

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 62 (2015)

Heft: 2: Fascicolo italiano. Vicini d'Anagrafe : poeti di un quindicennio (1920-1935)

Artikel: Archetipi del "giardiniere" e altre immagini : su alcune fonti iconografiche della poesia di Antonio Porta

Autor: Cordibella, Giovanna

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-587524>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Archetipi del «giardiniere» e altre immagini. Su alcune fonti iconografiche della poesia di Antonio Porta

1. Poesia, arte, percezione

La letteratura, oggi, torna a essere ciò che «mette in relazione». Si ha l'impressione che la scrittura poetica cerchi di assolvere, di nuovo, un compito di conoscenza e che per raggiungere questo scopo [...] si ponga al centro di un processo di interazione tra i vari modelli di cultura tra i quali si dibatte il nostro tempo.¹

Così Antonio Porta annotava alle soglie degli anni Ottanta in uno scritto edito sul «Corriere della Sera» e destinato a comporre quel personalissimo «diario in pubblico» (l'efficace definizione si deve a Giovanni Raboni),² più noto come «*Brevi lettere*» di poesia. Il richiamo è qui a una scrittura poetica che torni ad assumere una funzione relazionale e conoscitiva, collocandosi in una posizione culturalmente nevralgica, «al centro – è precisato – di un processo di interazione tra i vari modelli di cultura» propri della contemporaneità. Nella sua officina di poeta, in quegli stessi anni, Porta si trova «a un bivio, segnato dall'interferenza dei generi»³ che sempre hanno contraddistinto la sua scrittura: poesia, teatro, romanzo. Tra i progetti in cantiere vi è quello di un «futuro libro di poemetti»⁴ che imprime una precisa direzione alle coeve sperimentazioni, determinando un rinnovato confronto con una poesia lunga che saggi le possibilità in versi della diegesi, nonché la progettazione di veri e propri «poemi per il teatro», destinati a venir eseguiti sulle scene teatrali.⁵ In questa stessa

¹ Antonio Porta, «*Brevi lettere*» di poesia – 26 ottobre 1980, in Id., *Il progetto infinito*, a cura di Giovanni Raboni, Roma, Edizioni «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1991, pp. 63-64 (cfr. nello specifico p. 63).

² Cfr. Raboni, *Prefazione*, in *ibidem*, p. 8.

³ Niva Lorenzini, «Bucare la pagina»: il progetto della poesia, in Antonio Porta, *Tutte le poesie (1956-1989)*, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Garzanti, 2009, pp. 5-51, qui p. 44.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Si tratta di testi poetici quali *Fuochi incrociati* e *Pigmei, piccoli giganti d'Africa*, inclusi nella silloge *Il giardiniere contro il beccino*, con il corredo dell'esplicita nota d'autore «Per teatro». Cfr. Porta, *Tutte le poesie (1956-1989)*, cit., pp. 504-548. Si veda inoltre John Picchione, *Introduzione a A. Porta*, Roma, Laterza, 1997, pp. 112-113.

congiuntura si situa anche il confronto con un ulteriore orientamento sperimentale che ben s'accorda alla tendenza, da Porta sopra diagnosticata nelle esperienze poetiche contemporanee, a porsi «al centro di un processo di interazione» tra le diverse tendenze culturali del proprio tempo: l'apertura della scrittura in versi a un dialogo intermediale, nello specifico l'instaurazione di un suo rapporto dialogico con le arti figurative. Non che l'anteriore produzione di Porta sia stata estranea a una ricerca, varia nella sua fenomenologia, di forme di interessessività tra parola e immagine.⁶ Ma la via intrapresa in tale ambito negli anni Ottanta implica, nelle modalità e negli esiti, soluzioni ancora inedite e si colloca a pieno titolo nelle direzioni sperimentali saggiate da Porta in questa ultima fase della sua scrittura poetica.

In tale fase risulta ormai archiviata l'esperienza dei Novissimi, la quale era giunta a profilarsi due decenni prima nella poesia italiana – così diagnosticava all'epoca Porta, non senza intenti polemici – nel «vuoto [...] apertosì con l'affondamento in gruppo della *quarta generazione*».⁷ Congedati sono ormai anche i Settanta: Porta si accinge a intraprendere una revisione critica delle modalità del «fare poesia» praticate nel trascorso decennio che, con sguardo retrospettivo, rievocherà contrassegnato da una «onda di riflusso che ha portato via con sé quel tanto di progettualità residua».⁸ Sul fronte della riflessione di poetica le parole d'ordine divengono infatti per Porta, negli anni Ottanta, il «ritorno alla progettualità»,⁹ nonché la messa in primo piano di un rimeditato

⁶ Si pensi a uno dei testi del suo apprendistato poetico, *Di fronte alla luna*, «ispirato» a una scultura di Carlo Ramous e apparso nel 1960 sul «Verri» ancora con il nome anagrafico di Leo Paolazzi, o alle sperimentazioni nel corso degli anni Sessanta di poesia visiva, alcune realizzate in collaborazione con il pittore Achille Perilli (cfr. a tal proposito la nota introduttiva di Vincenzo Accame ad Antonio Porta, *Poesie visive*, in «Avanguardia», 12, 1999, pp. 5-29, in particolare pp. 5-7). Né andrà taciuta la scelta, rappresentativa di un diverso fronte di possibili interconnessioni tra testo e immagine, di includere nel romanzo *Il re del magazzino* un'ampia serie di tavole tratte dalla rivista «Le Scienze», raffiguranti l'attività di alcuni insetti necrofori. Tali illustrazioni sono funzionali nel romanzo all'esplicazione di ciò che accadrà al corpo del narratore dopo la sua morte, come viene comunicato con piglio didascalico ai lettori: «Guardiamo insieme i disegni: mettetemi al posto del topo e moltiplicate gli insetti al lavoro a causa dell'aumento di peso». Cfr. Antonio Porta, *Il re del magazzino*, Milano, Mondadori, 1978, qui p. 86, nonché pp. 88-89.

⁷ Antonio Porta, *Poesia e poetica* (1960), in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani, Torino, Einaudi, [1961] 1972, pp. 193-195, qui p. 193.

⁸ Antonio Porta, *Il progetto della poesia*, in «il verri», IX, 1, marzo-giugno 1990, pp. 15-22, qui pp. 17-18.

⁹ *Ibidem*, p. 15.

rapporto tra processo creativo e «percezione»,¹⁰ con significative convergenze con coeve riflessioni svolte, per le arti visive, dallo storico dell'arte Giulio Carlo Argan. Esplicito sarà il richiamo nelle argomentazioni di Porta a un'intervista di quest'ultimo, *L'arte come lavoro sulla percezione*, apparsa nel 1988 nel periodico-laboratorio «Alfabeta».¹¹

Uno dei campi di prova del nuovo orientamento sperimentale è per Porta la stesura della «poesia lunga» *La lotta e la vittoria del giardiniere contro il beccino* che introduce e dà il nome alla sua ultima silloge *Il giardiniere contro il beccino* (1988), ove confluiranno alcuni testi del progettato e mai concluso «libro di poemetti».¹² Porta stesso ha indicato l'occasione compositiva di questa poesia nella sua visita nel 1987 alla mostra internazionale d'arte *Documenta 8* di Kassel¹³ e, più in generale, nel confronto «con le percezioni del viaggio»¹⁴ compiuto in quella circostanza attraverso la Germania. All'itinerario intrapreso allora – snodatosi dal sud dello stato tedesco, con tappa a Friburgo, sino a Kassel – risale in effetti l'avvio del vero e proprio processo di elaborazione del testo, come si ricava da una diretta testimonianza autoriale («[...] mi sono messo a prendere appunti e a scrivere, ho descritto quadri, stati d'animo, situazioni, portando avanti il progetto di una poesia lunga»).¹⁵

Vittorio Fagone, uno dei quattro commissari internazionali della *Documenta 8*, ha avuto modo di ricordare come Porta nel 1987 trascorse a Kassel ben «otto giorni» e come «da poeta, [...] lesse in un rapporto assolutamente diverso e creativo quello che lì dentro c'era»,¹⁶ per approdare alla composizione di un'opera in versi che Fagone stesso definisce «un testo di *lettura d'arte*».¹⁷ Ai fini della sua esegesi risulta pertanto

¹⁰ *Ibidem*, p. 16.

¹¹ Cfr. *ibidem*, pp. 16-17, dove Porta osserva: «[...] esiste una percezione per così dire allo stato brado, una percezione che si disperde in mille rivoli di tutti i giorni, un magma su cui l'arte compie un certo intervento, chiamiamolo così "percettivo", scegliendo e riordinando l'esperienza». Il rimando in questo contesto è a *L'arte come lavoro sulla percezione. Intervista a Giulio Carlo Argan a cura di Francesco Leonetti*, in «Alfabeta», 105, febbraio 1988, p. 5.

¹² Cfr. Lorenzini, «Bucare la pagina»: il progetto della poesia, cit., p. 44.

¹³ Cfr. Porta, *Il progetto della poesia*, cit., in particolare pp. 19-22.

¹⁴ *Ibidem*, p. 21.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Intervento di Vittorio Fagone*, in *Arte e letteratura dal Futurismo a oggi*, a cura di Vittorio Fagone & Daniela Galante, Bergamo, Lubrina Editore, 1998, pp. 188-192, qui p. 192.

¹⁷ *Ibidem*.

ineludibile il confronto con i seguenti interrogativi, i quali saranno al centro della presente indagine: su quali presupposti si è fondato l'interesse di Porta per l'ottava *Documenta*? Quali sono le fonti iconografiche della poesia *La lotta e la vittoria del giardiniere contro il beccino* e quali le modalità di relazione con tali opere messe in atto nel discorso poetico di Porta?

2. Archetipi del «giardiniere»

[L'attenzione di *Documenta 8*] si rivolge a un'arte [...] che nei modi più diversi intervenga nel discorso critico sull'epoca attuale, che sviluppi metafore per sistemi di società e modelli per l'agire sociale. Che commenti, lanci appelli, intervenga con argomenti in forma d'immagine. [...] Che sia uno specchio istorio soggettivo della storia e della società.¹⁸

Con queste parole il direttore artistico Manfred Schneckenburger ha delineato gli intenti programmatici dell'ottava edizione della *Documenta*. Il comune denominatore delle opere esposte nel 1987 a Kassel va proprio ricercato – questa l'analisi di Edward F. Fry – nella tendenza a una «riscoperta dell'originaria funzione critica ed emancipatrice dell'arte moderna»,¹⁹ assunto che va letto nel solco di una più ampia e coeva riflessione sul Moderno che ha avuto all'epoca tra i suoi protagonisti il filosofo Jürgen Habermas.²⁰ Fry giunge a formulare la tesi di un profilarsi negli anni Ottanta – sintomatica proprio la *Documenta 8* – di una «nuova modernità».²¹ Questa tesi è ben nota a Porta: nello scritto *Il*

¹⁸ Manfred Schneckenburger, *documenta und Diskurs*, in *documenta 8 Kassel 1987: Aufsätze*, Kassel, Weber & Weidenmeyer, 1987, I, pp. 15-19, qui p. 15 («Sie [die Fokussierung der *documenta 8*] richtet sich auf eine Kunst [...], die auf verschiedenste Weise in den zeitkritischen Diskurs eingreift, Metaphern für soziale Systeme und Modelle für gesellschaftliches Handeln entwirft. Die mit bildnerischen Argumenten kommentiert, appelliert, interveniert. [...] Die ein subjektiver Brennspiegel von Geschichte und Gesellschaft ist», trad. it. G. C.).

¹⁹ Edward F. Fry, *Eine neue Moderne*, cit., pp. 35-43, qui p. 35 («[...] die Wiederentdeckung der ursprünglichen kritischen und emanzipatorischen Funktion der moderner Kunst», trad. it. G. C.).

²⁰ Esplicito è in effetti il riferimento di Fry al filosofo tedesco, cfr. *ibidem*, pp. 36-37. L'appassionata difesa del Moderno esposta da Habermas nel discorso tenuto nel 1980 in occasione della cerimonia di conferimento del Premio Adorno è tra l'altro apparsa in italiano in una rivista di cui Porta è stato fondatore e stretto collaboratore. Cfr. Jürgen Habermas, *Moderno, Postmoderno e Neoconservatorismo*, in «Alfabeta», 22, 1981, p. 15.

²¹ Cfr. Fry, *Eine neue Moderne*, cit., pp. 40-43.

progetto della poesia, apparso postumo sul «Verri», egli fa riferimento al concetto di una «progettualità “neomoderna”»,²² la quale avrebbe trovato proprio nel 1987 a Kassel la sua «consacrazione».²³ Spirito critico, impegno politico e sociale, «nuova coscienza dell’essere artista in questa società»²⁴ vengono indicati come suoi capisaldi. La riflessione di Porta prende avvio dalle arti figurative per estendersi tuttavia alla stessa letteratura. Proprio nella auspicata convergenza tra espressioni artistiche «neomoderne» e coeve pratiche letterarie occorre riconoscere i fertili presupposti per il dialogo dei versi di Porta con alcune opere esposte in Germania alla *Documenta*.

Porta stesso ha indicato in un artista e *performer* contemporaneo un modello a cui egli ha guardato nel concepire l’immagine del «giardiniere»,²⁵ intorno a cui si struttura il poemetto ideato nel corso della visita a Kassel. Si tratta di Joseph Beuys, l’esponente più rappresentativo dell’orientamento artistico a cui la mostra internazionale ha rivolto il proprio *focus*. L’ottava esposizione di Kassel ne ha commemorato nel 1987 l’improvvisa e prematura scomparsa, per attestare nel contempo il persistere della sua eredità artistica. In occasione della *Documenta 8* è stata infatti portata a termine l’azione *7000 Eichen* (*7000 Querce*) che Beuys aveva avviato cinque anni prima nell’ambito della precedente edizione della mostra. Nel 1987 il figlio di Beuys ha provveduto a piantare davanti al Museo Fridericianum l’ultima delle 7000 querce, accanto alla prima collocata dal padre nel corso della *Documenta 7*. L’azione, dilatasi per cinque anni, ha coinvolto attivamente visitatori, volontari, abitanti di Kassel, e ha inteso contribuire – così Beuys – alla «trasformazione della vita di tutta la società e dell’intero spazio ecologico».²⁶ Un tale intento

²² Cfr. Porta, *Il progetto della poesia*, cit., p. 20. La diagnosi della tendenza a un «recupero della criticità dell’arte», del profilarsi nell’epoca contemporanea di «una nuova modernità», è inoltre ampiamente discussa da Porta nel 1987 in un dialogo con Fagone dedicato all’esposizione di Kassel. Cfr. *Kassel, il ritorno di Pound. Conversazione su Documenta 1987 di Antonio Porta con Vittorio Fagone*, in «Alfabeta», 6, maggio 1987, pp. 33-34.

²³ Porta, *Il progetto della poesia*, cit., p. 20.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Cfr. *ibidem*, pp. 21-22.

²⁶ L’affermazione di Beuys sull’azione *7000 Eichen* è qui citata da Antonio Davossa, *Joseph Beuys. Difesa della natura*, Milano, Skira, 2001, p. 26, studio a cui si rimanda per approfondimenti di questa e altre azioni dell’artista tedesco nell’ambito del più ampio progetto *Difesa della natura*.

s'inscrive a tutti gli effetti nelle linee programmatiche di un'arte che, da quanto ricostruito, deve essere definita «neomoderna». Se Porta è dunque giunto a Kassel dopo la scomparsa di Beuys, egli ha avuto tuttavia senz'altro accesso a una documentazione fotografica dell'azione *7000 Eichen*, apparsa in cataloghi, periodici, pubblicazioni varie,²⁷ la quale annovera una ricca iconografia di Beuys nell'atto di piantare le prime querce.

Vi è un'opera esposta nel 1987 nell'ambito della *Documenta 8* che merita inoltre attenzione. Si tratta dell'imponente *Videowall* dell'artista coreano Nam June Paik dal titolo *Beuys/Voice*.²⁸ La video-scultura, composta da 50 monitor, ha riproposto senza pausa *performances* di Beuys, tra queste alcune sequenze del concerto di Tokyo *Coyote III* (1984), nel quale Beuys (vestito con il tipico cappello di feltro grigio) ha assunto la parte vocale e Paik l'accompagnamento al pianoforte.²⁹ Porta – estimatore delle capacità performative di Beuys, tanto da definirlo artista capace di una vera e propria «poesia del corpo»³⁰ – include nel proprio poemetto una caratterizzazione del «giardiniere» che ripropone diversi dettagli di questa *performance* ripresa da Paik nella sua video-installazione («[...] l'uomo / con il cappello di feltro grigio / urla da coyote / bramisce / grunisce, eppure / rimane un uomo con un cappello di feltro grigio / gli occhi celesti e pochi mesi da vivere», *La lotta e la vittoria del giardiniere contro il becchino*, vv. 46-51).

Un esame delle stratificazioni culturali implicite nell'immagine del «giardiniere» richiede tuttavia un più accurato studio dei rimandi e delle allusioni attivati da Porta nel proprio discorso poetico. Se le azioni e le

²⁷ Si vedano pubblicazioni come le seguenti: Joseph Beuys, *Zur Aktion 7000 Eichen*, in *documenta 7*, Kassel, Dierichs, 1982, vol. II, pp. 44-47; *7000 Eichen – Joseph Beuys*, a cura di Fernando Groener & Rose-Maria Kandler, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1987.

²⁸ Cfr. la scheda di catalogo *Nam June Paik in documenta 8 Kassel 1987: Katalog*, Kassel, Weber & Weidenmeyer, 1987, vol. II, pp. 184-185, nonché le foto documentarie dell'opera di Paik edite in *documenta 8 Kassel 1987: Künstlerbuch*, Kassel, Weber & Weidenmeyer, 1987, vol. III [senza n. di pagina].

²⁹ Cfr. le dichiarazioni di Paik sul *Videowall* esposto a Kassel nel 1987 in *Art, performance, media: 31 interviews*, a cura di Nicholas Zurbrugg, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, p. 286. Per approfondimenti sul concerto di Beuys e Paik si veda *Konzert Joseph Beuys, Coyote III, Nam June Paik, Piano Duett: 2. Juni 1984, Sôgetsu Hall, Tokyo*, a cura di Eva Wenzel, Jessyka Beuys & Eugen Blume, Berlino, Nationalgalerie, 1996.

³⁰ Cfr. Porta, *Il progetto della poesia*, cit., p. 21.

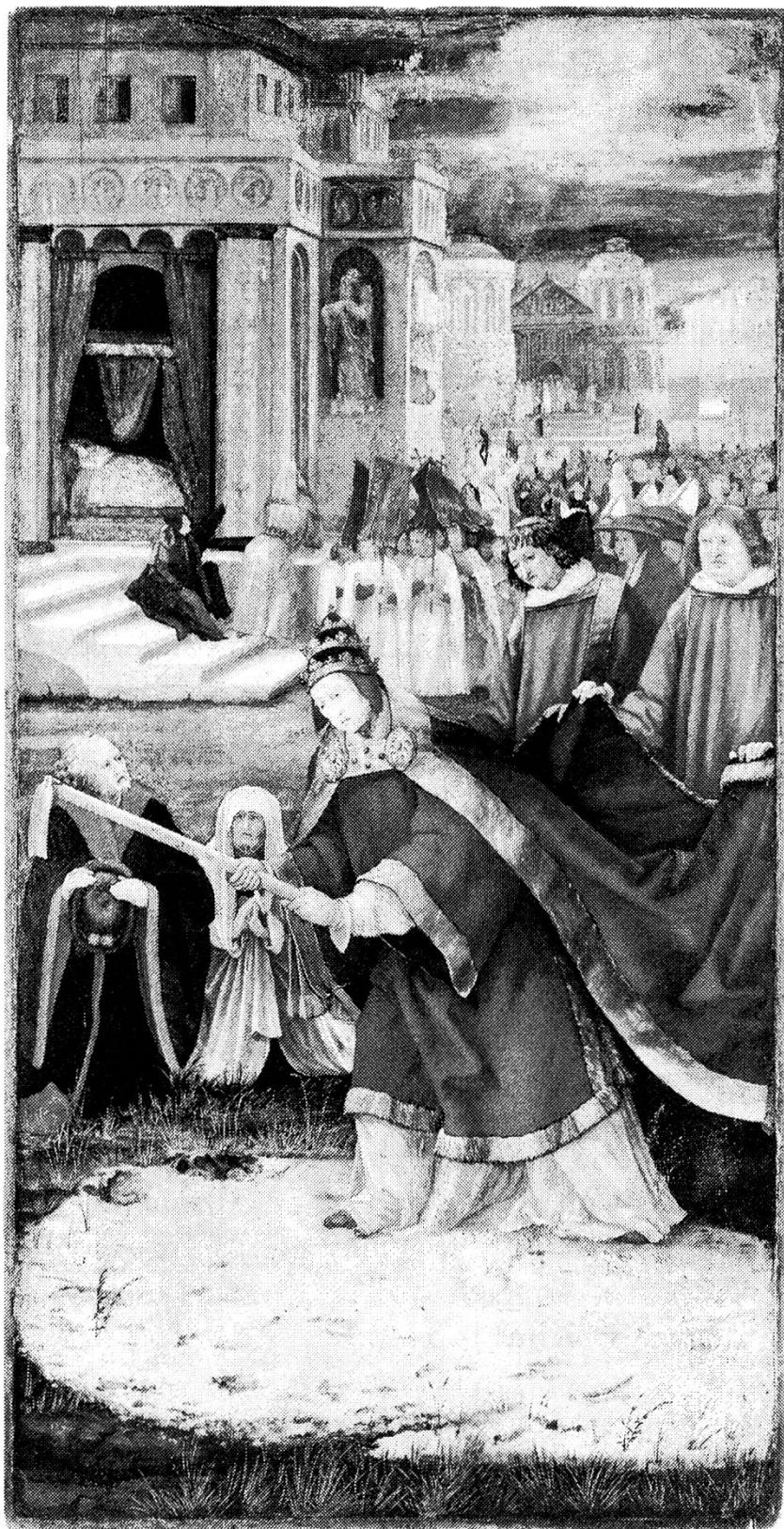
performances di Beuys (alcune delle quali riprodotte nel *Videowall* di Paik) sono senz’altro un centrale riferimento per Porta, vi è però anche un’altra fonte – non novecentesca – che deve essere considerata. Il poemetto si apre con un’allusione a un’opera d’arte che è del tutto estranea alla *Documenta* e che Porta ha potuto comunque visionare di persona nel corso del suo viaggio in Germania. Si tratta del dipinto *Das Schneewunder* (*Il miracolo della neve*, 1519) di Matthias Grünewald (cfr. fig.), esposto all’*Augustinermuseum* di Friburgo.³¹ (Lo sguardo di Porta si rivolge a un pittore, Grünewald, che ricopre un posto di tutto rilievo in una tradizione europea di rapporti tra letteratura e cultura visuale: alle sue opere si sarebbe orientato anche un contemporaneo, W. G. Sebald, nel lungo poema *Nach der Natur*). *Das Schneewunder*, che costituiva originariamente il pannello destro del trittico di Aschaffenburg, rappresenta la leggenda del miracolo della neve a cui si fa risalire la fondazione della Chiesa di Santa Maria Maggiore a Roma.³² La raffigurazione che Grünewald offre del miracolo e del connesso atto fondativo costituisce la fonte dell’*incipit* della *Lotta e la vittoria del giardiniere contro il becchino*:

Anno Domini 352, 6 agosto, anniversario,
la notte scende la neve a Roma
e la mattina Papa Libelius impugnando la zappa
traccia i confini della nuova Basilica che si chiamerà
Santa Maria Maggiore
lì dove il giardino ha sofferto
si parla di miracolo e la pietra prevale
la gloria del costruttore sacro.

In questi versi Porta non ricorre a un tradizionale procedimento ecfrastico, esulando da una vera e propria descrizione del dipinto, bensì procede a illustrare l’evento raffigurato nel *Miracolo della neve* in un movimento diegetico. Dettagli dell’opera di Grünewald vengono comunque minuziosamente riproposti nell’*incipit* del poemetto.

³¹ Si ricava notizia di come Porta abbia visitato l’*Augustinermuseum* e preso visione del *Miracolo della neve* di Grünewald nel corso del viaggio del 1987 in Germania da Picchione, *Introduzione a A. Porta*, cit., p. 115.

³² Cfr. *Grünewald*, a cura di François-René Martin, Michel Menu & Sylvie Ramond, Paris, Hazan, 2012, pp. 190-191.



Matthias Grünewald, *Il miracolo della neve* (*Das Schneewunder*, 1519), Friburgo
© Augustinermuseum – Städtische Museen Freiburg. Foto: M. Jensch.

L'immagine di Liberio che munito di «zappa» (v. 3) inizia a tracciare nel «giardino che ha sofferto» le fondamenta della futura basilica è modellata con ogni evidenza su questo precedente iconografico. Nella poesia lunga di Porta tale immagine offre la prima rappresentazione di una figura che incorpora capacità propositive e costruttive per la collettività, una sorta di archetipo del «giardiniere», che in questi primi versi si connota come il «costruttore sacro» (v. 8). Con richiamo a più fonti iconografiche, antiche e contemporanee, Porta giunge quindi a strutturare nel suo discorso poetico la centrale immagine del «giardiniere», la cui interpretazione non può eludere la rete dei rinvii che si è ora ricostruita. Il gioco dei rimandi alle arti visive non si esaurisce tuttavia nel discorso poetico di Porta con le citate allusioni. L'intero poemetto è innervato di riferimenti a opere d'arte, i quali contribuiscono in modo decisivo a rappresentare la «lotta» tra le due figure contrapposte intorno a cui si organizza il discorso poetico: quella del «giardiniere», appunto, e quella del «becchino».

3. «Giardiniere» vs «becchino»

Una fondamentale dicotomia è alla base dell'opposizione tra i due principali attanti che Porta delinea nei suoi versi: se nell'immagine del «giardiniere» prende corpo l'idea di una spinta costruttiva e propositiva delle arti, il ruolo attivo di queste nel contesto sociale, nel configurare la figura del «becchino» Porta si ispira a «quegli artisti che a Kassel o altrove si erano limitati a un'utopia negativa»,³³ mettendo di frequente al centro della propria attività immagini mortuarie. Tra questi vi è il giapponese Toshikatsu Endo che nell'ambito della *Documenta 8* ha esposto un'opera dal titolo *Epitaph*:³⁴ un tumulo, costituito da travi di legno sovrapposte e carbonizzate, che lascerà segni nell'esperienza percettiva di Porta.³⁵ Nei

³³ Porta, *Il progetto della poesia*, cit., pp. 21-22.

³⁴ Cfr. la scheda di catalogo *Toshikatsu Endo in documenta 8 Kassel 1987: Katalog*, cit., pp. 66-67.

³⁵ Così Porta infatti annota: «[...] nella mostra di Kassel ne ho contate dodici o quattordici, di tombe vere e proprie, tra cui quella di [...] Endo, un artista giapponese che ha eretto un tumulo veramente molto bello, incendiando travi di legno nere e poi riordinandole in un tumulo classico. Una cosa straordinaria» (Porta, *Il progetto della poesia*, cit., p. 22).

versi del poemetto *La lotta e la vittoria del giardiniere del giardiniere contro il becchino* troviamo infatti un'allusione all'opera di Endo, a cui viene contrapposto il costruttivo agire del «giardiniere» con esplicito richiamo all'azione *7000 Eichen*:

Davanti alla vetrata il tumulo
carbonizzato, travi e cenere,
al di qua della vetrata
la stanza del museo tomba di se stessa
ma il giardiniere tranquillo
comincia a piantare la prima
di 7000 querce in programma
proprio davanti alla porta d'ingresso
dopo averla ostruita con pietre
e tronchi e terriccio e muschio
in memoria del re dei pastori,
del cervo folgorato,
delle feci sparse nel prato.

Molteplici sono in questi versi i rimandi a elementi costitutivi delle opere di Beuys: dalle pietre di basalto collocate nel 1982 davanti al Museo Fridericianum nell'ambito dell'azione *7000 Eichen* (a ognuna di esse è corrisposta una quercia e sarebbe stata rimossa dalla piazza al momento della sua piantagione), al «cervo folgorato» dell'ultimo capolavoro – *Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch*³⁶ – esposto nella *Documenta 8*. Su quest'opera il discorso poetico si sofferma anche successivamente, in versi che sviluppano il motivo della morte dell'«antico cervo regale»³⁷ e paiono alludere alla recente scomparsa dello stesso Beuys. Il contrappunto a questa immagine funebre è affidato a successive figurazioni dall'opposta connotazione, in una insistita dialettica tra morte e vita, tra

³⁶ Cfr. la scheda di catalogo Joseph Beuys in *documenta 8 Kassel 1987: Katalog*, cit., pp. 24–25.

³⁷ Puntuale è in questo luogo del poemetto la ripresa di elementi di *Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch*, come il fulmine, le feci, il cervo (quest'ultimo costituisce nell'opera di Beuys un «motivo centrale», animale «in contatto con il cosmo» e che «sempre di nuovo si rigenera, simbolo di longevità» cfr. Günter Metken, *documenta 8: Führer durch die Ausstellung*, Kassel, Weber & Weidenmeyer, 1987, p. 33). Scrive Porta: «Tra poco dunque sarà folgorato / antico cervo regale / membra sparse e feci perdute intorno / brandelli d'intestino, zoccoli, rami di corna, / del fulmine rimane l'odore strinato / e si capisce più tardi che il re / dei pastori non è stato risparmiato [...]» (*La lotta e la vittoria del giardiniere contro il becchino* vv. 52–68).

spinte propositive e resa a una utopia negativa che percorre l'intero poemetto e che coinvolge una fittissima rete di rinvii alle arti visuali. Nonostante l'operosità del «becchino», il «giardiniere» prosegue infatti incrollabile la propria attività che Porta caratterizza in seguito con ulteriori riferimenti all'opera di Beuys, in particolare a suoi interventi e azioni ascrivibili all'*Operazione «Difesa della natura»* – lo ha mostrato Enrico Testa – come la *Piantagione Paradiso* di Bolognano e le *Palme* di Praslin o delle Seychelles.³⁸ Tra le immagini di morte e distruzione che si susseguono spicca invece l'articolata raffigurazione della «chiesa bombardata» (*La lotta e la vittoria*, vv. 164-173), la quale presuppone anch'essa un precedente iconografico visionato da Porta nel corso della sua visita alla *Documenta 8*. Si tratta in questo caso di un'installazione nel vero e proprio spazio urbano di Kassel: il *Destroyed Church Project* di Tadashi Kawamata.³⁹ Il contributo dell'artista giapponese all'ottava esposizione internazionale si è concentrato su un monumento della città, la *Garnisonkirche*, la quale era stata bombardata e distrutta durante la seconda guerra mondiale, evento in cui persero la vita cento persone. Questa chiesa, a differenza di altri edifici storici, non fu mai ricostruita. Kawamata mutò aspetto alle rovine: applicò ai muri esterni assi di legno, che egli stesso aveva recuperato nel territorio, ridefinendo e nel contempo marcando in modo inedito lo spazio del luogo bombardato. Porta allude all'installazione di Kawamata nei versi seguenti:

Della chiesa bombardata sono
rimaste due finestre e un'altra parete cieca
intorno una staccionata, una gabbia di legno
per nascondere la ferita, per
metterla in evidenza, una gabbia
da cui uscire, senza odio
ma difficile superare lo sgomento
all'improvviso riesplode
come se la bomba fosse scoppiata
un minuto fa [...].

³⁸ Cfr. Enrico Testa, *La forza della poesia. Sulla lingua di Antonio Porta*, in «Mettersi a bottega». *Antonio Porta e i mestieri della letteratura*, a cura di Alessandro Terreni & Gianni Turchetta, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013, pp. 13-36, in particolare pp. 26-27.

³⁹ Cfr. la scheda di catalogo *Tadashi Kawamata*, in *documenta 8 Kassel 1987: Katalog*, cit., pp. 118-119.

Il trauma dello scoppio della bomba si ripropone con tutta la sua violenza al presente, ma a questo scenario di morte viene contrapposta di nuovo l'attività del «giardiniere» che interviene per seminare querce e palme «dentro il recinto della chiesa svuotata» (v. 181). Nella conclusione del poemetto è proprio il «giardiniere» a celebrare la sua definitiva «vittoria», con un singolare preludio: un appello alla sopravvivenza e al persistere del suo operato che Porta delinea con ricorso a un'ultima allusione a un'opera di Beuys (vv. 189-202). In questi versi il richiamo è a *The pack (der Rudel)*, esposta a Kassel in una sala dedicata all'artista nella *Neue Galerie*.⁴⁰ L'installazione fa riferimento all'incidente aereo di Beuys avvenuto nel 1944, quando egli precipitò col suo Stuka nella terra dei Tartari, in Crimea, i quali lo salvarono cospargendolo di grasso e avvolgendolo in un feltro. Nell'installazione sono comprese 24 slitte, ognuna delle quali è munita di un *kit* di soccorso composto da un blocchetto di grasso, da un rotolo di feltro, da una torcia, tale da offrire – precisa Beuys – «orientamento, nutrizione, mantenimento del calore, ciò quindi di cui si ha bisogno nelle situazioni più estreme [...] al più basso livello di vita per sopravvivere».⁴¹ Elementi di questa installazione vengono in effetti riproposti nel discorso poetico di Porta e concorrono a tematizzare un principio di sopravvivenza dell'umano, nonché la necessità che il «giardiniere» prosegua il suo operato, sfuggendo alle insidie di un pericolo di annientamento:

Infinite piccole slitte là dietro,
con equipaggiamento risibile, pronte
a scivolare sul pack della fine,
ma prima devono attraversare il presente,
condurre i viventi dentro un punto bianco,
con l'assistenza della Croce Rossa.
Che cosa fai, giardiniere?
Hai gettato le armi?
Sei impaurito dalla neve, dal gelo?

⁴⁰ Cfr. *Staatliche Museen Kassel. Neue Galerie, Joseph Beuys: Raum in der Neuen Galerie*, a cura di Marianne Heinz, Berlino & Kassel, Kulturstiftung der Länder (Patrimonia, 73), 1993, pp. 9-19.

⁴¹ Joseph Beuys im Gespräch mit Wulf Herzogenrath, 19 gennaio 1972, citato da Joseph Beuys. *Parallelprozesse*, a cura di Marion Ackermann, München, Schirmer Mosel, 2010, p. 210 («[...] Orientierung, Ernährung, Wärmehaltung, also das, was man im Äußersten, [...] auf dem geringsten Lebensniveau braucht, um zu überleben», trad. it. di G. C.).

Prendi una delle vanghe da trincea,
lo sai che scavando un poco
sotto la neve non va sottozero,
tu conosci l'invisibile materiale,
l'utero di ogni seme.

Il confronto agonale tra i due attanti che si sono contrapposti in tutto il poemetto si risolve nella strofa conclusiva, dove viene per l'appunto suggellata la «vittoria» del «giardiniere» e la resa del «becchino», il quale è ritratto nel verso finale mentre «sta seppellendo se stesso» (v. 292). Occorre meditare sulla scelta di Porta di riproporre queste due figure dicotomiche nel titolo della sua ultima raccolta poetica: il poemetto concepito a Kassel, innervato di una fittissima rete di rimandi alle arti figurative, sviluppa una riflessione sull'essere artista (e poeta) nell'epoca contemporanea a cui Porta ha affidato il suo messaggio testamentario.

Giovanna CORDIBELLA

Università di Berna

giovanna.cordibella@rom.unibe.ch

