

MARGHERITA CARLOTTI

Paura 'in punta di lingua'

Scrivere di paura nella poesia di Antonio Porta costituisce una sfida ardua, in quanto Porta – in particolare nella prima fase della sua poetica – non è poeta di sentimenti, ma di cose. «La parola vuol dire la cosa»,¹ inizia così uno dei suoi primi testi ancora siglato Leo Paolazzi e datato 1958; in questo incipit vi sono già la tensione verso l'evento esterno e l'interesse per le molteplici percezioni che il nostro sguardo ne ricava. E questi temi caratterizzeranno in seguito l'intera poetica portiana.

Formatosi nella Milano degli anni Cinquanta, nel cui contesto entra in contatto con Piero Manzoni e altri artisti 'informali', Antonio Porta esordisce nell'attività letteraria all'interno della redazione del «Verri», dove incontra nuovamente Luciano Anceschi, già suo professore di filosofia al liceo. Questo secondo incontro con Anceschi sarà fondamentale per Porta, come per tutti i Novissimi, perché sarà lui a mettere in contatto i giovani poeti – Porta e Balestrini soprattutto – con la fenomenologia. Tutti i componimenti di Porta si basano su un approccio d'indagine della realtà di stampo fenomenologico: la presenza dell'io è ridotta ai minimi termini e l'enfasi è posta completamente sugli oggetti e sulle situazioni in cui il lettore viene calato, sprovvisto di coordinate per orientarsi. Quale spazio può avere dunque la paura in un modo di fare poesia che abolisce ogni tipo di lirismo? Ma la paura, come si verificherà analizzando alcuni testi scritti all'inizio e alla fine della sua vita di poeta, non deve per forza essere espressa dal soggetto, può anche trapelare dagli eventi e dal modo di raccontarli.

1. «*Europa cavalca un toro nero*» e «*Aprire*»: una paura 'novissima'

In *Europa cavalca un toro nero* – poesia che apre la sezione dedicata a Porta nell'antologia dei *Novissimi* – il poeta intraprende un'esplorazione del concetto di male nel mondo, descrivendo, dalla quarta sezione alla decima, diverse situazioni pervase da violenza, angoscia e, non da ultimo, paura. Si veda, ad esempio la sezione VII:

Con le mani la sorella egli
spinge sotto il letto. Un piede
slogato dondola di fuori.
Dalla trama delle calze sale
l'azzurro dell'asfissia. Guarda,

¹ L. Paolazzi, *Una parola vuol dire la cosa*, in *Edizioni Arte Concreta*, 1958.

strofina un fiammifero, incendia
i capelli bagnati d'etere
luminoso. Le tende divampano
crepitando. Li scaglia nel fienile
il cuscino e la bottiglia di benzina.
Gli occhi crepano come uova.
Afferra la doppietta e spara
nella casa della madre. Gli occhi
sono funghi presi a pedate.
Mani affumicate e testa
grattugiata corre alla polveriera,
inciampa, nel cielo lentamente
s'innalza l'esplosione e i vetri
bruciano infranti di un
fuoco giallo; abitanti immobili,
il capo basso, contano le formiche.²

Il lettore si trova immerso in una situazione di immediato pericolo, più precisamente un incendio seguito da un'esplosione. L'attenzione è posta completamente sugli oggetti, la cui enumerazione provoca un sentimento di violenta inquietudine (vv. 8-10: «Le tende divampano | crepitando. Li scaglia nel fienile | il cuscino e la bottiglia di benzina»). Anche le parti del corpo sono reificate e trattate alla stregua di oggetti: «un piede | slogato dondola di fuori» (vv. 2-3), i «capelli» (v. 7) vengono incendiati, «gli occhi crepano come uova» (v. 11).

Come sottolinea Luigi Sasso analizzando questa poesia, «l'uomo si riduce a cosa».³ Ed è proprio dalle cose che circondano l'uomo nella sua quotidianità che si origina il terrore, anche se il punto di partenza è un rilievo normale, apparentemente innocuo: «dalla trama delle calze sale | l'azzurro dell'asfissia» (vv. 4-5). La violenza della realtà descritta è accentuata dall'uso dei verbi al presente («spinge», v.2; «dondola», v.3; «sale», v.4; «guarda, | strofina», vv. 5-6), che corrispondono ad altrettanti gesti che si stagliano sulla pagina nella loro brutalità. Essi, però, sono sempre compiuti in terza persona – singolare o plurale, – e mai da un io lirico calato in situazione.

L'evento esterno viene descritto nel momento stesso in cui accade, con approccio di stampo fenomenologico. L'io non si palesa, ma si limita a constatare la fatticità dell'evento che si dà alla sua coscienza. Nonostante i fatti siano riportati con freddezza, come se si trattasse di una cronaca giornalistica, grazie alle scelte ritmiche traspaiono tutta la violenza e l'orrore della situazione. I versi brevi e il frequente uso di *enjambements* non fanno che aumentare «il precipitoso fluire degli eventi verso la catastrofica conclusione».⁴

Nell'ultima sezione, l'atmosfera di terrore che ha pervaso tutto il componimento giunge al culmine:

² *Europa cavalca un toro nero*, sez. VII, in A. Porta, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2009, p. 79.

³ L. Sasso, *Antonio Porta*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 15.

⁴ Ivi, p. 16.

X.
Un coro ora sono, ondeggianti
nel prato colmo di sussulti.
“Lo zoccolo del cavallo tradisce,
frana la ragione dei secoli.”
Urla una donna, partorisce,
con un bambino percossa dalle cose.
Con un colpo di uncino mette a nudo
l'escavatrice venose tubature,
e radici cariche di schiuma
nel vento dell'albero antico,
spasimano, gigante abbattuto.
Quattromila metri di terriccio
premono le schiene, e un minatore⁵
in salvo ha mormorato:
“Là è tutto pieno di gas.”
Un attimo prima di scivolare
nella fogna gridò: Sì.

«Sussulti» e «urla» (vv. 2 e 5), suoni tipici delle manifestazioni di paura, si pongono in antitesi tra loro in quanto rappresentano gli estremi, basso e alto, dell'espressione di paura a livello fonico. Il senso predominante è quindi l'udito: il che fa sì che il lettore si trovi immerso in uno spazio in cui le coordinate sono costituite da suoni che, fra piani e forti, si alternano e si sovrappongono. Tuttavia, al v. 7 cala un improvviso silenzio, perché un rumore sovrasta tutta gli altri imponendosi al centro della scena: il colpo sordo e violento dell'uncino di un'escavatrice contro un albero. L'albero che muore, con le sue «radici cariche di schiuma» che «spasimano» (vv. 9 e 11), si umanizza, dando prova di quell'agonia propria della fine di un uomo. Tale personificazione permette a Porta di ridurre ulteriormente l'io del poeta: l'oggetto non viene solamente posto alla pari dell'umano, ma ne eredita anche le caratteristiche specifiche. L'evento esterno diviene così importante al punto di assorbire quel che di umano è rimasto tra le macerie di violenza e angoscia della cronaca. La paura sta dunque nelle cose, nei fatti della quotidianità: sparatorie, volti di neonati, alberi abbattuti. Il mondo della fine degli anni Cinquanta ne è pieno, in quanto costituisce il palcoscenico su cui la paura mette in scena il proprio dramma composito, che parte da banali incidenti stradali fino ad arrivare a stragi di risonanza globale. Nei versi di chiusura è infatti chiaramente reperibile il riferimento al disastro di Marcinelle, incendio avvenuto in una miniera di carbone in Belgio che, nel 1956, provocò la morte di duecentosessantadue persone. La poesia di Porta è dunque poesia di analisi e denuncia del male, sia come «prodotto sociale» che come «destino umano».⁶

⁵ *Europa cavalca un toro nero*, sez. x, in A. Porta, *Tutte le poesie*, cit., p. 81.

⁶ A. Giuliani (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961, p. xxx.

Ad un probabile fatto di cronaca s’ispira anche *Aprire*, poesia pubblicata nel 1961 in chiusura alla raccolta de *I Novissimi*. Questa volta alla sensazione di paura si aggiunge quella di disorientamento, in quanto il poeta si cala nei fatti quando l’evento cruciale è già accaduto: che cosa sia successo non viene rivelato. Si deduce la brutalità della situazione, ma non ne viene riportato il resoconto esatto. Potrebbe essersi trattato di un delitto («ora il sangue sulla parete»,⁷ «ventre lacerato»⁸) o di uno stupro («Le calze infila, nere, e sfila, con i denti»⁹) seguito da una fuga («le scarpe di tela | il molo di cemento, battono la corsa»¹⁰).

Porta costruisce una serie di percezioni che si susseguono con ritmo frenetico. Le immagini sono sempre colte da una prospettiva specifica che, tuttavia, cambia continuamente:

Dietro la porta nulla, dietro la tenda,
l'impronta impressa sulla parete, sotto,
l'auto, la finestra, si ferma, dietro la tenda,
un vento che la scuote, sul soffitto nero
una macchia più oscura, impronta della mano,
alzandosi si è appoggiato, nulla, premendo,
un fazzoletto di seta, il lampadario oscilla,
un nodo, la luce, macchia d'inchiostro,
sul pavimento, sopra la tenda, la paglietta che raschia,
sul pavimento gocce di sudore, alzandosi,
la macchia non scompare, dietro la tenda,
la seta nera del fazzoletto, luccica sul soffitto,
la mano si appoggia, il fuoco nella mano,
sulla poltrona un nodo di seta, luccica,
ferita, ora il sangue sulla parete,
la seta del fazzoletto agita una mano¹¹

Come nota Luigi Sasso, tutti gli oggetti sono posti sullo stesso piano, «le cose, lo svolgersi degli eventi non sono ordinati secondo una precisa gerarchizzazione, ma si fanno tutti ugualmente disponibili allo sguardo del poeta».¹² Ogni fenomeno è degno di essere descritto e percepito, purché faccia parte del mondo e si dia alla coscienza del soggetto osservante.

Non c’è differenza di grado tra «il lampadario» (v. 7), «la tenda» (v. 9), «il fazzoletto» (v. 7), ma neanche tra «la macchia» (v. 11), «la mano» (v. 13) e «il sangue» (v. 15). Gli elementi umani, come già precedentemente constatato in *Europa cavalca un toro nero*, continuano ad essere trattati alla stregua di oggetti inanimati. In questa scena di estrema violenza, o meglio, che sembra essere il risultato di un’estrema violenza, non vi è ancora una

⁷ *Aprire*, sez. I, v. 13, in A. Porta, *Tutte le poesie*, cit., p. 123.

⁸ *Ivi*, sez. IV, v. 12, p. 124.

⁹ *Ivi*, sez. II, v. 1, p. 123.

¹⁰ *Ivi*, sez. V, vv. 4-5, p. 125.

¹¹ *Ivi*, sez. I, p. 123.

¹² L. Sasso, *Antonio Porta*, cit., p. 24.

percezione del corpo umano come ‘corpo proprio’, come veicolo dell’essere nel mondo: esso è frammentato, percepito contemporaneamente da diverse angolazioni, ricordando quasi un quadro cubista.

l'impronta della mano, all'indietro, sul soffitto,
la ruota, delle gambe e delle braccia, di fianco,
dei seni, gli occhi, bianchi, contro il soffitto,
dietro la porta, calze di seta appese, la capriola.

Questo corpo contorsionistico, acrobatico («la spaccata, il doppio salto, in un istante, la calzamaglia, | all'indietro, capriola, poi la spaccata») è posto in mezzo a frammenti di un paesaggio percettivo che viene delineato tramite istantanee. Da qui deriva l'affermazione di Fausto Curi secondo cui «Porta è soprattutto un visivo».¹³ Lo sguardo del poeta si posa in modo istantaneo, ma allo stesso tempo scandisce e fissa gli oggetti; è uno sguardo continuamente in fuga che, terrorizzato da ciò che gli sta succedendo intorno, cerca di registrare il maggior numero di informazioni possibili.

Nella quinta sezione, la fuga dello sguardo si concretizza nella fuga fisica di uno dei protagonisti della vicenda:

Ruota delle gambe, la tela sbatte nel vento,
quell'uomo, le gambe aderiscono alla corsa,
la corda si flette, verso il molo, sulla sabbia,
sopra le reti, asciugano, le scarpe di tela,
il molo di cemento, battono la corsa,
non c'è che mare, sempre più oscuro, il cemento,
nella tenda, sfilava le calze con i denti,
la punta, ha premuto un istante, a lungo,
le calze distese sull'acqua, sul ventre.¹⁴

Grazie a questa peculiare tecnica di montaggio – accostabile, secondo Stefano Agosti, a quella teorizzata da Artaud per il teatro della crudeltà¹⁵ – Porta rende la paura parte integrante della poesia senza mai nominarla. Mentre in *Europa cavalca un toro nero* la paura risiedeva nei singoli fatti e nel loro sovrapporsi e alternarsi, qui sono le differenti istantanee del medesimo evento ad insinuare il senso d'inquietudine nel lettore. In qualsiasi situazione ci si trovi, non averne un quadro completo, ma percepirne solo elementi frammentati è una delle principali cause di paura dell'essere umano in quanto corpo che si pone in situazione e cerca di comprenderla. In *Aprire Porta* crea una segmentazione dell'evento principale che disorienta a tal punto da porre chi legge in uno stato di paralisi. È impossibile infatti prendere posizione in quanto lo scenario cambia improvvisamente e non si riesce mai ad assumerne una visione generale, ma solo prospettive par-

¹³ F. Curi, *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965, p.124.

¹⁴ *Aprire*, sez. V, in A. Porta, *Tutte le poesie*, cit., p. 125.

¹⁵ S. Agosti, *Porta: come gestire la scena della crudeltà, la funzione dello sguardo*, «il verri», LIV, 2009, 41, pp. 20-25.

ziali. Questo aspetto non era sfuggito ad Alfredo Giuliani, che nell’*Introduzione* a *I Novissimi* scrive: «Porta vuole scuotere la pagina, e allora sceglie un sistema di fatti sincopati, brutali, per farsene una grammatica fisiologica, una tavola sinottica elementare di ciò che realmente succede nel mondo».¹⁶

Il ritmo ossessivo dello «sviluppo per contraddizione» non lascia spazio a nessun sentimento o giudizio di valore, eccezion fatta per il terrore, reso dal poeta tramite l’uso delle virgole, che lacerano la pagina come fosse carne, e il montaggio delle percezioni, che destruttura la narrazione in inquietanti fotogrammi.

2. «Airone»: paure di un ‘passeggero dell’esistere»¹⁷

Nel 1988, Antonio Porta pubblica la sua ultima raccolta di poesie con il titolo *Il giardiniere contro il becchino*. In questo libro il poeta continua la propria ricerca sulle possibilità del linguaggio, infatti la sua poesia si apre sempre di più ad altre forme narrative, in particolare al teatro. Il poemetto che chiude la raccolta, *Airone*, scritto tra il 1979 e il 1987, rappresenta in certa misura il testamento poetico di Porta.

Io ho assunto questa figura dell’airone – racconta Porta, durante un seminario tenuto a Bologna nel 1987, – il mio è stato quindi una sorta di rapporto allegorico con la vita del pianeta terra, visualizzata da un uccello migratore che si rende conto che ci sono territori inabitabili: il volo dell’airone consente una percezione dall’alto.¹⁸

Il poeta, riconoscendosi e scontrandosi con la figura dell’airone – *alter ego* prima ammirato poi ripudiato, – disegna un percorso esistenziale che mette in luce le paure e le inquietudini che l’io-poeta si trova ad affrontare nel fare poesia. Si veda, a tal proposito, la prima sezione:

1. (27.7.79, premessa, a lei)
come se il mio ventre covasse una bomba
il sentimento, il terrore della perdita
allora spalanco la finestra, comincio a gridare
tu invece: hai il senso della conquista
tu invece: hai attraversato la frontiera
la pianura sconfinata
io invece: caduto in una buca
tu a tirarmi su
e io a viverti attaccato
una seconda pelle
ma interna
allora è questo il desiderio: spalancarti
e uscire e voltarmi a guardarti
e chiamarti di continuo senza urlare

¹⁶ A. Giuliani (a cura di), *I Novissimi*, cit., p. xxx.

¹⁷ Si fa riferimento ad un’espressione che Antonio Porta usa nel suo ultimo scritto: il commento – pubblicato postumo su «Sette» del 15 aprile 1989 – alla *Notte degli storni* di G. Raboni.

¹⁸ A. Porta, *Tutte le poesie*, cit., p. 49.

e inseguirti
inseguito dai primi passi che muovi
per non perderti¹⁹

La paura è presente nella sua accezione più forte, il terrore (v. 2), ed assume anche un preciso riferimento: questa volta non è infatti una paura pervasiva, ma è specificatamente «terrore della perdita» (v. 2), seguito dalle azioni caratteristiche che questo sentimento suscita, ovvero la ricerca di ossigeno e il grido (v. 3). Perdita come una bomba inesplosa, covata, al pari di un uovo, nel ventre (v. 1).

Ma perdita di cosa? Viene esplicitato nell'ultimo verso, dove il verbo «per non perderti» rivela che l'oggetto di questa perdita è un altro essere, l'airone, che non è spaventato come il poeta, ma al contrario incarna il ruolo di figura intraprendente, di guida. Si instaura dunque subito un rapporto io-tu che presuppone l'assunzione di un punto di vista preciso e personale. Come nota Niva Lorenzini «Il poeta e l'airone. Il poeta-airone. Sulla contrapposizione e sul rispecchiamento si scandiscono le fasi del testo, ove l'io e il tu alternano le voci, si inseguono scambievoli in un ritmo di reversibilità protratta, di agnizione traumatica».²⁰

A differenza delle poesie dei *Novissimi*, in *Airone* il poeta è presente in quanto 'io' già dal primo verso: il «ventre» non è più una parte anatomica di un corpo anonimo come in *Aprire*, ma diventa il «mio ventre» (v. 1). Oltre all'evento esterno acquista rilevanza anche l'interiorità dell'io narrante, che tuttavia non si trasforma in un 'io lirico', ma è sempre funzionale al dialogo con il 'tu', l'airone. Airone che, in quanto animale volante, viene incaricato da Porta di compiere un volo di ricognizione sulla Terra, per osservare la situazione del pianeta e di chi lo abita:

allora tengono a distanza la montagna dei rifiuti
delle immondizie fatte eterne
si battono con le frane, i crolli improvvisi
le malattie sconosciute, la fatica mortale
la morte stessa cintura la città,
confinano la lebbra
piantati come te
i piedi nell'acqua
bruciano al vento
obbediscono al sole e alla luna
ma non sono soltanto questo
sono cuori intatti
resistono sulle rive dei fiumi a difesa
del padre antico avvelenato
ancora vivo per poco
non è solo teatro dell'antico
non solo Arcadia sovvenzionata

¹⁹ *Airone*, sez. I, in A. Porta, *Tutte le poesie*, cit., p. 554.

²⁰ N. Lorenzini, «Bucare la pagina»: il progetto della poesia, in A. Porta, *Tutte le poesie*, cit., p. 49.

ma uomo attore consapevole
non troppo uomo non troppo animale
così simile all'airone²¹

Ritroviamo in questi versi lo scenario di morte e devastazione che già Porta aveva delineato in *Europa cavalca un toro nero*: le disgrazie degli uomini sono elencate in una climax (vv. 1-6) che raggiunge il suo culmine nella figura della morte che circonda la città (v. 5). In questo scenario, la devastazione è tale che non vi è più spazio per la paura; gli uomini – rappresentati dal soggetto sottinteso ‘essi’ – si trovano a fronteggiare disastri ecologici e sociali, fino ad arrivare all'autocombustione («bruciano al vento», v. 9). Questo verso sembra delineare la fine della speranza per la vita umana, se non che Porta al verso 11 opera un capovolgimento: l'uomo, in balia delle catastrofi, trova la forza di resistere. Non è più essere fra gli esseri, cosa fra le cose, come nelle poesie dei *Novissimi*, ora diventa un «attore consapevole» (v. 12) dotato di un «cuore intatto» (v. 12). Per l'uomo che resiste sulla riva del fiume (v. 13), in balia della corrente, vivere per un mattino costituisce già un traguardo:

vivere un intero mattino,
questo è un risultato,
la mia lingua batte su questo mattino,
voi stelle estranee siete dove siete,
io rimango al di qua
in preda al vento²²

La paura, intesa come sentimento estraneo e paralizzante, qui scompare per venire assimilata e superata. L'essere umano, in quanto «attore consapevole», prende coscienza dei propri limiti ed abbandona le pretese metafisiche («voi stelle estranee siete dove siete», v. 30) al fine di rimanere «al di qua», dalla parte della terra intesa come elemento materico, fondante, radice di tutto il mondo sensibile. Questa presa di posizione dell'uomo, che aderisce totalmente alla propria mortalità e al terreno su cui abita, fa aumentare la differenza con l'airone che, invece, continua il suo volo al di sopra delle cose:

apro la finestra più alta e ti affido
ora, mio piccolo airone
palpitante che esci dalle mie mani
e temo sia un riso di scherno
ad accoglierti, indifesa figura
indifendibile, temo
e invece fosse un ridere puro
libero e comico
come se avessi i pantaloni troppo larghi
e gli occhi troppo affamati di vita²³

²¹ *Airone*, sez. II, in A. Porta, *Tutte le poesie*, cit., p. 556.

²² *Ivi*, sez. IX, vv. 27-32, p. 562.

²³ *Ivi*, sez. XI, vv. 1-10, p. 562.

Il terrore della prima sezione si attenua, ne resta qui solo l'ombra affievolita in termini di timore: il poeta non è più pervaso dal terrore della perdita o dalla paura dello scenario apocalittico che lo circonda, ma teme ormai solo le proprie emozioni che, contro la sua volontà, traspaiono dal suo atteggiamento corporeo. L'attenzione non è più verso ciò che accade al di fuori, ma si concentra sull'io e le sue reazioni davanti all'airone; di fronte a una figura così austera e complessa, allo stesso tempo «indifesa» e «indifendibile», il poeta percepisce se stesso come 'troppo umano' e teme che la propria risata possa essere fraintesa dell'airone. Non è infatti un «riso di scherno», ma un «ridere puro | libero e comico» ad accogliere l'airone, che si afferma definitivamente come simbolo della leggerezza e della purezza che il poeta ha compreso di non poter raggiungere data la sua natura umana.

Tuttavia, proprio quando sembra che sia stato trovato un equilibrio, Porta capovolge la situazione trasformando l'airone, finora espressione del canto libero della poesia, nel responsabile dell'inganno e della mistificazione che impediscono al poeta di vedere la realtà in tutta la sua violenza. Si scopre così che anche «la poesia è destinata a non poter prescindere dalle antinomie che dominano la realtà umana: le speranze riposte in un loro superamento si rivelano futili ed illusori tentativi che conducono ad un'esistenza dominata, dal limite, dalla vertigine e dallo smarrimento».²⁴

Occorre dunque, per salvarsi, uccidere l'airone riconoscendolo altro da sé, e liberandosi così delle sovrastrutture create dall'illusione e dall'inganno:

«io sono salvo», mi dico
nudo e stecchito ti troverò domattina
uscirò e non ti darò sepoltura
non mi fai più paura
non c'è più amore
e tu sei un altro, tu sei
l'altro²⁵

La paura è di nuovo rivolta verso un referente esterno, questa volta impersonato dall'airone, che non appare più nella sua regalità, ma «nudo e stecchito» (v. 29). Dopo essere stato ucciso, l'uccello diventa improvvisamente estraneo al poeta che, per la prima volta, non lo vede come proprio alter ego ma come «l'altro» (v. 32). Tale precisazione, che introduce l'uso dell'articolo determinativo, crea immediatamente un collegamento con l'etica dell'altro di Lévinas: l'altro esiste sempre in un modo diverso dal soggetto, modo non sconosciuto, ma addirittura inconoscibile. L'altro non è quindi un altro me stesso con cui partecipare ad un'esistenza comune: «La relazione con l'altro non è un'idillica ed armoniosa relazione di comunione, né una simpatia grazie alla quale, mettendoci al suo

²⁴ J. Picchione, *Antonio Porta*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p.124.

²⁵ *Airone*, sez. XIV, vv. 28-34, in A. Porta, *Tutte le poesie*, cit., p. 565.

posto, lo riconosciamo come simile a noi ma esterno a noi; la relazione con l'altro è una relazione con un Mistero». ²⁶

Pare che Antonio Porta abbia in mente queste parole quando scrive le ultime sezioni di *Airone*: è solo dopo aver preso coscienza che l'alterità rimane un mistero inconoscibile (nonostante gli sforzi per rapportarsi ad essa) che il poeta può riprendere il proprio lavoro:

il vento si fa leggero
non c'è più nessuno qui intorno
la mia penna si mette a scrivere da sola
senza occhi che la sorvegliano
il petto dell'airone è il foglio candido
ne ascolto il palpito sul morbido guanciaie dell'alba ²⁷

L'atmosfera si fa leggera nelle ultime sezioni del componimento, dove fare poesia avviene spontaneo, tanto che la penna «si mette a scrivere da sola» (v. 10). Il poeta non è più smarrito e disorientato perché si è reso conto che l'unico modo in cui può contrastare le paure costitutive della propria condizione mortale è scrivere poesia. Poesia nel senso heideggeriano di svelamento, di luce che illumina ciò che è e lo fonda; ²⁸ poesia come sola maniera di oltrepassare i confini mortali ed espandere la vita oltre i limiti fisiologici. Poesia come rimedio ed eredità che prosegue finché ci sarà una voce disponibile a raccontare. Per questo il poema finisce, sì, ma «in punta di lingua». ²⁹

margherita.carlotti@unibo.it
(Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

²⁶ E. Lévinas, *Il Tempo e l'Altro*, trad. it. di F.P. Ciglia, Genova, Il Melangolo, 2005².

²⁷ *Airone*, sez. XVI, vv. 8-13, in A. Porta, *Tutte le poesie*, cit., p. 566.

²⁸ Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968.

²⁹ *Airone*, sez. XVIII, vv. 5-6, in A. Porta, *Tutte le poesie*, cit., p. 567.