoltre corredata da una lettera introduttiva rivolta a Ballerini, redatta con testo inglese a fronte e non ripresa nella successiva edizione di *Invasioni*. La lettera chiarisce le circostanze e le motivazioni che portarono alla stesura del poemetto. Se ne riporta di seguito il testo integrale in italiano:

Roma, 3.1.1981

Caro Luigi,

Qualche mese fa qualcuno mi ha scritto dal Canada per chiedermi delle poesie sulle balene, per contribuire a salvarle dallo sterminio. Ho scritto così le prime due poesie di questa serie intitolata *Balene delfini bambini* che ho sentito il bisogno di dedicare a te, e con te, a New York. Poi è arrivato l'invito della OOLP per il libro sul tema "Ontologia e referenza nella poesia italiana contemporanea", e ho cominciato a scrivere poesie su questo argomento, sul grande tema dell'essere e del linguaggio. Rileggendo le prime due poesie di *Balene delfini bambini* mi sono accorto di volerne scrivere una terza, sempre immaginando di parlare con te, a un tavolo immaginario di una città immaginaria che si chiama New York. Scritta questa terza poesia ho cominciato a lavorare sugli appunti di quelle poesie che intendevo dedicare all'essere e mi sono reso conto che era questo il tema, fin dall'inizio, e che le balene da salvare non c'entravano quasi nulla. Per questo ti faccio dire: "Io credo alla Balena Bianca." Tu credi all'Essere? È dunque una questione di Fede? Non so. So, ora, che con queste poesie ho cercato di parlarne, di parlarvene, di contribuire al libro che tu hai pensato: perché io credo al fare, credo al linguaggio. Preferisco tenere la teoria dentro al fare: è il mio mestiere. Un amico poeta mi ha detto "Sei oscuro", a me sembra di essere chiaro. Ti prego di utilizzare questa mia lettera di accompagnamento al poemetto *Balene delfini bambini* come presentazione: saranno i nostri lettori a capire o a non capire. Io di più non posso dire.

Ti abbraccio, tuo

Si assiste, dunque, a una progressiva confluenza di due progetti inizialmente distinti, il cui avvicinamento risulta, a posteriori, motivato da una coerente continuità tematica. Da questa fusione nasce un evidente spostamento dall'occasione contingente della scrittura verso un'elaborazione poetica più consapevole e strutturata.

Se confrontiamo le dichiarazioni della lettera con le carte che conosciamo, possiamo confermare quanto affermato da Porta. L'analisi delle testimonianze manoscritte e dattiloscritte permette infatti di ricostruire con una certa precisione la sequenza compositiva dei testi, specialmente per quanto riguarda i primi cinque brani della sezione<sup>44</sup>: procedendo in ordine cronologico, disponiamo di due redazioni dattiloscritte per ciascuno dei primi due segmenti<sup>45</sup>, BDB1d e BDB1c; due redazioni dattiloscritte per

<sup>44</sup> Si parla dei primi cinque testi che nella stampa saranno inseriti in questo ordine. Al termine del contributo si fornisce apparato genetico relativo a ciascuno dei sette segmenti apparsi a stampa.

<sup>45</sup> Il primo e il secondo testo sono considerati congiuntamente in entrambe le redazioni disponibili, poiché l'analisi delle carte e delle tipologie di inchiostro impiegate suggerisce che siano stati vergati nel medesimo

il terzo testo, BDB1f e BDB1e, c. 1; una redazione autogr. del quarto, BDB1g; e una stesura autogr. del quinto segmento, BDB1a. Tali documenti si trovano tutti all'interno della sotto-cartellina bianca con banda blu (BDB1a) nel faldone contenente i materiali di *Passi Passaggi*.

I primi due segmenti risultano datati, rispettivamente, «22 agosto 1980» e «23 agosto 1980» sin dalla prima redazione dattiloscritta (BDB1d).

Il ds. con la prima sezione della sequenza (*caro, vecchio, giovanissimo, Melville*, BDB1d, c. 1)<sup>46</sup> presenta interventi ms. autogr. che, nella maggior parte dei casi, permarranno, attraverso le redazioni, a stampa. Si tratta, comunque, di una redazione già significativamente vicina a quella definitiva: i primi 14 versi (su un totale di 31), se si tiene conto delle varianti mss., corrispondono esattamente a quelli che compariranno a stampa.

Su questo primo ds., accanto alla data ds. del «22 agosto 1980», sul margine superiore destro c'è la dedica dattiloscritta «a Luigi Ballerini, New York». A sinistra, al fianco della data, manoscritti con la stessa penna blu utilizzata per le correzioni, si trovano la firma, il titolo in lettere maiuscole e sottolineato «BALENE DELFINI BAMBINI», e il numero «1», a indicare la posizione del componimento nella sequenza poemale.

Il secondo segmento in questa prima redazione (*siamo scesi insieme al Chelsea Bar*, ds., BDB1d, c. 2) si presenta in una forma più pulita rispetto al primo, con un'unica variante autogr. a penna blu. Tuttavia, soprattutto nella seconda parte, (vv. 11-28), il testo si discosta maggiormente dalla stampa. La data, riportata in alto a destra, è ds., così come il numero «2» sul margine superiore sinistro.

Nella seconda redazione ds. del primo segmento (BDB1c, c. 1) Porta trascrive a macchina alcuni degli interventi apportati nella prima redazione (BDB1d, c. 1): il titolo e le varianti dei primi due versi. Successivamente, riproduce le modifiche manoscritte della prima redazione con penna nera. Il testo poetico rimane dunque invariato rispetto alla versione precedente. Le principali variazioni riguardano la dedica, in cui il cognome Ballerini viene espunto lasciando solo «A Luigi, New York»; e la posizione della data, che viene cerchiata e spostata a fine testo, sul margine destro, tramite una freccia. Sotto il titolo dattiloscritto, inoltre, compare una cassatura manoscritta che rende poco leggibile una probabile ipotesi di titolazione autografa, con gli elementi del titolo in ordine diverso: «Bambini delfini balene».

Nella seconda redazione del secondo segmento (BDB1c, c. 2) si osserva un procedimento analogo: il testo rimane invariato, Porta ricopia l'unica variante ms. a penna nera, e interviene sulla data, cerchiandola e spostandola con una freccia nel margine inferiore destro.

---

momento (prima redazione qui considerata), e successivamente rielaborati, sempre insieme (nella seconda redazione considerata).

<sup>46</sup> Si riporta l'incipit dei brani per chiarezza, in quanto la numerazione, pur presente fin da subito, cambierà nel corso delle redazioni.

Il fatto che la prima redazione (BDB1d) sia su carta velina suggerisce la possibile esistenza di stesure precedenti, che non ci sono giunte. Sia nella prima (BDB1d) che nella seconda redazione (BDB1c), al primo segmento viene aggiunto il numero «1» a penna, mentre il secondo presenta già il numero 2 dattiloscritto. Questo elemento suggerirebbe che, inizialmente, la numerazione non fosse intesa come progressiva, ma piuttosto come un semplice segno di separazione tra i due segmenti, cioè come una numerazione interna al componimento, diviso in due tempi, soprattutto considerando che il primo testo occupa l'intera pagina. Solo in un secondo momento sarebbe intervenuta l'idea di una numerazione sequenziale, estesa a tutta la sezione, volta a stabilire una struttura, appunto, progressiva.

La prima redazione del terzo segmento (*se vedi un gruppetto di uccelli migratori*, ds., BDB1f) presenta una data significativamente distante rispetto ai primi due: «21.12.1980». Il progetto viene dunque abbandonato e poi ripreso dopo un intervallo di diversi mesi. Tuttavia, è evidente che la sezione sia stata concepita in continuità con le due di agosto, poiché già in questa fase reca il titolo «Balene delfini bambini» e il numero «3» dattiloscritti, segno di una ponderata collocazione nella sequenza. Questa prima redazione, vergata su carta velina (il che anche in questo caso potrebbe suggerire l'esistenza di versioni precedenti non pervenute) si presenta del tutto priva di interventi manoscritti, e riporta solo alcune varianti dattiloscritte. Il testo, tuttavia, è ancora molto distante dalla stampa.

Nella seconda redazione ds. conservata (BDB1e, c. 1), Porta introduce diverse varianti manoscritte a penna nera, operando un primo affinamento del testo, che tuttavia non raggiunge ancora la forma definitiva. Anche in questo caso, la data viene cerchiata e spostata a fine sezione, il che lascia supporre che tale operazione sia stata eseguita contestualmente alla revisione delle prime due: lo confermerebbe l'uso dell'inchiostro nero in tutti e tre i casi.

Del quarto e del quinto segmento, come precedentemente accennato, si conserva, per ciascuno, una redazione autografa (rispettivamente BDB1g e BDB1a). Tale circostanza potrebbe essere spiegata dal fatto che queste sezioni nacquero inizialmente come appunti sul tema dell'essere, per poi essere rielaborati in chiave 'poetica' successivamente, come suggerito dallo stesso Porta nella lettera introduttiva.

Più nel dettaglio, il quarto segmento (*Amico, non ti vedo più ancora*, autogr. a penna nera, BDB1g) appare già in una forma strutturata e organizzata: presenta una data («31.12.1980»), un titolo («All'essere ontologico»); e, a fianco ad esso, il numero «4», che indica chiaramente la volontà dell'autore di includerlo nella sequenza di BDB. Come già accennato, l'incipit mostra inoltre un elemento significativo: il segmento si apre con «Luigi», poi cassato e sostituito con «Amico». La variante trova un riscontro nel v. 11 della terza sezione, seconda redazione (BDB1e, c. 1), dove si verifica un'analoga sostituzione, a ulteriore conferma della coerenza del processo di revisione. Questa

redazione manoscritta del quarto segmento, tuttavia, risulta ancora significativamente distante dalla stampa, cui approderà dopo un'ampia opera di revisione, implicante una notevole riduzione del testo.

Il quinto segmento (*l'essere, dico io, a farlo vivere*, autogr. a penna blu, con interventi a penna nera, BDB1e, c. 4) è vergato su *v* e *r* della coperta della cartellina bianca a banda blu contenente tutte le carte prese in esame sinora e risulta di difficile interpretazione. Anche in questo caso, la sezione reca una data («31.12.80») e un titolo («L'essere»); manca invece il numero progressivo che inserirebbe esplicitamente il segmento nella sequenza poemale. Tuttavia, un elemento di continuità con le sezioni precedenti è costituito dall'apostrofe, all'interno del testo, che originariamente era rivolta a «Luigi» e che, in un intervento successivo a penna nera, viene modificata in «amico», esattamente come nel quarto e nel terzo segmento.

Ciò che si conserva, dunque, non corrisponde agli appunti cui fa riferimento Antonio Porta nella lettera, bensì a una loro rielaborazione già avanzata, in cui emergono elementi che consentono di verificare come questi due segmenti fossero, in questo stadio, già concepiti come parte di una sequenza poematica e sottoposti a una revisione orientata alla coesione macrotestuale. In particolare, l'eliminazione del cognome «Ballerini» nella seconda redazione della prima sezione (BDB1c, c. 1) e, successivamente, la sostituzione dell'apostrofe diretta a «Luigi» con il più generico «amico», nella terza (BDB1e, c. 1), quarta (BDB1g), e quinta (BDB1a), indicano una tendenza generale della sequenza a rendere anonimo il destinatario. Questo processo trova ulteriore conferma nella stampa, in cui scomparirà anche la dedica iniziale.

Una volta completata la composizione e la revisione degli ultimi due segmenti manoscritti, Porta procede alla loro trascrizione in forma dattiloscritta, con qualche variante, e con un ulteriore passaggio: oltre a ricopiare i due già elaborati, l'autore ne aggiunge tre, numerando l'intera sequenza; lo attestano 5 cc. dss. numerate progressivamente dal 4 all'8, che si considerano insieme poiché presentano la stessa tipologia di carta e la stessa misura, unica nella cartellina, di 280x220 mm. A queste 5 cc. ne viene anticipata una, diversa per tipologia di carta e misura, che corrisponde alla finora considerata come seconda redazione del terzo segmento (*se vedi un gruppetto di uccelli migratori*)<sup>47</sup>.

La composizione dei nuovi segmenti comporta, in prima battuta, una revisione dei precedenti: uno dei tre, *labbra sulle labbra*, viene numerato come quarto; *Amico, non ti vedo più ancora* è quinto; e *l'essere, dico io, a farlo vivere*, scritto su *v* e *r* della cartellina, sesto; seguono il settimo, *quando la rosa è nominare la rosa* e l'ottavo, *Biglietto di capodanno*.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> L'unità così costruita si identifica in BDB1e.

<sup>48</sup> Da questo momento si segue dunque questa nuova numerazione per riferirsi ai testi.

L'aggiunta del nuovo segmento numerato come quarto, datato «3.1.1981», comporta un'ulteriore modifica, significativa nel sistema di datazione. Infatti, le sezioni che in precedenza erano state datate «31.12.1980» nei manoscritti – quelle ora numerate quinta (*Amico, non ti vedo più ancora*) e sesta (*L'essere, dico io, a farlo vivere*) – nella trascrizione dattiloscritta vengono riportate al «3.1.1981». Questo risulta un fatto anomalo rispetto alla prassi di Porta, che solitamente mantiene la data originale di composizione e, al massimo, ne aggiunge un'altra per indicare un arco cronologico di elaborazione. È plausibile che Porta abbia operato questa modifica per mantenere una coerenza cronologica interna alla sequenza del poemetto. Anche gli ultimi due segmenti, il settimo e l'ottavo, portano la data del «3.1.1981».

Le 6 cc. ds. (BDB1e), comunque, si presentano sostanzialmente pulite, prive di interventi autografi significativi, fatta eccezione per il terzo segmento della sequenza, già considerato. Una volta ultimata la stesura degli otto segmenti, Porta li trascrive consecutivamente (ricopiando dunque le versioni di BDB1c, e BDB1e) in un unico nucleo ds. di 7 cc. graffate tra loro: ognuno nell'ultima redazione e numerati progressivamente. In questa fase, che assumiamo essere una prima redazione della sequenza (BDB1b), i testi, soggetti a pochi ritocchi marginali, appaiono ancora distanti dalla stampa.

La prova che Porta considerasse, in un primo momento, questa (BDB1b) come la redazione ultima è fornita dalla sua traduzione in inglese per *The Favorite Malice* (BDB2), dove i testi sarebbero comparsi in italiano con traduzione inglese a fronte. Forniamo un esempio mettendo a confronto: il quinto segmento della prima redazione in italiano (*amico, non ti vedo più ancora*, BDB1b, c. 5) con il quinto della prima traduzione in inglese (BDB2, c. 6); quindi il quarto segmento della stampa<sup>49</sup>, (*Amico, non ti vedo più ancora*, S) con il corrispondente inglese di *The Favorite Malice* (Y)<sup>50</sup>:

<p>5. (BDB1b) amico, non ti vedo più ancora, sei scomparso in una noce in un concavo strumento musicale non visibile subsuono o soprasuono non si sa, questa è l'idea dell'essere, l'assenza, scusami, io sono didattico, pedante, il tuo non è che un guscio è una nicchia, in senso ecologico, naturalmente, New York, e ci stai dentro con il tuo cucciolo d'uomo, bianco,</p>	<p>5. (BDB2) I can't see you anymore my friend you've disappeared into a walnut an invisible concave musical instrument subsonic or supersonic just isn't clear that's the essence of being, absence – forgive me if I'm didactic, a pedant yours is not a shell but a nook in ontological sense, New York of course, and you're inside whit your man pup, snow/white,</p>
---	--

<sup>49</sup> Infatti il segmento *labbra sulle labbra*, inserito come quarto, verrà espunto nella redazione finale.

<sup>50</sup> D'ora in poi si assimilino i testi italiani delle redazioni Y e S poiché risultano, come si diceva, differenziati da varianti minime.

<p>candido, con i capelli finissimi che volano nella tua luce, non sei un angelo, tra le tue braccia non tieni l'uomo nuovo, contro la tua volontà, semplicemente, la specie continua la sua legge e le parole, le mie, come le tue che non pronunci, svelano il segreto di Pulcinella, guarda la mia veste candida come il tuo volto la mia maschera di cuoio nero e rispondimi: dentro chi parla? o come dice un grande clown: chi chiacchiera? 3.1.1981</p>	<p>with very fine hair flying in your light you are no angel, you're not holding tight in your arms the new man, against your will the species simply continues its laws and words, mine and yours which you do not pronounce, they unveil the secret of Punch, look at my clothing as white as your face my mask of black hide and answer me this: who's talking inside? Or as great clown says: who's chattering? 3.1.1981</p>
<p>4. (S)<sup>51</sup> Amico, non ti vedo più ancora, sei scomparso in una noce in un concavo strumento musicale non visibile subsuno o soprasuono non si sa. <i>Didascalia</i>: questa è l'assenza; il tuo non è che un guscio, una nicchia e ci stai dentro con il tuo cucciolo d'uomo, bianco, candido, con i capelli finissimi castani lievitano nella luce, tra le tue braccia non tieni l'uomo nuovo, contro la tua volontà è la specie che continua. 3.1.1981</p>	<p>4. (Y)<sup>52</sup> friend, I still can't see you anymore, you've vanished in a walnut in an invisible musical instrument subsonic or supersonic, it just isn't clear. <i>Caption</i>: that is absence; yours is but a shell, it-s a nook and you're inside it whit your pup of a man, white, snow-white, whit very fine brown hair rises in the light, you don't hold in your arms the new man, against your will the species continues. 3.1.1981</p>

Non è possibile stabilire con certezza chi abbia tradotto il testo della prima versione che si possiede (BDB2), poiché tale traduzione si presenta dattiloscritta, con un'unica variante ms. che non sembra riconducibile alla grafia di Antonio Porta. Tuttavia, sappiamo che i primi due segmenti della sequenza *BDB* vennero anticipati, in inglese, nella forma della prima versione (BDB2), in un altro libro, pubblicato nel gennaio 1983 in Canada, *Whales*:

<sup>51</sup> *TP*, p. 407.

<sup>52</sup> *The Favorite Malice*, cit., p. 287.

a *Celebration*<sup>53</sup>. Questa potrebbe essere la sede in cui furono pubblicati i due segmenti per l'anonimo canadese citato nella lettera. Inoltre, a chiusura del secondo segmento compare l'indicazione: «Translated from Italian by Rosemary Liedl»<sup>54</sup>, che suggerisce un possibile coinvolgimento della moglie anglofona nella traduzione di tutto il testo.

È certo comunque che, in un periodo non meglio determinabile, compreso tra il gennaio e il settembre del 1983, si sia svolto un significativo processo di revisione della prima versione italiana (BDB1b) e, di conseguenza, della relativa traduzione (BDB2). L'evoluzione testuale è documentabile attraverso le carte conservate nel faldone della raccolta *Invasioni*<sup>55</sup>, in cui viene riportato il testo ds. identico alla prima versione presa in esame finora (BDB1b), e vengono applicate varianti mss. autogr. a penna blu. In questa fase si hanno dunque due dattiloscritti identici<sup>56</sup>: il primo (BDB1b), privo di interventi autogr.; il secondo, invece, recante diverse correzioni mss., BDB5.

Prima di procedere all'analisi, conviene riepilogare sinteticamente le diverse redazioni disponibili per ciascun segmento, seguendo l'ordine stabilito nell'edizione a stampa (e lasciando pertanto privo di numerazione il brano *labbra sulle labbra*).

Si ricordi che con BDB1 si indica un primo raggruppamento di testi, composto da: *se vedi un gruppo di uccelli migratori; labbra sulle labbra; Amico, non ti vedo più ancora; l'essere, dico io, a farlo vivere; quando la rosa è nominare la rosa; Biglietto di capodanno*. BDB1b, invece, designa la prima redazione di *BDB* pervenutaci in pulito, ricopiata su BDB5, che presenta varianti mss. autogr. a penna blu, e successivamente fissata nell'edizione di *The Favorite Malice* (Y) e quindi nella versione a stampa (S).

---

<sup>53</sup> *Whales: a Celebration*, edited by Greg Gatenby, Toronto, Prentice Hall, 1983, p. 95. Le sedi editoriali che conosciamo in cui il poemetto, parziale o per intero compare, sono in tutto quattro qui di seguito ricordate per comodità: la prima, *Whales: a Celebration*, edited by Greg Gatenby, Toronto, Prentice Hall, 1983, appunto; *The Favorite Malice: Ontology and Reference in Contemporary Italian Poetry*, edited and translated by Thomas J. Harrison, New York, Out of London Press, 1983; Antonio Porta, *Invasioni (1980-1983)*, Milano, Mondadori, 1984; Antonio Porta, *Invasions and Other Poems*, edited by Paul Vangelisti with translations by Anthony Baldry, Pasquale Verdicchio & Paul Vangelisti, and an afterword by Peter Carravetta, San Francisco, Los Angeles, The Red Hill Press, 1986, quarta sede in cui compare per intero con testo inglese a fronte.

<sup>54</sup> *Whales: a Celebration*, cit., p. 95.

<sup>55</sup> Non è chiaro il motivo per cui una parte dei materiali, in particolare quelli con una redazione ancora distante dalla stampa, sia stata collocata nel faldone di *Passi Passaggi*, raccolta pubblicata poco prima di *Invasioni*. Non è plausibile, infatti, che Porta intendesse includere questa sequenza in *Passi Passaggi*, dal momento che il volume esce per Mondadori nel gennaio 1980, mentre i primi due testi di *Balene delfini bambini* risultano composti, come si è visto, nell'agosto dello stesso anno.

<sup>56</sup> Precisamente si hanno tre ds. identici, poiché di BDB1b viene fatta un'ulteriore fotocopia, su cui non vengono apportati interventi autogr., identificabile in BDB3 e trascurabile in questa sede.

1° e 2° segmento ( <i>caro, vecchio, giovanissimo Melville; siamo scesi insieme al Chelsea Bar</i> )	BDB1d Prima redazione ds.	BDB1c Seconda redazione ds.		BDB1b BDB5	Y	S
3° segmento ( <i>se vedi un gruppo di uccelli migratori</i> )	BDB1f Prima redazione ds.		BDB1e	BDB1b BDB5	Y	S
Segmento espunto ( <i>labbra sulle labbra</i> )			BDB1e	BDB1b BDB5		
4° segmento ( <i>Amico, non ti vedo più ancora</i> )	BDB1g Prima redazione ms.		BDB1e	BDB1b BDB5	Y	S
5° segmento ( <i>l'essere, dico io, a farlo vivere</i> )	BDB1a Prima redazione ms.		BDB1e	BDB1b BDB5	Y	S
6° segmento ( <i>quando la rosa è nominare la rosa</i> )			BDB1e	BDB1b BDB5	Y	S
7° segmento ( <i>Biglietto di capodanno:</i> )			BDB1e	BDB1b BDB5	Y	S

Le varianti introdotte nei singoli segmenti – lessicali, metriche e d'interpunzione, talvolta minime – sono numerose, e non è possibile esaminarle tutte in questa sede. È quindi preferibile concentrarsi sulle linee di trasformazione più significative, che riguardano in particolare la redazione BDB5 e sembrano orientate a rendere il poemetto più performativo e teatralizzabile, più vicino a una scansione orale dei materiali.

Un aspetto rilevante è la progressiva sistematizzazione delle parentetiche nelle prime tre sezioni – intesa non come introduzione di nuovi incisi, ma come regolarizzazione grafica di porzioni di testo già presenti. Già nella prima versione del primo segmento (*caro, vecchio, giovanissimo Melville; BDB1d*) compaiono alcune parentesi che rimarranno sostanzialmente invariate nelle redazioni successive:

quelli che mangino i delfini e si fanno le mutande di balena<sup>57</sup>  
(non lo avevo mai sentito) [...]  
(per abitudine non trascivo le bestemmie) non ci sono più<sup>58</sup>  
né io né le balene (forse comincio a capirlo un po' di più)

<sup>57</sup> Vv. 11-12, *TP*, p. 403.

<sup>58</sup> Vv. 18-19, *TP*, p. 403.

Nella redazione BDB1b viene invece introdotta a penna blu una nuova parentetica al v. 14:

quanti anni hai? Questo è il punto, risponde: non lo so  
ma una cosa la so di sicuro (lo ascolto cercandogli gli occhi)

Nel sistema enunciativo dei primi segmenti di *BDB*, Porta adotta un discorso diretto non segnato: la voce dell'interlocutore entra nel corpo della voce poetica senza alcuna soglia grafica, e proprio questa continuità prosodica permette al dialogo di apparire immerso, naturale, quasi parlato in tempo reale. Un esempio proprio dai versi centrali (8-15) di questo primo brano:

ma il mio amico quando parla ha il fiato che si condensa  
nel ventre della balena e mi dice: stai attento! non tutti  
i pesci sono buoni ma gli uomini sono peggiori  
quelli mangiano anche i delfini e si fanno le mutande di balena  
(non lo avevo mai sentito) ma sì, aggiunge, le guepières  
(che non si usano più) allora gli chiedo: ma tu  
quanti anni hai? questo è il punto, mi risponde, non lo so  
ma una cosa la so di sicuro (lo ascolto cercandogli gli occhi)  
comincerò a contare gli anni quando uscirò dal ventre della balena,

L'assenza di virgolette non produce però indistinzione, perché sono le parentetiche a fissare i punti di densità percettiva e cognitiva che scandiscono il flusso del dettato. Già nelle prime due redazioni (BDB1d e BDB1c) esse compaiono come elementi strutturali, e funzionano come deviazioni minime della linearità sintattica: spostano lo sguardo, registrano una micro-consapevolezza, precisano un gesto o una postura, modulano il ritmo del discorso. La loro presenza fa sì che l'oralità del testo non si dissolva in un continuum opaco, ma venga continuamente regolata, come se la coscienza stessa intervenisse a dirigere la scena dall'interno.

È precisamente su questo punto che diventa significativo il caso dell'inciso «(lo ascolto cercandogli gli occhi)»: nelle prime due redazioni, si è detto, è già presente come contenuto, ma non è ancora marcato graficamente dalle parentetiche. La fase finale della scrittura porta allo scoperto un meccanismo che nelle stesure precedenti era già attivo ma non ancora reso visibile: la parentesi trasforma un lieve scarto di percezione, avvertito nella voce, in un elemento riconoscibile del sistema grafico del testo. Il verso registra un gesto – cercare gli occhi dell'altro mentre gli si presta ascolto – e la scelta di segnalarlo con le parentesi indica che quel gesto dev'essere percepito come parte del dispositivo scenico, non come una semplice inflessione psicologica. In questo modo l'inciso si armonizza alle altre parentetiche che strutturano il testo fin dall'inizio: entra a far parte

di una rete coerente di segnali che distinguono piani cognitivi e percettivi, senza spezzare la continuità del discorso diretto.

L'effetto che si crea è duplice: da un lato, la parentetica esplicita il processo mentale («lo ascolto»), dall'altro registra un gesto fisico («cercandogli gli occhi») che permette al lettore di visualizzare la relazione tra i due personaggi con una nitidezza quasi cinematografica, teatrale. Il dialogo resta non segmentato, continuo, ma la scena si organizza grazie a una serie di microsegnali che funzionano insieme come un sistema di regia interna.

L'effetto complessivo, allora, non è quello di un semplice dialogo raccontato e trascritto, ma di una voce che narra e vive la scena simultaneamente, e che utilizza le parentesi come strumenti per orientare lo sguardo del lettore dentro la complessità di questa simultaneità. Il discorso diretto non segnato immerge, le parentetiche articolano; la voce parla, ma anche osserva mentre parla; la scena si svolge, ma nello stesso tempo si monta.

Ancora più evidente è la sistematizzazione che Porta introduce in BDB5 rispetto alla prima versione del secondo segmento (*siamo scesi insieme al Chelsea bar*, BDB1d). Anche qui alcune parentesi compaiono già nella prima redazione e restano immutate:

*siamo scesi insieme al Chelsea bar (18a angolo 7a, adesso ricordo bene)*<sup>59</sup>

Ai vv.14-23<sup>60</sup>, invece, in BDB1d era presente un'unica lunga parentetica in blocco:

(sai, mi ha detto qualcuno, a Norfolk, credo, che li ha visti galleggiare come spugne di salvataggio: lui si è salvato, ci è rimasto aggrappato tre giorni e tre notti, più o meno, finché un elicottero ... c'era qualcun altro disposto a credermi, sì e no, come al solito serviva per bere un po' di più, la trentasettesima birra, un po' come noi quando abbiamo deciso di diventare i cacciatori dei cacciatori, senza sapere che fare non siamo fratelli degli assassini o invece lo siamo?) in quel momento le palpebre di Giona si sono chiuse

In BDB5, questa lunga sezione viene scissa e regolarizzata graficamente in due parentesi distinte, secondo interventi autogr. a penna blu. Questa redazione non coincide ancora con la versione a stampa (dove Porta riorganizza la versificazione e introduce alcune varianti lessicali), ma questa suddivisione in due blocchi parentetici rimane invariata:

<sup>59</sup> V. 1, *TP*, p. 404.

<sup>60</sup> La versificazione subisce modifiche nel corso delle diverse redazioni, verosimilmente allo scopo di costruire quel sistema metrico in cui, come osserva Alessandro Terreni, *La scelta della voce*, cit., pp. 159-66, convivono un'isocronia di tipo parlato – fondata su quattro accenti principali – e una ripresa dell'esametro barbaro carducciano. Tale configurazione metrica mira a generare un ritmo complessivo di natura quasi epico-organismica, aderente al respiro biologico che sostiene la voce poetica.

(sai, mi ha detto qualcuno, a Norfolk, credo, che li ha visti galleggiare come sugheri di salvataggio: lui si è salvato, ci è rimasto aggrappato tre giorni e tre notti, finché un elicottero ...)  
 (c'era qualcun altro disposto a credermi, sì e no, come al solito serviva per bere un po' di più, la trentasettesima birra, un po' come noi quando abbiamo deciso di fare i cacciatori dei cacciatori, senza sapere come fare; non siamo fratelli degli assassini o invece lo siamo?) in quel momento le palpebre di Giona si sono chiuse

La lunga parentesi compatta della redazione BDB1d è già, *in nuce*, un dispositivo complesso: contiene un racconto riferito con elementi di ricordo incerto, un'autoriflessione e una domanda che presupporrebbe un giudizio. Nella sua forma originaria, però, questo materiale resta immerso in un unico blocco, come se fosse percepito tutto insieme, senza distinzione tra i due piani di coscienza che lo compongono.

La scissione operata in BDB5 rende invece evidente che si tratta di due movimenti discorsivi diversi, con due intensità e due orientamenti cognitivi differenti. La prima parentesi registra un ricordo altrui; la seconda, invece, registra il momento in cui il narratore valuta la credibilità di ciò che sta ascoltando e lo iscrive nella propria esperienza. La separazione grafica produce dunque un effetto di articolazione enunciativa: porta allo scoperto la divisione interna della coscienza, i suoi piani simultanei, e li rende visibili attraverso la tipografia.

Questa operazione, inoltre, ha un effetto scenico: distingue non solo due piani mentali, ma due tempi della scena. Nella versione BDB1d il discorso parentetico era percepito come un'unica lunga deviazione. In BDB5, invece, il lettore assiste a una doppia modulazione dello sguardo: un primo scarto verso il ricordo riferito e un secondo scarto verso l'autoriflessione critica. È come se il narratore parlasse, ricordasse e giudicasse nello stesso momento, e la revisione mettesse in trasparenza questo intreccio, rendendo la scena più controllata, più leggibile, ma anche più mobile.

La sistematizzazione investe poi l'ultimo verso, dove Porta introduce una parentetica *ex novo*:

(ma tu ci credi sul serio, voglio dire, che la vita continua?)

Questo intervento non è un'aggiunta marginale: esso modifica la funzione enunciativa del passo, trasformando quello che in BDB1d appariva come un dubbio inscritto nel flusso discorsivo in un inciso autonomo, esplicitamente marcato come appartenenza a un livello interiore dell'enunciazione, collocato in una dimensione mentale, separata e sospesa rispetto all'azione rappresentata:

un attacco di tosse le lacrime agli occhi abbiamo ripetuto all'unisono<sup>61</sup>  
 la stessa domanda l'un l'altro a bocca aperta come in attesa di parola  
 (ma tu ci credi sul serio, voglio dire, che la vita continua?)

L'inciso tra parentesi segnala l'emergere di una voce interiore non pronunciata ma condivisa, resa percepibile al lettore attraverso la marcatura grafica. La parentetica interviene così a colmare la sospensione della parola generata dallo stupore della scena, configurandosi come articolazione di un pensiero che, pur restando inespreso nel dialogo, appartiene al regime enunciativo del testo e risulta, per i due protagonisti, immediatamente comprensibile senza essere verbalizzato.

Sul terzo segmento Porta effettua ampia opera di revisione, su tutti i piani: già in BDB1e compaiono molte varianti, perlopiù lessicali, recepite integralmente in BDB5, dove la revisione riguarda soprattutto le parentetiche, che in questo caso vengono aggiunte. L'unica parentesi già presente cambia in modo significativo di funzione. In BDB1e si legge:

Le rondini di un affresco del Veronese? Maser, provincia di Treviso,  
 me lo ha raccontato (o lo ha scritto) un poeta italiano alto di statura

In BDB1b, ds. senza interventi autogr., la stessa porzione testuale assume la seguente forma:

La rondine di un affresco (Paolo Veronese, Maser, provincia di Treviso  
 me lo ha raccontato, o lo ha scritto, un poeta italiano piuttosto alto di statura)

Le varianti manoscritte in BDB5 mirano soprattutto all'eliminazione del dato del ricordo: la parentesi viene chiusa subito dopo «Treviso», con conseguente cassatura dell'intero verso successivo. Nella versione a stampa Porta conserva dunque, tra parentesi, il solo riferimento visivo, trattenendo unicamente ciò che risulta necessario alla scena. Tale procedimento acquista pieno significato se messo in relazione sia con le variazioni sinora osservate, sia con quelle che il poeta introduce nei versi successivi, dai vv. centrali del testo fino alla fine. Si confrontino dunque queste tre versioni:

BDB1b
questo non si sa, non alla ricerca dell'essere, o amico, ma di un po' di ossigeno, che è come l'essere, dici tu, tu che sei matto, dico io, come si fa a dire certe cose, io preferisco volare via, respirare questo è il tutto, perché il respiro mi consente almeno di parlarti, o amata, e dirti, come soltanto nel momento di sentirmi degno d'amore ho creduto,

<sup>61</sup> Vv. 27-29, *TP*, p. 406.

ho potuto dirti... capisci quello che ho potuto dire, no, non lo capisci, questo è l'abisso che ci divide, tu, amico, il tuo corpo (non perché è una moda, lo sai bene) lo hai cancellato. Quando finisco di dire queste cose sei di cera, strappi la giacca a Giona, togli il cappello a Melville e confermi, solenne: io credo nella Balena Bianca! c'è un vento troppo forte per uscire, e sotto il tavolo, sul legno del pavimento, dobbiamo passare la morte.

## BDB5

(non alla ricerca dell'essere, o amico, ma di un po' di ossigeno, che è come l'essere, dici tu, tu che sei matto, dico io, come si fa a dire, certe cose, io preferisco volare via, respirare, questo è il tutto) (perché il respiro mi consente di parlarti, o amata, e dirti come soltanto nel momento di sentirmi degno d'amore ho creduto, ho potuto dirti...) capisci quello che ho potuto dire, no, non lo capisci poiché tu, amico, il tuo corpo lo hai cancellato. Quando finisco di dire queste parentesi sei diventato di cera, strappi la giacca a Giona strappi il cappello al Capitano e confermi, solenne: io credo nella Balena Bianca! (c'è un vento troppo forte per uscire, e sotto il tavolo, sul legno del pavimento, dobbiamo passare la morte)

## S

(non all'inseguimento dell'essere, o amico, ma di un po' di ossigeno, che è come l'essere, dici subito tu, ma che tu sei matto, dico io, come si fa a dirle, certe cose, io preferisco volare via, io respirare, questo è tutto) (perché il respiro mi consente almeno di parlarti, e dirti, o amata, come soltanto nel momento di sentirmi degno d'amore ho creduto, ho potuto dirti...) capisci quello che ho potuto dirti, no, non lo capisco (perché tu, amico, il tuo corpo l'hai cancellato...). Quando ho finito di dire queste parentesi strappi la giacca a Giona strappi il cappello al Capitano e mi confermi: io credo nella Balena Bianca! (c'è un vento troppo forte per uscire, e sotto il tavolo, sul legno del pavimento, dobbiamo passare la morte)

Nella versione pulita di BDB1b il testo si configura come un unico flusso discorsivo che ingloba quasi l'intero dettato. Il lettore fatica a distinguere ciò che appartiene al discorso principale da ciò che costituisce dialogo, riflessione interiore o voce oralizzata. La lunga sequenza non è ancora organizzata in blocchi autonomi: l'unica parentesi della redazione – «(non perché è una moda, lo sai bene)» – svolge una funzione marginale, limitandosi a introdurre un inciso che interrompe il flusso senza però strutturarne sul piano enunciativo.

Il testo prosegue così in un unico movimento respiratorio, caratterizzato dalla sovrapposizione di voci non marcate tipograficamente; le parentesi non concorrono ancora alla gestione dei livelli di voce.

Le varianti a penna blu su BDB5 determinano invece la trasformazione decisiva: Porta apre due blocchi parentetici ed elimina l'inciso della prima versione. La prima parentesi circonda il gesto fisiologico del respirare, configurandosi come risposta alla postura di Ballerini, impegnato nell'inseguimento dell'Essere e non dei bisogni fisico-vitali. La seconda parentesi introduce un diverso livello di voce: è qui che Porta mostra come solo attraverso il respiro – atto eminentemente corporeo – egli possa rivolgersi all'amata. In questa redazione le parentesi assumono già lo statuto di atti vocali, come dichiarato dall'autore quando scrive: «quando finisco di dire queste parentesi», e non più «queste cose», come nella versione precedente. La parentesi diviene evento enunciativo, performance della voce; nel progressivo succedersi delle redazioni, Porta apprende a 'dire' le parentesi, facendone il luogo di emergenza del soggetto. Fino a questo punto, infatti, le voci dei personaggi non erano state segnalate da alcuna soglia grafica: ora, entro la cornice parentetica, il soggetto inizia a prendere forma sulla scena.

A questa riorganizzazione si aggiunge una terza parentesi, collocata in chiusura, che ancora una volta descrive una scena visiva. L'adozione delle parentesi in questo luogo permette non solo di rispondere alla domanda finale del secondo testo – interrogativo mentale, anch'esso posto tra parentesi: «(ma tu ci credi sul serio, voglio dire, che la vita continua?)» – ma consente anche di costruire all'interno del terzo testo una struttura ciclica: la prima parentesi, che ospita la prima voce oralizzata, si apre sul tema dell'ossigeno e del respiro; l'ultima si chiude sulla morte, sul suo attraversamento. Il corpo che respira inaugura il discorso; il corpo che attraversa la morte lo conclude.

Nella versione a stampa il sistema parentetico viene ulteriormente precisato. Porta introduce tra parentesi anche l'accusa rivolta a Ballerini di aver cancellato il proprio corpo in favore della ricerca di un Essere astratto (la Balena Bianca, l'Assenza), gesto che implica – nella prospettiva di Porta – il rifiuto della concretezza e dell'aderenza al reale. Il poeta che fonda la propria pratica su un principio di astrazione radicale finisce per annullare il corpo che lo genera, rinunciando così all'unica fonte di verità e di rinnovamento poetico: l'immediata e ineludibile materialità dell'esistenza biologica. L'inserimento di tale accusa tra parentesi è significativo: è precisamente ciò che il poeta 'dice', ciò che viene pronunciato nella scena del discorso, secondo la logica già enunciata con l'espressione «dire queste parentesi».

È allora possibile individuare, nell'uso delle parentetiche, una vera e propria successione funzionale corrispondente all'ordine dei testi:

- nel primo segmento (*caro, vecchio, giovanissimo Melville*) le parentesi assolvono una funzione strutturale: deviano la linearità sintattica, spostano lo sguardo, registrano

una micro-consapevolezza, mostrano i gesti degli attori in scena, modulano il ritmo;

- nel secondo segmento (*siamo scesi insieme al Chelsea bar*) diventano dispositivi relazionali: accolgono ricordi altrui, riflessioni etiche, frammenti narrativi esterni; l'ultima parentesi ospita una voce non espressa, una domanda condivisa e non oralizzabile;
- nel terzo segmento (*se vedi un gruppetto di uccelli migratori*) emerge un io più marcato, che prende parola sulla scena, segnala graficamente il proprio dire e lo fa precisamente attraverso le parentesi: un io ancora parzialmente celato, ma in via di costituzione come presenza enunciativa.

In questo nuovo assetto, un ricordo altrui introdotto in forma parentetica risulta dissonante, poiché reimmette un materiale eterogeneo e laterale. Un ricordo attribuito a «un poeta italiano piuttosto alto di statura» costituirebbe infatti un 'altro altrove', capace di destabilizzare il regime integrato della voce. Esso non appartiene più a questo uso delle parentesi, essendo residuo della seconda sezione. Di conseguenza, Porta conserva il riferimento locativo «(Paolo Veronese, Maser, provincia di Treviso)», l'immagine visiva<sup>62</sup>, ma espunge il supporto memoriale, mantenendo solo ciò che serve alla scena e non ciò che ne amplierebbe i margini.

Questo impianto – che la revisione manoscritta e dattiloscritta mette progressivamente in luce – volto a far emergere il soggetto con la sua voce e il suo corpo sulla scena, prosegue coerentemente anche nelle sezioni successive. Esse confermano come ciò che stiamo leggendo sia, a tutti gli effetti, una scena teatrale, o quantomeno un discorso che si presta alla teatralizzazione: un luogo in cui il soggetto prende forma mediante atti di voce, posture, apparizioni e scomparse. Il quarto segmento (*Amico, non ti vedo più ancora*) e il quinto (*l'essere, dico io, a farlo vivere*), gli unici di cui si posseggano le redazioni manoscritte, sono stati sottoposti a un lavoro di revisione particolarmente esteso, a partire dal passaggio ms. → ds. Il manoscritto BDB1a del quinto testo, vergato a penna su *v* e *r* della coperta della cartellina bianca con banda blu, risulta purtroppo in parte illeggibile; ciò non permette una ricostruzione completa del suo stadio genetico. La revisione strutturalmente più rilevante riguarda tuttavia il testo di BDB1g, ossia il quarto, sul quale Porta interviene in modo decisivo già in BDB5: attraverso una serie di varianti mirate, egli opera una drastica riduzione – da 15 a 8 versi – e introduce un elemento decisivo per l'assetto enunciativo dell'intero poemetto.

---

<sup>62</sup> Infatti, presso Villa Barbaro a Maser, in provincia di Treviso, si conserva un ampio ciclo di affreschi realizzato da Paolo Veronese; tra le scene figurate compare anche quella di un putto che conduce una rondine al guinzaglio.

Prima di analizzare tale elemento, è utile confrontare la prima redazione e la versione finale<sup>63</sup>, ricordando che gli interventi correttori sono interamente testimoniati in BDB5, già molto prossima alla forma a stampa.

BDB1g
<p>amico, non ti vedo più ancora, sei scomparso  in una noce in un concavo strumento musicale invisibile  subsuno o soprasuono non si può sapere, questa  è l'idea dell'essere: l'assenza scusami io sono  didattico e pedante, il tuo non è che un guscio,  è una nicchia (in senso ecologico, naturalmente)  e ci stai dentro con il tuo cucciolo d'uomo, bianco,  i capelli finissimi volano nella tua luce,  non sei un angelo e in braccio non tieni l'uomo nuovo  Contro la tua volontà, con semplicità,  è la specie che continua detta la sua legge e le parole, le mie,  il segreto di Pulcinella svelano  guarda la mia veste candida la mia maschera di cuoio nero  e rispondimi: dentro chi parla?  Oppure, come dice un grande clown: chi chiacchiera?</p>
S
<p>Amico, non ti vedo più ancora, sei scomparso  in una noce in un concavo strumento musicale non visibile  subsuno o soprasuono non si sa. <i>Didascalìa</i>: questa è  l'assenza; il tuo non è che un guscio, è una nicchia  e ci stai dentro con il tuo cucciolo d'uomo, bianco,  candido, con i capelli finissimi castani lievitano nella luce,  tra le tue braccia non tieni l'uomo nuovo, contro  la tua volontà è la specie che continua.</p>

Durante il processo correttivo Porta introduce la parola «*Didascalìa*», marcando per la prima volta in modo esplicito la natura scenica dell'enunciazione. Il termine non svolge una semplice funzione metatestuale, ma ristrutturata l'intero dispositivo del testo: la 'didascalìa' è ciò che, nel teatro, non appartiene alla voce dei personaggi, ma definisce le condizioni materiali e gestuali della scena. Inserendola nel corpo del verso, Porta trasforma la struttura enunciativa ed elimina una serie di elementi che caratterizzavano il primo stadio della sezione:

<sup>63</sup> Cfr. p. 30 per confrontare queste due versioni con quella presente in BDB1b.

- l'autoqualificazione dell'io;
- la parentesi metalinguistica e locativa;
- l'intera parte conclusiva, con la componente carnevalesca e l'interrogativa finale sulla voce.

Attraverso tali interventi Porta sopprime l'esplicitazione teorica, la cornice filosofico-didattica e l'intero registro carnevalesco, strutturando una scena radicalmente spogliata. In questa scena svuotata, la voce è quella di un dispositivo teatrale che si impone come nuovo principio d'ordine: è la didascalia a parlare, non più il soggetto.

Questa eliminazione dell'io non comporta una sua scomparsa, ma il suo reinsediamento in una forma indiretta, quasi impersonale: l'io si ritrae affinché la scena possa produrre voce. La quarta sezione diventa così il luogo in cui l'enunciazione si istituisce come scena, e non come discorso. Ed è precisamente attraverso questa trasformazione che anche il quinto segmento – nato come appunto filosofico – può essere assorbito nella sequenza: non più come riflessione sull'Essere, ma come parola pronunciata dalla scena stessa.

In altre parole: la soppressione dell'io e della teoria esplicita non sottrae il soggetto, ma lo reimposta, è la soglia attraverso cui *BDB* entra pienamente in quella forma di teatralità interna che prepara l'emergere del soggetto come presenza vocale regolata, non più dichiarata.

E infatti, nei segmenti successivi questa dinamica trova la sua piena formalizzazione tipografica e enunciativa: nel sesto (*quando la rosa è nominare la rosa*) e nel settimo (*Biglietto di capodanno*), la voce del soggetto viene finalmente isolata e riconosciuta come tale attraverso l'introduzione delle virgolette alte – destinate, nell'edizione a stampa, a diventare virgolette basse. È un passaggio non soltanto grafico, ma decisamente enunciativo: per la prima volta all'interno della sequenza, la voce del soggetto assume la forma del discorso diretto, non più mediato da parentesi, didascalie o dispositivi descrittivi. Essa parla in proprio, e lo fa esprimendo – in forma concentrata – i nuclei teorici e vitali della risposta di Porta a Ballerini:

«questo non mi serve» dico loro «le rose<sup>64</sup>  
sono rose e i nomi nomi e io ho molta fame  
e voglio far l'amore, questa è legge...»

«le sotterranee lingue dell'autunno<sup>65</sup>  
fiamme dal sottosuolo  
bruciano foglie e cenere  
nutrono le gemme nuove  
pronte al solstizio d'inverno

---

<sup>64</sup> Vv. 13-15, *TP*, p. 408.

<sup>65</sup> Vv. 2-10, *TP*, pp. 408-9.

come il contadino del mito  
 un berretto di lana sulla testa  
 gioco con il fuoco  
 e piscio il mio vino nella terra»

L'ingresso delle virgolette rappresenta l'esito di un processo avviato nei primi tre segmenti, attraverso cui Porta costruisce progressivamente la scena dell'enunciazione. Le parentesi delle sezioni 1-3 aprivano uno spazio interiore e laterale, in cui la voce poteva affiorare solo come pensiero o ripensamento. La Didascalia della quarta sezione istituiva poi una scena teatrale, sospendendo l'io dichiarativo per predisporre un luogo 'vuoto' di parola. Nelle sezioni 6 e 7 il processo si compie: la voce non è più mediata né preparata, ma finalmente pronunciata come flusso verbale autonomo. Le virgolette sanciscono così la nascita dell'io linguistico e la sua piena comparsa sulla scena testuale.

*BDB* si conclude così: con una voce che è giunta a quell'atto del dire, che afferma il primato della vita, del corpo, dei bisogni elementari, della ciclicità naturale e biologica contro ogni astratta ricerca dell'Essere. È una voce che non discute più l'Essere, ma vive; che non argomenta l'assenza, ma agisce; che non cerca l'astrazione, ma rivendica la continuità della specie, la fame, il desiderio, la materia. Una voce che finalmente parla, e nell'atto stesso di parlare porta a compimento il percorso che l'intera sequenza aveva pazientemente preparato. Allo stesso tempo, sembra essere una micro-summa di tutto il lavoro poetico di Porta, che passa dall'essere celato e frammentato in pluralità di voci, o tra parentesi<sup>66</sup> ad un io che da qua in poi, a partire dalla sezione seguente di *Invasioni*, dice 'io sono'.

Un ulteriore elemento rilevante del processo di revisione riguarda l'operazione di asciugatura che Porta applica non soltanto al quarto segmento, ma anche al sesto e al settimo. In questi ultimi due, infatti, il lavoro di sottrazione conduce all'eliminazione sistematica delle spiegazioni ridondanti, degli appoggi metadiscorsivi e di ogni residuo ornamentale, fino a lasciare in primo piano la voce del soggetto, ormai pienamente riconoscibile e tipograficamente marcata. Il percorso che dal manoscritto conduce alla versione dattiloscritta e poi alla stampa mostra chiaramente come Porta ponga al centro del processo creativo una progressiva concentrazione dell'enunciazione: meno commenti, meno cornici interpretative, meno apparato teorico; più voce, più gesto verbale, più presenza.

È necessario, a questo proposito, ricordare che in *BDB1e* compare un segmento numerato come quarto – *labbra sulle labbra* – successivamente espunto durante il processo di revisione confluito in *BDB5*. La sua eliminazione comporta la rinumerazione manoscritta delle sezioni successive: *Amico, non ti vedo più ancora* torna a occupare la quarta posizione (come già nella redazione manoscritta). A seguire, *l'essere, dico io, a farlo vivere*

<sup>66</sup> Come, per altro, in Antonio Porta, *Il re del magazzino*, Milano, Mondadori, 1978.

viene rinumerato come quinto, *quando la rosa nomina la rosa* come sesto e *Biglietto di capodanno*: diventa il settimo e ultimo segmento.

Il segmento vergato in BDB1e e inserito in quarta posizione in BDB1b, e depennato con una croce a penna in fase di revisione BDB5, è il seguente:

4.

labbra sulle labbra, capelli intrecciati ai capelli, sotto  
gli occhi un autografo di Apollinaire, così tardo romantico, così  
presurrealista, leggiamo che il latte delle mammelle di Tiresia è  
il latte del futuro, si aprono dunque, nuovi spazi, per  
l'essere, dici tu, o amico, in uni quali sussurro quasi di sogno, nuovi  
prati, dico io, dove nessuno vuole più entrare e prima  
dell'ultimo orizzonte, mi rispondi, c'è un fiume da bere,  
qualcuno, dunque, ha ancora sete o di sete muore, senza  
saperlo.....

3.1.1981

L'esclusione di questo segmento sembra rispondere, innanzitutto, alla medesima logica di riduzione strutturale riscontrata nelle altre fasi di revisione: un processo di asciugatura che mira a eliminare ridondanze tematiche, deviazioni associative e porzioni testuali incapaci di contribuire in modo essenziale alla costruzione dell'architettura enunciativa. Tuttavia, nel caso specifico, la rimozione appare motivata anche da una ragione ulteriore: la sezione introduce infatti un immaginario simbolico e intertestuale nuovo rispetto a quello delle prime tre: il riferimento ad Apollinaire e alla sua opera lirica *Les mamelles de Tirésias*, che apre a «nuovi spazi», i quali riecheggiano un motivo già presente nel terzo segmento, quando Ballerini e Porta sono idealmente trascinati dagli uccelli migratori nella ricerca rispettivamente dell'essere e dell'ossigeno. La presenza di questi elementi avrebbe, per altro, turbato l'equilibrio raggiunto tra parentesi, didascalia e voce diretta, tre dispositivi che – distribuiti in progressione ordinata – scandiscono il progressivo emergere del soggetto e ne definiscono la scena discorsiva. Il quarto segmento espunto, con la sua densità figurale e la sua natura fortemente digressiva, avrebbe introdotto un diverso regime semantico e immaginativo, capace di indebolire il centro dinamico appena instaurato: quello della voce che tenta di costituirsi.

La sua eliminazione può dunque essere letta come un atto di coerenza rispetto alla direzione impressa dal processo di revisione: un percorso di semplificazione formale e concettuale che non rinuncia alla complessità, ma la concentra in un asse enunciativo più stretto e riconoscibile, preservando la continuità interna della sequenza poemale e la chiarezza del dispositivo vocale che ne costituisce l'asse portante.

## BALENE DELFINI BAMBINI

Per ciascuna sezione del poemetto si fornisce il testo con relativo apparato critico. Per un criterio di economia complessiva si è scelto di registrare negli apparati, di tipo genetico e negativo, solo l'ultima fase di ciascuna redazione, tralasciando le varianti interne, cospicue e stratificate. Il testo è quello che si legge in Antonio Porta, *Tutte le poesie (1956-1989)*, a cura di Niva Lorenzini (Milano, Garzanti, 2009).

Ancora per economia e per chiarezza, vista la situazione intricata dei materiali genetici, a ogni fase redazionale della singola sezione è stata assegnata per la rappresentazione in apparato una sigla univoca composta da una lettera e da un indice numerico. Si dà di seguito lo schema di corrispondenza tra fasi redazionali e carte che le ospitano, con la loro siglatura (si veda la descrizione dei materiali all'inizio di questo contributo). Per esempio, *caro vecchio giovanissimo Melville*, prima sezione, è siglata A; A<sup>1</sup>, prima redazione attestata di A, sta in BDBd, c. 1; A<sup>2</sup>, seconda redazione, sta in BDB1c, c. 1, e così via.

*caro vecchio, giovanissimo Melville*  
Testimoni

BDB1d, c. 1: (=A<sup>1</sup>).  
BDB1c, c. 1: (= A<sup>2</sup>).  
BDB1b, cc. 1-2: (= A<sup>3</sup>).  
BDB3, c. 1-2: (= A<sup>4</sup>).  
BDB5, cc. 1-2: (= A<sup>5</sup>).  
BDB4, cc. 1-2: (= A<sup>6</sup>).  
BDB6, cc. 1-2: (=A<sup>7</sup>).

*siamo scesi insieme al Chelsea bar*  
Testimoni

BDB1d, c. 2: (=B<sup>1</sup>)  
BDB1c, c. 2: (= B<sup>2</sup>).  
BDB1b, cc. 2-3: (= B<sup>3</sup>).  
BDB3, cc. 2-3: (= B<sup>4</sup>).  
BDB5, cc. 2-3: (= B<sup>5</sup>).  
BDB4, c. 3: (= B<sup>6</sup>).  
BDB6, cc. 2-3: (=B<sup>7</sup>)

*se vedi un gruppetto di uccelli migratori*  
Testimoni

BDB1f, c. 1: (=C<sup>1</sup>).  
BDB1e, c. 1: (= C<sup>2</sup>).  
BDB1b, cc. 3-4: (= C<sup>3</sup>).  
BDB3, cc. 3-4: (= C<sup>4</sup>).  
BDB5, cc. 3-4: (= C<sup>5</sup>).  
BDB4, c. 4: (= C<sup>6</sup>).  
BDB6, cc. 3-4: (=C<sup>7</sup>).

*Amico, non ti vedo più ancora*  
Testimoni

BDB1g, cc. 1-4: (=D<sup>1</sup>).

BDB1e, c. 3: (D<sup>2</sup>)  
 BDB1b, c. 5: (= D<sup>3</sup>).  
 BDB3, c. 5: (= D<sup>4</sup>).  
 BDB5, c. 5: (= D<sup>5</sup>).  
 BDB4, c. 5: (= D<sup>6</sup>).  
 BDB6, c. 5: (=D<sup>7</sup>).

*l'essere, dico io, a farlo vivere*

Testimoni

BDB1a: (E<sup>1</sup>).  
 BDB1e, c. 4: (E<sup>2</sup>)  
 BDB1b, c. 5-6: (= E<sup>3</sup>).  
 BDB3, c. 5-6: (= E<sup>4</sup>).  
 BDB5, c. 5-6: (= E<sup>5</sup>).  
 BDB4, c. 6: (= E<sup>6</sup>).  
 BDB6, c. 5-6: (=E<sup>7</sup>).

*quando la rosa è nominare la rosa*

Testimoni

BDB1e, c. 5: (=F<sup>1</sup>)  
 BDB1b, c. 6-7: (= F<sup>2</sup>).  
 BDB3, c. 6-7: (= F<sup>3</sup>).  
 BDB5, c. 6-7: (= F<sup>4</sup>).  
 BDB4, c. 7: (= F<sup>5</sup>).  
 BDB6, c. 6-7: (=F<sup>6</sup>).

*Biglietto di capodanno:*

Testimoni

BDB1e, c. 6: (=G<sup>1</sup>)  
 BDB1b, c. 8: (= G<sup>2</sup>).  
 BDB3, c. 8: (= G<sup>3</sup>).  
 BDB5, c. 8: (= G<sup>4</sup>).  
 BDB4, c. 8: (= G<sup>5</sup>).  
 BDB6, c. 8: (=G<sup>6</sup>).

1.  
 caro vecchio, giovanissimo Melville, un mio amico nel ventre  
 di New York ci è arrivato da Newport senza vele adesso  
 mi racconta che le balene non ci sono più, qui intorno  
 non ho capito subito che cosa voleva dirmi dal momento che  
 vive nel ventre di una balena sospesa al 17° piano 5  
 una balena piena di finestre al lumicino di un lumicino  
 che se la balena sterna si spegne e trovare i fiammiferi poi!  
 ma il mio amico quando parla ha il fiato che si condensa  
 nel ventre della balena e mi dice: stai attento! non tutti  
 i pesci sono buoni ma gli uomini sono peggiori 10  
 quelli mangiano anche i delfini e si fanno le mutande di balena  
 (non lo avevo mai sentito) ma sì, aggiunge, le guepières  
 (che non si usano più) allora gli chiedo: ma tu  
 quanti anni hai? questo è il punto, mi risponde, non lo so  
 ma una cosa la so di sicuro (lo ascolto cercandogli gli occhi) 15  
 comincerò a contare gli anni quando uscirò dal ventre della balena,  
 dal momento in cui la vita ricomincia, non lo dico solo per me,  
 amico: lo dico per tutti, perché adesso come adesso, porco...  
 (per abitudine non trascrivo le bestemmie, n.d.r.) non ci sono  
 più io e neppure le balene... (forse comincio a capirlo un poco di più) 20  
 stiamo a guardare fuori assieme adesso e sentiamo il grido soffocato  
 proibito del venditore di pelli di delfino: servono, mi rivela, per  
 avvolgerci dentro i bambini e spedirli nell'oceano, dietro

---

11 quelli... balena] quelli che mangiano i delfini e si fanno le mutande di balena A<sup>4-1</sup>  
 14-5 quanti...occhi] quanti anni hai? questo è il punto, risponde: non lo so | ma una cosa la so  
 di sicuro, lo  
 ascolto cercandogli gli occhi A<sup>4-1</sup>  
 16-21 comincerò... soffocato] comincerò a contare gli anni da quando uscirò dal ventre della  
 balena| dal  
 momento in cui la vita ricomincerà, non lo dico per me, amico |  
 lo dico: per  
 tutti, perché adesso come adesso, porco..., | abitudine non  
 trascrivo le  
 bestemmie) non ci sono più | né io né le balene... (forse comincio  
 a capire un  
 po' di più) | allora guardiamo fuori assieme e ascoltiamo il grido  
 soffocato A<sup>4-1</sup>

la statua della Libertà c'è un buco, li infilano tutti lì,  
 io non ci credo, gli dico, non posso, è più forte di me, 25  
 che la balena ci conservi, mormora, indicandomi le lame luccicanti  
 sferzano l'aria dentro New York sotto i nostri occhi di ghiaccio;  
 come erano azzurri i tuoi occhi, dieci anni fa, mi ricordo  
 e di chi erano quegli occhi, e come si chiamava quel cucciolo d'uomo  
 quel cucciolo di balena, quel bambino-delfino che si tuffava impavido, 30  
 che fine ha fatto?  
 22.8.1980

---

24-5 la statua... me,] la statua della Libertà c'è un buco: li infilano lì | io non ci credo, gli dico,  
 non posso,  
 è più forte di me A<sup>1</sup>  
 la statua della Libertà c'è un buco: li infilano lì | io non ci credo, gli dico.  
 non posso è  
 più forte di me, A<sup>4-2</sup>  
 la statua della Libertà c'è un buco: li infilano tutti lì | io non ci credo, gli  
 dico, non posso,  
 è più forte di me, A<sup>5</sup>  
 27 sferzano... ghiaccio] sferzano l'aria gelida di New York sotto i nostri occhi di ghiaccio A<sup>2-1</sup>  
 sferzano l'aria tersa di New York sotto i nostri occhi di ghiaccio A<sup>3</sup>  
 sferzano l'aria dentro New York sotto i nostri occhi di ghiaccio A<sup>4</sup>  
 29-30 quel... fatto?] e di chi erano, quegli occhi, e come si chiamava quel cucciolo di uomo | quel  
 cucciolo di  
 balena, quel bambino delfino | che fine ha fatto? A<sup>4-1</sup>  
 e di chi erano, quegli occhi, e come si chiamava quel cucciolo di uomo | quel  
 cucciolo di  
 balena, quel bambino delfino, che si tuffava impavido, | che fine ha fatto?  
 A<sup>7-5</sup>

2.

siamo scesi insieme al Chelsea bar (18<sup>a</sup> angolo 7<sup>a</sup>, adesso ricordo bene)

non so come ci siamo riusciti, forse con delle funi di canapa

sistemi molto rari, ormai, non c'è più canapa? no, nessuno vuole in-

trecciarla!, mani solide, piedi in gara con quelli delle scimmie;

con che aria di disgusto ci hanno offerto bistecche di balena,

5

filetti di delfino e abbiamo risposto insieme cantando in coro:

vorrei mangiare i tuoi lombi, piccolo maiale!, ma non c'era niente

da fare, bere e stare zitti, al tavolo l'inevitabile Giona

inchiodato alla sedia, imbalsamato lì da secoli, con un

cartellino sulla giacca dove abbiamo letto: Melville, con un certo

10

stupore abbiamo riso a lungo soffocato per non farci sentire troppo,

1-4 siamo... scimmie] siamo scesi insieme al Chelsea bar (18<sup>a</sup> angolo 7<sup>a</sup> adesso ricordo bene) |  
non so come

abbiamo fatto forse con delle funi di canapa | sistemi molto rari, ormai,  
non c'è più

canapa, nessuno vuole in | trecciarla!, mani solide, piedi in gara con quelli  
di scimmia

**B<sup>4-1</sup>**

siamo scesi insieme al Chelsea bar (18<sup>a</sup> angolo 7<sup>a</sup> adesso ricordo bene) |  
non so come

ci siamo riusciti forse con delle funi di canapa | sistemi molto rari, ormai,  
non c'è più

canapa, nessuno vuole in | trecciarla!, mani solide, piedi in gara con quelli  
di scimmia;

**B<sup>5</sup>**

5-6 con... coro:] con che disgusto ci hanno offerto bistecche di balena | filetti di delfino e abbiamo  
risposto

insieme cantando come in coro: **B<sup>4-1</sup>**

con che disgusto ci hanno offerto bistecche di balena, | filetti di delfino e  
abbiamo risposto

insieme cantando come in coro: **B<sup>5</sup>**

8-9 da fare... con un] da fare, bere e stare zitti, al tavolo dell'inevitabile Giona | inchiodato alla sua sedia,

imbalsamato lì da due secoli, con un B<sup>4-1</sup>

11 stupore... troppo] stupore abbiamo riso a lungo soffocato per non farci sentire B<sup>4-1</sup>

stupore abbiamo riso a lungo soffocato per non farci sentire, B<sup>5</sup>

Melville aveva lamelle di branchie sul collo ma non c'era niente  
 da fare non respirava più nemmeno con quelle, i polmoni  
 essiccati da tre secoli di Oceano Indiano (sai, mi ha detto  
 qualcuno, a Norfolk, mi pare, che li ha visti 15  
 galleggiare come sugheri di salvataggio: lui si è  
 appunto salvato, ci è rimasto aggrappato  
 tre giorni e tre notti, finché un elicottero...)  
 (c'era qualcun altro disposto a credermi? sì e no, come al solito  
 serviva bere un po' di più, la venticinquesima birra, un po' 20  
 come noi quando abbiamo deciso di fare i cacciatori dei cacciatori,  
 senza sapere come; non siamo fratelli degli assassini o invece  
 lo siamo?) in quel momento le palpebre di Giona si sono chiuse

---

12-5 Melville... visti] Melville aveva lamelle di branchie intorno al collo | ma non c'era niente da fare non  
 respirava più neppure | con quelle i polmoni essiccati da tre secoli  
 nell'Oceano Indiano  
 | (sai, mi ha detto qualcuno, a Norfolk, credo, che li ha visti B<sup>4-1</sup>  
 Melville aveva lamelle di branchie sul collo | ma non c'era niente da fare  
 non  
 respirava più neppure | con quelle, i polmoni essiccati da tre secoli di  
 Oceano Indiano  
 | (sai, mi ha detto qualcuno, a Norfolk, credo, che li ha visti B<sup>5</sup>  
 16-8 galleggiare... elicottero...)] galleggiare come spugne di salvataggio: lui si è salvato, ci è  
 rimasto |  
 aggrappato tre giorni e tre notti, più o meno, finché un  
 elicottero... B<sup>4-1</sup>  
 galleggiare come sugheri di salvataggio: lui si è salvato, ci è  
 rimasto |  
 aggrappato tre giorni e tre notti, più o meno, finché un  
 elicottero...) B<sup>5</sup>

19-23 c'era... chiuse] c'era qualcuno disposto a credermi, sì e no, come al solito | serviva bere un  
po' di più, la  
cacciatori dei  
siamo?) in  
un po' di più,  
i cacciatori  
invece lo  
trentasettesima birra, un po' | come noi che abbiamo deciso di diventare  
cacciatori senza sapere che fare non siamo fratelli degli assassini o invece lo  
quel momento le palpebre di Giona si sono chiuse B<sup>4-1</sup>  
(c'era qualcuno disposto a credermi, sì e no, come al solito | serviva bere  
la trentasettesima birra, un po' | come noi quando abbiamo deciso di fare  
dei cacciatori senza sapere come fare; non siamo fratelli degli assassini o  
siamo?) in quel momento le palpebre di Giona si sono chiuse B<sup>5</sup>

sono cadute in cenere e occhi di vetro azzurro si sono infranti sul marmo  
 sul tavolino variegato, liscio come l'Oceano minaccioso sulla sedia Thonet 25  
 si sono afflosciati i vestiti sollevando forte polvere così in  
 un attacco di tosse le lacrime agli occhi abbiamo ripetuto all'unisono  
 la stessa domanda l'un l'altro a bocca aperta come in attesa di parola  
 (ma tu ci credi davvero, voglio dire, che la vita continua?)  
 23.8.1980

---

24-5 sono... Thonet] sono cadute in cenere e gli occhi di vetro si sono infranti sul marmo | sul  
 tavolino  
 variegato liscio come l'oceano minaccioso sulla sedia B<sup>4-1</sup>  
 sono cadute in cenere e occhi di vetro azzurro si sono infranti sul marmo |  
 sul tavolino  
 variegato liscio come l'oceano minaccioso sulla sedia Thonet B<sup>5</sup>  
 26-9 si sono... continua?) si sono afflosciati i vestiti sollevando polvere così in un attacco | di tosse  
 irrefrenabile  
 le lacrime agli occhi abbiamo ripetuto la stessa | domanda all'unisono  
 l'un l'altro a  
 bocca aperta in attesa di parola | ma tu ci credi sul serio, voglio dire,  
 che la vita  
 continua? B<sup>4-1</sup>  
 si sono afflosciati i vestiti sollevando forte polvere così in | un attacco di  
 tosse  
 le lacrime agli occhi abbiamo ripetuto all'unisono la stessa | domanda  
 l'un l'altro a  
 bocca aperta come in attesa di parola | ma tu ci credi sul serio, voglio  
 dire, che la  
 vita continua? B<sup>5</sup>

3.

se vedi un gruppetto di uccelli migratori, le allodole della luce,  
 per esempio, salire e scendere dal boccale di birra più alto di New York,  
 e scambi il tuo tavolo di legno tirato a cera, come si usa qui, negli  
 angoli più segreti, e credi che davanti a te ci sia invece un prato e  
 che sia pieno di allodole, impazzite di luce, allora come per i bambini  
 nasce il sogno di tenere un'allodola al guinzaglio, come  
 la rondine di un affresco (Paolo Veronese, Maser, provincia di Treviso)  
 se invece prendi uccelli più forti al guinzaglio, i migratori più robusti,  
 puoi crederlo, puoi giurarci, te ne vai via con loro, certo, ma dove?

5

---

2-6 per esempio... come] per esempio, salire e scendere nel boccale di birra più grosso di N.Y. |  
 e scambi il tuo tavolo di legno tirato a cera, come si usava e si usa, qui, | negli  
 angoli più segreti, e credi che davanti a te ci sia un prato e | che sia pieno di allodole,  
 “impazzite di luce”, allora come per i bambini | nasce il sogno di prendere le allodole  
 al guinzaglio, come C<sup>1</sup>  
 per esempio, salire e scendere nel boccale di birra più grosso di N.Y. |  
 e scambi il tuo tavolo di legno tirato a cera, come si usava e si usa, qui, | negli  
 angoli più segreti, e credi che davanti a te ci sia un prato e | che sia pieno di allodole,  
 “impazzite di luce”, allora come per i bambini | nasce il sogno di prendere  
 un'allodola al guinzaglio, come C<sup>5-2</sup>  
 per esempio, salire e scendere nel boccale di birra più alto di New York,  
 | e scambi il tuo tavolo di legno tirato a cera, come i usa, qui, negli | angoli più  
 segreti, e credi che davanti a te ci sia invece un prato e | che sia pieno di  
 allodole, impazzite di luce, allora come per i bambini | nasce il sogno di tenere un'allodola  
 al guinzaglio, come C<sup>7-5</sup>

7-9 la rondine... dove?] le rondini in un affresco del Veronese? Maser, provincia di Treviso, | me  
 lo ha  
 raccontato (o lo ha detto) un poeta italiano alto di statura | e se prendi  
 uccelli più  
 forti al guinzaglio, i migratori più robusti, | puoi crederlo, puoi giurarci,  
 perfino, vai  
 via con loro, e dove?, C<sup>1</sup>  
 la rondine di un affresco (Paolo Veronese, Maser, provincia di Treviso,  
 | me lo ha  
 raccontato, o lo ha scritto?, un poeta italiano, piuttosto alto di statura) |  
 se invece  
 prendi uccelli più forti al guinzaglio, i migratori più robusti, | puoi  
 crederlo, puoi  
 giurarci, te ne vai con loro, e dove?, C<sup>4-2</sup>  
 la rondine di un affresco (Paolo Veronese, Maser, provincia di Treviso)  
 | se invece  
 prendi uccelli più forti al guinzaglio, i migratori più robusti, | puoi  
 crederlo, puoi  
 giurarci, te ne vai con loro, certo ma dove?, C<sup>5</sup>

(non all'inseguimento dell'essere, o amico, ma di un po' di ossigeno, 10  
 che è come l'essere, dici subito tu, ma che tu sei matto, dico io,  
 come si fa a dirle, certe cose, io preferisco volare via, io respirare,  
 questo è tutto) (perché il respiro mi consente almeno di parlarti, e  
 dirti, o amata, come soltanto nel momento di sentirmi degno d'amore  
 ho creduto, ho potuto dirti...) capisci quello che ho potuto dirti, no, 15  
 non lo capisco (perché tu, amico, il tuo corpo l'hai cancellato...).

Quando ho finito di dire queste parentesi strappi la giacca a Giona

---

10-5 (non... no,] questo non si sa, non alla ricerca dell'essere, o Luigi, ma di un po' di | ossigeno,  
 che è come  
 l'essere, dici tu, tu che sei matto, dico io, | come si fa a dire certe cose, io  
 preferisco volare  
 via, respirare, questo | è tutto, perché il respiro mi consente di parlarti, o Amata  
 e dirti |  
 come soltanto nel momento di sentirmi degno d'amore ho creduto | ho potuto  
 dirti... capisci  
 quello che ho potuto dirti, no non capisci C<sup>1</sup>  
 questo non si sa, non alla ricerca dell'essere, o amico, ma di un po' di | ossigeno,  
 che è come  
 l'essere, dici tu, tu che sei matto, dico io, | come si fa a dire certe cose, io  
 preferisco volare  
 via, respirare, questo è | il tutto, perché il respiro mi consente di parlarti, o  
 amata, e dirti |  
 come soltanto nel momento di sentirmi degno d'amore ho creduto, | ho potuto  
 dirti... capisci  
 quello che ho potuto dire, no, non lo capisci C<sup>4-2</sup>  
 (non alla ricerca dell'essere, o amico, ma di un po' di | ossigeno, che è come  
 l'essere, dici  
 tu, tu che sei matto, dico io, | come si fa a dire certe cose, io preferisco volare  
 via, respirare, questo è | il tutto) (perché il respiro mi consente di parlarti, o  
 amata, e dirti |  
 come soltanto nel momento di sentirmi degno d'amore ho creduto, | ho potuto  
 dirti...)  
 capisci quello che ho potuto dire, no, non lo capisci C<sup>5</sup>

16-7 non... Giona] è questo l'abisso che ci divide, tu, o Luigi, il tuo corpo (non | perché è una  
moda, lo sai  
bene) lo hai cancellato. Quando ho finito di | dire queste parole Luigi eri di  
cera, hai  
strappato la giacca a Giona, C<sup>1</sup>  
questo è l'abisso che ci divide, tu, o amico, il tuo corpo (non | perché è una  
moda, lo sai  
bene) lo hai cancellato. Quando finisco di | dire queste cose sei di cera,  
strappi la giacca  
a Giona C<sup>2</sup>  
questo è l'abisso che ci divide, poiché tu, o amico, il tuo corpo (non | perché  
è una moda,  
lo sai bene) lo hai cancellato. Quando finisco di | dire queste cose sei di cera,  
strappi la  
giacca a Giona C<sup>4-3</sup>  
poiché tu, o amico, il tuo corpo lo hai cancellato. Quando finisco di | dire  
queste parentesi  
sei diventato di cera, strappi la giacca a Giona C<sup>5</sup>

strappi il cappello al Capitano e mi confermi: io  
 credo nella Balena Bianca! (c'è un vento troppo forte per uscire, ora,  
 e sotto il tavolo, sul legno del pavimento, dobbiamo passare la morte) 20  
 21.12.1980

---

18-20 strappi... morte)] hai tolto il cappello a Melville e hai confermato, solenne: io | credo nella  
 Balena  
 Bianca! c'era un vento troppo forte per potere uscire | e sotto il tavolo,  
 sul legno del  
 pavimento, abbiamo passato la notte. C<sup>1</sup>  
 togli il cappello a Melville e confermi, solenne: io | credo nella Balena  
 Bianca! c'è  
 un vento troppo forte per uscire | e sotto il tavolo, sul legno del  
 pavimento, dobbiamo  
 passare la morte. C<sup>4-2</sup>  
 strappi il cappello e confermi, solenne: io | credo nella Balena Bianca!  
 (c'è un vento  
 troppo forte per uscire | e sotto il tavolo, sul legno del pavimento,  
 dobbiamo passare  
 la morte) C<sup>5</sup>

4.

Amico, non ti vedo più ancora, sei scomparso  
 in una noce in un concavo strumento musicale non visibile  
 subsuono o soprasuono non si sa. Didascalia: questa è  
 l'assenza; il tuo non è che un guscio, è una nicchia  
 e ci stai dentro con il tuo cucciolo d'uomo, bianco,  
 candido, con i capelli finissimi castani lievitano nella luce,  
 tra le tue braccia non tieni l'uomo nuovo, contro  
 la tua volontà è la specie che continua.

5

3.1.1981

1 Amico] amico D<sup>5-1</sup>2 non visibile] invisibile D<sup>1</sup>3-5 subsuono... bianco,] subsuono o soprasuono non si può sapere | questa è l'idea dell'essere:  
 l'assenza |nicchia (in senso  
 scusami sono didattico e pedante, il tuo non è che un guscio | è una

ecologico, naturalmente) | e ci stai dentro con il tuo cucciolo d'uomo,

bianco, D<sup>1</sup>

subsuono o soprasuono non si sa, questa | è l'idea dell'essere, l'assenza,

scusami,

io sono | didattico, pedante, il tuo non è che un guscio | è una nicchia,

in senso

ecologico, naturalmente, New York, | e ci stai dentro con il tuo cucciolo

d'uomo,

bianco, D<sup>4-2</sup>

5-8 e ci stai... continua.] i capelli finissimi volano nella tua luce | non sei un angelo e in braccio  
non tieni  
continua |  
guarda la mia  
parla?  
tue braccia  
specie continua  
il segreto di  
maschera di  
dice un grande  
l'uomo nuovo | Contro la tua volontà, con semplicità, è la specie che  
detta la sua legge e le parole, le mie | il segreto di pulcinella svelano |  
veste candida la mia maschera d'avorio nero | e rispondimi: dentro chi  
Oppure, come dice un grande clown: chi chiacchiera? D<sup>1</sup>  
i capelli finissimi che volano nella tua luce, | non sei un angelo, tra le  
non tieni l'uomo nuovo, contro la tua volontà, semplicemente, | la  
la sua legge e le parole, le mie, come | le tue che non pronunci, svelano  
Pulcinella, | guarda la mia veste candida come il tuo volto, | la mia  
cuoio nero come il tuo volto e rispondimi: dentro | chi parla? o come  
clown: chi chiacchiera? D<sup>4-2</sup>

5.

l'essere, dico io, a farlo vivere fu una voce  
 la sua esistenza affidata alla pura oralità  
 in principio: demone funerario, nato dentro un ventre  
 come un figlio nuovo di fronte alla morte, amico, e tu  
 lo cacci fuori, adesso, con fiati senza musica, ma guardami  
 bene mentre ti parlo dallo specchio, ti sembra tardi  
 ma non è vero, questa è la notte delle resurrezioni,  
 l'essere è fame che segue subito la nascita.

5

3.1.1981

---

3 in principio... ventre] in principio demone funerario nato dentro il ventre E<sup>1</sup>

in principio: demone funerario nato dentro il ventre E<sup>4-2</sup>

4 di fronte alla morte] *manca* E<sup>1</sup>

5-8 lo cacci... nascita.] lo cacci fuori con fiati senza musica | ma adesso guardami bene: io | ti parlo dallo

specchio, ti sembra tardi, | è il contrario, è la notte delle resurrezioni,

l'essere è la

fame che segue la nascita | “chiamate l'aedo [1 parola ill.] è [1 parola

ill.] d'Archiloco

la parola ci nutre E<sup>1</sup>

lo cacci fuori con fiati senza musica, ma adesso | guardami bene, io ti

parlo dallo

specchio, ti sembra | tardi, non è vero, è la notte delle resurrezioni, |

l'essere è la fame

che segue la nascita..... E<sup>4-2</sup>

lo cacci fuori con fiati senza musica, ma adesso | guardami bene, mentre

ti parlo dallo

specchio, ti sembra | tardi, ma non è vero, questa è la notte delle

resurrezioni, |

l'essere è la fame che segue subito la nascita..... E<sup>5</sup>

6.

quando la rosa è nominare la rosa  
 di nome rosa nasce una rosa nuova  
 nel cuore di New York in piccolo corteo  
 e Manfredi e Piccarda e Luigi insieme a Nanni  
 come è opportuno il capo sia cinto di rose 5  
 (siamo alla Brooklin Promenade, adesso)  
 e gli occhi come non guardassero  
 perché dentro è lo sguardo del giardino  
 nei mille occhi che hanno rose e spine  
 e pungono le dita a chi non vede... 10

così li aspetto disteso sopra l'erba  
 sopra gli specchi ascolto parole di malizia  
 «questo non mi serve» dico loro «le rose  
 sono rose e i nomi nomi e io ho molta fame  
 e voglio far l'amore, questa è legge...» 15  
 e ridono di me; la mia poesia, continuo  
 è un fare non è un essere, o l'essere,  
 se proprio lo volete, per me è un fare...  
 3.1.1981

---

1 è nominare] nomina F<sup>4-1</sup>

11-2 così... malizia] così li aspetto disteso sopra l'erba | sopra gli specchi ascolto parole di malizia  
 | e detti

amari quasi un velo opaco li fasciasse F<sup>4-1</sup>

13 «questo... rose] «questo non mi serve» dico loro «le rose F<sup>6-1</sup>

15-8 e voglio... è un fare...] e voglio far l'amore, nutrirmi, riprodurmi | questa è legge..." e ridono di me

un essere o

la poesia

sapere che non

ridono di me

me è un

poesia, continuo

è un fare...

"poesia | non è arte dell'inganno, la mia poesia | è un fare non è l'essere, se | volete, per me è un fare, con la sua morte | vicina, che preannuncia, | senza temerla, e osa chiamarla col suo nome | e finisce..... F<sup>3-1</sup>

e voglio far l'amore, nutrirmi, riprodurmi | questa è legge..." e

"la mia poesia | è un fare non è un essere, o l'essere, se | volete, per fare, | labbra che palpitano come ciglia. F<sup>4</sup>

e voglio far l'amore, questa è legge..." | e ridono di me; la mia

| è un fare non è un essere, o l'essere, | se proprio lo volete, per me

F<sup>5-6</sup>

7.

Biglietto di capodanno:

«le sotterranee lingue dell'autunno

fiamme dal sottosuolo

bruciano foglie e cenere

nutrono le gemme nuove

5

pronte al solstizio d'inverno

come il contadino del mito

un berretto di lana sulla testa

gioco con il fuoco

e piscio il mio vino nella terra»

10

3.1.1981

---

Biglietto...capodanno:] e per finire, amico, ti scrivo questo verso che non | ti piacerà: | labbra  
che palpitano

come ciglia, e | ti aggiungo una poesia breve e fuori tema: G<sup>3-1</sup>

2 «] “ G<sup>6-1</sup>

7 come... mito] come un contadino mitico mi calco G<sup>5-1</sup>

9 gioco... fuoco] manca G<sup>5-1</sup>

10 e piscio... terra»] e piscio nella terra il mio vino” G<sup>4-1</sup>