

# TESTUALE



**critica della poesia contemporanea  
n. 39**

*Atti del Convegno di Roma  
sull'opera di Edoardo Cacciatore*

Višnja Machiedo    Norbert von Prellwitz  
Gio Ferri

**TESTUALE**

**critica della poesia contemporanea**

*Rivista fondata nel 1983 da*

*Gio Ferri, Gilberto Finzi, Giuliano Gramigna*

**Direzione**

Gio Ferri, Gilberto Finzi

**Consulenza critica e redazionale**

**Italia:** Renato Barilli, Alberto Cippi, Marosia Castaldi, Ottavio Cecchi, Cesare De Michelis, Flavio Ermini, Alfredo Giuliani, Milli Graffi, Vincenzo Guarracino, Carla Locatelli, Mario Lunetta, Claudio Marabini, Ugo Marchetti, Angelo Maugeri, Walter Pedullà, Edoardo Sanguineti;

**Francia:** François Bruzzo, Michel Deguy, Raffaella Di Ambra, Giovanni Lista; **Croazia:** Mladen Machiedo;

**U.S.A.:** Peter Carravetta, Luigi Fontanella, Paul Vangelisti, Pasquale Verdicchio.

**Segreteria di redazione**

Paola Ferrari

**Direzione:** 20131 MILANO, v. A. Buschi, 27

**Redazione:** 28040 LESA (NO), CP. 71

*Corrispondere con la redazione di Lesa (NO)*

**N. 39, anno 22°, Secondo semestre 2005**

Direttore responsabile: Giorgio Ferrari

Publicità inferiore al 70%. Registrazione Tribunale di Milano n. 302 del 18.6.1983

Un numero: *gratuito* (rimborso sole spese vive e postali Euro 15)

Abb. (2 n. compresi supplementi): Italia Euro 25, Estero Euro 30

Versamento sul c.c.p. 28265205 int. TESTUALE, v. Buschi 27, MI

*La rivista è edita dalle Edizioni ANTEREM, v. Zambelli 15 Verona. Con la sottoscrizione dell'abbonamento si acquisisce il diritto di socio ordinario dell'Associazione di cultura letteraria ANTEREM per un anno. I dati anagrafici e gli indirizzi degli abbonati, nel rispetto della legge sulla privacy, sono trattati esclusivamente per l'invio del periodico.*

Fotocomposizione e stampa: Cierre Grafica s.c.a. r.l.  
Caselle di Sommacampagna, Verona, tel. 045-85.80.900

## SOMMARIO

<i>Nota redazionale</i> .....	pag. 3
<b><i>Atti del Convegno di Roma (31 marzo 2004)</i></b> <b><i>sull'opera di Edoardo Cacciatore</i></b> .....	pag. 5
Maria Jatosti, Walter Pedullà, Giorgio Patrizi, Mario Lunetta, Giulio Ferroni, Alfredo Giuliani, Marcello Carlino, Velio Carratoni, Donato Di Stasi, Florinda Fusco, Francesco Muzzioli, Gio Ferri	
Višnja Machiedo.....	pag. 64
<i>La donna-modello surrealista (secondo André Breton)</i>	
Norbert von Prellwitz .....	pag. 76
<i>Cose. Su "Tre malumori" di Sangiuliano</i>	
Gio Ferri .....	pag. 81
"Letterale"	
<i>Alberto Mari, Sandro Montalto, Ruggero Maggi,</i> <i>Antonio Rossi, Raffaella Di Ambra</i>	

*Errata corrige.*

In TESTUALE 37-38

in relazione al saggio di Mladen Machiedo

*Poesia italiana del Novecento: segnalazioni controcorrente:*

a pag. 28 è stata riportata erroneamente la nota 32 in luogo della nota 30. La nota 30, a sua volta, va così corretta: "G. De Chirico, *Ebdòmero*, Il Melangolo, Genova 1990, p. 21; 'éternel présent', in *Hebdomeros*, Parigi 1964, p. 29".



*È impossibile esprimere in poche righe, anche affettuose e fortemente commosse, il profondo rammarico per la perdita di Giuliano Gramigna. Poeta fra i maggiori, narratore e saggista pervaso per l'intera sua vita da una passione di ricerca interiore e formale di rara intensità e maestria. E di raro equilibrio. Maestro, di vita e di scrittura, insostituibile. Tanto più per noi di Testuale. La rivista fu fondata fra il 1981 e il 1983 e Gramigna non cessò mai di sostenerci nella direzione del periodico con attenzione e la volontà di dare spazio a una lettura critica della poesia più vicina al nostro tempo. Pur venendo, fra l'altro, dalla grande lezione della letteratura francese di fine Ottocento, e mai rinnegando (come taluno osa fare insipientemente di questi tempi), pur superandole, le invenzioni delle neoavanguardie e le arditezze linguistiche del nostro Novecento. Mise a frutto inoltre le sue esperienze psicoanalitiche con altrettanto equilibrio, evitando sapientemente gli eccessi ideologici che talvolta hanno caratterizzato il suo tempo e le sue frequentazioni.*

*Il nostro impegno redazionale e critico, comunque, difficilmente potrà dimostrarsi intenso e rigoroso come quello di prima, quello che ispirò, con il prezioso appoggio di Gramigna, la promozione di una iniziativa unica nel suo genere, qual è stata la mission di questo nostro lavoro, indirizzata quasi esclusivamente alla critica testuale della poesia contemporanea.*

*Testuale, anche in vista del venticinquesimo anno dalla sua fondazione (non senza denunciare le difficoltà editoriali nelle quali si dibatte), ora che ci ha abbandonati Gramigna, dovrà proporsi a una rinascita che privilegi comunque l'eredità di metodo lasciataci dall'amico e dal maestro.*

*Ovviamente il nostro impegno, in avvenire, fra l'altro esalterà, nei modi che ci saranno consentiti, la poesia di rara qualità innovativa di Giuliano Gramigna.*

*Ora dobbiamo meditare in silenzio: l'unico modo che onori la sua sapiente e appassionata misura.*



**Atti del Convegno di Roma (31 marzo 2004)  
sull'opera di Edoardo Cacciatore**  
a cura di Maria Jatosti

1. Maria Jatosti  
*Memoria*
2. Walter Pedullà  
*Introduzione*
3. Giorgio Patrizi  
*Per Edoardo Cacciatore*
4. Mario Lunetta  
*La permanenza della catastrofe*  
*Sulla scrittura problematica di Edoardo Cacciatore*
5. Giulio Ferroni  
*Il discorso a meraviglia, o la poesia degli oggetti*
6. Alfredo Giuliani  
*Su Cacciatore*
7. Marcello Carlino  
*Di alcuni movimenti della scrittura di Cacciatore*
8. Velio Carratoni  
*Le ragioni di un premio*
9. Donato Di Stasi  
*Edoardo Cacciatore: la talpa perfetta,*  
*ovvero il ritorno di Alonso Chisciano*
10. Florinda Fusco  
*Per uno studio comparato: tracce del Finnegans Wake*  
*e del Livre in Itto Itto*

11. Francesco Muzzioli  
*Cacciatore: la produttività della poesia*
12. Gio Ferri  
*Breve osservazione sulla natura della 'energia' poetica  
nell'opera di Edoardo Cacciatore*



## Maria Jatosti

### Memoria

Era un pomeriggio romano, dolcissimo, di settembre dell'89, quando varcai per la prima volta il portoncino di largo Cristina di Svezia, all'Orto botanico, con quella trepidazione travestita da improntitudine che sempre, ancora oggi, mi fa affrontare situazioni difficili, comunque importanti. Ero andata da Edoardo Cacciatore a chiedergli un testo da pubblicare nei fogli mensili di *Poesia in piego* che allora curavo insieme a Francesco Paolo Memmo e Achille Serrao. Per me, della razza e della generazione di coloro che hanno adorato e sperperato i poeti, era causa di profonda emozione trovarmi a tu per tu con quello che consideravo uno degli autori più importanti e più misteriosi del secolo. Mi martellavano nella mente e nel cuore dei versi che in anni molto più giovani e vulnerabili mi avevano folgorato e che parlavano di città e di morte.

Cacciatore mi ammise nella sua casa-guscio con la proverbiale ritrosia di cui sapevo per leggende e racconti. Scontroso e altero me lo figuravo: un hidalgo, un cavaliere siciliano d'antan, problematico e corazzato nella sua orgogliosa segretezza, ma, con lo scorrere dei minuti, fui smentita e sedotta dalla sua totale, quasi fanciullesca disponibilità. Edoardo mi ascoltava attento, incuriosito, continuando a scrutarmi con gli occhi stretti. La casaguscio mi avvolgeva, gli uccelli sfrecciavano a bordate oblique dal fitto dell'Orto, l'amatissima Vera appariva e scompariva, proiettando la sua grande ombra consistente, e io mi lasciai intrappolare da una fascinazione infinita. Parlammo di letteratura, di poesia -perfino della mia, che aveva avuto modo di apprezzare, mi disse generosamente, durante una lettura comune in una cantina romana, non lontana dalla sua casa-. Ma parlammo anche di alberi e di uccelli, di musica, di quadri e d'altro.

Quando me ne andai, scendeva il buio. Avevo con me il suo testo: - *Car-me momentaneo, quel 25 luglio 1943...* - che oggi ritrovo nell'opera curata da Giorgio Patrizi, prima sezione, capitolo Exemplum / C, pagina 68, edizioni Piero Manni. Ed è stata proprio questa raccolta di tutte le poesie di Edoardo Cacciatore l'occasione per realizzare un proposito che mi frullava da tempo nella testa: onorare degnamente uno dei poeti più trascurati e rimossi nel panorama classico ufficiale delle nostre lettere. È dunque dall'importante e meritorio lavoro di Patrizi che ha preso corpo in me l'idea di un convegno, o meglio di una giornata di studi da dedicare a questo autore infinito, di pensiero, di non intaccato rigore, di questo poeta dalla sperimentazione linguistica continua e costante, dalle metriche sofisticate e ancora, come sottolinea Francesco Muzzioli nel suo intervento, qui contenuto fra gli altri, non sufficientemente studiate.

Insomma, non si trattava soltanto del desiderio -dell'esigenza- personale di immergersi compiutamente nell'avventura irta e spericolata della scrittura enigmatica di Cacciatore, che tanto mi aveva sempre incantato, ma soprattutto del proposito concreto di offrire un doveroso contributo alla conoscenza dell'autore e del suo meraviglioso universo.

Forte dell'apporto sapiente, acuto, e in molti casi appassionato di critici, linguisti, poeti, studiosi -da Pedullà a Giuliani, da Ferroni a Muzzioli, da Lunetta a Patrizi, da Carlino a Di Stasi fino alla giovanissima Fusco- i quali hanno indagato, attraverso l'opera di un'intera vita, il pensiero, il linguaggio, la metrica, l'estetica, infine la complessa vicenda letteraria dell'autore scomparso a Roma nel settembre del '96, l'iniziativa, il Convegno su Edoardo Cacciatore, giunse faticosamente in porto a fine marzo 2004, in una di quelle giornate di pioggia torrenziale non estranee alla primavera romana, al riparo dei prestigiosi ambienti della Casa delle Letterature messi a disposizione dall'Assessorato alle politiche culturali del Comune di Roma.

Dipanandosi tra relazioni, testimonianze, curiosi spunti biografici, commossi ricordi personali, qualche nota stizzosa, ampie letture dei testi da parte delle attrici Adezio e Gatto, e interventi dal folto e qualificato pubblico (erano presenti fra gli altri Elio Pagliarani, Angelo Guglielmi, Mario Verdone e tantissimi poeti), la giornata si concluse con l'auspicio e la promessa di non restare un episodio isolato.

Un impegno che ora si concretizza nella venuta alla luce, per merito degli amici di "Testuale" e grazie soprattutto all'ineffabile Gio Ferri, degli atti del Convegno romano, i quali senza dubbio rappresentano, e vogliono essere, principalmente, uno strumento di studio e di approccio alla discussione, ma anche uno stimolo alla promozione attiva di iniziative (come quella sollecitata non senza una viva punta polemica dallo stesso Giuliani nel corso del suo intervento e che riguarda la raccolta e la pubblicazione di testi sparsi dell'autore, sia poetici che saggistici), incontri e quant'altro possa far uscire definitivamente dalla nicchia aristocratica di un interesse generazionale e "di parte", un poeta così peculiare e rilevante, scongiurando il pericolo, tutt'altro che impossibile dalle nostre parti, della caduta nel dimenticatoio. Un impegno che ci assumiamo interamente e che contiamo di onorare, lucidamente consapevoli delle difficoltà e della colpevole indifferenza che di solito incontrano imprese del genere nel nostro paese.

## Walter Pedullà

### *Introduzione*

Poche notizie indispensabili a premessa degli altrui interventi. Comincio col dire che, dopo gli anni '50, a poco a poco è stato suonato il silenzio su Cacciatore e sulla sua poesia. Una lunga storia di progressiva emarginazione. Quando uscì il primo libro, *L'identificazione intera*, Cacciatore litigò con Moravia, che però capì sostanzialmente una cosa fondamentale, se in quell'occasione gli disse: "Ma tu chi credi di essere, Spinoza?". In effetti si trattava di prose di riflessione, ma la riflessione è la materia prima di questo poeta che è pure un pensatore, rimanendo ovviamente poeta. Quando uscì il suo libro di esordio poetico, *La restituzione*, litigò con Elsa Morante, e da quel momento, si tagliarono i rapporti con la cultura egemone nella prima metà degli anni Cinquanta. Ciò avviene suppergiù quando entra in crisi la letteratura del neorealismo, che però è quella contro la quale comincia la riflessione teorica, nonché la produzione poetica (sono già attivi Pagliarani, Sanguineti, Zanzotto, Roversi ecc.), che porta a quegli sperimentalismi con cui vincerà il decennio successivo.

In principio, e non necessariamente teorizzato, ci fu il neoespressionismo del secondo quinquennio degli anni Cinquanta, che fu più attivo nella narrativa (Gadda, Fenoglio, Pasolini, Arbasino, Mastronardi, D'Arrigo). Poi ci furono le riflessioni di quella "fazione" dello sperimentalismo che porta all'astrattismo, all'informale, alla neoavanguardia. Ci sono alcuni poeti attivi al di fuori della neoavanguardia che sono degni della massima considerazione, e tra questi c'è Cacciatore, che era stato invitato da Giuliani a far parte dei "Novissimi" ma rifiutò. Non so se ciò fu un errore ma sicuramente quel rifiuto lo danneggiò. Se avesse accettato, ora non staremmo qui a dire per sommi capi chi è Cacciatore.

Poche notizie sulla vita sono necessarie, anche se egli sembra uno di quelli che sono definiti "poeti senza biografia". Era nato nel 1912 a Palermo e morì nel 1996 a Roma. Il primo libro era un romanzo-saggio: il quoziente di elementi intellettuali è già alto nel narratore prima che nel poeta. Essendo un palermitano non mi addentro nell'indicare parentele con Pizzuto, che sarebbero non pertinenti ma neppure così bizzarre, in particolare quando per esempio una volta scrisse al poeta Lucio Piccolo: *Che nascondi, pensiero?*. Come dire, in una poesia a elevato tasso intellettuale ci sono sempre arcani elementi sotterranei, che contano non meno dei significati espliciti. La risposta andrebbe trasferita alla musica, che si sente molto nella poesia di Cacciatore. Anche Montale pensava che la poesia consistesse nella somma di idee e musica, come d'altronde diceva Schleiermacher.

Non entro nei dettagli, non è il mio compito qui. Mi limito a dare delle

notizie. Ci sono altri libri tra la prosa saggistica e la poesia, per esempio *Tra il dire e il fare*, oppure le poesie di *Graduali* che sono del '53/'54, sebbene pubblicate molto anni dopo, nell' '86 da Piero Manni. Cacciatore è anche autore di un volume dal titolo *Lo specchio e la trottola* al cui centro si pone il desiderio nella forma del sentire, del sapere e del dominare, che poi sono le tre sezioni del libro. Potrei dimenticare qualche titolo, ma le poesie sono raccolte in un volume pubblicato ancora da Piero Manni, con la prefazione di Giorgio Patrizi, il quale ha affrontato la magnifica e vittoriosa impresa di leggere e interpretare un'opera come *Itto itto*, che è un'opera veramente impressionante per vitalità linguistica e per originalità di idee.

Siccome il termine lezione viene usato da Cacciatore in *Tra il dire e il fare*, lo posso usare anch'io. C'è una lezione significativa da ricavare dalle vicende di questo poeta che viene tante volte ingiustamente escluso dalle antologie. Un poeta che è anche un latinista, Alessandro Fo, dice: "È vero che ci sono i meridiani, ma a me piacerebbe che cominciasse a uscire i paralleli". Intendeva dire che il gioco dei Meridiani ha spesso un canone rigido e il canone rigido finisce con l'essere repressivo. Nel nostro caso, quel canone comporta l'espulsione di Cacciatore dalla poesia italiana contemporanea, e ciò non è giusto. Lui nella poesia c'è ed è bene che resti, in posizione rilevante. La sua poesia non è mai piatta, semmai ha salite che è faticoso scalare. Cacciatore è uno scalatore intellettuale che non ha mai rinunciato a sollevarsi con parole e ritmi alle più alte verità.

Abbiamo ancora bisogno di un autore che ha idee come questa: "Il pensatore è colui che ha provato il raccapriccio della realtà". Tante altre sue idee di *Itto itto* e di *Discorso a meraviglia* ci sarebbero obiettivamente utili, in termini di strategia culturale del poeta, ma non entro in questo discorso, che lascio ai relatori. Quelle dell'*oltranza* o del *realismo astratto* oppure *il sistema dell'energia*, che è alla base di *Itto itto*, sono idee guida che andrebbero verificate e rilanciate in un momento in cui obiettivamente abbiamo un po' di raccapriccio della realtà: e non della realtà altrui, di quella è facile avere raccapriccio, bensì della realtà in cui siamo immersi tutti. Sul raccapriccio della realtà attuale, andrebbe fatta una riflessione radicale, come quella che fa Cacciatore.

In due suoi versi egli dice: "Ben pochi ora si sentono imbelli / mentre suonano la ritirata". Mentre segnalano la paralisi oggettiva, il poeta frequenta un aumento inesauribile di fibrillazione su ogni elemento del discorso, magari passando attraverso i metri più diversi. Cacciatore sa ricavare dal linguaggio una quantità di sollecitazioni, una certa euforia e perfino un certo ottimismo nei confronti del futuro. Ciò avviene grazie a una proiezione verso l'esterno che è un elemento base nella storia di questo poeta, proprio quando egli riflette sull' opposizione *essere ed esistere*. Tale opposizione ci guida verso il recupero fecondo di un rinnovato divenire. Nella cui direzione Cacciatore anzitutto mette in funzione una straordinaria tensione poetica, che non è un progetto, è sensibile realtà. La seguente definizione non è soltanto una battuta: "La poesia ermeneutica della realtà po-

trebbe essere un'idea, un'ipotesi possibile". Non si fa l'errore di identificarla con la verità assoluta; è solo un'ipotesi, ma la proposta dell'inesauribile movimento volto a verificare, sperimentare se un linguaggio funziona, ebbene questa idea funziona parecchio, specialmente nei testi di Cacciatore, un poeta che mette sempre in discussione se stesso, provocando nuove forme a generare nuovi concetti.

Prima di passare la parola ai relatori, mi piace ricordare che tra i libri pubblicati da Cacciatore uno venne stampato nel 1974 dalla Cooperativa degli scrittori, della quale era presidente Elio Pagliarani, che vedo lì in fondo, e vicepresidente io. Siamo in molti ad essere stati compagni di strada di Cacciatore. Guardate la bibliografia, ci sono tanti nomi noti di critici: Giuliani, Ferroni, Lunetta, Ottonieri, Bettini e altri giovani critici. Ora, se è vero che il futuro è nelle mani e nella testa dei giovani, i giovani in questo momento stanno investendo molto su Cacciatore, lo stanno indagando in ogni dettaglio, e la sua opera è pronta per essere rimessa in circolazione con grandi probabilità di forte impatto sui lettori.

Insomma se questo poeta non finisce nei meridiani, finirà nei paralleli, per dirla con Fo. Cioè se fate paragoni, vedrete che Cacciatore merita di stare fra i poeti che meglio ci aiutano a capire come siamo messi nel globo, nel mondo e nella vita.

## Giorgio Patrizi

### *Per Edoardo Cacciatore*

All'inizio del nuovo secolo, forse il Novecento andrà ripensato, riletto, riformulato e andrà così finalmente colto il lavoro di chi, nell'accumulazione delle voci che è andata riempiendo in modo quasi parossistico le pagine e le menti di questi ultimi anni di letteratura, ha saputo costantemente mantenere viva e lucida la creatività e la consapevolezza del discorso poetico. Troppi lirismi, intimismi, evocatività di grana grossa, pretestuose epifanie occupano le antologie di questi cento anni aperti dal dramma del Moderno – la perdita della totalità e la scoperta dell'ideologia – e chiusi dal dramma di non riuscire ancora, se non in modi imperfetti e luttuosi, a far rimarginare la ferita provocata da quella perdita, mentre discorsi e scritture hanno tentato in tutti i modi, nel corso dei decenni, di assuefare e risarcire l'individuo tormentato da quello scacco. Di fronte a questa patetica e dilaniante ricerca di verità, la lingua della poesia ha battuto i sentieri più diversi ma difficilmente è riuscita a forgiarsi gli strumenti di una 'ricostruzione' paziente e appassionata, utopica e meticolosamente scientifica assieme. Ed è per questo, evidentemente, che quando Hocke deve indicare i testi che attraverso i secoli della storia della poesia italiana testimoniano questa urgenza di un approccio 'manieristico' al mondo ad un solo autore del Novecento italiano fa riferimento: ad Edoardo Cacciatore che, con il rigore di studioso estraneo ai gruppi e alle fazioni, Hocke definisce uno dei più notevoli poeti contemporanei.

Cacciatore, manierista, neoretorico, gnomico, è autore di una poesia che costituisce una sorta di *apax* nel nostro Novecento, oggi finalmente raccolta e ripubblicata da un fondamentale volume dell'editore Manni. È una poesia che non guarda tanto ai modelli italiani coevi o della tradizione in cui ha le proprie radici la letteratura di questo secolo. Piuttosto si rivolge ai grandi testimoni della crisi – espressiva e conoscitiva – di cui si è detto, Eliot o Benn, e intende riformulare forme metriche chiuse, in una grande varietà di misure e di accenti, verso l'esempio del sonetto elisabettiano, che suggestionò anche Eliot per la duttilità di un metro capace di consentire "la mescolanza sui generis di passione e di pensiero, di sentimento e di raziocinio", come scrisse Mario Praz. Cacciatore soffre, nella storia della poesia contemporanea, proprio di questa singolarità, della propria radicale estraneità ai modelli dominanti nella poesia del secondo dopoguerra.

Due sono, egli scrive in un saggio del '58, i caratteri della creazione poetica, la sua "toccante immediatezza" e la sua "gradualità". In entrambi questi caratteri si compie la prossimità alla vita della poesia e quel movimento che la conduce verso una sempre più completa adesione all'altera-

zione che regna nell'universo. La crescente riconoscibilità del mondo nella poesia, la possibilità di quello di specchiarsi, in qualche modo, in questa, è descritta con estrema lucidità e, secondo il binomio dei geni, ragione e passione. Tutte le possibili articolazioni dell'esistenza sono ricondotte al moto che le attraversa e le nutre e il medesimo ritmo è riconosciuto ugualmente nella poesia, nella specificità del suo statuto discorsivo ed enunciativo. La scandalosità del messaggio poetico è allora proprio nell'"indiscrezione" di cui scrive Cacciatore: "se tu, con sgombra mancanza di tatto, invece, ti rifiuti a quegli accomodati trofei, a quei tropi retorici messi in auge dagli accreditati detentori di coscienze; se tu fai capire chiaro e tondo, con tutto il tuo dire e con tutto il tuo fare, che il tuo linguaggio è astruso perché ha fatto scorrere la lingua prensile paro paro, senza mai risputarne gli avanzzi più ostici, sopra tutte le astruserie della realtà così prossime talora all'allucinazione, allora ecco questa tua assoluta mancanza di tatto... può far perdere la bussola al cosiddetto consumatore di cultura". . Il lettore è introdotto, dal lessico composito e straniato, in un universo linguistico dove tesi di rilievo speculativo – tesi, appunto, che intendono dimostrare cosa sia e come funzioni il pensiero – vengono svolte e sostenute dall'articolazione logica della riflessione e dalla sua grammaticalizzazione; la persuasione è raggiunta attraverso la verifica della consequenzialità del senso del discorso sul piano semantico e su quello fonico-ritmico. L'esperienza del linguaggio, qui tesa a recuperare i più diversi livelli di espressività, è l'esperienza dello spazio di una ragione non regolata da ordini cartesiani, ma piuttosto, come si è già detto, da equilibri pitagorici.

Esistono testi il cui destino sembra essere quello di perdersi nel mare dell'intertestualità. Sono scritture provocatorie, irriducibili che, nell'istante in cui si scontrano con la tradizione o con le ideologie dominanti, provocano deflagrazioni, rigetti e dunque processi di rimozione, di occultamento, di silenzioso assorbimento.

. Sarebbe difficile rintracciare il nome di Cacciatore nelle più diffuse antologie di poesia italiana. Ad accostarlo, a studiare, analizzare i suoi testi sembrano essere proprio coloro che avevano attraversato l'avventura della neo-avanguardia e dello sperimentalismo degli anni Sessanta, consapevoli di come e quanto, dietro quell'esperienza, ci fosse l'acutissima presa di coscienza del linguaggio di *La restituzione* (del '55) o de *Lo specchio e la trottola* (del '60). A chi poi frequentava la teoria e la critica letteraria fuori d'Italia, il nome di Cacciatore ritornava, di anno in anno, da recensioni, traduzioni, antologie. Con una sorta di fenomeno di "ritorno del rimosso", alla coscienza della poesia italiana era restituito, dall'esterno, un testo che, magari assunto ed interiorizzato da diversi poeti contemporanei, era però misconosciuto, appunto rimosso. Ed ecco allora Cacciatore, tradotto in tedesco dalla rivista "Merkur" negli anni Cinquanta, o recensito dal "Times Literary Supplement" come una pietra miliare del Novecento italiano, o tradotto nell'antologia *Altro polo* edita in Australia (Sidney 1980) dedicata ai più importanti poeti italiani contemporanei. La sua poesia si afferma co-

me un'esperienza importante del nostro Novecento: è “un pensiero in forma di poesia” che, come tale, non cessa di svolgersi, di arricchirsi, di amplificarsi. Definire quanto a questa voce debbano le riflessioni teoriche e molti tra i testi più rappresentativi della poesia di questo secolo è un'operazione complessa che, oltre a rispondere ad una istanza di rigore filologico, si pone come un dovuto atto di risarcimento.



Mario Lunetta

*La permanenza della catastrofe*

*Sulla scrittura problematica di Edoardo Cacciatore*

È raro imbattersi, specialmente in una letteratura come la nostra impregnata nel profondo di difficilmente biodegradabili tensioattivi cattolici (e, più precisamente, gesuitici – fino al limite di un profumo di lingua di chiesa che per esempio nel Manzoni de *I Promessi Sposi* e degli *Inni sacri*, testi in questo senso capitali, è addirittura palpabile), in un autore che, come Edoardo Cacciatore, sia al tempo stesso coltivatissimo e crudele: crudele nel senso che la sua intransigenza di pensiero-scrittura non arretra dagli esordi alla fine della parabola davanti a nessun *arrangement diplomatico*, a nessuna mediazione da ciambellano e simili, per esplicarsi senza remore in tutta la sua ardua ricchezza. Ho accennato al tema della *crudeltà*, intendendo sottolineare col termine, o se più piace con la ‘categoria’, il nesso inestricabile e interattivo che nella scrittura cacciatoriana, poetica e riflessiva, metaforica e argomentante, stringe in endiadi lo spazio della fermezza e lo spazio della pietà. Qualcosa, certo, di molto diverso dalla nozione di *crudeltà* di matrice artaudiana, in cui la corporeità ha un ruolo protagonista, fino a cancellare tutti i tratti cerimoniali della rappresentazione, come mostra un frammento di lettera che, nell’ultimo tratto della sua vita, Antonin Artaud invia a Paule Thévenin (“...mi consacrerò ormai / esclusivamente / al teatro / così come lo concepisco / un teatro di sangue, / un teatro che ad ogni rappresentazione avrà fatto / guadagnare / corporalmente / qualcosa / tanto a colui che recita / quanto a colui che vede / recitare, / del resto / non si recita / si agisce / Il teatro in realtà è la *genesì* della creazione”). È la torsione virulenta e plasmatica di una visione teatrica ferocemente segnata da anni e anni di calvario biografico. Qualcosa di molto diverso, sicuramente, in Cacciatore; e tuttavia con più di un punto di consonanza coi manifesti programmatici dello scrittore-teatrante francese, e ancor più esplicitamente con quanto Artaud scrive in una lettera a Jean Paulhan del 13 settembre 1932: “Questa crudeltà non è fatta né di sadismo, né di sangue, almeno non in modo esclusivo. io non coltivo sistematicamente l’orrore. La parola ‘crudeltà’ deve essere intesa in senso lato e non nell’accezione fisica e rapace che abitualmente le si attribuisce. (...) Dal punto di vista dello spirito, crudeltà significa rigore, applicazione e decisione implacabile, determinazione irreversibile, assoluta”.

In un libro come *Itto itto* (Manni, 1994), curato, con competentissima intelligenza da Giorgio Patrizi, quell’inflexibile e ferreo sacerdote dell’Energia carico di maschere barocche che è Cacciatore, afferma: “*Gli eccessi dell’Energia non sono una sregolatezza, sono gli appannaggi della sua privilegiata regola*”. Gli ictus, gli *itti* secondo lessia cacciatoriana, so-

no i battiti della sua stessa vitalità, si direbbe le pulsioni del suo caos. Renderli ritmicamente sintattici è compito del poeta assegnato al Dipartimento Pensiero, perché tanto, “l’Energia è sempre in salvo, lei”. E ancora: “La libertà non è un passeggio arbitrario della degustazione. È, per contro, un necessario gesto nell’esercizio della elaboratività frenica. Questo perché, in realtà, non si è mai liberi. Privi di indipendenza, – dal momento che si dipende dalla labescenza via via mentre essa si smuove ed àltera, – ci si accomoda scrollo scrollo per sottrarsi agli incomodi che ne seguono. Ma non ci si sottrae mai tuttavia all’ accusa di cedevolezza che ci muove la realtà durescente e durevole, la cui mole ci scorta a quando a quando fino a quando non ci vessa con i suoi oneri al punto tale da demolirci”. Quindi, leopardianamente: “La Poesia, quando riesce effettivamente tale, seguita ad essere tònosi: rinforzo energetico a non finire”.

La crudeltà di certi autori è soprattutto nella loro irriducibilità. E bene scrive Patrizi nell’introduzione a *Itto itto*, parlando dell’*apax* inquietante e eterodosso costituito dall’avventura della scrittura di Cacciatore: “È noto come Cacciatore abbia pagato questo rigore di ricerca con la propria rimozione dal repertorio dei classici, dei modelli ufficialmente riconosciuti e legittimati dalla critica e dalla storiografia letteraria e come la recente riacquisizione all’analisi e allo studio della sua poesia sia dovuto all’iniziativa di generazioni di studiosi meno legate all’unicità rassicurante dei canoni che ci aveva raccomandato una certa tradizione”:

In effetti, la sua prosa e la sua poesia, che lavorano da sempre su una tastiera assolutamente interattiva e risultano perciò vicendevolmente inseparabili, conoscono soltanto la cifra dell’implacabilità e dell’azzardo estremo, e starei per dire manieristicamente estremistico; sono, alla fine, macchine tutt’altro che dispensatrici di placamento ma piuttosto produttrici di disagio, centrali generatrici di vuoto in forza della loro strenua costipazione e, perciò stesso, di fastidio; qualcosa perciò di radicalmente opposto a quella tendenza alla *medietas*, e magari al compromesso (linguistico e di senso) così tipica del nostro parnaso otto-novecentesco, proclive sul suo versante più ufficializzato, per stigmata genetica e per piccolo cinismo opportunistico, al Lirismo Domestico (e addomesticato), al minimalismo del vissuto *micron* lievemente patetico, o al finto maledettismo da passerella.

In linea drasticamente controtendenziale, Cacciatore è convinto – per natura e cultura – che la poesia è un’ermeneutica della realtà; e ancora, che è – com’egli stesso ha scritto una volta – “un atto liberatorio, un soccorso conoscitivo che il poeta può prestare ai suoi simili perché si è addestrato più di loro a capire la realtà. Che è feroce, crudele, spietata e solo attraverso un viaggio graduale verso la totalità dell’esperienza, alla ricerca dei nessi tra gli eventi, mossi da un impulso meta-razionale alla conoscenza dell’essere del mondo, si può cogliere l’eternità di un istante, si può affermare l’aritmesi degli urti (itti, battiti) che si rifrange e si placa nelle cellule del discorso”.

Egli ha perfetta coscienza del fatto che la poesia non è una particola, né contiene alcun Corpo Mistico nel suo sangue di volta in volta spesso o sottile. Sa, invece, che è un'esperienza continuamente *in fieri*, capace di mettere a dura prova, nel suo prodursi in quanto organismo verbo-pensante, ogni certezza acquisita, ogni pigrizia comodamente consolidata. Massimo feticcio dell'inerzia universale è ciò che il poeta chiama in *Itto itto*, libro-diagramma dei suoi battiti mentali, termometro delle sue febbri e dei suoi geli in esaltazione o in desolazione, *Senso Comune*. È lì, appunto, la volgarità del banale sempre incombente: il fiato greve emesso dalla conformizzazione gregaria, dalle varie inerzie della sottocultura di massa, dall'omogeneizzazione delle diversità. "La Ragione, – scrive Cacciatore nel suo libro dei battiti in perenne dibattito, continuando a praticare senza tregua quell'arte dei travestimenti che è in verità messa in atto del principio del mutamento perenne, che in poesia egli esplora senza pause sconnettendo gli assetti dell'abitudine e dilacerando al filo di un logos sontuoso la divisa unitaria e organica che comunque indossa con inesorabile convinzione – disponendosi nella sgombra vacuità dei suoi circoli, rende vane le mene tortuose e tritanti del Senso Comune che di quei ragionamenti difettosamente parziali aveva fatto tagliari a mezza luna per spicinare l'ammucchio capitalizzato da un altro. In ogni caso, operi la Ragione perlustratrice o no, se ne incaricherà sempre l'Alterazione, che è in appannaggio all'Energia, a ridurre a tritume ogni abuso".

L'Alterazione energetica del già saputo: come dire lo Scarto, la "mossa del cavallo" cara a Sklovskij nei suoi anni Venti cubofuturisti. Il gesto che non asseconda ma spargiglia. L'affermazione del controsenso. Del diniego, magari. Del rifiuto insomma di procedere nei vialetti rassicuranti della Vulgata che di tratto in tratto si spande come una mareggiata sulla società e sugli individui, in un bagno micidiale di ideologia. Cacciatore sa che la poesia non eternizza niente: al massimo, quando la sua è un'energia possente, spezza la continuità dell'enorme spessore di menzogna che avvolge e intride la nostra esistenza, e che lavora ai livelli del minimo quotidiano come a quelli dottrinari per farsi pura astrazione indimostrata e a suo modo assoluta. La scrittura, che tradisce sempre la sua incancellabile contiguità all'ideologia che comunque veicola, è paradossalmente anti-ideologica quando la propria stessa ideologicità smaschera e mette allegoricamente in scena. Contiene il mondo ma sputtana la sua falsa rappresentazione, grida la nudità del re e decapita i feticci.

Cacciatore, che di questa pratica è maestro, sa con Wittgenstein che "ogni spiegazione è un'ipotesi". Per questo, la foresta del linguaggio, quella foresta meta-barocca e così spesso spinta a un gelido diapason, la cui voce plurale si ode e si gode lungo tutto l'arduo percorso delle scritture del poeta, rilutta dal dare di sé un'immagine univoca, e comunque prefigurata. Significherebbe dissiparne artificialmente la giusta oscurità, ridurne la complessità e la valenza di enigma. Da *La restituzione* (1955) a *Graduali* – testi del 1954 riproposti dall'editore Manni nell'86 a cura di Filippo Betti-

ni, il quale individua con precisione la natura e la fisionomia della scrittura cacciatoriana, quando osserva che essa “Si fa (...) poesia non solo di mutamento ma di ‘ossimori’. E ossimorica si presenta la sua espressione tutte le volte essa incorra in nuclei di ambivalenza, di contraddizione, di *concordia discors*, che non cancella e non dissimula ma lascia, di colpo, affiorare dalla scorza protettiva del mondo fenomenico”–; da *L’identificazione intera* (1951) all’imponderabile *Itto itto*, la sopradetta foresta è per Cacciatore il luogo della ricerca senza speranza e insieme il luogo di un precario conforto: un conforto non banalmente catartico ma sprezzantemente pagato ad altissimo prezzo intellettuale ed etico: una sorta di non-speranza del tutto priva di narcisismi nichilistici. Quindi, ancora col filosofo del *Tractatus logico-philosophicus*, “dissodare il linguaggio” per liberarsi dalla stregoneria del sapere supposto.

“Ogni lingua ha un suo silenzio” dice Canetti. E la sonorità multitonale della lingua poetico-filosofica cacciatoriana ha anch’essa i suoi silenzi, come dire i suoi crepacci improvvisi che si aprono sotto i piedi del lettore e gli mostrano ciò che mai i tepori della sua morbida attesa, o la gommapiuma della sua *routine* mentale gli avrebbero prospettato. Un atto di violenza, certo. Cioè, un atto di grande, democratica fiducia nell’onestà intelligente di chiunque intenda misurarsi con le asprezze di un testo complesso, che configura se stesso – pur nella sua catafratticità – come fenomeno di progettualità aperta. “Lo spleen” osserva Benjamin “è il sentimento che corrisponde alla permanenza della catastrofe”. Nel linguaggio fermentativo e insieme densificato di Cacciatore, la *permanenza della catastrofe* è forse il dato meno mutevole negli anni, nel corpo della sua straordinaria avventura allegorica. La contraddizione va senza posa esplorata e regolata contro la sua *facies* equivoca, fino a farla deflagrare. Questa è – da sempre – la strategia del poeta della *Puntura dell’assillo*, il lievito ossessivo del suo pensiero-forma. La stagnazione, l’ossificazione, l’orizzontalità marmorea del senso mistificato sono i suoi eterni, inconciliabili nemici. Alla loro ipocrisia, Cacciatore – uomo di volto alato e di criniera leonina – oppone la ricchezza del disordine. Il disordine dei segni, cioè il contrario della loro confusione, può produrre chiarezze sempre ulteriori, da conquistare scontando tutti i rischi della propria *quête* nel pánico aggrovigliato del Labirinto.

Perché quest’immagine repentina, a questo punto del mio modestissimo discorso cacciatorico? Per suggestione testuale, certo; ma anche, mi piace supporre, per fascinazione metonimica suggerita dal trovarsi ubicata la casa del poeta ai piedi di quello stupendo labirinto vegetale che è l’Orto Botanico, sotto l’incombere del Gianicolo. *Largo Cristina di Svezia 12*: è qui che Edoardo ha a lungo abitato con Vera Signorelli sua moglie, anche lei scrittrice di conio non comune, coprotagonista – come ricordò una volta suo marito – di quell’ ”incontro totale: sentimentale e intellettuale”, che ha segnato una volta per sempre le loro vite. Ogni volta che sono entrato in quella casa, sempre m’è parso di ‘udirvi’ un silenzio intensamente laborio-

so, la palpabile presenza di una concentrazione umana e poetica al tempo stesso aperta al mondo e impermeabile: qualcosa di analogo, insomma, alla sensazione che invariabilmente mi comunica l'Orto Botanico: di sconfitta luce misteriosa, e di abisso.

Ha detto esattamente Alfredo Giuliani che un poeta come Cacciatore appartiene a una linea purtroppo minoritaria e “perdente” sul piano dell’acettazione e della risposta immediata, all’interno di una tradizione poetica come la nostra, inguaribilmente impregnata di umori lirici e di frenesie patetiche. “È paradossale – argomenta il critico nel 1957, a proposito della *Restituzione* – la passionalità con cui Cacciatore tratta le idee. Nella sua mente ogni pensiero diventa vivo, ma d’una vita pulviscolare, finché non si placa in alcune metafore resistenti, strumenti si direbbe, se a volte non apparissero con una loro irriducibilità ontologica”. E Patrizi, in un’analoga inclinazione di lettura, a proposito della *Puntura dell’assillo*, nella nutrita presentazione del volume di *Tutte le poesie* (Manni, 2003): “C”è un’attitudine speculativo-discorsiva nella costruzione della *Puntura*: una ricca, barocca, organizzazione fonica supporta la ferrea articolazione del procedimento riflessivo. Il piano semantico di queste composizioni, si vuol dire, mai si disgiunge da quello formale, né da quello di una connotazione del testo all’interno di una tradizione del genere, del metro e del ritmo. I tre livelli si intrecciano funzionalmente, valorizzandosi a vicenda e ricomponendo la complessità di un’esperienza letteraria del tutto singolare”.

Quello di Cacciatore è insomma un timbro che fa del pensiero non un *surplus* messo tra parentesi e delicatamente rimosso, ma un dato sostanziale, una centrale energetica, una catena di *ictus* per dirla con le sue parole, continuamente attraversata dal prodursi vertiginoso della scrittura: che è – non solo in lui, ma in lui in termini decisivi – un gioco strenuamente mentale, materiale, metafisico, ad oltranza.

Direi così che Cacciatore è nella modernità parte rilevante di quella linea ‘dantesca’ che nella nostra poesia ha sempre avuto vita difficile; è insomma della stessa famiglia di quei possenti animali del *pensiero poetante* che si chiamano non solo Leopardi, ma prima di lui Bruno, Campanella, Foscolo, e che anche nel Novecento, fino ai nostri giorni, annovera autori di gran tempra. Tutti questi straordinari poeti hanno fatto del linguaggio una ricerca inesausta che funzionasse non solo dentro se stessi, ma dentro (e non di rado, *contro*) la realtà e i fantasmi mentali dell’individuo e dell’essere, del vuoto storico e del senso. Realisti visionari. Inventori lucidissimi e fantastici di ciò che si vede e di ciò che è occultato. Demiurghi della coscienza attiva. Attraversatori impavidi di territori interdetti, e altro, altro ancora.

Cacciatore è uno di loro, e occupa nella mappa poetica dei nostri anni un posto di prima grandezza. Ecco perché, allora, i suoi libri di poesia *stricto sensu* e i suoi libri di prosa teorico-filosofica fanno un *corpus* che va considerato in modo unitario e interconnesso: non sono dei frammenti – e sia pure dei grandi frammenti – che si possano valutare separatamente; in

realtà, fanno parte di uno stesso sistema, di uno stesso universo, quel leggendario Universo Cacciatore così forsennatamente obliquo e così acutamente penetrante: un cosmo che è sempre stato trascurato in patria, come il portato di un profeta solitario e inassimilabile alla lingua della tribù; e che solo pochi intellettuali, pochi scrittori ed artisti hanno saputo apprezzare all'altezza dei suoi meriti. Non ci fa, tra l'altro, certamente onore il fatto che qualche grande studioso straniero (un nome per tutti: Gustav René Hocke) si sia accorto del valore del poeta prima di certi studiosi italiani: ma, si sa, la nostra è una cultura in cui l'Arcadia continua a dominare quasi totalmente, e all'interno della quale il discorso elegiaco-patetico riceve un ascolto molto più forte di quello dotato di energia dialettica. Di questa seconda specie è la scrittura di Cacciatore: aspra, irta, direi perfino marmorea in certe sue formulazioni definitive e assertive, insomma lapidaria: ma al tempo stesso, all'interno di sé scissa, frantumata, talora polverizzata come cenere cosmica.

Si pensi, solo come un esercizio di campionatura minima, a riprova, al *Proemium* denso di *enjambements* che apre *La restituzione: L'autunno romano dolcezza e fastigio / Alle pietre restituisce all'aria il grigio. / Un silenzio interviene denso di altri gridi / Nel tuo corpo ritrova radici amorose / La felicità che è all'apice delle cose. / Nell'immaginazione il nero mortifero / S'imperla di grigio si fa cielo signifero. / Non il crepuscolo non l'alba che rivedo / Non è il sole smorto entro un bosco ceduo. / Questi oggetti all'istante con tanta minuzia / Svelati all'alterazione senza più astuzia / Nel chiarore senz'ombre innaturali nidi. / Torneranno naturalmente a ripetersi / Amorosamente assentiranno a concedersi / Con simile viso con somigliante impronta. / Ma a chi varrebbe riconoscere in un'onda / Quella che mortalmente trattenne un respiro. / Il solito eccidio sanno nel lento giro / Tramonti e aurore insanguinati alle dita. / Né morte squallida né arroganza di vita / Sullo sciame inarrestabile subito emersa / Novità inaudita natività diversa.*

Si pensi al fantasma dantesco esplicitamente evocato in citazione nell'incipit di "Ridine è la libidine" carico di rimbalzo, all'inizio de *Lo Specchio e la Trottole* (1960): *Voce d'ingorda voglia è questa ma a chi parla / Una corda che taglia ov'è nient'altro il viso / Questa voce e per stanza solo ha una soglia / Volontà di riso tanta su cui si staglia / E danza certo ora a darsi un contegno e canta? / Ridine è la libidine incela chi infesta / Festa è di mani recise che si stringono / Fuoco di fascina e per giuoco sala è forno / Cotto il poco giorno il grande cerchio d'ombra / Dall'interno già sgombra scala è all'aperto. / Di piede forcuta che mi racconti e inferno / O uccelliera di orizzonti il paradiso / Altro avviso nei plessi nervosi altra èra / Il seme ignari e il grembo e forse mai insieme / Quanto non fu per tremiti e fremiti sai. / Una furia mi trascina o hai mosso un cingolo / Lotto di delirio da capo a piedi sembri / Filo di saliva tenuto ancora a segno / Lascia la lingua e coli giù nella cenere / Venere dai riflessi vedi farsi e Sirio. / Percosso ogni vincolo la carezza è esatta / Ti riposi appena ed il si-*

*lenzio ringhia / Si spezza l'attenzione i sogni marciscono / Uniscono a perdita di mente le narici / Radici in tale fonda incuria feconde. / D'onde l'abbraccio di sale mai scatta ed acqua / Lena unica è l'arbitrio che si dona / Ti abbandona ti abbandona il laccio degli occhi / Pena al principio i rintocchi delle tempie / A piacere inferiscono senza ritegno. / Avere in sé l'alito d'altri ancora valido / La pietra invidia questo alla carne vorace / Empie provarne le balze ad una ad una / In pace annettersi l'adagio sostenuto / Il silenzio ove sfuma di strage e fa testo.*

Così, con questi sordi clangori e subitanei silenzi d'attesa, si snoda il grande viaggio di Edoardo Cacciatore, fino ai cinquanta ed un sonetto de *La Puntura dell'assillo*, attraverso libri come *Ma chi è qui il responsabile?* (1974) e il già ricordato *Graduali* (1986). E proprio dalla *Puntura* mi piace estrarre due stupendi testi che costituiscono, in fondo, due tempi di una stessa dichiarazione di poetica o, se si preferisce, di autobiografia letteraria in dodecasillabi.

*Fulmineità del linguaggio: Zonzeggia il linguaggio eppure obbedisce / Al fulmine spiccio che coglie nel segno / Ci scaccia all'Esterno ma a modo di strisce / Scontorce le voglie e le affibbia a un congegno / Che ci esula intanto benché sia pienone / Reciproco entra e caletta a collana / Quel tutto-esaurito un alt propone / Flussipede va la realtà e si sbrana / Linguaggio è tale perché da una frotta / Intende ottenerne una docile fresa / Le voglie scontorce a forza dirotta / In fretta per farne un cenno d'intesa / Va il fulmine ormai che fu così spiccio / Su sillabe a zonzo non dà raccapriccio.*

E ancora, *Dà meraviglia: Benché sia mnemonico dà meraviglia / L'insieme degli itti che incombe al mattino / Riapri i tuoi occhi dal sonno e ti piglia / Nel vortice suo lo svelto cammino / Al quale appartiene per forza vorresti / Deviare la rotta inventarti un altrove / Altrove è altrimenti di tutti i tuoi gesti / Recenti le prove magari assai nuove / Annosa esperienza si fanno ma avviene / Che gli itti in cadenza avranno altro posto / Ti orienti per dare obiettivo al tuo bene / Spostato quel bene non c'è si è nascosto / L'insieme degli itti è tale faccenda / Fa sì che il suo buio a un tratto si accenda.*

Lo stesso Cacciatore parla, in un libro come *Carichi pendenti* (1990) della necessità che la poesia moderna “diventi, più e più, *ermeneutica della realtà*”. E Giulio Ferroni, introducendo l'antologia personale che il poeta realizzò per Einaudi, qualche mese prima della morte, ribadisce la natura della sua scrittura in versi: una poesia-pensiero che elabora con assoluta coerenza la propria ossatura e la propria fisionomia, “attraverso lo svolgersi di una parola che tende ad identificarsi con il ritmo stesso della mente nel suo rivolgersi al mondo: nell'orizzonte di una singolarissima mistica laico-materialistica, che per l'appunto pone l'accento sul rapporto perduto e sempre ricercato tra pensiero e realtà, che tende ad immergersi nel mondo esterno, a riscattarne il significato sempre effimero e sempre definitivo (spontaneo è il rinvio da una parte alla linea democritea e lucreziana, dall'altra alla tradizione ermetica rinascimentale, ai suoi esiti più laici e

materialistici, e in primo luogo a Giordano Bruno, uno dei grandi ‘autori’ di Cacciatore)”.

Attestata su strutture metrico-retoriche tanto simili a un sistema difensivo, la scrittura poetica cacciatoriana è in realtà costantemente, direi disperatamente percorsa nelle proprie arterie da perentorie necessità interrogative, da aperture ansiose sull’enigma malato del mondo. In questo senso, ne accompagna i moti – soprattutto i più inesplicabili – e al tempo stesso li scruta nelle loro interne contraddizioni. Davvero sempre, come suona il titolo di un suo libro, il poeta è assillato dal bisogno di conoscere ruoli, mansioni, infine *responsabilità* morali: quindi – inevitabilmente – espressive. Nessuno, in questa poesia, può chiamarsi fuori, può dare forfait, può dire *io non c’ero*. Nella sua densità semantica si annida, con le mosse di una scherma che chiama costantemente in causa anche se stessa, le proprie aporie e le proprie tensioni, una dantesca, petrosa “volontà di dire” tra le più intense e agguerrite della nostra tarda modernità. La sua strategia, che *solum* è sua, ci appartiene in effetti con lancinante acutezza. Il suo gesto non è d’aria o di fumo pro/fumato, è di pietra, di metallo e di sangue. È quello del Verbo antagonistico in cui si incrociano ciò che si chiama Pensiero e ciò che si chiama Metafora, coi loro bagliori e il loro buio, per toccare zone di chiarezza temeraria e definitiva.



Giulio Ferroni

*Il discorso a meraviglia o la poesia degli oggetti*

Poeta atipico nella letteratura italiana del Novecento, estraneo a tutte le linee e tendenze che in essa si sono variamente affermate e succedute, Edoardo Cacciatore (1912-1996) sfugge ad ogni classificazione, ad ogni possibile appropriazione da parte di gruppi o di orizzonti programmatici. La sua è stata un'esperienza del tutto solitaria ed atipica, frutto di un'iniziazione personale che ha qualcosa di misterioso e di strano che trova forse le sue radici in una singolarità tutta siciliana: essa fa pensare all'ostinazione e alla passione che ardono molti intellettuali della sua terra, che li spingono alla ricerca di "verità" e di espressione al di là di garanzie istituzionali, al di là di complicità con società e gruppi letterari precostituiti. Davvero meritoria e coraggiosa è stata l'iniziativa di un 'piccolo' e appassionato editore, come Piero Manni di Lecce, che ha raccolto, a cura e con presentazione di Giorgio Patrizi, e con un saggio di Florinda Fusco, *Tutte le poesie* di questo poeta difficile e appartato, dalla cultura vasta e segreta, in cui giocano un ruolo essenziale, come sottolinea Patrizi, "filoni inusitati della cultura occidentale – come quello della poesia mistica", e i "grandi temi della filosofia greca classica", dal "vitalismo eracliteo" alla "cosmogonia pitagorica" (senza trascurare il fatto che a tutto ciò si aggiungono un vivo rapporto con il pensiero fenomenologico ed esistenzialistico e non marginali conoscenze della scienza contemporanea).

Chi ricorda la persona di Cacciatore e ripercorre la sua vasta opera vede delinearci un'immagine di una saggezza che si direbbe "rinascimentale", riconosce la figura e l'opera di un "sapiente" intento a cercare il senso profondo delle cose affidandosi alla pura forza della propria mente e del proprio *ingegno*, alla propria capacità di interrogare e combinare parole e concetti. È come se Cacciatore abbia voluto incarnare "da dopo", nel Novecento desacralizzato, lacerato e senza più dèi, quella dedizione totale all'indagine sulla realtà, sui suoi fondamenti materiali, sui suoi movimenti e sulle sue trasformazioni, che ha caratterizzato alcuni sapienti, filosofi, maghi, libertini nel volgare della storia europea tra Cinquecento e Seicento (e primo fra tutti viene in mente Giordano Bruno, del resto particolarmente amato da Cacciatore). C'è qualcosa di 'ermetico' e di iniziatico in questo poeta, ma in senso tutto diverso rispetto all'orizzonte dell'ermetismo poetico novecentesco e della tradizione mallarméana e simbolista: egli non è un sacerdote dell'analogia, non mira ad una conoscenza misticheggiante, non cerca profumi segreti né essenze inebrianti, non indugia nel contemplare sfumati paesaggi; non ha di mira qualche aldilà del reale, ma piuttosto una conoscenza capace di penetrare dentro la realtà, di percepirla la so-

stanza più viva e profonda, di toccarne l'evidenza materiale, di ritrovare tutti i fili, nascosti ma corposi e concreti, che legano tra loro gli oggetti. Si può certo dire che la sua è una "poesia degli oggetti": ma il suo uso degli oggetti è molto diverso da quello del *correlativo oggettivo* di un Eliot o di un Montale. Per lui non si tratta soltanto di far svolgere il pensiero attraverso una successione di oggetti, di attribuire agli oggetti uno spessore concettuale; egli tende piuttosto ad interrogare gli oggetti stessi, ad avvolgerli, contornarli, sfiorarli, toccarli e palparli, fino magari a corroderli con la parola e col pensiero, per afferrare la loro consistenza, per identificarne fino in fondo il rilievo, la densità volumetrica e spaziale, la presenza inevitabile, l'incombere sulla vita.

Attraverso la poesia Cacciatore ripete insomma l'operazione di quei filosofi "libertini" che cercavano di "entrare" nella realtà, che miravano a riflettere in se stessi il "senso delle cose", che entro la propria soggettività aspiravano ad una soggettività plurale capace di "catturare" il mondo oggettivo: in una sorta di materialismo totalizzante, attento ad affermare un rapporto integrale tra la fisicità del soggetto umano (e della stessa sostanza linguistica) e la natura materiale del mondo. Perciò nella sua poesia si dà un perpetuo, insistente, ossessivo corpo a corpo con la realtà: un interminabile ragionamento 'oggettuale', un dialogo insinuante che accumula gli oggetti verbali più svariati, più densi e corposi, più consistenti e artificiosi, per prendere possesso degli oggetti reali, o meglio per registrare il dramma interminabile della conoscenza, della ricerca della realtà, dei turbamenti e delle trasformazioni che in essa hanno luogo, delle conquiste, delle derive, delle perdite, delle acquisizioni e delle privazioni che la tramano.

Questo percorso di conoscenza può essere sintetizzato attraverso alcuni concetti-chiave, che ritornano in varie combinazioni e con vari sostegni nel corso di tutta la poesia di Cacciatore, nelle raccolte succedutesi da *La restituzione* (1955) a *Graduali* (1986), che sono state come incorniciate, precedute e seguite, da due singolarissimi volumi di prosa, *L'identificazione intera* (1951) e *Itto itto* (1994), mentre poco dopo la morte è uscita l'antologia personale, costruita secondo una scelta rigorosa, con il titolo *Il discorso a meraviglia*.

In questo percorso il pensiero e la parola si danno come risposta senza fine ad un assillo che agisce sullo svolgersi stesso dell'esistenza, che ne ritma e scandisce ogni attimo: punto di partenza e insieme di arrivo della conoscenza è l'*identificazione* (di se stesso e della realtà), a cui si giunge attraverso una *ritirata* dai consueti orizzonti. Il mondo si assimila attraverso un'*alterazione* degli aspetti apparenti, in una circolare *gradualità*, percorrendolo e facendosene percorrere, in una *andatura* il cui ritmo conduce alla *riconoscenza*, che della realtà offre una *restituzione* integrale, che la fa altra dall'io e altra da sé. Questo atto di riconoscenza si sviluppa entro un *discorso a meraviglia*, in un andar dicendo, che proietta il soggetto verso l'*esterno*, e lo immerge nel vortice dell'*energia*. L'unità si dissolve così nella molteplicità, si espande in un orizzonte collettivo. Ciò si produce lin-

guisticamente in un confronto con tutta la tradizione culturale e con i volti più vari che presenta il mondo contemporaneo, in una commistione tra 'alto' e 'basso', in una serie di figurazioni allegoriche ed enigmatiche, e con una cura particolarissima per gli artifici retorici, per le costruzioni e le invenzioni metriche: la poesia di Cacciatore si svolge in una strenua ed eruditissima messa in opera di soluzioni artificiose tipiche della più esasperata lirica manieristica e barocca.

Ma l'oscurità della materia e l'artificio della costruzione non sono altro che il necessario corrispettivo di quell'assillante ricerca di riconoscimento della realtà, del suo inestricabile sviluppo, di quel voler uscire fuori dell'unità nella dissolvente molteplicità, di quell'affidarsi al vortice dell'energia che percorre il mondo: come nei grandi barocchi, l'artificio è un offrirsi alla sterminata vastità del reale, è uno strumento (forse l'unico strumento possibile) per catturare la natura; ma, rispetto alle tendenze prevalenti nel barocco, l'artificio di Cacciatore non conduce ad un movimento ascensionale, ma ad una sorta di ingresso dentro il corpo oscuro delle cose, ad una specie di abbandono alla deriva dell'energia, a quel *clinamen* con cui il grande Lucrezio indicava la caduta e la deviazione degli atomi. In Cacciatore è in effetti particolarmente forte la suggestione dell'atomismo antico, la traccia di un antico e addirittura arcaico naturalismo materialistico. Con i suoi esercizi egli ci racconta, fino all'ossessione, fino a creare un senso di spaesamento e di angoscia, la vertigine e lo sgomento del voler dire, del voler prendere la realtà, del volersene far carico, del farsene trascinare; quasi mira a registrare le alterazioni che pensiero e conoscenza producono nella mente e nel corpo di chi è impegnato sulla loro strada: *Pensare è sorreggere i transili schianti/ Secondo l'assillo che punge ove smania/ Il tatto vi avoca e lo modula in tanti/ Ribattiti espansi....* C'è uno schianto, una smania, una puntura, un toccar qualcosa, un battere e ribattere, un aprirsi e allargarsi fisico nel movimento del pensiero, nel suo stesso uscire fuori di sé: e c'è un inevitabile, assillante, anche se non detto, confronto con la morte, con la sua ineludibile incombenza. Anche questo ci dice la parola enigmatica di questo poeta così difficile e singolare.

## Alfredo Giuliani *Su Cacciatore*

Il caso dello scrittore Edoardo Cacciatore (1912-1996) è il più strano che mi sia capitato d'incontrare. Sono stato il primo, e per parecchi anni il solo in Italia, ad azzardare una ricognizione critica del poema *La restituzione*, uscito da Vallecchi nel 1955. In precedenza l'autore aveva pubblicato un'opera in prosa, *L'identificazione intera* (E.S.I. 1951) che scoprii grazie alla segnalazione del mio prediletto libraio, Paolo Tombolini, e mi portai a casa insieme con il poema. Circostanza fortunata, perché quel libro si rivelò un formidabile aiuto. L'articolo che scrissi per "il Verri", la rivista fondata da Luciano Anceschi nel '56, fu stampato l'anno dopo, nel numero 3 e risultò, tante erano le questioni sollevate dal testo, più un piccolo saggio che una recensione.

In quel periodo ero molto interessato a capire ciò che andava succedendo nella poesia italiana (davo ogni tanto anche un'occhiata al mondo). M'ero convinto che il prestigioso canone chiamato Novecento, vigente fino alla metà del secolo, aveva smesso di funzionare. M'aspettavo mutamenti, novità che erano nell'aria. E per quanto potevo partecipavo alla mutazione in corso. Il silenzio che circondava *La restituzione* era stimolante.

Il poema di Cacciatore un'impronta nuova l'aveva di certo. Incurante del canone, proveniva e andava da un'altra parte. Intanto, il lettore doveva adeguarsi all'insolito impulso ritmico, dissonante e insieme colloquiale, cadenzato in misure metriche chiuse; i versi erano punteggiati di rime non musicali, non cromatiche, ma quasi intonazioni rituali di una liturgia laica, del *discorso a meraviglia*, lirico-gnomico. E poi, per orientarsi, bisognava conoscere alcune cose. Naturalmente, ciò che era utile allora, lo è altrettanto oggi.

Recentemente è uscita una raccolta di *Tutte le poesie* di Cacciatore già pubblicate in volumi per lo più introvabili (Manni editore, pagg. 670, Euro 30). Il massiccio evento è curato e presentato da Giorgio Patrizi con sensibile attenzione. Bene. Ma c'è un punto, un vuoto che io continuo a trovare strano. Nel mio saggio del 1957, poi raccolto nel volume *Immagini e maniere* (1965 e 1996), parlando della *Restituzione* alla luce del percorso mentale raccontato nella *Identificazione intera*, avevo intravisto una traccia molto attraente nell'inclinazione gnomica del poeta: "una sorta di radicalismo orfico". Questa traccia, che io sappia, non è stata presa in considerazione da nessuno. Eppure m'è apparsa in seguito sempre più evidente.

Oggi lo dico più recisamente e tranquillamente: non si capisce l'essenziale di Cacciatore se non ci si rende conto della sua ispirazione orfica. *L'identificazione* non è stata più ristampata. Peccato, è una chiave quasi in-

dispensabile per entrare nella formazione dell'autore. È una forma stralunata di narrazione autobiografica, scritta con meticolosa lena tra il 1935 e il '46; è il tormentato e incantato resoconto di un viaggio *filosofico-iniziatico* verso la poesia. Ma ancora più indispensabile è leggere una buona opera sui misteri orfici (e di Eleusi e di Dioniso). Ottima è l'antologia di Paolo Scarpì *Le religioni dei misteri* (Fondazione L.Valla).

Lampante stranezza di Cacciatore: nel tempo ormai lungo delle dissacrazioni, aveva una concezione sacrale della poesia. Nato a Palermo da genitori agrigentini, trapiantato a Roma all'età di cinque anni, siciliano nel midollo e cosmopolita nell'animo, sembrava spuntare direttamente dalla Magna Grecia. Si può avere fortissimo il senso del sacro, e non professare la fede in nessuna religione, non credere in nessun dogma. Il senso del sacro di Cacciatore aveva le sue radici nell'orfismo e, più in generale, nei 'misteri' della greicità arcaica. L'orfismo del poeta si concretizzava nell'atto mentale del *riscatto*: "La realtà riscatto ininterrottamente"; "Ero felice pensando che il nostro compito, dovunque, fosse di riscattare."

Il nostro orfico non era affatto fuori dalla Storia. Le dedica per esempio un'intera parte della *Restituzione* (un poemetto dentro il poema), nella quale agisce un severo e disincantato sarcasmo. Ne cito un pezzetto finale: *La storia ch'è tra inferi e divi/ Non fa caso tra deboli e forti/ Nell'invidia bruciano i vivi/ Nel pensiero bruciano i morti// La storia non ama i volitivi/ Né i rassegnati alle proprie sorti/ Ama chi è come morto tra i vivi/ Ama chi sente vivo tra i morti.*

Ma badiamo bene, l'accento che risuona qui e in tutto il poemetto è l'interpretazione orfica della Storia. L'apertura non è sarcastica. Anzi, è un invito solenne a contemplare il confine impalpabile tra vita e oltre: *Chiudi le palpebre dico è per uscire/ Le vertebre volgi non è sonno di morte/ Territorio antico porte senza infissi/ Segni prolissi ignudi muri di avorio/ Un ardere è in tutti improvvisamente degni/ Caduchi i lutti nella mente rimane/ La fantasia ad essenza delle imprese/ Strane e la natura subito ha nostalgia.*

Proviamo a leggere alcuni passi che non sembrano pretendere particolari conoscenze: *Momento in movimento senza tradimento/ Il giorno t'ideologia e si sente imperfetto/ Fa' che io intenda il tuo esempio disattento/ Che lo scempio divulga a supremo diletto... /.../ Movimento un momento edificato in tempio/ Il resto al tuo confronto che bigotteria/ Il passato il futuro hanno le mani giunte. Ma nulla è pio od empio... /.../ Le idee rintoccano se le cose toccano/ Ma il pensiero in verità non è mai vandalo/ Nascono parole sono voglie che schioccano/ Irrefrenabilmente vien fuori lo scandalo/ /.../ Lo scandalo è qui in realtà vivere vorremmo/ Toccando il pensiero non le cose che avemmo.* Lo struggente desiderio di toccare il pensiero ci porta di colpo a un frammento eleusino sull'iniziazione: "Il pensiero dell'intelligibile, puro e semplice, attraversa l'anima balenando come un lampo, offrendo talora per una sola volta l'opportunità di toccare e di contemplare." E a Dioniso, secondo l'interpretazione orfica, ci porta apertamente l'epilogo della *Restituzione*: *Dove sono i presunti inganni della vita?*

*...// Ognuno ha in mano il suo specchio e la sua trottola/ Intorno al capo il frusciare di una nottola.*

Specchio e trottola sono tra gli oggetti o giocattoli rituali che compaiono nell'iniziazione di Dioniso fanciullo. Il poeta concede a tutti anche un simbolo d'altra specie: la nottola è uccello caro alla dea Atena, e raffigura la ragione che domina le tenebre. *Lo specchio e la trottola* è il titolo del successivo poema che apparirà da Vallecchi nel 1960. Si vogliono altre prove della costante ispirazione misterica di Cacciatore?

Scatta da quell'ispirazione il gesto mentale che strappa fenomeni e pensieri al senso comune e al rovinò del tempo. In parecchi casi il lettore non è tenuto a sapere niente fuori dai testi. Può semplicemente avvertire quel gesto, e tanto basta. Cito parzialmente due poesie, sperando che involino i lettori bendisposti.

*Questa luna che dice ad ogni cosa svèstiti/ La realtà svela ai sepolcri dell'Appia/ Nella luna di luglio due volte superstiti/ Al morto prima ed ai vivi poi ch'io sappia/ /.../ La nullità consiste si fa pietra bianca/ /.../ Questa luna in cui ora andiamo smarriti/ È la morte di cui ci siamo rivestiti.*

*Ha eletto te a sua patria l'indesiderabile/ Nell'intimo gli estranei di cui sei fatto/ Ora sono Giuditta ora sono Oloferne/ Inebriati da quell'innocente baratto/ Trasformano i pensieri in mani fraterne/ Non più il desiderio vuole cosa e cosa/ È l'indesiderabile in cui si riposa.*

L'intero *cursum animi* dello scrittore è stato segnato dall'immane elaborazione di un lutto, dalla forsennata contesa col pensiero della morte, quell'*estranea* che ci indica "la strettezza del varco" e ci esalta la vita. Quell'incompresa che ci sfida alla gara. Tutto è cominciato con la morte improvvisa del fratello maggiore, ammirato e amatissimo, mito "indiscusso" della sua adolescenza. Edoardo, sedicenne, ne è sconvolto. Spezzata quella sicura immediatezza, tutto sembrava finire nel buio serrato, impenetrabile.

Leggiamo almeno poche righe di ricordo da *L'identificazione*: "Andavamo, e sulle spalle inconsapevoli erano i drappi leggeri di tutte le civiltà. Solcando le acque verdi dell'anima ti seguivo, e in silenzio entravi nei porti vivi e operosi di tutte le epoche". Qui, col passo e il silenzio dei due fratelli, è evocato quel meraviglioso groviglio di tracce che è Roma, invitante a stregate peregrinazioni nel visibile e nell'immaginario.

Dalla pena della crudele interruzione, Edoardo esce trasformato. Sente una voce sorgere "dalla conchiglia della nuca": *E d'ora innanzi sarai folle di ragione*. "Da ragazzo estremamente estroverso – racconta tanti anni dopo in un'intervista – divenni riservato, pensatore, e da questo trauma profondo uscii con una certezza: "Ogni cosa è tutt'altra cosa." Così comincia il viaggio iniziatico ricostruito con qualche segretezza nell'*Identificazione intera* (a cui da ultimo l'autore avrebbe voluto aggiungere un sottotitolo più affabile e familiare: *Andirivieni e rimpatrio*).

Se l'inesorabile alterazione è un incitamento, la restituzione che la vita fa di sé, pur nel suo crudele "spandimento", è un atto di accoglienza: hai il

mondo in palma di mano. Il mondo ti comprende. Tu appartieni intimamente all'Esterno. Che ci puoi fare? Tale pacata visionarietà della *Restituzione* non è tuttavia la cifra risolutiva della poesia di Cacciatore. La visionarietà dell'Esterno, che irrompe nel tuo pensiero e continuamente lo altera, non può essere addomesticata.

La raccolta successiva, *Lo specchio e la trottola*, è discontinua. In molte occorrenze sembrano prevalere intenzioni sarcastiche programmate. I comportamenti del metropolitano "uomo moderno" sono fissati in metafore caricaturali troppo spesso di scarsa evidenza o indecifrabili. La spinta orfica dell' *Identificazione* s'è ingarbugliata. Ciò nonostante, un discreto numero di poesie, più ispirate che programmate, merita ammirazione. Ne cito appena un frammento superbo: *Belletto a posto quando la tempesta tacque/ Senti io credo tu credi all'adorno incesto/ Squarcio di cielo e quercia in un orcio d'acqua/ Epoca a pezzi e non temo – meno mi piace/ L'uragano d'origine epigono in pace.*

Col saggio *Dal dire al fare* del '67, libro piuttosto agile e sogghignante, Cacciatore si costruisce una nuova piattaforma ideologica. Scopre il surriscaldamento del mercato; la proliferazione delle cose "d'impiego consueto"; il mondo dove le idee si sguagliano dentro le cose, e i fruitori godono di una "enorme somministrazione di trivialità". L'avidità ha messo le ali ai piedi. Tutto deve cooperare alle macchinazioni del Prodotto.

Sembra che nel libro si mescolino due pulsioni: l'una a smascherare la nuova arrogante realtà del mercato, che col suo banale e luccicante terrorismo diffonde "un'irradiazione straziante, quasi schizofrenica d'irrealtà"; l'altra a esaltare le virtù orfiche e imprevedute del "corpo pubblico" che è oggi il mondo dei consumatori. I corpi, anche se gli umani non lo sanno chiaramente, vivono un fascinoso processo di liberazione delle energie, una salvifica caduta di tutti i divieti d'accesso. L'orfismo moderno di soppiatto rovescia le pretese del demonico mercato. Il poeta scopre l'orfismo di massa!

Il poema totalizzante *Ma chi è qui il responsabile?* (1974) è una deriva del curioso saggio del '67, frutto più della volontà che dell'estro creativo. Stenta a farsi riconoscere. L'automatismo di cortocircuiti metaforici sconcerta e annoia il lettore. Che fine hanno fatto le immagini e il discorso gnomico? Sembra di sfogliare un catalogo di enigmi senza sbocco. Tra l'irridente e il distratto, l'autore mi disse che per scrivere certe parti del libro gli erano state utili le Pagine Gialle dell'annuario telefonico. Appunto. Però una decina di pagine me le terrei care: la lunga e divertente litania "Andatura", il delizioso "Transistor" e "Il giuoco si scatena".

Dopo il deludente intervallo, l'inaspettato contraccolpo. Stavolta è di nuovo in scena il pensiero e la voglia spasmodica di "toccarlo". Cacciatore è tornato ai lampi eleusini e all'orfismo dionisiaco. Ha riflettuto a lungo, costruendosi una Fisica fantastica dell'Energia cosmica: l'energia "zonzegia" battuto battuto per l'universo, e il pensiero ritorsivo in quel transito cadenzato vuole intrufolarsi.

Il dramma è raccontato per filo e per segno nel poema in prosa “Itto itto”, pubblicato soltanto nel '94 (editore Manni). Potete leggerlo o no, fate voi. Non è necessario per capire *La puntura dell'assillo, cinquanta ed un sonetto*, smilzo libretto del 1986, che non riassume per niente il volumone da cui scaturisce; ne esprime invece l'anima, ne sprema il succo. E lo fa con ispirazione felice di essersi liberata dell'ingombrante fardello (seicento pagine di fatica intellettuale pazzesca).

Il pensare inscenato nei sonetti è dionisiaco, è “adorabile coito d'amore”, è “allegria”. *Pensare è sorreggere i transili schianti/ Secondo l'assillo che punge ove smania/ Il tatto vi avoca e lo modula in tanti/ Ribattiti espansi.... L'atroce divieto* di uscire da sé non è mai abolito, cioè il pensiero lo sa. Ma da qualche parte Cacciatore dice: a noi spetta “rendere prensile quanto si altera”. *La puntura dell'assillo* ha un suo potere di seduzione: induce il lettore (di poesie) a innamorarsi del proprio pensiero. Toccare no. Una sfioratina, forse, fuggevolissima... potrebbe scapparci.

P.S. Mi sono stupito di non trovare nel libro *Tutte le poesie* edito recentemente da Manni il poemetto “Pari e Patta”, scritto molto probabilmente dopo “Itto itto” e certamente dopo *La puntura dell'assillo*. Sono entrambi distillati dall'immane scrittura-investigazione di “Itto itto”. “Pari e Patta” conta venticinque strofe di dieci versi, le quali si accorpano in sei sequenze distinte composte di un numero di strofe che va da 3 a 5. Direi che ogni sequenza è tematizzata nel verso della prima strofa. Si tratta dunque di una composizione accuratamente architettata. “Pari e Patta” è stato pubblicato due volte. La prima nel 1986, nel n.81 della rivista “Alfabeta”. La seconda nel volume *Chi l'avrebbe detto* (Feltrinelli 1994) con una piccola festosa variante dell'autore a me dedicata.



Marcello Carlino

*Di alcuni movimenti della scrittura di Cacciatore*

La poesia di Edoardo Cacciatore non può che essere riferita ad una costellazione di idee, e ad un conseguente, arduo viluppo euristico, che appaiono profondamente implicati nella logica e nelle forme della scrittura, condizioni o impulsi del suo determinarsi, “itti” e ritmi del suo distendersi.

Sappiamo, per intanto, come non siano ammesse riparazioni: con ciò volendosi dire che pensare la congerie o gli sparsi relitti dell’esistente in conformità ad una tensione di possibile approssimazione al vero, pensarli con impegno gnoseologico e con responsabilità morale, sconsiglia e oppone divieto a compiti di rammendo, di ricucitura degli strappi, di surrettizia composizione delle contraddizioni. Sconsiglia e oppone più severo divieto, nel mentre, a compiti risarcitori che la poesia sia tentata di assumere, candidandosi a rifugio, a presidio o protocollo di linimento, a riparo. Che per questo la poesia di Cacciatore non si mostri ottemperante alla tradizione egemone nel Novecento letterario italiano ed europeo, nulla recando a conforto del canone che per essa può essere supposto, e che, inoltre, metta a repentaglio il senso comune dell’estetico come teorizzazione e codificazione della separatezza dell’arte, tenuta pertanto a strettissimi, prescritti vincoli di mandato, ciò mi pare sia da giudicarsi assodato e si debba appunto al diniego, reso forte dall’oltranza dell’impegno filosofico e conoscitivo, al diniego di qualsivoglia esercizio riparatorio delegato all’arte.

Sappiamo anche che l’insufficienza e la resa gnoseologica, l’improduttività conseguenti ad una prassi di riparazione sono radicalmente motivate dalla dinamica, che non consente rimedio, e che è bene sia tenuta in conto nelle sue esplicazioni e nei suoi indotti, dell’alterazione.

Comunque e dovunque sia inscritta l’origine del concetto di alterazione in Cacciatore, che plausibilmente trova un suo input nella filosofia presocratica, quel che appare certo è che si tratta di un concetto-chiave, un cardine vero e proprio nel “sistema Cacciatore”. E quel che è certo è che un concetto che, liberandola da tentazioni riparatorie, organizza e struttura la poesia di Cacciatore secondo il principio di un corrispondersi tutt’affatto sinergico e corresponsabile di filosofia e poesia. La filosofia di Cacciatore coagisce, infatti, con la poesia; e non è senza darsi, né prima di darsi, né fuori dal darsi, in scrittura letteraria. Quella di Cacciatore è filosofia per la scrittura, e dunque la sua è scrittura di pensiero, è poesia pensante. Altra cosa, anche questo sappiamo, da quanto si intende, seguendo i dettami della moda debolistica, per pensiero poetante.

E allora sappiamo essere motto convenientissimo a Cacciatore quello che recita: “Ad oltranza, tutto è in preda all’alterazione”. Tutto diviene ir-

reparabilmente, senza riparo tutto è per essere altro (Cacciatore nella sua grammatica filosofica e poetica assegnava un ruolo di speciale rilievo al participio futuro, alla perifrastica attiva): e dunque le cose, mentre vanno modificandosi, portano il segno, un segno pubblico di una responsabilità politica e civile consapevolmente deliberata, il segno del nostro intervento e del nostro concorso nell'attività senza riparo in cui tutto diviene deformandosi, modificandosi. Perché l'alterazione in Cacciatore non è metafisica regola universale che prescinda dalla storia del lavoro e della prassi dell'uomo e si applichi nonostante tutto *iuxta propria principia*, così che al saggio non resta che osservarne da lontano, come ataratticamente, epifenomeni e risultanze i quali sono esiti di un processo meccanicistico, al dunque preordinato e invariabile (per paradosso l'esatto contrario dell'alterazione); è invece intreccio nel quale stanno leggi biologiche comuni ad ogni ente, soggiacenze dell'essere al tempo, ma anche concorsi e contrasti di energie, e influenze di pratiche sociali e politiche, e modelli e valori di rappresentazione, e scelte volta a volta operate ciascuna con il suo potenziale e con il suo orientamento di alterazione. Alterazione è un concentrarsi di forze convergenti in conflitto; è la logica stessa del conflitto nel suo prodursi: non a caso 'responsabilità', o uscita dalla clausola di un proprio arreso ed avulso consistere, sono lemmi o sintagmi spesso usati nelle opere di Cacciatore.

Ora, Cacciatore è poeta che non ritiene la scrittura esente dall'impegno di una grande narrazione. Responsabilità vuole che essa si dia a rappresentare (così evidenziandola al pensiero e pubblicandola, ma così fornendole il proprio consapevole apporto), si dia a rappresentare l'alterazione che è la qualità e la possibilità dell'esistente e la ragione stessa di una chiamata di responsabilità per l'uomo. E l'istanza di una grande narrazione prescrive un assetto e una tenuta per i quali la rappresentazione possa consistere così focalizzando l'alterazione; prescrive l'estensione di una clausola definitoria: il contrario della alterazione.

La struttura da opera organicamente conclusa tra prologo e epilogo, con la retorica della argomentazione ben in aggetto; la forte complessione drammatica per cui il testo sembra essere costruito immancabilmente per la voce; l'intonazione asseverativa, in virtù della quale una voce fuori campo (come inalterata, come in salvo dall'alterazione) pronuncia i suoi assiomi mostrandosi certa del suo dire; la dimensione illocutiva che sembra toccare i predicati e volgerli in azione; l'apparato della versificazione e il padiglione dei tropi figurali perfettamente allestiti; il piglio profetico che distingue la scrittura: sono altrettanti segni di una volontà di grande narrazione trasferita nel testo poetico e nelle sue forme. Che il registro dello stile sia alto, che ci sia una marcata inclinazione al sublime, anche questo mi pare si debba riconoscere. Riconoscere, appunto, come caratteristica di una intenzione di grande narrazione usata a mettere in forma, tra filosofia e poesia, ininterrottamente l'alterazione.

Epperò, mentre è tenuta a questo compito, che la pone come a distanza e quasi in salvo dall'alterazione, la scrittura non può pensare di sfuggire al-

le sue grinfie. E di non uscirne in qualche misura toccata, lacerata.

Il XXII sonetto della *Puntura dell'assillo* ne dà avviso: *Nel vento si squassano palme a dirotto / Ma il fusto ogni volta quell'impeto tollera / Sostiene la furia non è al di sotto / Fa cenno d'indulgere all'ilare collera / Ed anzi partecipa a tale banchetto / Di ire che vengono e vanno per l'aria / Sornione il fusto sta lì tutt'eretto / Buriana alla fine cadrà strafalaria / E il fusto continua intanto a slanciarsi / I rami nel vento son sì ricompensa / Che premia arcivivi e i presunti scomparsi / A scaglie incolonna corteccia ed è intensa / Afferma quel fusto che pure si caria / Sgomento è buriana la più strafalaria.*

Come il fusto ferma, la scrittura regge l'urto dell'alterazione per poterla rappresentare; come il fusto cariato, la scrittura è scossa e sopporta un'alterazione che non la risparmia. La scrittura fa mostra di essere, deve far mostra di esser fuori dell'alterazione, mentre pure conserva la lucida coscienza di esserne dentro, di non poter esserne che dentro. La rappresentazione dell'alterazione chiede che l'alterazione sia posta a distanza, e distinta come cosa che si abbia agio di riprendere panoramicamente, conchiusa, posseduta, controllata (buriana perciò strafalaria); ma non può che supporre e scontare che l'alterazione si porti sulla rappresentazione e la contagi, la caria. E così la scrittura sta tra rappresentazione e ir-rappresentazione, poiché anch'essa, ad oltranza, in preda all'alterazione. Ed è cosa di portata più ampia dell'uso cacciatoriano, di cui pure sappiamo anche per diretta testimonianza d'autore, di *contraintes* con funzione di caricamento dell'energia della scrittura.

Ebbene, a me pare che tutta la forza e l'impegno, anche civili e politici, della poesia di Cacciatore stiano in questo incrocio, in questo *tour de force* ideologico e di poetica, in questo rovello; e che da esso, come dall'interferenza di tre attivi campi di forza, partano alcuni movimenti della scrittura che è particolarmente utile descrivere. Non si tratta semplicemente di dislocazioni linguistiche da cui siano ricavabili marche di stile, si tratta invece, più propriamente, di movimenti semantici che, sotto la frusta dell'alterazione di cui ogni cosa è preda, la scrittura sopporta e accumula e iscrive in sé nel lavorare dialetticamente, nel disporsi bifida: nel voler ritrarsi dall'alterazione per assicurare la dicibilità e la rappresentazione e, contemporaneamente, nel non poter che, nel sapere che è necessario incontrare l'alterazione che la scuote e che la caria.

Primo movimento. Movimento rettilineo con successivi avvitamenti periodici da cui riprende e rinforza la sequenza. E cioè: il testo procede e si sviluppa, ammettendo il riuso di alcuni elementi o nuclei, su cui si torna come in una riconsiderazione-riflessione e da cui si riparte secondo le dinamiche della ininterruzione, ovvero di una dialettica che non si chiude o di un interminato sillogismo imperfetto. Entro questo movimento trova posto la *gradatio* che in Cacciatore, si sa, è un refrain strutturale. Un esempio, tra i molti possibili, dallo *Specchio e la trottola* (1960), esattamente dalla nona "Insinuazione", intitolata appunto allo *Specchio: Profonda foce*

*di facce superficie / Che ne sai tu dell'alfa e dell'omega / Chino sul sito cheto / Nessuno ha più radice // Comincia il viaggio vero ora ci strega / area dove non sporgono edifici / Strumento di figure / Rugose senza una piega.* Qui gli avvistamenti hanno luogo sopra la figura dello specchio lungo l'asse segnato e distinto dai sintagmi "di facce superficie", "sito cheto", "strumento di figure... senza una piega", i quali scandiscono e rilanciano un percorso uguale, ma volta a volta incrementato e perciò diverso, in cui lo sradicamento e la mancanza di orientamento definito ("che ne sai tu dell'alfa e dell'omega", "nessuno ha più radice"), il venir meno di coordinate certe ("area dove non sporgono edifici"), e il viaggio come *quête* si producono in successione, mosse dalla dialettica di profondità e superficie di cui lo specchio è il medio e il limite ("Profonda foce di facce superficie", "Rugose senza una piega").

Movimento secondo. Movimento rettilineo con frequenti spostamenti laterali e determinazioni di linee-traccia semantiche svolgentisi in parallelo. E cioè: il testo lascia partire a brevi intervalli delle sequenze come traccianti che sembrano destinate a non incontrarsi e che rendono testimonianza del diversificarsi dell'esperienza e della disforia da alterazione. Un esempio da "Si parte" in *Ma chi è qui il responsabile?* (1974), pronunciato da una voce che è detta non per caso sfuggente: *La luce è incenerita e con penne di starna / l'uomo antico tenta che ancora in noi si spacca / Spaesato e in alto esala soffi e si scarna / Inerme – Tanto ormai chiuso è il tempo di caccia / Crampi ha l'indugio l'interferenza una macchia / Molestia e pregusta uno spiraglio a speranza / Ma partenza è organica l'uomo si stracchia / Calcareo il cielo pavimenta questa stanza / Televisivo alibitico radiofonico / Sfrena il Caso e gli intimi trucchi scocca in marcia.* Ed è chiaro come, ricevendo impulso ancora dal motivo del viaggio, che ha funzione solo in parte unificante, la scrittura segni ed evidenzia itinerari che si distinguono l'uno dall'altro in ragione dei tempi e degli spazi, degli strumenti e delle marche storiche e culturali, della concretezza dei riferimenti e della astrattezza di alcune argomentazioni, sicché lo spaesamento, in quanto sistematico dislocarsi e porsi altrove, o scambiare di binario, innerva la scrittura.

Terzo movimento. Movimento convettivo disforico scatenato da incalzanti inversioni di marcia. E cioè: il testo accetta di lasciarsi prendere in una dinamica in cui spinte centrifughe e spinte centripete concorrono e fanno vortice, gorgo. Un esempio si rintraccia nella serie dei "Lavori" ancora in *Ma chi è qui il responsabile: Se rende l'idea... / La sguinzaglia che ringhia / Per l'eccidio dei pezzi dove si crea / Metempsicosi bucherellata a cinghia / E in corsa piena / È un recapito di trapassi che comunica / Di larva in larva al tormento di quei singoli / Lo sbizzolo di un'unica / Farfalla con cingoli / Ghiotta a cancrena.* E si guardi alla corrispondenza biunivoca, nel segno della crudeltà, dell'eccidio e della metempsicosi dissacrata e dileggiata dal trasferimento di nomina per cui è chiamata a designare metaforicamente la vorticoso trasformazione dei pezzi alla catena di montag-

gio: corrispondenza i cui effetti cinetici e destrutturanti risultano dallo scontro con la forza compressiva dei macchinari resi attraverso metafore animali riferite al tema del controllo, della guardia, della chiusura: “La squinzaglia che ringhia”.

Movimento quarto. Movimento rettilineo con diversioni di controcanto, ovvero figura di gambetto. E cioè: assecondato da un’acconcia disposizione del verso nella pagina, o da un’adeguata voltura visiva della forma del testo, lo sdoppiamento della voce si incarica di distrarre il primo livello dell’enunciato alterando la dinamica dell’enunciazione: *Nòcciolo della voglia / sbucciato puntiglio / Mille accumuli fosti / sei ecco il lesto / Cavatappi nel sughero / a rotolo il sigaro / Brusto in fretta quel rivolo / di sangue sul tavolo* (e questa è “La cosa nuda e cruda” ai cui effetti collabora l’effetto-scivolamento determinato qui dagli sdruccioli).

Quinto movimento. Movimento rettilineo orizzontale con picchi e cadute, inerpimenti e sprofondamenti in verticale dati una o più volte. Funzionano così la terminazione ripetuta tante volte quanti sono i versi e la rima identica che alle lunghe non si avverte più come rima ma come momento di irritazione euforico-disforica della semantica del testo: in “Il nastro trasportatore”: *Svegli o in coma cuccagna è l’esterno / Qui a ore ti ha assunto l’esterno / per inciso trattieni l’esterno / Su pel corpo ti espandi all’esterno / Giù giù in te risprofondi all’esterno / Frughi l’intimo e trovi l’esterno* (ed è sintomatico che svolga questa funzione di stimolazione e di deviazione un semantema come ‘esterno’). Dove l’esterno sta ogni volta a rammentare quanto, essendo fuori della poesia, costituisce il limite della poesia, che non può presumere di non conoscere e non avere altro al di fuori di sé. Limite e anche ricchezza, o fertilità politica di alterazione.

## Velio Carratoni

### *Le ragioni di un premio*

1. Cacciatore/Fondazione Marino Piazzolla. Un rapporto di riproposta, di riconoscimento, da parte di chi ha assegnato, sia pure alla memoria, un premio per valorizzare un autore secondo la giuria ritenuto “ingiustamente dimenticato”.

E tale premio porta il nome di Piazzolla. L’edizione è il 2003 del Ferozia/Città di Fiano.

Per volontà di Piazzolla, secondo Statuto, è indicata la disponibilità a riproporre non monocordamente se stesso, ma altri esponenti della cultura, della poesia, tramite borse di studio o assegnazioni di premi. Dimostrazioni di generosità, da parte di un autore fuori moda, burbero, insofferente, contraddittorio, vulcanico, soprattutto nella sua visionarietà. Sono famose le ire, le avversioni, gli antagonismi, le ilarità volute o inconsapevoli di colui che era stato amico di Cardarelli, per poi divenire suo antagonista o avversario, tanto da definire l’autore di Tarquinia, “poco informato, autodidatta mediocre, pur essendo dotato di viva intelligenza e gusto”.

Siamo ai tempi de “La Fiera Letteraria”. La collaborazione di Piazzolla a tale testata era iniziata alla fine degli anni Quaranta, dopo il rientro dalla Francia, dopo il periodo di *Narciso*. Collaborazione proseguita anche dopo, fino agli anni Sessanta, con interventi che riguardavano la poesia o le rievocazioni della vita parigina o la critica di artisti che esponevano e producevano durante gli anni della così detta Scuola Romana.

Nel 1960 avviene un fatto strano. Piazzolla si trova tra i partecipanti al Premio Viareggio con l’opera *Mia figlia è innamorata*. Con tale titolo l’editore Cino Del Duca aveva ribattezzato *Le lettere della sposa demente*. Di questa modifica l’autore non era d’accordo. La subì risentitamente.

Il volume in questione al Viareggio ebbe otto voti su nove. Di ciò ci ha informato lo stesso autore, rispondendo nel 1982 ad Angelo Sabatini a Radio Uno della Rai, nella trasmissione a cura di Gianni Bisiach. Intervista da me ripresa nell’ *Omaggio a Piazzolla*, volume II, pag. 729 del 1993.

### **Un Cacciatore di troppo**

Piazzolla, con voce alterata, come da registrazione in mio possesso: “Quando Ungaretti, che come membro della giuria, si trovava a Roma e non a Viareggio, seppe che il Premio stava per essere assegnato a me, propose il libro di Edoardo Cacciatore, *Lo specchio e la trottola* e tentò di influire sui

giudici che avevano votato per me...Tra i giudici vi erano Rèpaci, Schiaffini, Titta Rosa, Bigiaretti, Primo Conti, Ravegnani... La discussione si era protratta per ore... Quando Schiaffini pregò Ungaretti di spiegare la poesia di Cacciatore, Ungaretti si trovò in difficoltà. A questo punto intervenne Bigiaretti che disse ai commissari colleghi: “È inutile che continuiamo. Il Premio non lo diamo né a Piazzolla né a Cacciatore. Lo diamo a Volponi”.

Seguita Piazzolla: “Ricevetti così come premio di consolazione la medaglia d’oro del Presidente della Repubblica... Si è verificato – prosegue – che un giudice non presente abbia tentato di indicare alla giuria l’assegnazione ad un libro che era già stato scartato”.

Nel tono di Piazzolla si sente un certo livore verso Ungaretti, che perdurò diversi anni, dopo che Piazzolla su “La Fiera Letteraria” aveva riportato il giudizio di Gide che lo definiva: “Un modesto suonatore di flauto, epigono di Apollinaire e Valery, pur in possesso di qualche folgorazione e spirito di arrivismo”.

Noi non sappiamo quali siano state le reazioni di Cacciatore ai risentimenti di Piazzolla, che lo coinvolgevano di riflesso.

Sappiamo, invece, che, grazie a Piazzolla e al Premio Feronia, Cacciatore è stato rimesso in discussione. E noi oggi siamo qui anche grazie a tale assegnazione.

2. Il Premio conferito a Cacciatore, che porta il nome di Piazzolla, non riguarda un ripensamento, ma un’evoluzione dei tempi che dimostra come ciò che resta e si svolge per sviluppo naturale tenda a fare giustizia di tante meschinerie o parzialità.

Non sono le schiere, le faziosità che determinano fatti avvenuti, ma il giusto distacco, senza scopi o rivalità preconcepite.

Un autore irascibile come Piazzolla, con le sue volontà magnanime, ha forse previsto con la sua inconsapevole generosità ogni aggiustamento possibile.

Lui non ha lasciato veti o sbarramenti. La sua Fondazione, che si è associata a questa giornata di studi, ha lasciato tutto alla cultura.

Mentre ancora tanti steccati restano invalicabili. Come certo ricadere in un imbarbarimento generale, di fronte al quale è già molto se oggi ricordiamo un autore, per ragioni culturali, che superano ogni dubbio o contesa.

Come Presidente della Fondazione Piazzolla ho ricordato un fatto forse insignificante ma sintomatico dell’ ambiente poetico che dagli anni Sessanta non è certo mutato. Si dovrebbe dire: “Così va la poesia”.

Dalla rissosità siamo arrivati ad una forma di saturazione o di annacquareamento generale, di rimozioni forzate, di proposte o riproposte di autori bluff che scrivono con lo stampino.

Contraddittoriamente, grazie ad influssi insperati, oggi riparlamo di Cacciatore che ancora, purtroppo, resta fuori. Dagli schemi, da certi repertori, da tanti elenchi ufficiali.

Risulta interessante, in quanto autore recalcitrante a forme di recupero programmate.

Ci ha provato Manni Editrice con risultati in risalita, dopo che la Einaudi, con il *Discorso a meraviglia* del 1996, prefato da Ferroni, aveva in parte fallito con la sua iniziativa.

Ci rincuorano le recenti recensioni di Raboni su “Il Corriere della Sera”, di Giuliani su “La Repubblica”, dopo il paginone de “Il Messaggero” con l’analisi critica di Renato Minore, in occasione del conferimento del premio su citato del luglio scorso, dopo che “Poesia” aveva preso le distanze da tale autore, a seguito del ricordo apparso nel numero 102 del 1997.

Ho detto che il silenzio di tanti critici su tale autore, ci rende fieri di averlo riproposto.

E la giornata di studi di oggi fa parte di un’impresa che offre occasioni inaspettate, pur lente nel loro evolversi.

Quindi giudizi critici che girano, secondo i quali “la sua poesia nasce quasi per distillazione della prosa, trovando antecedenti nel filone metafisico inglese e nel barocco tedesco, animata da una forte carica gnomica”, pur risultando luoghi comuni, fungono da pretesto per approfondire ancor più le ragioni di una presenza/assenza, tanto sintomatica, in quanto contraddittoria e inconsueta nel panorama delle nostre lettere.

Sempre per parlare di giudizi, non tanto numerosi, concludo ricordando la motivazione letta durante la cerimonia del XII Premio Letterario Ferroni, 2003, Fondazione Marino Piazzolla, su citato, in persona del suo relatore Giorgio Patrizi: “Si conferisce all’opera e alla figura del poeta-filosofo Edoardo Cacciatore, riconoscimento per i suoi versi e saggi derivanti da una razionale visionarietà, che mette in scena le motivazioni ontologiche da cui prende slancio l’espressione poetica in direzione di un linguaggio totale”.

E non dimentichiamo che il Premio veniva anche assegnato al volume *Tutte le poesie*, edito nel maggio 2003 da Manni.



Donato Di Stasi

*Edoardo Cacciatore: la talpa perfetta  
ovvero il ritorno di Alonso Chisciano*

Non leggere è l'imperativo categorico di quest'epoca filisteica. Rendere abitabile la città di Steiner, dove i libri sostituiscono vetro e cemento, ma rimangono struttura, o fondale: questa è la meta.

Nella logica dell'accumulo ci si convince a comprare di tutto (in specie letteratura primaria, *id est* romanzi da comodino notturno e da bagno), ma non si ha tempo per leggere nulla. Figurarsi trovare interesse alla letteratura secondaria (i saggi, sic!), meno che mai alla letteratura terziaria (la poesia-poesia), scritta da esseri totalmente imprevedibili, impossibili da ridurre a una comoda casella interpretativa.

Edoardo Cacciatore è registrato quale vittima eponima di questa città senza finestre e senza occhi, appunto perché si presenta come un autore spigoloso, speculativo, spoglio di mediocrità e votato all'eccellenza (è risaputo come nelle patrie lettere si disprezzino i talenti e si promuovano larve e lemuri dell'intelligenza).

Il poeta palermitano/romano, 1912-1996, esistenza borghese da intellettuale *open*, autore di *La restituzione* (1955), *Lo specchio e la trottola* (1960), *Ma chi è qui il responsabile?* (1974), *La puntura dell'assillo* (1986), *Graduali* (1986), rappresenta con dovizia la classe degli ignorati: come creatore e scrittore raffinato riesce ancora più odioso perché ha colto i segni non consolatori del suo tempo, ha ucciso con la sua scrittura l'epigonismo, alzando una voce finalmente nuova, arricchita e amplificata da una rutilante pluralità di linguaggi, che ne hanno nello stesso tempo decretato perifericità e inattualità.

Cacciatore non ama gli imballaggi testuali già usati, i rantoli e le bave liriche, i falsi compendi da *contemptus mundi*; la sua visione del mondo si espande e sprofonda dentro se stessa, fruga l'intimità delle cose, la fisicità in loro contenuta: vorace, scava e divora la superficie del reale, autorecluso e eterorecluso nel sottoasfalto dove la contemporaneità accumula i suoi resti, le reliquie, gli avanzi, i pensieri indesiderati, le concezioni pericolose per la piatezza e la banalità imperanti.

Per sopportare la sua condizione tragicomica, Cacciatore si è infeudato in un sottomondo allo scopo di verificare *in medias res* la continuità di fondo della realtà: percorrendo i suoi testi si percepisce costantemente la dolorosa sensazione di un viaggio nel ventre urbano tra strappi di senso, vite sgangherate, dissonanze in prima e in ogni persona.

Cosa succede quando la talpa esaurisce i cunicoli e anela la risalita per stabilire la posizione raggiunta rispetto al sopramondo?

Dissolte le nebbie e gli aloni delle calcolate e fantasiose gallerie meta-

poetiche scavate, la talpa osserva intorno a sé l'estendersi della Palude Definitiva, la disseminazione del divino, la polverizzazione di ogni metafisica; non le resta che procedere snodandosi attraverso i frantumi di tutte le mitologie, dove la materialità infuria con la temibilità dei principi che non ammettono contraddittorio e riducono sentimenti e emozioni a forme di mera pensabilità.

Si entra nel gheriglio della testualità cacciatoriana, se si comprende che la lessicografia del divino non appartiene più alla civiltà occidentale, in perpetua decadenza, e che una nuova dominazione si impone, nuovi demiurghi si profilano all'orizzonte per celebrare le sopraggiungenti ritualità, a cui nessuna organizzazione sociale può sfuggire.

Per metamorfosi culturale la talpa soffia nelle sue carni e esplode nella figura protodonchisottesca dello scrittore (l'Alonso Chisciano del titolo) che elabora una concezione agonica della lingua, progetti concettuali, passione e presenza civile, esattamente il contrario del funzionario culturale di successo con largo seguito di giornoletti letterari *à la page*, innocuo e sentimentale, perennemente alla ricerca della 'favola bella' che stringa i cuori in un unico afflato.

Cacciatore raggiunge il vertice della sua produzione con il volume del 1960 *Lo specchio e la trottola*, strutturato in tre parti: "libido sentiendi", "libido sciendi", "libido dominandi", i tre drammi del desiderio messi a confronto con la crescente massificazione delle coscienze (lo specchio) e con la folle accelerazione impressa alla vita esteriore produttiva e alla vita interiore opacizzata (la trottola).

In quest'opera acuminata e dirompente rimarca la *dissoluzione del concreto* e il massiccio ricorso alla *mediazione* a ogni livello (sparito il rapporto diretto con le cose, limato l'attrito con il mondo, resa impossibile la conoscenza effettiva dei fatti d'esperienza), così da costringere l'individuo a vagare in una Mancia desolata e brutale, afflitto da infinite interpolazioni, terrorizzato da tutto ciò che non venga avvolto da un velo di Maia di falsità e edulcorazione.

L'obiettivo di Cacciatore è giocare la stessa partita del *sistema* che succhia realtà e fornisce surrogati, ma a regole rovesciate: moltiplica i piani del reale, ricorre a un eccesso di complessità retorica e ricercatezza lessicale, spinge il discorso poetico a un'apparente e assurda indecifrabilità con il dichiarato proposito di mettere a nudo l'inganno: tuttavia la sua poesia superficialmente oscura, ermetica, priva di chiari connettori di significato, non è altro che alterazione ironica, interrogante spinta contro l'élite culturale che pretende di imporre omologazione rassicurante per tutti gli aspetti dell'esistere.

Cacciatore struttura le sue catene compositive sulla pseudomediazione, lamentando la rinuncia alla nominazione, avvia rulli semantici di incredibile potenza evocativa, recupera oggetti desueti, oltre che parole tramortite e cancellate: contrasta il dominio dell'*esprit de géométrie* esasperando gli apporti metaforici e analogici, secondo un concettuoso canone barocco che

finisce per scoraggiare qualsiasi voltatore di pagine non disposto a intalponirsi in questi versi abissali, non ancora pronto a raccogliere i vessilli dell'umano piantati ai confini delle Regioni del Silenzio.

Si spiega il rifiuto totale da parte di Cacciatore dei testi chiusi, ben confezionati (*incipit* a effetto, *explicit* da fazzoletto), aromatizzati all'orfismo o all'avanguardismo, che non contengono e non servono a nulla, se mai la poesia debba servire a alcunché.

Il testo poetico non è autosufficiente, né autoreferenziale: ha bisogno di profili progettuali, di emozioni vissute, di passione comunicativa, senza confondere la comunicazione con la semplificazione, o peggio con la sciatteria, con la volgarità, o con gli slogan. La poesia non è e non può essere marketing a nessun livello (Cacciatore non lo conosce e non lo legge nessuno, ma dei 42 milioni di libri venduti in edicola nel 2004, quante centinaia ne saranno lette?)

Cacciatore inforca una dolente/gioiosa poesia didascalica, nel senso etimologico del termine: salvaguarda la funzione/finzione del linguaggio, infischiosene delle vaghezze e delle illuminazioni novecentesche; insomma nei suoi testi la consequenzialità del pensiero poetante, non la giustapposizione cialtronesca dei frammenti; fa gustare in ogni suo libro (disarmante e impervio dalla prima all'ultima pagina) armonia diffusa delle parti, ritmo incalzante, movimento intelligentissimo dei tropi, simmetrie scovate alla quarta, quinta lettura (quando va bene).

Cacciatore sale al proscenio indossando i panni dell'ircocervo talpa/alonso chisciano, scava e sillogizza prima di delirare da don chisciotte inascoltato e segregato nella città dei non lettori: se d'inverno o d'estate (le stagioni più propizie), un lettore qualsivoglia si ripromettesse di annodare i fili sotterranei di questa poesia, avrebbe molto da capire della nostra civiltà ormai adulta, ammalata di una decadenza che continua a decadere voluttuosamente, morbosamente, senz'ansia veruna di finire sul serio.

P.S. Contravvenendo alle usuali regole che disciplinano la letteratura seconda, l'estensore delle presenti note non ha di proposito citato righe o strofe del Nostro, per le ragioni che lacerti di versicoli non gli darebbero giustizia e che Cacciatore va letto verticalmente (da cima a fondo) dal vivo, benché morto e dimenticato.

Florinda Fusco

*Per uno studio comparato: tracce del Finnegans Wake e del Livre in Itto Itto*

In questi ultimi anni ho svolto un lavoro critico-filologico sull'opera di Cacciatore. Tra gli autografi, che ho avuto la possibilità di studiare, ho trovato una mole notevole di documentazione della sua ultima opera, *Itto Itto*, del '94. E avendo riscontrato una metodologia di scrittura singolare, ho voluto soffermarmi, adottando nello studio una prospettiva di *critique génétique* e pertanto analizzando il testo come *processus*, organismo in crescita, coagulo di dinamicità, considerando pertanto anche le redazioni definitive come stadi provvisori di una scrittura *in fieri*.

*Itto itto* sembra nascere da un interrogativo: è possibile riprodurre linguisticamente il movimento inarrestabile dell'universo? Si potrebbe dire, forse, che Cacciatore, in questo lavoro, sembra volersi consegnare all'impossibile operazione di nominare l'Alterazione del tutto, ovvero la costante trasformazione dell'Energia cosmica, attraverso suoni e catene ritmiche e lessicali. Se nei testi precedenti permangono certe barriere strutturali – nell'autoimposizione di una determinata articolazione metrico-prosodica, nell'adeguamento all'ortodossia dei generi, nell'utilizzo di lessemi appartenenti alla lingua codificata: in *Itto Itto* tutto diviene materia alterabile. E la scrittura non è solo rappresentazione dell'Alterazione del cosmo, è essa stessa atto alterativo della lingua, con lo stesso peso ontologico dell'Alterazione del tutto di cui fa parte. In questo senso, utilizzando una terminologia wittgensteiniana, per Cacciatore, fatto (ossia Alterazione) e proposizione linguistica, coincidono. Sulle orme del *Finnegans Wake*, definito da Cacciatore "il libro più catastroficamente sperimentatore e sperimentale" della nostra epoca, Cacciatore intende creare un sistema linguistico autonomo, costruito attraverso nuove possibilità e regole combinatorie, mostrando la possibilità della lingua di alterarsi (anche in senso saussurriano).

La lingua di *Itto itto* sviluppa un sistema di alterazione e distorsione verbale, in cui l'autore intende superare le regole della grammatica e della sintassi perché troppo paralizzanti, creando simmetrie, scambi, intrecci, addizioni tra lessemi e proposizioni, convertendo la lingua in un tessuto molecolare di infinite possibili combinazioni e aggregazioni. È ciò che potrebbe essere definita una fenomenologia della lingua come metamorfosi e *compositio* illimitata.

La lingua si compone attraverso una trasposizione di parole o lettere, neologismi (derivazioni o fusioni di lessemi), termini desueti o arcaici. La sintassi è il principale luogo di stravolgimento: l'autore mantiene l'impalcatura logica della frase che finisce per essere un mero involucro di soste-

gno, minata da costanti ellissi, apposizioni, inversioni, sospensioni, consecutivo inconsuete, catene verbali stravolte, argomentazioni che non arrivano a conclusione, periodi lunghi che ritornano su se stessi, dando vita a veri e propri labirinti verbali.

Il piano logico-sintattico si scopre essere completamente subordinato a quello ritmico-sonoro: il vero principio organizzatore del testo è il ritmo, un ritmo basato sui timbri, vocalici e consonantici, un ritmo timbrico. Unità base di *Itto itto* è: il timbro ritmato. Si tratta di una ritmicità basata sulle ripetizioni e differenze sonore e che trasforma la lingua in un cantato. Una variegatissima orchestrazione ritmica con (usando una terminologia di Marci) la presenza di zone forti, ossia zone di concentrazione ritmica e semantica. Si assiste dunque all'esplosione del piano tetico, e dell'organizzazione simbolica del discorso a favore del piano semiotico e più precisamente del dispositivo fonico ritmico, che pone il testo (i differenziali significanti divengono 'gesti vocali' o 'schiocchi'; la lingua si fa flusso pulsionale), per usare un'espressione della Kristeva, sulla *soglia del linguaggio*, in uno stadio prelinguistico o postlinguistico.

Il *Finnegans* è per Cacciatore l'opera in cui l'operazione di smembramento-formazione linguistica non è mai fine a se stessa, ma è carica di consapevolezza storico-politica, e viene a coincidere con ciò che l'autore definisce un'Esperienza totale dal punto di vista conoscitivo. In *Itto itto* l'autore ambisce a questa doppia direzione, ossia a quella storico-politica e a quella più ampiamente conoscitiva. Le tensioni socio-politiche cacciatoriane esplicite nel testo "Tutti i poteri" attraversano tutto il suo lavoro in una costante vigile opposizione al sistema capitalistico-borghese.

A proposito di questo ho trovato tra gli autografi un interessante saggio inedito intitolato "Il miracolo economico" che esplicita il rapporto di critica e di sfiducia verso il sistema capitalistico. In *Itto itto*, dove tutte le tensioni si concentrano sulla lingua, anche la tensione storico-politica confluisce nella dimensione linguistica. La capacità di rinnovare il linguaggio è in sé un atto d'insubordinazione nei confronti di un sistema che tende a depotenziare e a neutralizzare i segni, ed è quindi proprio ciò che il sistema di produzione rimuove. L'elaborazione di una lingua è in sé un processo che eccede le strutture comunicative note e controllate, è oltrepassamento degli idioletti che corrispondono alle diverse tipologie socio-economiche in cui è stratificato il linguaggio borghese, ed è quindi oltrepassamento attraverso un tessuto linguistico non identificabile e non riconoscibile.

Su un piano più ampiamente gnoseologico, lo scavo linguistico per Cacciatore deve coincidere esattamente con un lavoro di scavo conoscitivo, e per far questo, deve proiettare ciò che è essenziale dell'Esperienza del mondo, ossia l'Alterazione, come fenomeno imperante su tutti i piani della realtà e della conoscenza, da quello corporeo a quello storico a quello astrofisico a quello della fisica delle particelle a quello tecnologico: l'Alterazione come fenomeno di fluttuazione costante, trasmutazione, inesistenza di un finale reciso nel tempo e nello spazio, dissoluzione di forme di vita in altre forme di vita.

La tensione a cogliere e a inglobare il movimento del *Tutto* coincide in *Itto itto* con una tensione verso il *Libro totale*. Quest'affermazione prende le mosse dall'ipotesi che, oltre il *Finnegans*, opera che ha influito per lo più sul piano della formazione della lingua, per *Itto Itto* sia stato modello fondamentale il *Livre* di Mallarmé e, in altri termini, che Cacciatore abbia cercato di realizzare, almeno in parte, l'aspirazione mallarmeana al *Libro*<sup>1</sup>.

Quest'ipotesi si basa sull'individuazione di una serie di coincidenze tra il testo di Cacciatore e il progetto di Mallarmé, progetto che ha costituito un forte polo d'attrazione nel dibattito critico europeo tra gli anni '60-'80, oggetto di attenzione, fra gli altri, di Hocke che lo definiva come il grande progetto manierista rimasto incompiuto<sup>2</sup>.

Cacciatore elabora in *Itto itto* ciò che egli definisce "la filologia dell'Enormità discorsiva"<sup>3</sup>, portata al massimo delle sue potenzialità: il testo come conoscenza totale del reale, simultaneità di procedimenti conoscitivi, tensione all'*ubiquità* e all'*eternità*<sup>4</sup>. È un'operazione, questa del Libro, compiuta con consapevole e coraggiosa inattualità, poiché concepita negli anni '90, in un panorama storico-culturale segnato dalla frammentazione dei saperi e dalla cosiddetta fine delle *metanarrazioni* o teorie totalizzanti<sup>5</sup>.

Mallarmé aspirava ad un libro che elaborasse una tropologia sull'universo, una grande allegoria dell'assoluto: "il libro di tutti i libri" basato sulla "stretta relazione della poesia con l'universo"<sup>6</sup> e precisamente sulla giustapposizione di poesia e concezione dell'universo<sup>7</sup>. Cacciatore dedica interamente *Itto itto* alla teoria dell'*Alterazione*, ovvero al fondamento della sua concezione dell'universo – l'incessante trasformazione dell'Energia cosmica –, creando una perfetta identificazione tra concezione cosmologica e scrittura.

*Itto itto* nasce come forte progetto intellettuale che implica l'elaborazione di una struttura composita, corrispondente alla complessità delle intenzioni dell'autore, e che investe puntualmente ogni sfera del discorso.

Uno degli obbiettivi dichiarati di Mallarmé era l'eliminazione dell'"hasard", del casuale<sup>8</sup>. Il *Livre* è prefigurato come architettura complessa e progettata dettagliatamente in cui dovevano comunque inserirsi l'impulso e l'automatismo della scrittura, consentendo comunque, all'interno dello schema prestabilito, una libertà compositiva che potesse di volta in volta sorprendere il lettore. Tale metodo mallarmeano di "liberté dirigée"<sup>9</sup> – una libertà compositiva da praticare all'interno di certi margini – è utilizzato dallo stesso Cacciatore<sup>10</sup>.

Dallo studio degli autografi ho verificato che ogni paragrafo presenta diverse stesure (fino a 33 stesure dello stesso paragrafo) e le singole stesure non presentano, come di consueto, la riformulazione del medesimo testo, su cui intervengono, di volta in volta, correzioni di particolari nuclei morfologici o sintattici. Si tratta di testi che partono da un punto comune, un sintagma iniziale fisso, prestabilito, a cui fa seguito una scrittura di getto che varia di volta in volta, dando vita a variazioni linguistiche e ritmiche tra una stesura e l'altra.

Ora, una serie di elementi sembrano dimostrare l'automatismo della

lingua: la tecnica del sintagma-stimolo a cui segue un vortice linguistico, la riformulazione globale del discorso in ogni stesura, la preminenza di legami fonici, associativi, semantici su quelli logici, e anche l'irruenza della grafia, mentre l'organizzazione strutturale dell'intero lavoro e la presenza di campi invariati nelle scelte morfologiche, sintattiche e ritmiche, fa presupporre un serrato programma formale. Si tratta dunque di una comprensione, nel metodo di scrittura, di due tensioni apparentemente opposte, il programma e l'automatismo

In realtà, sia *Itto itto* che il progetto del *Livre* si reggono sul sottile equilibrio tra eliminazione del casuale e tensione estemporanea, tra ordine strutturale e automatismo linguistico: un automatismo che agisce, dunque, entro linee e regole determinate dall'autore.

Il *Livre* mallarmeano era concepito come un'opera 'oggettiva': una sorta di 'hyperbole' della sparizione dell'autore. La definizione data da Mallarmé di *opérateur* anziché *autore* è in questo senso significativa e particolarmente adatta a *Itto itto*.

*Itto itto* è, infatti, un libro fondato, da un lato, su una serrata organizzazione del lavoro dell'*opérateur*, dall'altro, sul totale eclissamento della voce autoriale: il soggettivo e il contingente sono sacrificati in nome di una rappresentazione oggettiva del Tutto.

Adesso, addentrandoci in questioni più interne alla scrittura, verificiamo altre coincidenze. *Itto itto* è interamente costruito sullo schema della ripetizione e della differenza; presenta, infatti, un impianto di ripetizione di significato e un sistema di ripetizione e differenza di significanti<sup>11</sup>: in altri termini esso verte su un unico soggetto, l'*Alterazione*, e sulla capacità di estendere, variare ed orchestrare linguisticamente l'unicità della materia tematica attraverso una struttura vorticoso e ossessiva di "rimes de pensées" e con costanti ripetizioni morfologiche, retoriche, sintattiche e fonico-ritmiche che vengono a creare un sistema linguistico-concettuale concatenato, in cui ogni parte è *relazionata* col Tutto.

Il *Livre* nasce come progetto di *ars combinatoria*, di costruzione logico-linguistica e matematica, retta su 'arabeschi', che vuole farsi veicolo di una sapienza orfica e universale. Esso avrebbe dovuto sviluppare un sistema in cui ogni singola parte doveva essere in *relazione* col Tutto, un sistema retto sul principio "le même et autre" (folio 129 A- suite), in cui la dinamica identità-differenza doveva giocarsi su più livelli, dalla ripetizione linguistica e sonora a quella tematica. Negli appunti mallarmeani si legge: "Il Libro non può che avere un unico soggetto"<sup>12</sup> all'interno del quale lettere, parole, immagini e idee dovevano essere legate, *condensate* e al contempo *concertate* sinfonicamente<sup>13</sup>.

In *Itto itto* il principio gnoseologico dell'*Alterazione* è sia *orchestrato* dalla totalità della lingua nelle sue costanti variazioni, sia *condensato* metaforicamente in cellule verbali: i sintagmi "itto itto", "battito battito", "colpo colpo", costantemente ripetuti, rimandano metaforicamente all'urto e alla trasformazione dell'Energia cosmica.

Sia *Itto itto* che il progetto mallarmeano hanno, inoltre, come punto cardine la duplicazione dei brani<sup>14</sup>. Se analizziamo la struttura di *Itto itto*, l'ultima sezione, infatti, non è altro che la ripetizione delle prime tre, di cui riprende le medesime asserzioni, gli stessi temi-metafore, ma con differenziazioni di linguaggio. Allo stesso modo, Mallarmé prevedeva la presenza del medesimo testo, con variazioni, per due o più volte nell'opera: un sistema, come afferma Scherer, che serviva a creare una prospettiva obliqua.

La disposizione strutturale di *Itto itto*, l'ultima parte che ripete e *condensa* le parti precedenti, i frammenti che rimandano e si collegano ad altri, le costanti ripetizioni linguistiche, fonico-ritmiche e semantiche – fanno pensare ad un testo sovrapponibile a se stesso, un testo che induce ad un costante movimento comparativo.

Il doppio e il differente, principi fondamentali di *Itto itto*, stanno a testimoniare la sua struttura d'insieme, la sua unità profonda o, in altri termini, usando un'espressione cacciatoriana, la sua *interezza differenziata* o identificazione intera.

Considerando il *Livre*, la duplicazione dei brani, le ripetizioni e simmetrie sonore e contenutistiche per Mallarmé avrebbero dovuto generare un meccanismo di confronto testuale. Il confronto tra i brani avrebbe mostrato, insieme alle differenze, un'identità profonda o, in termini mallarmeani, una ("identité avec soi") "identità con sé"<sup>15</sup> o una totalità relazionale.

Il confronto assumeva inoltre, per Mallarmé, un particolare significato, era cioè una garanzia di *verità*: il *Livre* sarebbe stato 'vero' e 'reale' solo se sottoponibile ad una *prova* di confronto e di sovrapposizione di due aspetti distinti, dato che, nella prospettiva mallarmeana, è oggettivo ciò a cui si può arrivare con almeno due mezzi diversi<sup>16</sup>. Il concetto di doppio, come *prova* di verità, potrebbe aiutarci anche a comprendere l'uso della duplicazione in *Itto itto*, il cui obiettivo principale è ciò che Cacciatore definisce "il ricongiungimento con la verità"<sup>17</sup>?

Un'altra prerogativa centrale sia di *Itto itto* che del *Livre* è la mobilità. "Il libro, espansione totale della lettera, scrive Mallarmé, deve derivare direttamente da essa, una mobilità" ("*Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité...*"<sup>18</sup>): per Mallarmé, la mobilità del libro doveva essere determinata da una libertà di movimento e variabilità dei diversi elementi testuali sul piano tipografico, e da una ricerca sintattica tesa a dinamizzare la *langue*.

*Itto itto* presuppone una continua tensione dallo statico verso il dinamico, tensione sostenuta principalmente dal costante rinnovarsi delle costruzioni sintattiche e da una ritmicità sempre variata, e dal punto di vista grafico, da un'alternanza di caratteri, e dall'assemblaggio di sezioni scritte senza punti a capo, in una sorta di *scriptio continua*, o di blocco compatto, con un'ultima sezione organizzata in frammenti, che viene a creare una dinamica di discontinuità visiva<sup>19</sup>.

Il *Livre*, dal punto di vista strutturale, non doveva essere soggetto ad un ordine fisso, e questo perché la 'fisica' del *Livre* doveva corrispondere alla



sua metafisica. Poiché la realtà non presenta un vero ordine di successione, così le pagine del libro sarebbero dovute essere “sciolte”<sup>20</sup>, pur se lette in certi ordini predeterminati dall’autore<sup>21</sup>.

Questa potenziale interscambiabilità delle parti è un altro aspetto fondamentale di *Itto itto*, che manca di qualsiasi ordine logico-consequenziale tra i paragrafi, di un punto di partenza e uno di arrivo, o di una logica di causa ed effetto tra i brani.

Un altro elemento di rilievo, che collega *Itto itto* al *Livre* è la tradizione numerologica medievale, strettamente intrecciata, come spiega Curtius<sup>22</sup>, con quella alchimistico-esoterica, per la quale la costruzione di un ordine attraverso l’uso dei numeri viene a costituire la simbologia sacra di un ordine cosmico, e per la quale il numero in sé, se menzionato nella Bibbia, ha un significato occulto. Mallarmé intendeva costruire il libro attraverso una struttura numerologica articolata<sup>23</sup>, attingendo all’*ars combinatoria* di Lullo<sup>24</sup>.

La struttura di *Itto itto* è formata da quattro parti che constano rispettivamente di 90, 12, 33 e 609 sezioni: numeri questi con una valenza fortemente simbolica nella tradizione numerologica, ben studiati da Curtius, sui quali per motivi di tempo non posso soffermarmi. Mi limito a dire che i numeri delle parti di ogni sezione (90, 12, 33, 609) sono tutti multipli di 3, numero con una forte simbologia teologica che ricorre spesso anche nei calcoli mallarmeani<sup>25</sup> (il tre è numero mistico nella cultura cristiana perché numero della Trinità. Rimanda, inoltre, a concetti quali il *moto ternarius* dell’anima e le dimensioni del tempo<sup>26</sup>).

Mallarmé pensava al *Livre* come ad un “blocco” suddiviso in 20 volumi, ognuno dei quali diviso in quaderni. I calcoli di Mallarmé sulla suddivisione di ciascun volume consentono soltanto di formulare delle ipotesi. In particolare, in questa sede, ci interessa l’ipotesi di Scherer sulla divisione di ciascun volume in 4 sezioni più una possibile sezione di sintesi<sup>27</sup>, simile alla struttura di *Itto itto*, diviso in 4 sezioni delle quali l’ultima, “Rinforzi”, è appunto una sintesi-ripetizione delle parti precedenti.

Ulteriori punti di contatto, sul piano di una tensione alchimistica, sono l’uso di parole-chiave reiterate (nel testo cacciatoriano, “itto itto” e le varianti “battito battito” o “colpo colpo”, nel *Livre*, *chasse*, *yacht*, e *guerre*<sup>28</sup>) e la rilevanza delle parole in quanto entità sonore la cui vibrazione emana una forza cosmico-evocativa

È comune, inoltre, la destinazione orale dell’opera su cui si sofferma più volte Mallarmé e testimoniata in *Itto itto* dalla centralità dell’elemento fonico-ritmico e dall’utilizzo della tecnica di varianti-invarianti, propria della mnemotecnica nelle tradizioni di ‘pensiero orale’<sup>29</sup>.

Si pensi ancora alla compresenza di diversi generi letterari: in *Itto itto*, poesia, prosa, *tractatus* – il cui statuto di genere è costantemente minato dall’interno-, e nel *Livre* – poesia, prosa, teatro, diario – che avrebbero dovuto rappresentare diverse prospettive sulla realtà, integrate nell’iperspazio del libro. Mallarmé non credeva in una netta distinzione tra poesia e prosa, definiva la prosa “verso dissimulato” (“*la prose n’est que de vers dissi-*

mulé”)<sup>30</sup>, individuando, non nel verso, ma nel ritmo la ‘sigla’ del linguaggio poetico. Ed è proprio con la centralità del ritmo che in *Itto itto* la differenza tra prosa e poesia viene azzerata.

Il *Livre*, infine, avrebbe dovuto trascendere l’ambito letterario, e dall’estetica arrivare alla metafisica. Ed è nostra convinzione, a tale proposito, che *Itto itto* non vada considerato soltanto come un testo letterario ma come un *progetto culturale* che, implicitamente, attraversa la letteratura, la musica, la filosofia, la scienza: il canto ritmato di *Itto itto* è, infatti, un tutt’uno con la visione cosmologica dell’*Alterazione*, teoria che nasce dall’armonizzazione, nel pensiero cacciatoriano, della filosofia greco-latina con la fisica contemporanea, e in particolare della filosofia presocratica con la fisica delle particelle.

## Note

<sup>1</sup> Il *Livre*, tuttavia, non rappresenta un progetto unico, isolato, nella tradizione occidentale, ma trova precedenti, sia pur con intenzionalità e obiettivi diversi, nell’ambizione di Leibniz ad una *mathesis universalis*, nella tensione romantica alla creazione del *Libro* (a “trovare in un Libro l’universo”, secondo Novalis) e, in genere, nelle aspirazioni all’assoluto proprie della tradizione alchimistica europea.

<sup>2</sup> Nella biblioteca di Cacciatore, abbiamo trovato *Divagations* di Mallarmé, che contiene la sezione “Quant au Livre” (Cherpentier Fasquelle, Paris, 1935). Il *Livre* costituì un obiettivo centrale per Mallarmé, che vi lavorò per molti anni, dedicandovi moltissime energie, ma l’opera rimase incompiuta. I manoscritti consistono di appunti: schemi, ricerche, abbozzi di temi, cifre e calcoli per la struttura dell’opera, catene di parole spesso indecifrabili, carte che spesso presentano soluzioni aperte e contraddittorie.

<sup>3</sup> *L’Identificazione intera*, Esi, Napoli, 1951, p. 344.

<sup>4</sup> *Intorno alla poesia moderna e all’uomo moderno*, cit., pp. 9-41.

<sup>5</sup> Cfr. J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 1981.

<sup>6</sup> J. Scherer, *Le “Livre” de Mallarmé*, nouv. éd. revue et augmentée, Gallimard, Paris, 1977 (I ed., ivi, 1957), p. 88.

<sup>7</sup> S. Mallarmé, *Propos sur la poésie*, Editions du Rocher, Monaco, 1953, p. 82.

<sup>8</sup> Rivolgendosi a Villers de l’Isle-Adam, e riferendosi all’*Oeuvre*, Mallarmé dichiarava di aver compreso la necessità “de la sortir du Rêve et du Hasard”. Cfr. S. Mallarmé, *Propos*, cit., p. 82.

<sup>9</sup> J. Scherer, op. cit., p. 88.

<sup>10</sup> Questo metodo è presente in tutte le opere di Cacciatore ma tocca la sua punta estrema in *Itto itto*, dove, di pari passo, l’automatismo diventa più sfrenato e la regolamentazione interna più ferrea. L’automatismo della scrittura in *Itto itto* è, inoltre, accompagnato da una molteplicità di ristesure-riformulazioni di un medesimo testo, che testimoniano come l’automatismo venga assorbito da un programma di scrittura basato sull’esercizio.

<sup>11</sup> Si pensi ad esempio alle relazioni lessicali presenti in tutto il testo come *ubiquitario-ubiquitariamente*, dove la radice è ripetizione e la desinenza è differenza.

<sup>12</sup> J. Scherer, op. cit., p. 81.

<sup>13</sup> “un art d’achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien”, in S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1945, p. 367.

<sup>14</sup> “Le même ouvrage se présente deux fois, différemment (...) Chaque texte de l’Oeuvre est donné deux fois. (...) La même équation est donnée deux fois, différemment, et chaque terme est une équation sous un dieu Janus, totale, se prouvant (...) En rapprochant chaque fois, et diversement, la double face de ces deux genres, on en crée un troisième mixte (...) La séance implique la confrontation d’un fragment de livre avec lui-même (...) Ce n’est que grâce à deux textes répétés que l’on peut jouir de toute une partie, ou grâce au retournement du même texte, d’une seconde façon de relire, qui permet d’avoir le tout successivement...”, in J. Scherer, op. cit. Le frasi sono prese rispettivamente dai fogli 36, 89, 104, 105, 106, 112, 179, 189 del *Livre*.

<sup>15</sup> S. Mallarmé, folio 94, in J. Scherer, op. cit..

<sup>16</sup> J. Scherer, op.cit., p. 91.

<sup>17</sup> *Intorno alla poesia e all’uomo moderno*, cit., p. 22.

<sup>18</sup> S. Mallarmé, cit., in J. Scherer, op. cit, p. 57.

<sup>19</sup> La stessa fisicità del *Livre* doveva presentare una sua dinamicità. Mallarmé afferma che uno dei mezzi per introdurre movimento nei testi antichi consisteva nel presentare le pagine intonse, così obbligando il lettore a tagliarle per la “prise de possession” della pagina successiva. È solamente una casualità che Cacciatore abbia scelto di pubblicare il suo testo in una collana “antichizzata” di Manni con le pagine intonse?

<sup>20</sup> Negli appunti Mallarmé scrive: “le manuscrit seul \ est mobile” (folio 52 (B)). Il valore della mobilità per Mallarmé è qui espresso in modo significativo: “le volume, malgré l’impression fixe, devient par ce jeu, mobile -de mort il devient vie” (in J. Scherer, op.cit., folio 191).

<sup>21</sup> Mallarmé scrive: “un livre ne commence, ni finit: tout au plus fait-il-semblant” (*Livre*, folio 181(a), e ancora: “le livre supprime \ le temps cendres” (folio 55 B).

<sup>22</sup> E. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze, pp. 560-69.

<sup>23</sup> Un numero al quale Mallarmé ha dedicato una certa attenzione è il 10, cifra, nella cultura numerologica medievale, simbolica della *plenitudo sapientiae*. Nei manoscritti Mallarmé parla infatti di dieci diverse interpretazioni testuali, di dieci serie di letture-spettacoli ecc.

<sup>24</sup> Tale conoscenza diretta o indiretta (probabilmente attraverso Kircher) è dimostrata secondo Scherer, in particolare, dall’aver appuntato la cifra 3.628.000, numero di particolare valenza nell’arte combinatoria di Lullo.

<sup>25</sup> “cela multipliant \ par 3” (folio. 52 (B) ; “est-ce trop à 3-\ à mobiliser” (folio. 53 ( B), “si volume triple\ à 3 f” (folio 54 (B)).

<sup>26</sup> Il numero quattro (numero della divisione in parti di *Itto itto*), nella cultura bi-

blica, è un numero perfetto: è il numero dei quattro vangeli, dei quattro volti dei cherubini, delle stagioni e dei venti.

Il numero 12 (numero di sezioni in cui è divisa la seconda parte) è considerato un numero “armonico” e con un particolare valore estetico. Inoltre, secondo R. M. Meyer, che conia la definizione di “numeri tipici” delle diverse culture, il numero 12 è un numero tipico dell’Antico Testamento. Virgilio e Stazio hanno diviso le loro epopee in 12 libri, Wieland ha costruito l’*Oberon* in 12 parti, e così Milton il *Paradiso perduto*.

Il 33 (numero di sezioni in cui è divisa la terza parte) è un numero sacro perché coincide con gli anni della vita di Cristo. È anch’esso un numero ampiamente utilizzato nella strutturazione di opere, ad esempio da Sant’Agostino, Villon, Niccolò Cusano, Dante ecc..

Il 90 è  $9 \times 10$ , in cui il 9 è il numero delle sfere, dei cori degli angeli e delle muse, e il 10 è *plenitudo sapientiae*. Il 609 (numero di sezioni in cui è divisa la quarta parte) corrisponde a  $100 \times 6 + 9$ , dove 100 è un numero perfetto e rotondo, e il 6 un numero caro a Sant’Agostino (*Sex officia naturalia*).

<sup>27</sup> Per quanto riguarda il numero di pagine di ogni volume si trovano indicazioni di tre numeri diversi: 320, 384, 480. Si tratta di numeri legati tra loro da rapporti matematici, dato che ognuno di questi è multiplo di 8 e 384 è  $4\sqrt{5}$  di 480, 320 è  $2\sqrt{3}$  di 480 e  $5\sqrt{6}$  di 384. Scherer, a tale proposito, formula l’ipotesi di un volume di 384 pagine divise in quattro quaderni uguali di 96 pagine ciascuno, come risultato di una quadrupla comparazione, ossia 24 pagine comparate 4 volte; e di una possibile ultima parte di sintesi, anch’essa di 96 pagine, che avrebbe fatto ammontare il volume a 480 pagine in tutto.

<sup>28</sup> Da tali parole, come spiega Scherer, Mallarmé aspirava a far scaturire tutti i rapporti riguardanti le vicende fondamentali della vita umana.

<sup>29</sup> D’altra parte Cacciatore affermava sulla questione dell’oralità: “la poesia (...) va sentita (...) nelle sue valenze sonore”, seguita “come fa il musicofilo che va al concerto seguendo la partitura, ed è questo il modo più intenso di godere la musica, perché di volta in volta viene svelato quello che sta avvenendo, e al tempo stesso percepito, non soltanto letto” in *Edoardo Cacciatore: la rivoluzione poetica del Novecento*, a.c. di «Quaderni di critica», Lithos, Roma, 1997, p.17.

<sup>30</sup> S. Mallarmé, *Oeuvres*, cit., p. 375.

## Francesco Muzzioli

### *Cacciatore: la produttività della poesia*

La figura di Edoardo Cacciatore come scandalo letterario del Novecento: un autore certamente enorme è stato cancellato, in pratica, dalle principali antologie e storie letterarie, con scarse eccezioni, e ancora oggi candidamente ignorato. Questo discorso lo abbiamo già fatto e ripetuto inutilmente: forse per il semplice motivo che i lettori di Cacciatore devono ancora nascere. Ed è stata già detta e ripetuta anche una ragione, forse non la sola, ma indubbia: la rimozione è dovuta al fatto che quella di Cacciatore è una poesia con scarsissimi paragoni all'interno della tradizione lirica italiana, quindi con pochi appigli per i nostri poveri critici, tanto impregnati di intuizionismo sentimentale non solo nel ramo egemonico del crocianesimo, che pare rinverdire a ogni passaggio di stagione, ma anche nei rami che avrebbero dovuto essere materialistici e nei quali, malgrado tutto, in un modo o nell'altro, in misura maggiore o minore, l'armamentario sociologico ha finito per girare attorno a un nucleo estetico mai davvero aggredito e spogliato di sacralità. Per giunta la cacciatoriana poesia-pensiero è aspra e difficile, da mettere a dura prova gli interpreti sbrigativi e superficiali. Niente da fare, dunque, per un autore che, da un lato, è apparso troppo discorsivo e ragionante, dall'altro, troppo oscuro e complicato. Ed è evidente che oggi, con questi chiari di luna della comunicazione fluida e spontanea, le cose sono cambiate, sì, ma in peggio: non c'è più neanche bisogno di censura; anche rimesso in libreria, come è avvenuto di recente per l'opera benemerita dell'editore Manni, Cacciatore resterà nel suo angolo, tanto è ormai immediato, quasi un riflesso condizionato, il rifiuto delle scritture complesse, quelle che costano fatica. E la poesia di Cacciatore, anche quando è breve, come nei sonetti, di sudore interpretativo ne esige sempre tantissimo e copioso.

Diciamo che Cacciatore è stato un autore esagerato, e innanzitutto eccessivo per la perizia *poietica*. La sua bravura nel costruire versi è indiscutibile. Il suo apporto alla metrica italiana (anche su questo versante i manuali "ufficiali" latitano...) è di vastissima portata, sia per le misure recuperate e rimesse in vita, sia per quelle sperimentate di bel nuovo come il tridecasillabo, verso apertamente dissonante, eccedente la lunghezza canonica del numero undici e, al contempo, mai realizzato con accenti e cesure stabili (7+6 o 6+7 sono solo tra le possibilità). Sia, ancora, per le conformazioni strofiche che pullulano di soluzioni e di forme intricate, non riducibili al solo sonetto elisabettiano, che pure ha costituito una importante cifra di Cacciatore e una "mossa del cavallo" nei confronti della tradizione indigena. Un capitolo senz'altro ragguardevole del 'fare' cacciatoriano è

quello della rima. Anche questo è un fenomeno che si potrebbe studiare da diverse prospettive: dagli accoppiamenti, che non sono mai facili, ma coinvolgono di preferenza vocaboli provenienti da diverse categorie grammaticali; alle sonorità utilizzate; al tipo di organizzazione che si produce con la loro distribuzione. Da questo ultimo punto di vista, in attesa di più scrupolosi rilevamenti, segnalò il fatto che il gioco delle rime non si accontenta di soluzioni facili. Cacciatore varia spesso gli schemi. C'è la rima più evidente possibile, che è quella baciata e con esiti di sentenze straordinarie. Ma è anche sperimentata una circolarità particolare in cui le rime, ad esempio, si ripetono in ordine inverso e quindi la prima ritorna solo dopo una certa distanza. Si tratta di una strofa di undici versi con rime ABCDxDCBA, dove x è un verso non rimato che fa da perno e da cui poi riparte la prima rima della strofa successiva; viene provato ne *Lo specchio e la trottola*, ma verrà ripreso ancora all'altezza di *Ma chi è qui il responsabile?* (lo incontreremo di nuovo). L'effetto è questo:

*Sasso di tombe i corpi e i sessi a dire vita  
 Spogli innanzi al mare non soffrono alla vista  
 Parla lui solo in frotta ma sentirlo infido  
 Chi può più del silenzio nudità ha assoluta  
 Steso a pari – e l'estate è il nodo supremo.  
 Sveglia fra tanta enfasi avanzo che si scruta  
 In un credo di sonno dove anch'io coincido  
 Per un istante e subito ecco antagonista  
 La sorpresa mi desta un tocco ha senza dita!*

(Dove la rima successiva è “crisantemo”).

La rima è, allora, ‘nascosta’, non risalta a tutta prima. Avviene così anche in quell'altro ritrovato che è il ricorso alla rima al mezzo, che Cacciatore sfrutta facendo rimare il verso con l'emistichio successivo. È la metrica degli “Improperi”:

*Immune fruga in fretta arraffa  
 Splendido cromo e un lampo è ruga  
 Cupido riso a dire uomo*

*Cronica faccia itto preciso  
 Cosa ha in corteo e chi t'impaccia  
 Pugno è chiuso già ipogeo (...)<sup>2</sup>*

Letti come doppi quinari, più che come novenari (facendo uso di dialefe), i versi sono legati dalla rima tra l'emistichio e la fine verso successiva (aX-bA-cB-dC-eD, e così via).

Una soluzione originale sarà quella della sostituzione delle rime con le assonanze, anche qui in un verso spezzato in due parti (è la metrica di “La

cosa nuda e cruda”: *Nòcciolo della voglia / sbucciato puntiglio / Mille accumulati fosti / sei ecco il lesto / Cavatappi nel sughero / a rotolo il sigaro...<sup>3)</sup>.*

Un caso davvero curioso, infine, è quello di “Excessus”, ne *La restituzione*. A prima vista diremmo di avere trovato, finalmente, un testo privo di rime (ce n’è qualcuno, ma non molti, nel complesso dell’opera):

*Chiudi le palpebre dico è per uscire  
Le vertebre volgi non è sonno di morte  
Territorio antico porte senza infissi  
Segni prolissi ignudi muri di avorio.  
Un ardire è in tutti improvvisamente degni  
Caduchi i lutti nella mente rimane  
La fantasia ad essenza delle imprese  
Strane e la natura subito ha nostalgia<sup>4</sup>.*

Ad uno sguardo attento ci si accorge però di essere in presenza di una macchina diabolica. Se in fine di verso non appaiono ripetizioni, accade tuttavia che praticamente tutti gli elementi del testo siano implicati in qualche parentela. Per limitarci ai termini finali: “uscire” (v. 1) fa rima con “ardire” (inizio v. 5); “morte” (v. 2) con “porte” (centro v. 3); “infissi” (v. 3) con “prolissi” (inizio v. 4); “avorio” (v. 4) con “territorio” (inizio v. 3); “degni” (v. 5) con “segni” (inizio v. 4); “rimane” (v. 6) con “strane” (inizio v. 8); “imprese” (v. 7) con “chiese” (inizio v. 9, non compreso nella citazione); “nostalgia” (v. 8) con “fantasia” (inizio v. 7). Se si aggiungono le rime interne “palpebre-vertebre” (vv. 1-2); “dico-antico” (vv. 1-3); “chiudi-ignudi” (vv. 1-4); “senza-essenza” (vv. 3-7); “tutti-lutti” e “improvvisamente-mente” (vv. 5-6), scopriamo che questo testo in apparenza *sciolto* è in realtà avvolto in una ragnatela pressoché totale di uguali terminazioni.

Dopo un simile *tour de force*, potremmo dire di avere terminato la ricerca dentro la “produttività detta testo” di Cacciatore, riscontrandola precisamente nella matrice formale che si moltiplica in mille guise, fino a gonfiarsi – opera dopo opera – nel ‘volumone’ edito da Manni. La produttività come apparato tecnico. Questo però non può bastare. Non possiamo restare a una mera quantizzazione del prodotto. Ne c’è mai, nel nostro autore, alcuna scelta meramente formale; anzi le forme non hanno per niente l’aria di essere poste a-priori da uno sperimentalismo preconetto (e infatti vedi la polemica contro lo sperimentalismo cosiddetto e la differenza dal ‘primato della struttura’ di marca ‘novissima’). C’è sempre una sorta di connessione concettuale tra significanti e significati. Sicché l’assunzione di forme metriche ha da intendersi, in primo luogo, certo, come reazione all’acquisizione ormai scontata del verso libero nel senso comune poetico che ne fa indicazione prevedibile e scarsamente perspicua; ma in secondo luogo, poi, dentro la regolarità che si compone con la ricorrenza del numero sillabico e con lo schema delle rime, comunque giocato esso sia, si anni-

da una tensione. Anzi la tensione si rafforza ancora di più per essere costretta dentro una griglia e molta dell'oscurità di Cacciatore deriva dalla strettoia dello stampo in cui si deve calare la materia *poetica*.

Ma la tensione è sintomo di un testo che non rimane soddisfatto nel nitore della perizia pragmatica della propria fattura (come neoclassicismo vorrebbe). La poesia-pensiero non se ne sta in pancioline nelle sue "distanti stanze", né il "discorso a meraviglia" si appaga dell'abilità che dimostra, senza provvedere ruvide scosse e 'urti' reali. Questo è chiaro, nella poesia come nelle grandi prose teoriche di Cacciatore, da *L'identificazione intera* a *Itto itto*. Non si può non risentire della realtà, sia come divenire ("Sapevo poi il fascino, interno alla realtà, la sua attrazione e il suo grave pericolo, vale a dire il suo *alterarsi inevitabile*: in cui anche le clausole personali, di continuo vengono debitamente o indebitamente alterate"<sup>55</sup>), sia come incontro-scontro con l'"esterno", che rappresenta insieme la sofferenza del trauma e la gioiosa realizzazione di una sortita dai limiti rigidamente imposti. Sull'"esterno" concordano l'incalzante ritornello di "Andatura", nonché il pensiero immaginoso di *Itto itto*. Che è il seguente:

Prepotente impatto d'attualità, scuotitoia fino allo sfacelo (...) ecco sopravviene sempre addosso l'andatura energica dell'Esterno. (...) Anche allora, – quando a noialtri, caparbiamente intestantici, con grettezza pusilla nella sorticina nostra, (...) – anche allora *avvertiamo, con allarmante apprensione, che l'Esterno nemmeno per sogno accenna ad un regresso: ci opprime destissimo anzi.* (...) Ma persino, senza vicinati di sorta, ci raggiunge lo stesso, l'Esterno. E ci tocca in ogni anfratto. E tratto tratto si applica insitivo. (...) *Ma è proprio allora che l'Esterno a precipizio nella sua istantaneità (...) ci riscuote per esercitare su noi la coercizione massima (...).* Per regalìa dell'Esterno (...) si proviene ad avere una dislocatività prima impensabile. (...) l'Esterno si è già scrollato di dosso l'antiquatissimo e lussatissimo Essere, che affardellato vi soleva soggiornare e pernottare (...) l'inveterato Essere stantio, stazionario (...). *L'Essere costante d'una volta, una buona volta in un istante solo ha lasciato la sua trascuratezza che un attimo dopo già sentiva di muffa e di abbandono caduto in desuetudine, per lasciar il destro efficiente, – e gli inevitabili sinistri di effetto pronto, – all'Energia transiente battito battito*<sup>6</sup>.

Ma qui si apre un punto nodale che riguarda la "valenza critica" del testo cacciatoriano. Nella poetica dell'alterazione come è collocabile una "valenza critica"? Dove può ingranarsi il rifiuto negativo dell'esistente e la stessa autonegazione poetica (quel segare il ramo su cui si sta seduti di cui parlava Brecht)? La posizione di Cacciatore non sembra prevedere uno sforzo o una volontà antagonista in tal senso. Semmai, la poetica dell'alterazione si scopre *naturalmente antagonista*. O, per meglio dire, come ab-



biamo sentito dal brano di *Itto itto* sopra citato, la critica non è coscienza raggiunta da cui promani la prassi, quanto piuttosto un effetto *a posteriori*, visibile in certo senso guardandosi indietro dopo che la prassi ha compiuto il suo effettivo percorso. La questione, infatti, in Cacciatore, è come stare al passo della trasformazione e dello slancio dell'energia, di quell'"acquazzone" o "nubifragio", come egli dice traducendo nei propri termini l'antico *clinamen*; la realtà è sempre diveniente, anzi, cacciatorianamente parlando, la realtà non è altro che un 'cascame' dell'energia; si tratta allora di assecondare, di corrispondere all'alterazione (da questo punto di vista tutta la gamma delle soluzioni formali sopra considerate assume una particolare coloritura); non c'è quindi critica negativa, in senso stretto, quanto semmai o una vana difesa, da parte delle concrezioni della realtà, all'inevitabilità dell'alterazione o, viceversa, un lasciarsi dinamizzare da essa. Solo in questo senso, in quanto collabora a disincagliare le resistenze del senso comune, la poesia contiene un indice relativamente critico. Ma la tonalità prevalente del testo di Cacciatore, non c'è dubbio, non è il sarcasmo; è piuttosto l'entusiasmo vitale e l'apertura di attività. Lo si vede nel "Carme momentaneo" (pezzo forte de *La restituzione* e rovesciamento della "grande opera" oraziana), dove il fascismo appena deposto è scomparso sostanzialmente dall'orizzonte; della guerra non restano che accenni e vaghe tracce ("Non suona nemmeno la sirena d'allarme", e "Atteso attimo di cessato pericolo"), e tutto appare travolto nell'euforia collettiva e nella confusione dei ruoli e dei ceti (*La città non bada a spese è solo dispendio / Ubriachi e sobri in un solo compendio*), e "Il poliziotto sottobraccio al cascherino / Cessa la sua funzione è uomo tal e quale").

Nello stesso tempo, è chiaro che l'*identificazione intera* ricercata da Cacciatore, e la sua idea di *restituzione* non possono non avere sempre e comunque un risvolto sociale. I luoghi della poesia acquistano una prospettiva storica e dialettica, fuori da qualsivoglia venerazione d'archetipo: *dove fu un fatto d'armi ora è alta quiete / dove uno stupro bambine giocano liete*<sup>8</sup>; e lo mostra lo straordinario componimento su *Campo de' fiori*, tutto giocato sul riaffiorare, sotto gli odori del mercato ittico attuale, della puzza di "bruciato" del rogo di Giordano Bruno, che riaffiora dalla profondità della memoria storica, nonostante la volontà di cancellazione rappresentata dal quotidiano lavaggio del selciato della piazza (*Il sangue si lava afferma non i benpensanti // Il sangue si lava chi se ne rammenta*<sup>9</sup>).

Vi è sempre una questione della *multitudine*, tanto che la raccolta *Lo specchio e la trottola* si apre con un sonetto dedicato a "La piazza":

*Non più distanti senti ed estranei dentro  
 (...)  
 L'udito amoroso che nella piazza ha il centro  
 (...)  
 Non di alberi la Piazza ci parla e di foglie  
 Brusio è unanime e per sempre in sé ci accoglie*<sup>10</sup>.

E poiché all'alterazione non può opporsi nemmeno la barriera dell'identità individuale, così l'"io sono" si smembra e si moltiplica. L'io "è fatto da tanti", è un composto provvisorio e assolutamente multiplo. Ancora nella "summa" de *La puntura dell'assillo*, l'ultima e sintetica "corona di sonetti" di Cacciatore, l'immagine della folla è, da un lato, il prodotto della vita moderna metropolitana e dello *choc* dell'indistinguibilità nella massa, dall'altro lato si direbbe che sia anche l'equivalente di una vita interiore parcellizzata, eterogenea e composita:

*Senz'altro è già tempo di frangersi in folla  
Fiumana che rapida prende su quota  
(...)  
Non va alla deriva volubile è giostra  
Scomposti i riflessi si frangono in frange (...)*<sup>11</sup>

A partire da questi punti, ecco che allora è possibile rintracciare un atteggiamento *critico* tutte le volte in cui il testo si scontra con forme simboliche rassicuranti, certezze dogmatiche, finte ed illusorie sicurezze. Un atteggiamento non preordinato, e tuttavia sempre impellente e potenzialmente attivabile, che conserva malgrado tutto qualcosa del benjaminiano "carattere distruttivo" in quanto vitalmente occupato dalla bisogna di aprire nuove strade e di "fare spazio" a una febbrile forza *lavorativa*. Il che impedisce, nello stesso tempo, anche le "fissazioni" di valori progressisti troppo consolidati e a loro volta altrettanto fermi e indiscutibili di quelli conservatori. Al contempo non vi è mera condanna (né del giudizio etico, né dell'evoluzione temporale) che non consenta impensati risvolti dialettici.

Vediamo ad esempio il sonetto (questa volta di tradizione italiana) sulla fantasmagoria della moda<sup>12</sup>: un tema che comporterebbe facilmente la disapprovazione moralistica per la futilità, la vanità, la mera apparenza, funzionali alla logica mercantile. Ma l'abito, qui, non nasconde, non vela la verità: *Semplicemente è il vero questo e non doppiezza*. La "lontananza" delle indossatrici dice esplicitamente il ricostituirsi dell'aura attorno alle merci, che dovrebbero essere cose e nient'altro. Tuttavia la nuova religione laica non vincola i nuovi idoli alla morale, crea una discordanza ideologica; lo dichiara, fulminante, l'inizio; parlano le moderne dee: *Vestali no certo ma ogni veste è tempio*. Non c'è più un solo codice, ma si entra in un gioco di piani complessi; una duplicazione, abito-corpo, che è, anzi, una triplicazione: *Gusti altrui il costume il corpo altri goda / Ortodosso lo sguardo che ambedue carezza / Scisma aggiusta ed oscenità che altro è moda*. La sfilata non può essere ridotta al mero valore pubblicitario, e neppure a una semplice mostra sessuale; il "costume" e il "corpo" della *mannequin* sono destinati a consumi differenti e drasticamente separati; quello che congiunge le due realtà brutalmente materialistiche del prodotto in vendita e dell'oggetto erotico è, invece, il *tertium* assolutamente immateriale del *valore simbolico*, dell'estetico diffuso. Si scopre un complesso legame, tra il

paravento sviante (la moda come abbaglio), e la sublimazione positiva, rispetto alla violenza diretta:

*Impazienti le mani di stringere ordigni  
L'èvo ignudo che paura non ha ma scienza  
Ci applaude e gli artigli si fanno benigni.*

Dove, nella stessa mossa, Cacciatore collega la moda e la guerra (le due pratiche *complementari* del capitalismo, i due *estremi* del processo continuo di rinnovamento del mercato<sup>13</sup>); sottolinea la carica trasformatrice della moda (indubbiamente un fattore di sblocco dell'inerzia); e però all'istante la demistifica ironicamente (l'ironia prorompeva già nei versi: *Restauro il mistero chi mai ne può far senza...*) come *prosecuzione della guerra con altri mezzi*, per quanto certamente assai più "gentili".

Soprattutto all'altezza de *Lo specchio e la trottola* e soprattutto in quei testi quasi-teatrali fitti di personaggi e di interna dialettica di voci, dal titolo *Libido dominandi*, Cacciatore raggiunge le sue punte più avversative. Con decisa durezza è trattata l'idolatria del denaro, in questi versi a coppia messi in finale di strofa ("Il numero chiuso") dove il rimbalzo suona come impietoso 'diretto':

*Sordo il mostro a foni i giganti i coboldi  
Tuttavia ancor oggi il tam-tam sono i soldi  
(...)  
L'inedia è ormai Ercole in nailon o seta  
Tuttavia ancor oggi hai panni se hai moneta  
(...)  
Disco volante dell'eternità minuzzolo  
Tuttavia ancor oggi lustri in tasca è un gruzzolo  
(...)  
Plenum gremito e il la conforme suona chiaro  
Tuttavia ancor oggi l'unanime è il denaro<sup>14</sup>*

L'istanza critica si complica, dunque, e va scavare nella materia della complessità 'reale' e nella realtà dell' 'irrealtà'. E i nodi vengono al pettine soprattutto nella raccolta più scomoda tra tutte, *Ma chi è qui il responsabile?*, proprio alle soglie della grande mutazione, di quello che verrà chiamato da molti il postmoderno (quanto a me, preferirei "basso capitalismo"), dove il nostro autore arriva addirittura a rinunciare a qualsiasi armonia, fosse pure una armonia mentale e una euforia comunitaria. Qui Cacciatore fornisce, nel paratesto dei titoli, una costante indicazione al mondo del lavoro ("Posto di lavoro", "Lavoro a mano", "Lavoro a macchina"... fino a "Il nostro trasportatore"); è, forse, allora, diventato marxista, magari un po' in ritardo? È quello che potremmo pensare leggendo il titolo della sezione più significativa, "La cosa nuda e cruda": saremmo arrivati, scansati tutti gli ab-

bellimenti e gli orpelli ideologici, al cuore del sistema, al nocciolo del “modo di produzione”? In realtà, a ben vedere i testi del nostro autore continuano a non avere che sparsi cenni lessicali alla sfera “produttiva”. Eppure qualcosa accade; qualcosa di “duro” si *inscrive* nella scrittura di Cacciatore e proprio in corrispondenza del grande cambiamento degli assetti economico-sociali, quando sempre più il livello economico si interseca con quello mentale-immaginario, il ‘fare’ con il ‘dire’, il reale con l’irreale, e in modo tale che la prima a saltare è la distinzione ‘deterministica’ di base e sovrastruttura, prevista dall’impianto marxista classico. La ‘cosa’ comincia a farsi intrecciata; l’ideologia stessa non è una data visione del mondo, ma è dappertutto, è l’aria che respiriamo; e l’io, questo ancoraggio identitario, s’avvia a diventare – come ha scritto recentemente Rodríguez – esso stesso “un mezzo di produzione”; l’immaginario è campo privilegiato di dominio e di lotta. Ora, il nostro Cacciatore sembra muoversi già su questa lunghezza d’onda, come vediamo in “Chi è qui il responsabile?” (il testo che fornisce il titolo alla raccolta del 1974):

*Divergenza sobilla? dipende... gli anelli  
Catena più non fanno sibbene orizzonti  
A gara al gancio adattano l’inutile  
Sul piacere singhiozzante luce beatifica  
Sminuzza le folgore i frantumi congloba  
Manopole servendo con seghe di raggi –  
Ma chi è qui il responsabile? chi la roba  
Sorveglia all’esito e i poteri ratifica?  
Perfetto apribocca sarebbe un feto futile?  
Dipende... l’energia concubiti ha pronti  
Spolmona i defunti – dove stanno i ribelli?*<sup>15</sup>

(Noto che abbiamo qui una strofa di undici versi del tipo che ho sopra descritto, con rime a ciclo inverso). Il conflitto si configura diversamente: i poteri da contestare e le forze antagoniste non sono più subito identificabili e riconducibili a individui singoli.

Ancora, che la repulsione umanistica per la “nuova barbarie” non sia sufficiente ce lo indica, nella stessa raccolta, “Transistor”<sup>16</sup>. Cosa potremmo incontrare di più alienato di un giovane con la radiolina? Isolato dalla società, incapace di ascoltare la propria interiorità, rimbambito da una musica battente? Invece Cacciatore non la vede così; o non soltanto così. Il fatto che il *teen-ager* finisca avvolto in un consumo passivo è evidente, ma – proprio perciò – fin troppo scontato e benpensante il giudizio: “Ovvio è dire l’abbindola l’apparecchio / Con litanie d’incurie false”; e *Sembra sembra un consumatore che viva / Di scrocco e egoista*. Ma, dall’altro lato, si instaura una sorta di permeabilità comunicativa tra il corpo e i segni sociali (*Capta messaggi – mai triste // Più sarà né tagliato fuori un istante / Dall’armonia del mondo e preme all’orecchio / L’ordigno che s’irradia /*

*Dal capo fino alle piante*); dall'altro lato, c'è il contatto paradossale con uno stadio quasi 'primordiale' di rumore che, al di là dell'incultura e banalità dei significati, va al 'fondo' del rapporto con il *mormorio* impersonale di una voce collettiva (*Tocca in realtà il fondo viscido e l'infiamma / Crepitio ascolta e il soffio estraneo dell'uomo / Vi sminuzza e il primordio / Coglie entro un vizzo programma*), tanto da far assistere in chiusura a uno strano soprassalto dell'energia (*Forza d'urto ecco insorge / L'escluso ora ha osanna in portatile duomo*).

Ma soprattutto una serrata ambivalenza si riscontra nella sequenza sul 'lavoro', che è proprio "La cosa nuda e cruda" di cui parlavo, e in essa, come esempio, leggerei "Lavoro in catena di montaggio". Vediamo per intero queste tre strofe di cinque versi, con varie misure metriche (al tridecasilabo sono aggiunti versi di cinque, sei, sette sillabe) connesse in un insieme dissonante:

*Se rende l'idea...  
La sguinzaglia che ringhia  
Per l'eccidio dei pezzi dove si crea  
Metempsicosi bucherellata a cinghia  
E in corsa piena*

*È un recapito di trapassi che comunica  
Di larva in larva al tormento di quei singoli  
Lo sbizzolo di un'unica  
Farfalla con cingoli  
Ghiotta a cancrena*

L'attira la luce  
"C'è gesto libero? C'è braccio vagante?"  
Smembrato il pensiero madreforme introduce  
Le cui indagini infrante  
Spranga e incatena.

Certo non c'è *impegno* nel modo consueto: e del tema del lavoro, non è rimasto molto, alla superficie del testo; solo sparso lessico, i "pezzi", la "cinghia" (di trasmissione?), lo "sprangare", la mostruosa meccanica della "farfalla con cingoli". Ma in tutto il brano la realtà naturale (del mondo degli insetti: la "larva", il "bozzolo", la "farfalla") e quella mentale del pensiero, sembrano prese in un vortice di trasformazione decisamente ansioso e, in buona sostanza, confliggente. *L'antinomia della produttività* (per cui essa aumenta il corpo, ma nello stesso tempo lo esaurisce) si stampa in modo indelebile in queste immagini dal doppio risvolto (positivo/negativo) davvero inestricabile: l'idea è un "cane" liberato ma ringhioso; la rinascita dell'anima (la "metempsicosi") è curiosamente "bucherellata", come da un trapano; la leggera, volatile e "estetica" farfalla, viene minacciosamente

munita di “cingoli” (è un carro armato?); la libertà e l’autonomia sono date per interrogativo; infine, la possibilità di ricomporre l’infranto si concepisce come atto di violenza che chiude il testo, facendo smagare qualsiasi accredito di felicità. Direi: la costruzione metrica difforme e aritmica e, in corrispondenza, l’intorbidarsi e l’incespicare del vitalismo, sono il modo migliore di affrontare l’emergere della contraddizione costitutiva tra la spinta potenziale e lo sfruttamento. Dico che la ‘cosa’ che tocca infine Cacciatore era già stata segnalata da Marx: il capitalismo è un grande risveglio di energie, suscitate dappertutto; ma il problema è come vengono poi gestite e rilanciate. Il problema non è soltanto la messa a produzione delle energie, il loro convogliamento, c’è in più il loro spreco, la perdita, la diminuzione, causata dall’assetto dei poteri del mercato. La critica al capitalismo è, insomma, di essere troppo poco produttivo.

Su questo punto Cacciatore non ha soluzioni: gli basta mostrarlo stampato nel caos delle sue immagini profluvianti. Ma intanto la sua carica vitale è riuscita ad andare ben oltre alle posizioni di un umanesimo nostalgico e inorridito della tecnologia. L’alternativa al mondo della produzione è, semmai, quella di una produttività maggiore e condivisa. E la poesia vi ha parte, messa alla prova del modello dinamico, come “discorso a meraviglia”.

## Note

<sup>1</sup> Cito da E. CACCIATORE, *Tutte le poesie*, Lecce, Manni, 2003, pp. 113-114.

<sup>2</sup> Ivi, p. 159.

<sup>3</sup> Ivi, p. 461.

<sup>4</sup> Ivi, p. 45.

<sup>5</sup> ID., *L’identificazione intera*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1951, p.187.

<sup>6</sup> ID., *Itto itto*, Lecce, Manni, 2003, pp. 221-228.

<sup>7</sup> ID., *Tutte le poesie*, cit., pp. 68-69.

<sup>8</sup> Ivi, p. 51.

<sup>9</sup> Ivi, p. 43.

<sup>10</sup> Ivi, p. 91.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 587-588.

<sup>12</sup> Il sonetto *Indossatrici* è inserito in *Libido dominadi* de *Lo specchio e la trottole* (ivi, p. 251).

<sup>13</sup> Riprendo qui le acute notazioni di J. C. RODRIGUEZ, nel recentissimo *Literatura moda y erotismo: el deseo*, Investigación & Crítica, 2003, in particolare p. 50.

<sup>14</sup> E. CACCIATORE, *Tutte le poesie*, cit., pp. 260-261.

<sup>15</sup> Ivi, p. 444.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 404-405.

Gio Ferri

*Breve osservazione sulla natura della 'energia' poetica nell'opera di Edoardo Cacciatore*

Decisamente e colpevolmente trascurato dalla critica del secondo Novecento (come si è già ampiamente deprecato), si possono consultare non molti testi che dicano di lui. Considerata questa situazione si ritiene utile nominarne alcuni (i più recenti) anche qui di seguito. Si riprende con qualche modifica l'articolo mio che fu pubblicato dalla rivista "il verri" (n.12, anno 2000). Per le poesie e il romanzo si veda l'opera omnia (*Tutte le poesie e Itto Itto*) pubblicata fra il 1994 e il 2003 da Manni Editore (Lecce); *Il discorso a meraviglia* con il saggio introduttivo di Giulio Ferroni (Einaudi, Torino 1996). Per tornare più indietro si legga, fortemente anticipatore, *Immagini e maniere* di Alfredo Giuliani (Feltrinelli, Milano 1965). Utilissimo il ragionato repertorio bibliografico di Andrea Cortellessa, *In favore di un testo onnivago, enèrgetico e trànsile*, in *il verri*, n. 4-5 1997.

Giuliani già notava l'eccezionale e, nel Novecento, mai così estremo impulso ritmico. La straordinariamente innovativa scrittura di Cacciatore rivela una biologica e insieme razionalmente ossessiva modalità. Superando le stesse tradizionali istituzioni linguistico-retoriche, la metrica e la rima divengono gli ingranaggi fisiologici di una *macchina celibe*, produttrice energetica di (in)sensati sensi, nell'incessante fluire del colloquio fra evenienze vitali caricate di un'unica finalizzazione immaginabile: l'oggettività della morte, quale residuo essenziale della vita medesima, intesa come *pensiero*:

*Pensare vuol dire, passo passo, cogitamento, con misura esatta, squasare quella visionaria luminescenza che proviene dalle Piucheperfette Stanze della nostra elaboratività frenica: in funzione veicolare, ormai, per essersi smagnetizzata dalla passivazione della realtà. E dopo essersi ritorta, concentratamente a risucchio desortivo, sulla seriale sediziosità dell'Energia, ecco che viene trainata perciò alle volte nel suo transitto battito battito. Ad ogni battito, intanto, va rispondendo forzosamente uno scrollo della realtà cadescende che ne risulterà eccessivo surplus: affardellandosi fino all'infarto dove si segnerà infatti la sua scadenza via via nella concia dell'Alterazione.*

Questa breve citazione giustifica l'osservazione in merito alla poetica di Cacciatore come rapporto fra la *nullità della storia* e la *nullità della poesia*, tema che ho sviluppato in *Le regioni del nulla-Vita, poesia, nichilismo* (cfr. "Fondamenta Nuove", n. 3/2005). Bastino la *passivazione della realtà*, la *seriale sediziosità*, la *realtà cadescende*, la *scadenza nell'infarto*, vale a dire fino alla necrosi dell'essere nel tempo finito. In quanto al *pensare*, si tratta quindi di una lenta progressione respiratorio-diaframmatica, d'aprire e

insieme contenere con esattezza ritmica. La visionarietà (*orfica*, secondo l'originale lettura di Giuliani) dell'immaginazione è risucchiata dalla turbina produttrice di energia: rivitalizzazione (nella poesia, nel segno – apparentemente – gratuito) della realtà caduca, avanzo entropico (dopo l'esaurimento della storia), transito fra i campi d'energia, scadenza (morte e metamorfosi) per oggettualizzare alterazione e alterità. È un discorso fisiologico, macchinistico-concettuale (sistema di una macchina mentale e sensitiva) di tipo duchampiano: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Una poesia di Cacciatore s'intitola *Pensare è adorabile coito d'amore*.

Ferroni, nell'introduzione citata, metteva a confronto un Cacciatore *barocco* e un Cacciatore *manierista*. Sintetizzando, Ferroni nota che barocca in Cacciatore è la *meraviglia* dell'operazione poetica entro il linguaggio; barocco è il procedimento per accumulazione e proliferazione infinita; barocco è la trasmutazione metaforica (io direi metamorfica); barocco è il lavoro metrico negli artifici ritmici e strutturali. Tuttavia, di contro, aggiungeva Ferroni, certamente manieristica è la torsione interna del suo artificio; manieristici sono l'ossessivo spigoloso "orizzonte intellettuale che sembra comprimere e forzare il proliferante materiale accumulato da una parola inesauribile". Cosicché, in Cacciatore, la *meraviglia* "è una sorta di illuminazione totale della realtà e dell'esperienza" insita nella parola poetica medesima, nel suo sistema articolatissimo e macchinoso (aggiungerei nel leggero, gassoso senso duchampiano, non propriamente nel senso teatrale, plateale, manieristico appunto, di Camillo e del suo *Teatro della memoria* richiamato, correttamente per certi aspetti, dallo stesso Ferroni).

Allora mi parrebbe interessante considerare la poesia di Cacciatore piuttosto che *manieristico-barocca*, sotto un aspetto più 'moderno', *barocco-illuministica*. Il poeta e teorico guardava, in una visione atomistica, e enciclopedico-ordinativa a Giordano Bruno e a Rousseau: *Noi non siamo altro che parzialmente questo imparziale nubifragio di atomi*. Rimandando al mio intervento su "*il verri*" citato riprenderei il senso generale de "i sogni della ragione" e "lo stile della volontà" di Starobinski (*La scoperta della libertà*, Skira-Fabbri, Milano 1965): "contrariamente all'eloquenza barocca, l'effetto ricercato non è più ('semplicemente' direi per Cacciatore) quello del movimento e della profusione, ma quello di una forza elementare il cui l'energia si costringe ad assumere un'apparenza statica. Siamo in presenza d'una volontà che ha scelto di manifestarsi nella sua nudità... Dopo viene lo scontro senza fine della volontà e dell'infinito, l'ingiunzione del superamento, il divenire dove si muove il nostro destino". Il destino del *poïein* volontario, contro il destino impostoci dalla Storia.

Tutto ciò comporta che non si tratti di un semplice problema metrico-formale (quello sì manieristico) bensì di una costante sequela di rivelazioni e anche di esplosioni nella *sommossa stabilità* di un sistema o modello mentale. Di *pensiero*. Il pensiero dominante ne "Il traguardo della corsa":

*Corre corre il sangue ma in noi un'altra gara / L'intimità già esterna in storia si stanZIA / Contro luce la tua mano innocente impara / A macchiare*



*di sangue adulto anche l'infanzia / Mostri e portenti appartengono al fittizio / La sete di sangue soltanto il corpo può berla / Ma tra mano e fronte poggiata un interstizio / S'illumina realmente e concreta in madreperla / Dico a te non credere a chissà quale inganno / L'urto del sangue alla mente al sesso ristagna / L'altra gara che sciama di danno in danno / La terra e il mare che brucia all'aria guadagna // E la cagna che ora ad incitarsi si è morsa / Di sangue non bagna il traguardo della corsa.*

L'incipit maiuscolo di ciascun verso (d'uso nella poesia del passato) rivela, salvo un paio di enjambement, l'autonomia di senso di ogni verso (atomismo). Formule, lapidarietà profetiche e gnomiche pur sempre aperte: dimostrazioni per assurdo. Sequela paratattica di universi verbali. Fluire sanguigno e improvvise emostasi, entro una vita protesa al traguardo della morte, ma in una corsa dove sempre tutto finisce e sempre tutto ricomincia. Ambiguità ossessive, di senso in senso, di sensitività in sensitività. Tutto è *inganno*, quindi, ma non c'è da crederci: l'inganno della vita (biologica e non storica) è di per sé l'unica verità. La cagna libera, autodistruttiva e discreta poiché morde senza lasciare tracce di sangue: universale oblio delle storiche tragedie.

Cacciatore esalta il valore energetico del segno, ma prende atto della crisi entropica: il resto di una energia consumata che tuttavia si può ancora riciclare. Ma la nostra energia, di questo mondo, oggi e domani, diverrà un architettonico cumulo di avanzi. La Storia in un cumulo di avanzi: già altrove si è parlato di un'*estetica dell'avanzo*.

Višnja Machiedo  
*La donna-modello surrealista*  
(secondo André Breton)

*L'empire des femmes est beaucoup trop grand en France,  
l'empire de la femme beaucoup trop restreint.*

Stendhal, *De l'Amour* (1853; I ed. 1822)

*Am I that I observe or that which observes me?*

Leonora Carrington, "What is a woman?" (1970)

Nel primo tentativo di una prefazione al suo trattato *Dell'Amore*, Stendhal scrive: "L'amore rassomiglia a quello che nel cielo si chiama la via lattea, un ammasso brillante formato da migliaia di piccole stelle, di cui ognuna è spesso appena una nebulosa cosmica. I libri hanno registrato quattro o cinquecento minuscoli sentimenti successivi e molto difficili da riconoscere che compongono questa passione (...) I migliori di questi libri (...) furono scritti in Francia, paese dove la pianta chiamata amore ha sempre paura del ridicolo, dove viene soffocata dalle esigenze della vanità, questa passione nazionale, e non raggiunge quasi mai la sua vera altezza."

In questo contesto, ironizzando un po' sui suoi connazionali e contemporanei, da quell'inguaribile fautore ma anche lucido analista dell'amore-passione che era, Stendhal lo chiamerà anche una "malattia dell'anima", "una specie di follia molto rara in Francia". Un centinaio di anni più tardi André Breton scrive *L'amore folle*, mentre otto secoli dopo il sanzionamento del codice dell'"amore cortese" nelle corti provenzali – questi "tribunali dell'amore", dove le donne medievali, esortate dai trovatori, ne discutevano e ne dettavano le regole – la ricerca dei surrealisti viene alle prese con questo argomento spinoso sui sentieri ora tortuosi ora sovrapposti della nozione e reinvenzione surrealista dell'amore.

Sfogliando recentemente l'*Antologie amoureuse du Surréalisme* (Parigi, 2001), a cura di Vincent Gille (entrata nella mia biblioteca appena l'anno scorso), mi sono imbattuta in un saggio di Nora Mitrani (1921-1961), filosofa e sociologa (nata a Sofia), in cui questa stretta collaboratrice dei surrealisti nel secondo dopoguerra dice tra l'altro:

"Amata eppure ambigua, per i surrealisti la donna è tiepida abitante della capsula, e, a turno, dello spazio esterno, dove la sua anima stridente impazzisce per la propria lucidità; ora una creatura troppo carnale, velenosa, ora una rosa pubblica, e ora invece Nadja, dagli occhi orlati di nero, una maga, sibilla, mediatrice dell'invisibile. Ma forse lei imparerà, (o lo ha già

fatto), ad assumersi i due ruoli simultaneamente? (Allora le categorie maschili non saranno più tanto valide, e gli uomini avranno paura.)”

Seguirò la traccia di quest’immagine alquanto semplificata della “donna amata dai surrealisti”, senza condividere appieno l’opinione di Nora Mitrani, che cioè il cuore maschile venga ancor oggi più eccitato dall’immagine antica della donna sublime (la regina Ginevra dei romanzi sui Cavalieri della tavola rotonda, la Beatrice dantesca o la Signora con l’unicorno) in esso profondamente radicata, che da Marilyn Monroe; e credendo, inoltre, che la donna-poeta, vagheggiata da Rimbaud, non esista solo come un essere che “ogni tanto solleva le palpebre” rompendo d’un tratto la sua capsula nel desiderio di iniziare un dialogo con il mondo. Poiché Nora Mitrani, in un altro saggio, si riferisce all’“amore assoluto” di Alfred Jarry (da cui è visibilmente affascinata, sebbene Breton, ad esempio, lo trovi molto ripugnante), e nel passo appena citato menziona esplicitamente Nadja, la reale – non fittizia – eroina dell’omonimo libro, cercherò – intraprendendo un percorso critico diagonale attraverso altre due opere di André Breton, dove egli continua la riflessione teorica e la celebrazione incantata dell’amore e della donna – di tracciare a grandi linee le componenti di quest’ultima, cioè una formazione graduale di un modello femminile fondato su incontri e esperienze autentiche, ma anche sulle aspirazioni/ideali del surrealismo, elementi che esso fece propri attingendo al ricco patrimonio, cioè sulle traiettorie incrociate della sua ricerca spirituale e poetica transazionale.

In questo senso *L’amore folle* (1937) si presenta come l’anello centrale di quella catena concettuale che Breton costruisce tra *Nadja* (1928) e, per esempio, *Arcana XVII* (1945). Ne *L’amour fou* si tratta (di nuovo) di una donna reale, di cui l’autore del libro si innamora follemente, ma l’*identikit* di questa donna, più o meno decifrabile, non coincide proprio con il binoma ambiguo proposto da Nora Mitrani. È scandalosamente bella e, ovviamente, carnale, ma non “velenosa”; è soprattutto **semplicemente donna**, mediatrice magica della Natura in mezzo al paesaggio urbano, “regista onnipotente” di coincidenze misteriose tra il mondo mentale e quello materiale, tra la sfera immaginaria e quella sensuale, tra il “caso oggettivo” e la necessità soggettiva. Lo statuto dell’essere femminile eletto, eccezionale, le viene regalato e incondizionatamente garantito dall’amore-passione de-stato in Breton e, peraltro, ricambiato. Le pagine dell’*Amore folle* non riportano, tuttavia, nemmeno una frase dell’ispiratrice stessa pronunciata in prima persona: essa è presente (intessuta) cioè richiamata nel testo di Breton, per la maggior parte autodiegetico, dai pronomi “tu”, “il tuo” eccetera, quando l’autore le si rivolge direttamente nel corso di una delle descrizioni liriche oppure nel suo commento riflessivo. Lo stesso vale in misura uguale anche per la terza donna amata, che diventerà l’ispiratrice di *Arcana XVII*, il testo narrativo più complesso e più compiuto di André Breton, testo che porta all’estremo vertice l’osmosi inedita e meravigliosa del suo discorso poetico, narrativo e saggistico.

Infine, non mi rimane che concludere, l'unica di queste tre donne che, nel testo, parla anche direttamente al lettore in prima persona e con cui Breton conduce un dialogo, è Nadja, persona il cui amore egli non sapeva, non poteva e forse non voleva neanche ricambiare. Tuttavia, l'incontro con lei scosse profondamente la vita e il pensiero di Breton, perché essa apparve sulla scena della ricerca e della dottrina surrealista come l'emblema reale della donna sognata dai surrealisti. Vale a dire che Breton viene sorpreso dalla lucidità, dalle visioni (tra cui alcune si confermano subito o in seguito), dallo "spirito aereo" giocoso e disubbidiente di questa fragile donna giovane e bella, nonché da eventi e *correspondances* stupefacenti che si diffondono in modo concentrico attorno alla loro breve avventura in comune. Ammira con la più totale sincerità questa "anima errante" – come Nadja si autodefinisce – questa donna-medio semipazza, questa fata in grado di concentrare su di sé il desiderio surrealista della meraviglia. Senza essere particolarmente colta, Nadja capisce a volo i testi di Breton, indovina tutto su di lui e sul suo futuro ruolo. Gli regala i suoi disegni misteriosi, che dimostrano un talento indiscutibile, ma tutto questo come se non passasse i limiti di una seduzione mentale – dirà Breton molto più tardi – e "rappresenta soltanto la rivincita dello spirito sulla sconfitta del cuore". Il fatto che egli abbia lasciato Nadja, malata, povera e infelicemente innamorata, al triste destino di una pluriennale agonia nel manicomio, persino una certa reticenza da parte sua circa l'espressione di un eventuale rimorso di coscienza, sono un indicatore evidente che la nozione surrealista bretoniana dell'amore non lascia molto spazio alla compassione. L'ammirazione che Breton nutre nei confronti di questa donna "più misera di tutte e di tutte peggio difesa" agli occhi della gente comune, a causa della quale essa si riduceva in misero stato, scivolava, ma si dimostrava ugualmente temeraria quando si trattava di servire la liberazione umana "passando la testa e poi un braccio tra le sbarre scostate della logica", la "più odiosa delle prigioni", partendo "molto lontano dall'ultima zattera" del desiderio umano di sopravvivenza, questa ammirazione non è tuttavia priva di una malcelata pena dovuta alla sua incapacità di accettare completamente e amare l'unico essere che incarna il senso della sua ricerca. Ma da questa sofferenza sterile non nasce *caritas* o almeno la "pietà amorosa" invocata nella poesia dei trovatori, cioè una nuova forma di compassione, indipendente dallo spirito cristiano (tanto repellente per i surrealisti). "Ho visto – scrive Breton – i suoi occhi color felce *aprirsi* la mattina sul mondo in cui i remeggi delle ali della speranza infinita si riconoscono appena tra gli altri rumori, rumori di orrore, mentre io in questo mondo avevo fino ad allora visto solo occhi che si chiudono". Nadja aperse gli occhi a Breton in quel "bosco di segni" offertoci dalla realtà, ma rimase per lui non più che la prova chiave del valore magico degli incontri "casuali", l'annunciatrice del futuro "amore puro e semplice di una donna" come quello che ai affaccia sulla terza parte, conclusiva, dell'omonimo libro e da cui verrà sostituita – a ragione, sottolinea Breton. D'altro canto, dell'impotenza, della disperazione dell'amore folle

di Nadja per il capo del movimento surrealista, possiamo giudicare appena in tempi recentissimi, da quando, durante l'asta del suo ricco lascito artistico, nell'aprile del 2003, un involucri di vecchie carte fece sfondare il tesoro di 27 lettere inedite che Nadja aveva inviato a Breton dall'inizio del loro incontro fino a qualche giorno prima del suo ricovero in manicomio. (Per la somma di 140 000 euro le ha comprate la Biblioteca Jacques Doucet, anche altrimenti la migliore tesoreria di documenti e pubblicazioni surrealiste). Si tratta di una scoperta imprescindibile, di un impressionante rovescio del testo di *Nadja*, l'opera fondamentale e più famosa del periodo del surrealismo francese.

“E così grande Amore mio questa unione delle nostre due anime – scrive Nadja a Breton con la sua ortografia un po' insicura - così grande, così profonda, e così freddo questo abisso in cui affondo senza mai attendere nulla senza nulla abbracciare dell'Aldilà e poi quando ritorno (...) tu sei tutto il meglio e ti abbraccio, tu sei qui ma la morte è anche qui dietro di te”.

“Scusami sai che sono tua schiava e che tu sei tutto per me, ma voglio di più voglio prendere tutte le tue pene, soffrire al tuo posto, voglio che tu sia felice. Tu sei forte, bello, buono, bisogna che tu sia signore e che tutti ti rispettino come io ti amo”. (...) “Sempre discendo completamente sola queste scale che portavano alla felicità”.

È indubbio che la “maga” Nadja si era data a Breton con il corpo e con la mente, che lo adorava alla follia. Ma il suo amore è lucido e nello stesso tempo pietoso, perché vuole assumere su di sé le pene di lui. È altrettanto evidente che i due furono amanti almeno per un breve periodo; sarà lo stesso Breton a confidare a Pierre Naville: “Fare l'amore con Nadja è come farlo con Giovanna d'Arco” (cfr. Henri Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, Parigi 1990). Tuttavia, ci chiediamo, la disapprovazione e la protesta sincera di Breton contro le istituzioni psichiatriche e i metodi di cura dell'epoca rappresentano una giustificazione sufficiente per il fatto che egli non si interessasse in seguito del destino di Nadja?

La futura nozione bretoniana dell'amore tra l'uomo e la donna si fonderà sulla “unione libera”, reciproca, elettiva, passionale; incondizionata e allo stesso tempo sensuale, emozionale e spirituale, ma anche sull'autocrazia imprevedibile della sua fenomenologia. Problemi quasi irrisolvibili dal punto di vista filosofico sorgeranno però a causa dell'imminente invocazione di Breton dell'amore *unico*, cioè concentrato su una sola donna. Si tratta di una specie di “voto” teorico, difeso ripetutamente da Breton ad onta di atteggiamenti diversi e perfino opposti dei suoi compagni di strada, che egli si ostinò a argomentare fino alla fine della sua vita, benché la filosofia del personalismo non fosse proprio affine alla *Weltanschauung* surrealista di Breton. Evitando con cura ogni trascendenza, assoggettando l'amore all'essere individuale, alla persona come sostanza e non come essenza, Breton deve per forza toccare di passaggio, pur senza volerlo, la nozione cristiana dell'amore, altrimenti da lui condannata e attaccata con violenza.

A dispetto della propria esperienza di successivi amori passionali per diverse donne, e malgrado le tracce più profonde del platonismo nella sua dottrina amorosa, Breton ripete con insistenza che proprio “l’amore folle”, monogamo, deve vincere. Si tratta, certamente, di una decisione la cui verità rimane tutta da dimostrare. E questo amore “vince” veramente a livello del testo: la sua descrizione non è quasi mai oggettiva, approssimativa a un documento umano o a un comunicato parascientifico, vaggheggiato, a quanto sembra, *a priori* dall’autore. Essa è invece determinata dall’estimazione simbolica degli eventi, luoghi e esseri, ingentilita da incessanti osservazioni liriche e emotive, in cui talvolta si fonde, ma in compenso trova una soluzione per le sue incognite (contraddizioni, paradossi e aporie) in affascinanti “equazioni poetiche”. Parallelamente o successivamente, la tesi stessa si misura attraverso la *suspense* del pensiero tagliente dell’autore, espresso ora in frasi labirintiche ora in aforismi, se non altro perché la riflessione di Breton vuole rimanere accessibile all’apparizione di un possibile senso accessorio o una nuova domanda. Tutti i libri in prosa di questo poeta francese appartengono a loro modo alla “letteratura delle idee”, benché il suo ragionare e il suo scrivere superino i limiti del pensiero logico, collegando e intendendo quello che a quest’ultimo sembra incompatibile, inconciliabile. (Basti ricordare almeno la definizione bretoniana – quasi ossimoronica – dalla “bellezza convulsiva”: “esplosiva-fissa”, “accidentale-magica” ecc.) Per il resto, qui non abbiamo a che fare con la sintesi dialettica quanto con una simbiosi degli elementi, opposti e inconciliabili solo dal punto di vista di un razionalismo inflessibile, intollerante. Uno scrittore di idee, come Breton, è assorto anzitutto nella *vita* del pensiero, non nella costruzione di un sistema di pensiero rigido, egli ci tiene a esprimere questo errare vitale dello spirito (pensieri a un tempo sensuali, affettivi e razionali) di qualcuno (lui stesso) che non dimentica di essere solo un uomo e dubita del potere massimo della propria comprensione. Se alle origini del movimento surrealista stanno la rivolta e la speranza, se esso viene mosso dallo sconfinato desiderio umano, e se aspira a raggiungere l’uomo “intero”, questo non significa che nel futuro l’ideale non si dia a un siffatto programma e fine nella forma di una *domanda*, vale a dire come una serie di interrogativi che accompagnano tutte le risposte e tutte le definizioni proposte fino ad allora. Proprio in nome di un tale umanesimo e la sua sincera resistenza al pensiero antropocentrico e antropomorfo, e non per la sua maniera discorsiva anche troppo artistica, Breton si avvicina talvolta al vero filosofare. Davanti alle difficoltà che affrontava sulla sua strada verso la conoscenza, concluse da tempo il filosofo Ferdinand Alquié, “il surrealismo non scelse né l’illusione della scoperta, né il pessimismo della rinuncia. Si elevò a una coscienza più alta. Si trasformò in una riflessione sulla speranza”. (*Philosophie du surréalisme*, Parigi 1955).

L’amore e la donna sono temi imprescindibili proprio di questa **riflessione sulla speranza**, accanto alla poesia e la creazione artistica, si capisce, con le quali si trovano in perenne sintonia, in una permanente intera-

zione con la meta della liberazione graduale e totale dell'uomo e il suo impadronirsi di tutte le sue forze soppresse e smarrite. L'ateismo affermato non impedisce per niente a Breton di appropriarsi (ridefinendoli) dei concetti religiosi come "rivelazione", "stato di grazia", "redenzione", "paradiso", o, ad esempio, "adorazione", "tentazione divina", "miracolo", "il sacro"... e trasferirli dall'Aldilà nell'al di qua terrestre, dove esclusivamente li cerca. Inclusi così nella forma profana della "speranza eterna", questi concetti coesistono con le conquiste della psicanalisi, tenute in grande considerazione da Breton, ma anche da lui trattate in maniera ambigua, in declinazione dal loro canone strettamente teorico, e come origine possibile di visioni nuove. Come un polipo per niente invertebrato, il pensiero di Breton allunga le sue numerose zampe anche in direzione di altre ipotesi scientifiche e di altre premesse filosofiche, col tempo sempre di più anche verso gli elementi stimolanti della tradizione ermetica. Sebbene come pensatore Breton non fosse purista, a questo "sognatore incorreggibile" dobbiamo una delle visioni più pure (per niente puritane) e più universali dell'amore dopo il Romanticismo. Se non è raro che nell'esaminazione e nella riflessione sull'amore di Breton pullulino contraddizioni e paradossi, la sua celebrazione non presenta oscillazioni. Niente può impedire a Breton di riconoscere, nella propria visione dell'amore, "il vero rimedio universale", nonostante tutte le contestazioni, le diffamazioni, le derisioni. Si tratta senz'altro dell'amore che "riprende tutto il potere, (...) ed è pronto a riconoscere il suo oggetto in un unico essere" (*Arcana XVII*), perché la fede nel suo potere, ammette Breton, non cede nemmeno per un passo davanti alla sua personale "esperienza contraddittoria". Non va dimenticato che Breton possiede la mentalità del capo, e non solo dell'"eterno innamorato", che egli sta alla testa dell'alveare della comunanza (centripetale e centrifuga) di un movimento spirituale e artistico rivoluzionario. È quindi proprio lui a indirizzare, equilibrare le differenze individuali, lui a adattare gli atteggiamenti divergenti tra di loro, a opporsi o imporre i propri. Guardando in avanti, verso il futuro, come ogni *leader* – per lui anche l'amore è sempre un passo in avanti rispetto a noi – categoricamente serio e poco sentimentale, Breton è solido come una roccia nella tempesta, "incorruttibile, fatto di granito, puro, vincente (...) un contadino estremamente colto (...) un'autorità spinosa, una forza insuperabile" testimonia Georges Perros (in NRF, N. 172, 1967). Sta probabilmente in questo ruolo costruttivo la ragione per cui Breton, anche quando discorre dell'amore, non opta per il metodo critico del dialogo "aporetico", e la ragione per cui il suo "monologo" narrativo si trasforma in una sorta di "riassunto", forse anche in una *summa summarum* purificata di polemiche, dissidi, problemi e contrasti non trascurabili, legati alla reinvenzione surrealista dell'amore, molto tempestosa e onnicomprensiva, a cui egli dà infine il decisivo stampo personale nelle sue opere.

La celebrazione della donna – ispiratrice dell'amore incondizionatamente "reciproco" – come se avesse perciò già assorbito l'incontro con l'Altro e la sua alterità, includendolo nell'implicito scambio dei beni, in quella

reciproca, comune metamorfosi raggiunta attraverso l'unione "androgina" dei due amanti. Come se Breton parlasse anche per le sue innamorate, persino quando non parla a nome delle loro personalità. La sua nozione dell'amore folle non si fonde del resto su una specie di trasporto mistico?! (Con una serie continua di immagini poetiche analoghe, come per compenso, si direbbe, Breton "femminizzerà" quasi tutto l'universo, "riappassionandolo" in armonia con questa generalizzazione celebrativa dell'essere femminile). Non ribadisce forse Stendhal incessantemente, nel suo saggio *Dell'amore*, che per un uomo profondamente innamorato "non esiste nulla nella natura che non gli parli dell'amata" e che egli "*vaccilla e si compiace di tutto quello che immagina*"! Ma, in Breton, dietro a tutto questo veglia una coscienza angosciata, lucida, sulle strutture del mondo di gran lunga più ostili, della loro ostinata resistenza allo spirito di libertà, e, di conseguenza, il successivo "urlo e furore" della rivolta surrealista, un perpetuo rapporto conflittuoso verso queste strutture e la vita che vanno cambiate. Se rappresenta anche veramente "la coda del cometa" (J. Gracq) di quell'idillio meraviglioso, breve e irripetibile del Romanticismo tedesco, della sua innocenza infantile e la sua "magia bianca", il surrealismo francese deve invece ricorrere a una strategia più articolata, quanto meno autoilludente, più efficace, di quelle che esige la sua epoca (dopo Sade, Marx, Freud e Lenin), per permettere ai propri sogni, i propri desideri, le proprie idee di continuare a volare. Non c'è dubbio che Breton fosse d'accordo con la tesi di Novalis che, accanto alla Poesia e la Libertà, deve essere proprio l'Amore il punto conclusivo della storia del mondo e che ogni uomo è un germe visibile dell'amore tra la Natura e lo Spirito. Ma, confrontato agli sviluppi della Storia sempre più nefasti, con il materialismo volgare e il nichilismo dell'epoca tecnocratica, assorto nel "nocciolo della sessualità" impenetrabile e tenebroso, nel problema della morte e la questione escatologica del destino umano, Breton non si può lasciar andare solo all'idealismo sognatorio. (Non designa questa differenza, ad esempio, quell'abisso che divide l'"umorismo nero" surrealista dall'ironia romantica?)

Esiste un enigmatico disegno di Nadja risalente al 1926. chiamato "L'incantesimo", che mi fa ricordare il misterioso "Fiore azzurro", oggetto della ricerca del protagonista di Novalis, Heinrich von Ofterdingen. Sullo sfondo teneramente azzurro di questo disegno si distingue un fiore a quattro petali – in realtà quattro elissi incrociate perpendicolarmente di due paia di occhi con iridi e sguardi diversi – e con due calici verticali a forma di cuore, di cui quello inferiore (rovesciato) è la riflessione speculare del superiore. Da questo fiore-rebus perfettamente stilizzato spicca, dalla parte destra, uno stelo blu scuro a forma di punto interrogativo che finisce in una freccia diretta verso il lato inferiore in direzione di una lingua guizzante nella bocca spalancata di un serpente dalle iridi verde-azzurro. Alla linea curva dello stelo del fiore si ricollega, dopo un minuscolo iato, l'arabesca spirale del tronco del serpente di cui solo la coda si eleva sopra il suolo. A proposito di una delle varianti di questo disegno, dove Nadja, tra l'altro, ha scritto "que-



sta è l'anima degli amanti", riprodotta nel libro, Breton osserva che essa aveva inventato per lui il meraviglioso "Fiore degli amanti". Al posto di una interpretazione dettagliata dell'insolita organizzazione simbolica di questo disegno di Nadja (che oltrepassa gli intenti di questo contributo), intendo soffermarmi piuttosto sulla differenza tra questo involontario amblema surrealistico e il fiore azzurro romantico di Novalis. Con il suo colore quest'ultimo – come simbolo di amore, armonia naturale primordiale, condizione paradisiaca – rimanda alla irrealtà sognata e i poteri magici ambiti dall'anima. Il fiore di Nadja, d'altro canto, si collega con il serpente, alludendo a tutto il suo simbolismo complesso, polisemico, che richiama, *volens-nolens*, la libido, i poteri demoniaci, la maledizione, il male, a prescindere dalle connotazioni negative spontanee o volontarie presenti nel gesto stesso del disegno dei Nadja. Dato che Nadja amava dipingere se stessa come una sirena, dal di dietro, e dato che, secondo le parole di Breton, si confrontava con la fata Melusina (metà donna, metà serpente) vittima dell'arroganza maschile, credo che il serpente nel suo disegno incarni sia l'aspetto positivo che quello velenoso, sulla larga scala della sua aura simbolica - dalla chiaroveggenza profetica fino alla perfidia mortifera. Il serpente della pazzia non rischierà forse alla fine anche il fiore reale dell'amore folle che l'infelice Nadja aveva coltivato per André Breton?!

Melusina stessa si distingue nel museo immaginario bretoniano delle donne mitiche, figure reali nonché mitologiche, letterarie, pittoriche, e finanche qualche personaggio dal Museo delle cere. La prima rivelazione di bellezza e amore Breton la visse, secondo la propria confessione, nel Museo di Gustave Moreau: era incantato dalla sua Salomè, Elena, Dalilla, Chimera, Semele e Fata col grifone, meravigliato soprattutto dallo sguardo femminile che esprime "estasi, violenza, orrore". A queste si affiancarono poi Diotima, Eloisa, Iside e Aurelia di Gérard de Nerval, Justina e Giulietta del marchese de Sade, Matilda di Lewis, la Monaca portoghese, la strega di Michelet, la Gradiva di Jensen, ma anche l'Alice di Carroll, accanto alla Cenerentola (folcloristica), a Sophie von Kühn, a Bettine Brentano, Flora Tristan ecc. ecc. L'osservazione di pazienti isteriche in stato di trance condizionò altrettanto la riflessione estetica di Breton e si iscrisse in una certa misura nella sua definizione di "bellezza convulsiva". Lasciando da parte lo sfondo psicanalitico di siffatte predilezioni, la tipologia dell'essere femminile suggeritoci dalle figure e personalità menzionate indica a una gamma e una forza della femminilità davvero invidiabile. Pertanto quella "semplicemente e soprattutto donna", di cui Breton si innamora, non è per lui né semplice né donna comune, ma un *relais* per la rivelazione del meraviglioso che circonda invisibilmente la realtà, con la poesia e l'arte la mediatrice più importante dei momenti di epifania nella vita quotidiana. L'amore che, nel Convivio di Platone, muove alla "poiesis" non è secondario qui alla funzione che la coppia amorosa ha come genitrice (quest'ultima non affatto essenziale per il surrealismo), come nel dialogo tra Diotima e Socrate: la Poesia e l'Amore per Breton sono "coetanei" e quasi sinonimi.

Il surrealismo rinnova infatti in maniera nuova quell'unione inscindibile tra l'amore e il poetare inventato nel dodicesimo secolo dalla poesia dei trovatori. Per il surrealismo l'amore è un assioma evidente, il primo principio, il signore universale (nella lingua provenzale/occitanica, a differenza del francese, *amors* è un sostantivo di genere femminile) che governa la vita e le relazioni interpersonali e trova (*trobar*) la sua incarnazione nella poesia. Riconoscendo poi nella capacità poetica di sublimazione una delle principali origini del modello surrealista dell'amore, Benjamin Péret dice che senza esso nessuno può vedere nella donna (già la "Donna" dei trovatori) "l'essere complementare capace di donare alla vita umana il suo pieno senso", e che quella "scintilla creata dalla sublimazione sarebbe vana e inutile se non illuminasse il bisogno essenziale incarnato in un essere: la donna". Anche Péret aggiunge poi che il filtro che "permette di trovare l'eletta nella moltitudine può essere solo la poesia, il luogo geometrico dell'amore e della rivolta" (*Il nucleo del cometa*, 1955).

È possibile parlare di evoluzione o di cristallizzazione (concetto che Stenhal introdusse nella sua riflessione sull'amore) del modello (ideale) di donna nelle raccolte poetiche e le opere di prosa di André Breton fino all'intromissione fiabesca della donna-bambina (*femme-enfant*) nell'*Arcana XVII*? Oppure la donna-bambina sussume in sé la maggior parte delle caratteristiche, tutti gli attributi essenziali delle sue predecessore? "Questa creatura esiste", dice Breton, "anche se non è investita della piena coscienza del suo potere", e "l'arte deve preparare il suo avvento sul trono di tutto l'impero dei sensi". "Deve sempre averla davanti agli occhi nel suo trionfo" aggiunge Breton, "mentre mette in fuga i pipistrelli nel loro nauseante volo sillogista, e le lucciole tessono al suo ordine il filo misterioso che solo porta al cuore del dedalo /labirinto." Non si tratta qui di una Lolita, né della parodia di una bambina capricciosa. La donna-bambina non ha età, perché la sua "complezione disarmi tutti i rigori", persino quelli "dell'età". La donna-bambina viene, al contrario, rinvigorita da tutti i colpi della vita che la "affinano e insomma la perfezionano come lo scalpello di uno scultore ideale (...) sulla via della perfezione, una via senza fine". Ma per poter determinare le sue aspirazioni, il corso delle sue reazioni sconosciute anche a lei stessa, bisogna "osservarla a lungo davanti al suo specchio e soprattutto rigettare tutte le maniere di ragionare di cui gli uomini vanno così miseramente fieri e miserabilmente istupiditi, fare tavola rasa dei principi in base ai quali si è edificata, in maniera così egoista, la psicologia dell'uomo". Quest'ultima non si può in nessun caso, sottolinea Breton, applicare alla donna; la psicologia femminile va esplorata in polemica con quella maschile, "a condizione che dopo vengano conciliate". Breton promuove la donna-bambina non per opporla all'altra donna, ma perché solo in lei "si trova nella condizione di trasparenza totale, l'altro *prisma* della visione di cui ci si ostina a non tener conto, perché obbedisce a leggi del tutto diverse, di cui il despotismo maschile deve impedire ad ogni costo la divulgazione". Il prisma della visione, insomma, che congiunge in sé la lucidità,

l'immaginazione e il meraviglioso potere del rapporto giocoso con il mondo (è l'infanzia, per Breton, la condizione più vicina alla "vera vita") e tutte le possibilità femminili già stabilite o ancora non scoperte, grazie alle quali il surrealismo rispetta, ama e celebra la donna come "una grande promessa". Sugli sgoccioli di una delle guerre più terribili, mentre sta scrivendo *Arcana XVII*, Breton è meravigliato dalla frase – frutto di una di quelle fantasticherie profetiche femminili – che scopre il modo di evitare la guerra in futuro, e perciò la cita per esteso nel libro: "Oggi bisogna fare figli nuvolosi. Capisci, non figli tra le nuvole, ma figli fatti di pezzi di nuvole".

Forse oggi a tanti la donna-bambina di Breton pare altrettanto un modello tra le nuvole, oppure persino fatto di nuvole. In quale costellazione sociologica, oltre ai casi individuali, può una tale donna mantenere oppure acquisire tutti i suoi vantaggi? Sarebbe troppo **pretenzioso** aspettarsi una risposta a questa domanda in forma di ipotesi o tesi rigidamente formulate a André Breton, poeta, non sociologo. Solo chi è adepto di *women's studies* può, d'altro canto, giudicare in quale misura le varie correnti del femminismo simultaneamente presenti con tale vigore negli ultimi decenni abbiano nel frattempo rinunciato a "schemi maschili" come esigevano Breton e gli altri surrealisti. È d'altro canto indubbio che nella nuova etica dell'umanesimo (surrealista) di Breton alla donna viene assegnato un ruolo decisivo, riformatore. Ma non sembra questa un po' esoterica, spirituale-erotica – mistica in confronto a, per esempio, la pragmatica volontà di potere femminile che – in opposto a quella maschile – si è evidenziata anche nel movimento femminista? Benché l'attuale e futuro ruolo riformatore della donna non si fondi per Breton solo sull'evidenza della donna *amata* – la musa surrealista, ma anche sugli esempi di poetesse, artiste, intellettuali attive nel movimento, di cui egli stesso scriveva, lanciandole, l'*amore* rimane lo stesso la prima pietra e contemporaneamente la cima della sua sfera. L'amore è la fuga dalla solitudine, dal deserto del soggetto pensante, a cui fu condannato dall'*ego cogitans*; amando il suo oggetto, una persona concreta, attraverso questo punto d'appoggio vivo, questa esistenza a parte, egli acquisisce di nuovo la pienezza di sé come essere umano. L'amore è questo "stato di grazia" in cui subentra la conciliazione tra il soggettivo e l'oggettivo, l'esterno e l'interno, l'unione dello spirituale e del fisico, quando – dice fra l'altro Breton – "l'esaltazione al culmine del piacere dei sensi non si distingue più dalla realizzazione folgorante di tutte le aspirazioni dello spirito". Ma l'affondare nel *trance*, sottinteso dall'atto amoroso, Breton lo esige in modo analogo nell'atto della creazione poetica, artistica, e quindi non bisogna stupirsi troppo se fu da alcuni considerato un parente moderno (laico) del Maestro Eckhart, di Jacob Böhme (Breton si riferisce anche a santa Teresa di Avila!) piuttosto che di Hegel, Marx o Freud, ai quali la sua dottrina si appoggia in parte, in modo del tutto personale, ma esplicito. Siccome il surrealismo ebbe il coraggio di collegare quanto è più lontano, contraddittorio e inconciliabile dal punto di vista della *routine*, della ragione, della scienza, alla ricerca di quell'acme dello spirito che abolirà/soppi-

merà il giogo del dualismo, in cui la veglia non sarà più opposta al sogno, la realtà all'immaginazione, il passato al presente, ecc., va sottolineato che egli nel farlo non esitava a sottomettere la strada di sviluppo al proprio *slalom* tra materialismo e idealismo, far tesoro anzi di diversi elementi del pensiero mitico (dal patrimonio celtico agli indiani americani), del tesoro dell'utopia sociale di Fourier, ispirandosi verso la fine persino al Cabala. Così il surrealismo, con Breton aveva tracciato a poco a poco la strada a un originale disegno antropologico, in cui all'essere (più che al sesso) femminile fu relegata una funzione salvifica, ma non un viso sociologicamente stabilito, generalizzato, subito riconoscibile. Mi permetterei di dire che con ciò ci ha indebitato più che sdebitato. Un lontano 15 maggio, nel 1871, nella sua famosa lettera a Paul Demeny, Arthur Rimbaud dice:

“Quando sarà spezzata l'infinita servitù della donna, quando ella vivrà per se stessa e di se stessa, quando l'abominabile uomo le restituirà la sua libertà, ella sarà anche poeta! La donna troverà lo sconosciuto. I mondi delle sue idee saranno diversi dai nostri? Ella troverà cose strane, insondabili repellenti deliziose; noi le prenderemo, noi le comprenderemo.”

Numerose artiste, poetesse, intellettuali hanno intessuto le proprie scoperte nel surrealismo francese e internazionale, ma il contributo femminile rimase lo stesso all'ombra di un movimento in apparenza “maschile”, che la critica ha finora valutato in modo non sufficiente o persino del tutto taciuto. Per fortuna, lo hanno ricevuto e compreso almeno i compagni di strada surrealisti.

Rimane ancora da chiedersi: “l'eterno femminino” si accontenterà della parità dei sessi o continuerà la propria ricerca del senso della vita, invece di acconsentire alle nuove capsule globalizzanti da cui la donna oggi, come anche l'uomo, è irretita da tutte le parti? Si ricordino i versi di Breton:

*La mia donna dagli occhi di acqua per bere in prigione  
La mia donna dagli occhi di legno sempre sotto accetta  
Dagli occhi del livello d'acqua del livello d'aria e di fuoco*

(*Legame libero*, 1931)

P.S. Sono dell'opinione che le ispiratrici di tre opere chiave in prosa di André Breton, a cui mi sono richiamata più spesso nel testo di sopra, meritino di essere identificate più da vicino. Sotto l'intimo soprannome di Nadja si nascondeva Léona Camille Ghislaine Delcourt, nata nel 1902 a Lille, impiegata saltuariamente a Parigi come commessa, attrice e ballerina. Dopo l'incontro con Breton (ancora sposato a Simone Kahn) nel settembre del 1926, aderisce per un breve periodo al movimento surrealista, ma già nella primavera del 1927 viene internata, e, su richiesta della sua famiglia, rinchiusa a vita in un manicomio nel nord della Francia, dove muore nel 1941. Salto il nome della giovane donna che nel cuore di Breton sostituì trionfal-

mente Nadja, nel terzo capitolo dell'omonima opera, perché abbandonò l'autore dopo un breve rapporto pieno di passione. È molto più conosciuta Jacqueline Lamba, ispiratrice dell'*Amore pazzo*, seconda moglie di Breton e madre della sua unica figlia. Nasce nel 1910 a Parigi, dove incontra Breton nel 1934, partecipa attivamente al movimento e divorzia nel 1943 durante il loro comune esilio a New York, sposando in seconde nozze lo scultore David Hare. Oggi viene considerata un'artista surrealista molto più importante di quanto le fosse stato riconosciuto. Jacqueline muore nel 1995 in Francia. L'ispirazione per *Arcana XVII* fu trovata da Breton in Elisa Claro, nata in Cile, di cui si innamora nel 1943 a New York. Questa donna divorziata si trova in quel momento sull'orlo del suicidio per la morte di sua figlia, mentre Breton si dispera per l'apocalissi della guerra in corso, ma anche per la perdita indiretta della figlia Aube. Il nuovo amore fa nascere una nuova speranza nei due disperati e porta loro la salvezza, la *vita nova*: da una specie di Libro dei morti *Arcana XVII* si trasforma in modo sottile in un epitalamo, una canzone di nozze. Elisa sposa Breton e vive con lui a Parigi fino alla morte di lui. "È la donna più straordinaria nel gruppo dei surrealisti dal 1946 in poi", testimonia la pittrice americana Marie Wilson, "una persona profonda e meravigliosa... una presenza importante... una donna molto severa, molto introversa, profonda, che ha contribuito infinitamente all'evoluzione del surrealismo", ma nel contempo molto ritirata, per quanto acquistasse grande fama con *collages* e oggetti d'arte fantasiosi. Elisa era poliglotta e grande conoscitrice delle opere filosofiche di Hegel (e non solo di Hegel), custode discreta e premurosa del patrimonio bretoniano fino alla morte, avvenuta di recente.

(Traduzione dal croato: Iva Grgić)

*Saggio ripreso con l'autorizzazione dell'autrice da La Battana (Rijeka - Fiume), nn. 153-154 / Luglio-Dicembre 2004.*

Norbert von Prellwitz  
*Cose. Su "Tre malumori" di Sangiuliano*

Affrontare da studioso la poesia di Sangiuliano significa innanzitutto sfidare il monito lanciato dall'epigramma XVI de *La pelle di Apollo*:

*Non è carne da critico la poesia,  
ma pietra che dura alla goccia,  
una cosa accesa  
che luce sempre e giunge da lontano,*

Ma, si sa, la volontà dei poeti, dei letterati, non sempre viene rispettata, talvolta per fortuna si dirà, se si pensa ai precedenti di Virgilio o di Kafka; mi proverò quindi a scrutare questa pietra poetica, certamente non liscia nel caso di Sangiuliano, cercando di leggere come gli aruspici qualche intreccio di linee, confortato dalla constatazione che altri ci hanno provato, come dimostrano gli ottimi paratesti che fanno da cornice al libro. Letti i quali mi sono chiesto se ci fosse ancora altro da dire; ma se non altro almeno per il fatto che come traduttore qualcuno dei sassi lanciati da Sangiuliano l'ho già manipolato, aggiungendovi qualche ruvidezza della fonia ispanica, mi proverò a prendere in mano una pietra in particolare tra le 149 che, novello Davide contro il suo Golia invisibile ma più volte alluso nel libro, Sangiuliano ha riunito nella bisaccia dei *Tre malumori*. Questa pietra me la sono rigirata, come spesso faccio, tra le mani; chissà che nel girarla non mi venga in mente qualche idea, mi dicevo, al di là di una prima impressione di lettore che per timore reverenziale non si azzarda a scalfire con il filo dell'unghia l'oggetto esposto alla sua visione.

Perché l'ho scelta questa pietra, la XXVII de *La pelle di Apollo*? Perché ha attirato la mia attenzione, suppongo: era, è, un po' più grossa di quelle adiacenti, forse emette qualche luccichio particolare, forse quella segreta consonanza che talvolta si stabilisce tra un testo e un lettore. Posti a razionalizzare, se calcoli del genere si possono chiamare razionali, osservo che questa poesia inaugura la seconda metà della sezione de *La pelle di Apollo*, e credo che, fosse meditata o meno la sua collocazione, sia una poesia fondamentale nell'insieme, per varie ragioni: perché ambisce ad essere una storia, quanto mai concisa, dei rapporti tra il mondo, visto nella sua genesi, e l'uomo, visto come un aspetto della dissoluzione del mondo nell'essere esposto all'azione del tempo, offrendoci la prospettiva che un uomo particolare, il poeta, ha di questo rapporto e del proprio esserci come artefice di parole, che nel loro disporsi segmentato riflettono lo scompaginamento del mondo. Se ho menzionato pietre più piccole, è perché questa, la XXVII del

secondo malumore di Sangiuliano, è rappresentativa anche di una tendenza d'insieme, che da una prevalenza del modello epigrammatico iniziale nel *Progetto d'anarchia*, volge verso la maggiore ampiezza che infine predomina in *Dello spampanamento nella rosa*, con giusta corrispondenza al senso di dilatazione che l'immagine dello spampanamento convoglia. Leggiamo innanzitutto il testo della poesia:

XXVII

*Nuda d'uomo la terra ebbe fermenti  
indicibili a pena disciplinati  
in trionfanti colori e fruttuosi amplessi  
di vivissime cose gagliardamente  
rampanti alle valenze poderose* 5  
*della prima materia, poi della vita  
diverse s'intrecciarono le corde  
in fatale creatura e nuova accortezza  
del gesto sulla pietra insanguinata  
fu signoria e rapina, deità venuta* 10  
*dall'ascia a farsi legge prepotente  
sul sudore dei secoli a spiegazione  
di un peccato del padre e in crudele offerta  
di perpetuo rimorso ai figli innocenti  
d'obbediente follia onde ormai s'attenta* 15  
*all'abbraccio degli atomi fino dentro  
gli equilibri del mondo, le circostanze  
del suo cuore di fuoco. Anche le parole  
come i numeri rotti del sapere  
non si uniscono più.* 20

Il metodo della spezzatura del discorso che ti costringe a una lettura anelante è ben rappresentativo del senso di divisione da una presupposta unità originaria: segni visibili della pausa logica concessa al respiro del lettore sono le virgole, poche, pochissime: una al v. 6, una al v. 10, una al v. 17, che insieme al punto del v. 18 concedono di rallentare il discorso, per fare spazio alla constatazione desolata degli ultimi versi, dove l'ultimo, nella sua vistosa brevità, rappresenta un'infrazione della misura scelta per il componimento, una misura variabile tra le 11 e le 13 sillabe, con una certa prevalenza della combinazione 7 + 5, molto rappresentativa, perché abbondante nei *Tre malumori*, dell'intenzione di Sangiuliano di eludere la fissità del modello canonico endecasillabico, pur ricordandolo al lettore con opportuni richiami, come avviene qui in quattro occasioni, a partire dal verso iniziale, per finire nel penultimo: non a caso il settenario del verso finale appare come un endecasillabo spezzato, che concede alla parola tronca fi-

nale un ideale prolungamento ritmico nelle sillabe mancanti per la misura cui il lettore si era assuefatto. Soluzione questa del verso più breve rispetto a quelli precedenti che Sangiuliano sfrutta accortamente in parecchie poesie dei *Tre malumori*.

Una prima divisione logica del testo viene quindi segnalata dalle pause graficamente frapposte a un flusso che minaccia una continua espansione attraverso la ramificazione dei riferimenti: se ci soffermiamo sul testo trasgredendone la volontà di progressione, osserveremo il proliferare di preposizioni, che costituiscono il segreto di questa spinta all'avanzamento: 'in', 'su', 'a', 'da' e soprattutto 'di' con le loro varianti articolate. Soprattutto 'di', che specifica rapporti o condizioni, quasi il poeta contrapponesse un cumulo di rapporti via via differenziati alla soggiacente idea dell'unità perduta.

Poiché non sono solo i segni grafici o gli spazi bianchi marginali a suggerirci le suddivisioni del discorso, proviamo a individuare stacchi di senso, che ci consentano di riordinare nell'interpretazione l'apparente congerie discorsiva: una di tali discontinuità si trova in coincidenza proprio della prima pausa grafica, al v. 6: "poi". Questo avverbio stabilisce una demarcazione, tra un prima e un dopo; la nostra mente disegna quindi una linea orientata, il vettore del tempo. Prima: la terra esente dall'uomo (ma "uomo" e "terra" sono qui adiacenti, come presagendo un rapporto inevitabile), la terra nella sua essenza primigenia e creatrice, sia di connessioni ("amplessi") sia di diversificazioni ("colori", e soprattutto la vaga plurivalenza delle "cose"), limitate le une e le altre ancora alla "materia"; dopo: il decisivo "poi", che introduce la presenza subdola del tempo, a fare da spartiacque tra i due poli compresenti nel verso: "materia" e "vita". La menzione della "vita", sorvolando in un verso altre connessioni e differenziazioni ("diverse s'intrecciarono le corde") si concentra sulla creatura ("fatale creatura") evocata nel primo verso, creatura decisiva in questo "poi" della sua presenza, di cui "la terra" non fu più nuda, nell'apporto del principio della discordia, collegato a quella della consapevolezza ("nuova accortezza") negatrice di ogni ipotesi di armonia nel suo fare ("gesto") che della "materia" fa strumento di annientamento e di sopraffazione ("pietra insanguinata", "signoria e rapina"). Né il gesto primitivo viene smentito dal percorso storico delineato a partire dal v. 13 ("deità venuta" ...); poco conta che la pietra si sia raffinata in "ascia", o che la sopraffazione venga fissata in istituzioni fatte per favorire il dominio ("legge prepotente"). Il principio della divisione e della discordia viene portato avanti nella progressione cronologica: l'"ormai" del v. 15, seconda scansione temporale rispetto al "poi" del v. 6, introduce il presente, nel quale la "nuova accortezza" si è evoluta in "follia", tale da produrre perfino la dis-unione della "prima materia" in ciò che sembrava indivisibile ("l'abbraccio degli atomi") e di spingersi in questo anelito squilibrato ("follia") di scissione e di sconvolgimento di "equilibri" fino al nucleo, al centro, della terra, creatura viva nel suo "cuore di fuoco", minacciata dalla "fatale creatura" di cui un tempo era felice-



mente “nuda”. Nessuna meraviglia che nella postilla che conclude il componimento, con un punto che ci introduce in un altro spazio, quello interiore dell’uomo –altro ma a ben vedere simile, come ci segnala l’“Anche”–, il principio della disunione prevalga anche nella consapevolezza e nello strumento alternativo all’“ascia”: la parola: anche al poeta, che delle cose avvenute e che avvengono è testimone ed interprete, non resta che esprimersi con parole in vario modo disperse e irregolari nello “zoo di parole” al quale ci introduce il primo epigramma del libro.

La consapevolezza del disfacimento, così presente nella parola “spampanamento” che dà titolo al terzo dei *Tre malumori* per costituirne poi il leitmotiv, non impedisce di soffermarsi sui petali che ancora si reggono al centro della rosa poetica. Se già nella poesia VII del Progetto di anarchia “L’aquilone è ormai un rettile sbilenco”, oppure nella XXXI della stessa sezione il mondo è “sciancato”, dove non possono che regnare “gli umori scompaginati” (LIV), nondimeno resta nella penultima poesia della sezione (la LVII) “Sempre in mezzo il poeta, / a consolidare / nell’anima le cose”, ad adempiere cioè nei suoi versi alla promessa di ogni scrittura, quella di introdurre un ordine o di riordinare in più o meno provvisori inventari il flusso magmatico degli eventi e delle cose, compito da artista, di “Noi che sappiamo dar misura a tutto, / e accerchiare la vita, riavvicinarla / in purezza”, come viene detto nella poesia XXIV de *La pelle di Apollo*, quasi in voluta contraddizione rispetto al finale sconsolato del testo XXVII che ho commentato.

Principio di ricostituzione in cui al poeta pertiene la missione orfica di riscattare l’uomo dalla colpa del dissidio che ha introdotto nel mondo, come viene ribadito poco più in là, nella poesia XLV: “e il mondo impregnato di numeri, / occulte catene / armoniche, traliccio della materia, / dei cieli e delle pergole di poesia”. Per ritrovare le “occulte catene / armoniche” il poeta Sangiuliano ricomponne, pur tra assidui malumori, “negli spazi dell’anima i pezzi acconci / a montare le cose, diversamente / e chiudere in figure, possedere / il numero” (sto citando la poesia II di *Dello spampanamento nella rosa*). Il montaggio delle cose mi sembra essere una buona definizione del modo di fare poesia di Sangiuliano, che non a caso in *Tre malumori* mostra di amare uno dei termini più ampi e generici del linguaggio, la parola ‘cosa’, che, come ci dice ogni dizionario che ambisca in qualche modo a definire questo termine evasivo, si può riferire a ogni oggetto reale o della fantasia, fino ad abbracciare quanto la mente riesce a immaginare. Anche se il montaggio avviene in modo imprevisto: “e allora anche le parole / ti cadono addosso ordinando segretamente / le irrelate emozioni”, ci dice una delle ultime poesie del libro, la XXXVII de *Dello spampanamento*.

Il legame di rima vocale che unisce le ultime parole delle ultime tre poesie del libro: “cuore” : “finzione” : “delusione” (potremmo idealmente unire alla serie i termini ‘rose’ e ‘cose’ e ‘parole’) evoca il lavorio di resistenza che il poeta attua nell’opera di montaggio de “Le cose una sull’altra”

(*Dello spanpanamento nella rosa*, XXI), come leggiamo in una delle poesie a mio parere più belle del libro, la L di *La pelle di Apollo*:

*Quante volte bisogna essere uomo!  
Una per fare i figli, una per sognare,  
un'altra per capire e un'altra ancora  
per lasciar perdere e dimenticare.  
La più dura è ora quella di farsi cosa,  
perché poi come nascere è morire.*

Questa poesia sembra rifarsi al senso originario della parola 'epigramma', vale a dire quello di 'iscrizione funebre'. Facendo i debiti scongiuri, farebbe a mio parere una bellissima figura su una lapide, pietra che rinvia all'essere diventato cosa ma non rassegnato a diventarla.

Poiché non mi sembra il caso di cosare oltre la "pietra che dura alla goccia / una cosa accesa / che luce sempre e giunge da lontano", citata all'inizio come cosa impervia al critico, adesso il discorso di questo critico, che come il poeta Sangiuliano ha disfatto ma anche riunito varie cose, è cosa fatta.

Gio Ferri  
*Letterale*

Lesà sul Lago Maggiore, 3 novembre 2005

Caro Alberto,

non appena ricevuta la tua più recente raccolta, *Pensieri, orologi*, ho voluto riprendere l'altra pubblicata nel 1996, *Il mondo d'un fiato*. Nell'aura del ricordo ne ho colto subito la continuità. Perciò, almeno in parte, posso insistere coerentemente nel discorso che allora mi capitò di fare durante una presentazione di quella tua precedente plaquette.

Allora notai, leggendo le poesie "Immaginando per le polveri" e "Solitario" che potevo amichevolmente (ma non senza serio motivo) vedere in te, come uomo e come poeta, un... grosso gatto... un felino sornione (e "sornione" diceva di te allora nella prefazione Giancarlo Majorino!):

*... gradinate dure, aspre, smorzate / sottintendono lontananze... // Della direzione non si sa molto: / si parla di cogliere / e ci si guarda.*

Oppure:

*In questa dimensione per parlarti / io mi trattengo: a te non arrivo, / il supremo inizio cala perduto /... / no, non sono mai / quel che divengo.*

Il contatto con te, con la tua scrittura, la tua sottigliezza (che non è mai banale ironia), il tuo tono nel dire e non dire, propongono sempre, come già notavo, un clima di sospensione, di metafisica bonomia. Ma, credo, solo di apparente bonomia. Dimmi se sbaglio. Poiché proprio in *Pensieri, orologi* leggo, nella parte terza del poemetto che dà il titolo alla raccolta, leggo che il gatto, può trasformarsi in lupo. Già la poesia "Solitario" della precedente raccolta mi aveva riportato al *Lupo della steppa* di Hermann Hesse, animale fra... anima e bestia, fra mente, ragione e inquieti istintività – tuttavia energicamente trattenuta, imbrigliata, eppure invocata. Proprio in "Cara inquietudine", qui, poco prima, in *Pensieri, orologi*:

*... cara inquietudine / fa qualcosa di me / che importi...*

Allora quel che importa è forse la tua ferinità *insospettabile*?

*Ero il lupo insospettabile / delle vite rivoltate, / delle maniche brancolanti / nella vetrata della foresta / in ascolto. / Nell'armadio soffocante / l'animale / ululava...*

e più avanti

*... quasi / sto bene appollaiato / al finestrino, come se / mi conoscesse da sempre....*

Lupo appollaiato? Gatto pronto al balzo? Comunque *insospettabile*. C'è in te e nella tua scrittura un uso della maschera, ambiguo com'è giusto per ogni mascheramento.

Nel tuo modo di essere, e di essere nello scrivere, si sente vibrare, per chi sia attento, una distaccata tensione. Questa della 'distaccata tensione' è la marca che mi piace attribuirti. Non è solo una formula che abbozzo lì per lì tanto per cavarmela in poche parole: è la condizione non facile in cui tu mi metti e nella quale, comunque, mi piace trovarmi. Anche quando leggo non solo la tua poesia, ma la poesia *tout court*. Se poesia è. Anzi credo che questo sia uno dei modi più densi e astuti di fare poesia oggi, fra tante rifritture e tanti mitici o nostalgici piagnistei (ufficialmente e solennemente riconosciuti per 'poesia' – Dio ci guardi – da certo *establishement* cosiddetto critico-culturale).

I felini – non parliamo dei lupi! – sono tanto affettuosi quanto scontroso. Quando lo decidano, anche solitari. Non puoi mai fidarti. Fanno le fusa, si sfregato alle tue gambe, ma tengono sempre ben appostati, sotto le zampe morbide, gli artigli. Sempre pronti allo scatto. Che in poesia usiamo chiamare *scarto*. Scarto dalla noia del discorso quotidiano, strumentale, manieristico. Quel discorso che facciamo così, tanto per sopravvivere, per stare in pace (una pace tollerante ma insoddisfatta e sarcasticamente rassegnata). Per stare in pace con il nostro *padrone*. Perché il quotidiano è invaso da padroni e padroncini, e lo scarto dal quotidiano, o meglio nello stesso quotidiano, è il nostro gesto inopinato di libertà. La *poesia del gatto*, o *del lupo solitario*, è il gesto che non perdona, rapido, preciso, graffiante – per il poeta, per te, nella scrittura e nella rivelazione inaspettata della tua sottesa intolleranza. Ecco, Tu giochi fra distacco e intolleranza. Perciò Majorino diceva che sei "imprendibile". Rileggo, ma ci sono altri esemplari, una poesia de *Il mondo d'un fiato* (di un capitolo che ha un titolo assai significativo: *La casa di sé* – territorio minimo ma intoccabile difeso dal felino):

*L'intelligenza è una scusa, / medita sull'impulso / se l'intuizione può cadere / e migliorare cadendo. / A che scopo il vuoto esalta / il piccolo corpo parabolico?*

Per finire con:

*Eccomi infinite mani / prendetemi pure per il collo! / Appeso alle vostre cornici / starò bene, vero?*

Analoga ambigua disponibilità manifesti in *Pensieri, orologi*, per esempio alla parte VI di "Duetto in crescendo":

*Imbocco godibili scritture, / sonorità, tranci di dolce / parlare nel tunnel di carta / golosa che sbriciola / sicurezza, mia tenera / schiettezza, in sorta / confusa...*

Già passi dalla disponibilità per una calma sicura visione delle cose e dei loro effetti (ed affetti, *mia tenera schiettezza*) ad una *sbriciolata sicurezza*... per finire in una sequela di poetiche e perciò umane contraddizioni

*con l'essere ribaltato, / che non sente ragioni... /... /... un piacere / selvaggio; inesprimibile / veglia, compiaciuta, / non ammette opposizioni, / capricciosa sentenza / mi contende, furia / lontana, tranquilla, / tenero sforzo resta / nei furori suoi, / assoluti, implacabili.*

Perciò fra acquiescenza controllata e ribellione scattante o scartante, le composizioni, queste e altre, si dividono sovente in due parti, e si spargono entro ciascuna parte in inaspettate frantumazioni psicologiche e formali. Calma tensione, attesa ragionativa, quindi una coda, un colpo di coda, una zampata, un ululato, fulminei, anche rabbiosi. Quasi sempre nel preambolo ti esprimi in cadenze metriche trattenute – qualche verso lungo, e una dominanza di ottonari, novenari. Le misure, nella poesia classica, della ballata: c'è *l'esaltazione di un piccolo corpo parabolico, e godibili scritte, / sonorità, tranci di dolce / parlare...* Come a dire, nella tua umana saggezza, giochiamo di parabole, non mettiamola giù tanto dura... Ma c'è chi insiste a toglierti spazio e fiato, anche, se vogliamo, amorevolmente, appassionatamente: e infine la scrittura perde la distesa disponibilità e con qualche verso brevissimo chiudi con la zampata che non ammette altre elucubrazioni. O altre violenze.

Ora, tutto questo, questa dialettica ambigua, instabile (quanto è instabile la tollerante disponibilità dell'uomo saggio... ma non sprovveduto, ovviamente) nei rapporti intimi, personali, ma anche pubblici e magari rivolti proprio ai modi e alle mode di fare poesia, viene sì da un sentimento della vita, da una disposizione caratteriale, ma non si esaurisce certo in una presa d'atto o nella descrizione di un condizionamento personale (che non interesserebbe forse ad alcuno). Si afferma nella *forma*, nella valenza ampia, onnicomprensiva e insieme sintetica della *scrittura poetica*. Cosicché il 'carattere' umano, personale, felino e ferino, ancora, appunto, modalità di un *segno*, di una *traccia dell'essere che lascia il segno: del segno che rivela l'essere*. Guai, quindi, nel leggerti, affidarsi allo psicologismo. Tradiremmo la tua poesia e la poesia in genere. Perché perderemmo una delle valenze fondamentali dello stile e della poesia. Quella che, mi pare Maria Corti, chiamava "alone connotativo", vale a dire una "informazione supplementare di registro". In parole povere la capacità, che sai donarci, di andare ben più in là della presa d'atto delle cose. Più in là: oltre lo specchio di Alice, in quel mondo in cui si sa di più perché si vede il rovescio delle cose (*le vite rivoltate... l'essere ribaltato...*). In cui lo *scarto*, e non la norma convenzionale e ipocrita, la fa da padrone. La parte VIII de "La casa di sé" in *Il mondo d'un fiato*, incomincia:

*Il farsi della scrittura nell'attrazione ipnotica / che capita, / palato in poltiglia, inchiostro di cose / in bilico...*

e finisce:

*... / visibile ossessione / che segue il soggetto ai margini d'un terreno casuale / a portata di mano pescata dalla ripresa della memoria / spalancata sul vuoto.*

Rispetto a quanto ti ho appena detto a questo punto preannunci un altro capovolgimento (il ferino felino è, si conferma, sempre imprevedibile) che troverà diverse opportunità nei testi più complessi di *Pensieri, orologi*. Il verso si fa lungo, o finisce in lunghezza metrica anziché in esclamazione sintetica, si introietta in una sorta di flusso di coscienza che prima (o anche

qui, altrove) si poteva solo intuire fra gli spazi ampi della pagina bianca. Metti in atto quasi una volontà di analisi critico-narrativa, rispetto a quanto prima lasciavi all'intuizione, svolgendo addirittura una struttura di poemetto a più 'canti', o strofe numerate. Le poesie *lunghe*, quali "Il viaggiatore illustrato", "Conseguenze", "Doppio con fine", "Ombre e nubi", "Pensieri, orologi I", sono esempi clamorosi rispetto alla dominante sintetica (non esclusiva, ovviamente) delle composizioni de *Il mondo d'un fiato*. Ecco, forse, là, valeva il *fiato* rattenuto sulla complessità del mondo. In *Pensieri, orologi* il pensiero, sempre contraddittorio, si fa respiro ampio seppure un poco affannoso (certamente più ansioso di certe antiche pacate prese d'atto) e la ricerca si espande in proposte improponibili, perciò ancora una volta tese all'inesprimibile della tua osservazione sempre obliqua, di sottocchi, apparentemente distratta se non apertamente scettica... Ma si sente che, infine, ti preoccupi, ci soffri, poiché il problema è incumbente, ossessivo e debordante. Il problema è la vita:

*L'accento dimenticato, il tormento / ideale nel tumulto che contende / l'essere, il creare risorto dall'armadio, / sudario d'oscuri cieli. Non c'è scelta: / ricuperare il respiro, spalancare la camicia, / provino che coincide allo specchio, / delicato fermento assecondato dai capelli, / gira e rigira, la vitalità non ne può più, / esagera, tira il fiato, si siede sulle parole / sulle pagine spioventi. Salire e scivolare..*

**(Scritta a Alberto Mari in occasione della pubblicazione di *Pensieri, orologi*, ed. La Vita Felice-Niebo, Milano 2005, rimprendendo dello stesso autore *Il mondo d'un fiato*, ed. Tempolibro, Milano 1996)**

**Risposta:**

Milano, 15 maggio 2006

Caro Gio,

Il mio recente libro *Pensieri, orologi* (Niebo, La Vita felice, 2005) che tu opportunamente hai abbinato al precedente *Il mondo d'un fiato* in realtà distano quasi dieci anni l'uno dall'altro come data di uscita. Il tempo fa di questi scherzi: rimane una impressione più ravvicinata perché i testi si mantengono vivi, attuali, come se gli anni non passassero, finché non sono pubblicati. Una specie di fermata provvisoria nel cammino del poeta. Le date, quindi, sono effimere: 2005 l'ultima, rispetto al 1996 di prima. "I pensieri, gli orologi – come dice l'omonima poesia del titolo, camminano diversamente, la mente e il tempo, non si meritano congegni..." Faccio questa riflessione perché sono spinto da un puerile ma giustificato bisogno che di questo rimanga qualcosa. È bastato non *spingere*, per pigrizia o per senso d'impotenza, *Il mondo d'un fiato* per farne perdere le tracce, anche se la sua versione orale in pratica l'ho sostenuta a lungo di persona. Questi no-

stri libri che *Testuale* con ammirevole tenacia tiene in vita con le sue acute osservazioni critiche, rimangono in realtà invisibili a un sacco di gente, non so fino a che punto, critici, poeti e appassionati seguano le vostre peripezie. La mancanza dei testi, scelta da voi sostenuta con rigore, un po' si sente.

Perdonami questo preambolo da sempreverde veterano che "pensa e guarda l'ora" con una qualche ansia e struggimento, perché ogni tanto, non potendone fare a meno, si ricorda di sé. Nel terzo numero della rivista *Il Monte analogo*, nella intervista di Giampiero Neri e Franco Tagliafierro, (10/2005), ho rivendicato puntigliosamente i diritti della mia esistenza e il senso della mia opera ma mi è rimasto questo senso di precarietà.

Ma lasciamo perdere queste malinconie, tanto la nostra esistenza letteraria non dipende né da noi né dagli altri, mal che vada possiamo sempre fare i cavalieri inesistenti, mantenendoci superiori nell'intimità rispetto a quelli che non sanno.

Le tue osservazioni sono molto pertinenti, non tanto sul divertente gat-tone, sornione, scrivente che mi attribuisce e pure ha una certa fondatezza, visto che mi chiamano in molti Lupo Alberto, quanto per "la distaccata tensione", lo scarto e la ribellione orgogliosa che tu chiami intolleranza e via via discorrendo, in quel caos di immagini, sussulti, precipizi, ebbrezze su cui ti soffermi, valorizzando i vari spessori della mia espressività poetica, anche se la mia ambizione sta più nell'impatto a sorpresa e l'ambivalenza visiva (o se preferisci ambiguità) nella quale vorrei coinvolgere lo spettatore lettore del film incontenibile che ho in testa, uno svolgimento frenetico con inevitabili passaggi misteriosi, in cui non mi nego certi eccessi o virtuosismi. Insomma un po' di vanità da strappare, come direbbe Pound, ma chi se ne frega.

Nel grande teatro di *Testuale*, guida costante del fare poetico, per molti anni, non si sente, per fortuna, il bisogno dell'ennesima antologia, anche se avreste tutti i diritti di tirare le fila; molto di più delle poche, esclusive, omologate case editrici. L'importante è non tener conto degli effetti arbitrari e non sentirsi diseredati se non si esce da Mondatori.

Chissà, nel tuo bel poema giallo (*L'assassinio del poeta*), potrei forse essere uno dei *soliti sospetti* (grande film! Non per niente arduo da decifrare come certi versi), un soggetto introvabile onnipresente che afferma il suo essere con la sua assenza. Nella poesia ci sono tanti colpevoli come nell'*Orient Express*, della Christie, dove la consolazione della giustizia almeno nella pagina si può trovare.

Certo che a Lesa, tuo paradisiaco eremo, il personaggio del puntiglioso ispettore ti si addice, una specie di Babbo Natale che scrive lui le lettere a noi cresciutelli con sempre più rare vetrine a disposizione. Nel nostro mondo, quel mondo tutto nostro esclusivo che portiamo a spasso come un cagnolino (nel mio caso lupo, se vuoi, dei bei tempi andati), si avverte sempre di più il bisogno di qualcosa che interrompa o sconvolga il flusso ordinato e monotono degli avvenimenti letterari, magari potesse avverarsi un effetto dirompente simile al personaggio temibile come il disastroso in-

vincibile ispettore della pantera rosa, ministro senza portafoglio dei beni poetici.

Alberto Mari

Lesà sul Lago Maggiore, 10 giugno 2006

Caro Montalto,

sai che ti seguo con grande interesse (e anche divertimento, e ti dirò perché... ) da molti anni ormai. Tuttavia negli ultimi tempi ho rilevato con sorpresa che la tua attività creativa e saggistica, in riviste, antologie e in testi di più lungo respiro, si è fortemente intensificata. E molte *scritture* vai ancora elaborando – così mi confermi –, con l'intento di pubblicare altri volumi nei prossimi mesi (mi preannunci fra l'altro un saggio su Beckett, la cui pubblicazione attendo con grande interesse). Mi congratulo. Solo dall'intenso lavoro di ricerca sulla *parola* nasce la *parola poetica* (diversamente quindi da quanto pretendono tanti... faciloni adoratori dell'*improvvisazione!* Dell'*ispirazione*... senza fatica!).

Dovrei scriverti più a lungo e con maggior acribia in merito a questa tua ricca produzione, ma penuria di tempi e di spazi mi limitano mio malgrado. Perciò voglio qui, in breve, tentare una sintesi in merito ai tuoi *modi* piuttosto che, particolarmente e testualmente, alle tue singole opere. Di conseguenza mi soffermo su due lavori creativi che (uno letto a suo tempo, forse agli inizi della tua intensa pubblicistica, l'altro ricevuto da poco) mettono in evidenza un coerente dissacrante progetto, mantenuto, seppure in varie forme, attraverso un bel po' d'anni. Mi riferisco alla raccolta di poesie *Scribacchino* del 2000 – di cui già ti dissi in una vecchia missiva, e allo pseudo-romanzo (*tragicomico per uso esterno*, come recita il sottotitolo) giunti da poco, *Crolli emotivi* del 2006.

Nel 2000, appunto, ti comunicai le mie soddisfatte impressioni in merito a *Scribacchino*, una raccolta di poesie (scritte fra il 1993 e il 1999) assai densa e linguisticamente complessa. Una intrigante opera d'esordio in cui dimostrasti la felice capacità di elaborare la materia linguistica – molti testi si evolvevano fluentemente in versi lunghi, lunghissimi, che tuttavia non cedevano a un manieristico metodo narrante. Voglio dire che la sintesi poetica non veniva quasi mai tradita da un *discorso* dalle aspirazioni (impoetiche) di banale comunicazione e prammatica utilità, ancorché sentimentale. Riuscisti quindi, fin da allora, a *con-fondere* il messaggio con lo stile.

I prefatori, Mario Marchisio e Rinaldo Caddeo, sottolinearono entrambi con acume le *ramificazioni* e le *accumulazioni* del testo dal *flusso travolgente*. Non si poteva dir meglio, anche a vantaggio di una mia lettura che insisteva allora e insiste ora (forse troppo!) sulla biologia del segno, sulla coinvolgente inarrestata ossessione della *forma fluens*. Che, lo notavo anche allora, è l'ossessione appunto della vita medesima: intensa come quotidianità, ma soprattutto come fisiologia e cosmologia.



Apprezzavo, e apprezzo, in poesie come *Refrain* e *Ritual* (solo per fare un paio di esempi) il prepotente e mai gratuito artificio della elencazione. Tuttavia i miei piaceri di lettore ancor oggi vanno soprattutto a quei passi che, con una definizione forse obsoleta (di moda negli anni sessanta – ma valida tuttora quando sia valida) esplodono (o inplodono, in fondo la stessa cosa fra concentrazione ed espansione – modalità squisitamente energetiche... buchi neri, buchi bianchi e simili ipotesi) in una scrittura *magmatica*.

Così ancora trovo di sonorità altissima (o *rumore*) – mi vengono in mente, forse gratuitamente, solo per lontana analogia formale Cage e Ligeti – la composizione 16 di *Schegge*, e il *Troppo* (che nel titolo sottolinea la densità della materia), e *Langue*... Sicuri, lapidari versi – ma ce ne sono tanti altri:

*le sagome e i loro nomi in un sabba tentano di annullare / le differenze, di farsi cosa sola mentre si dissolvono e diffondono*

.....  
*cercò l'abbaglio, lo stupore, l'ineffabile / il nascosto, il riposto, il turpe*

C'è molto di sinfonico (poema sinfonico), appunto, di *con-fuso*. Di modernissimo e di antico. Non manca un neoromanticismo demoniaco. Perciò, allora, quando ti scrissi, citai un altro esempio musicale: il poema sinfonico di Listz, dal titolo *Una sinfonia per Faust*. Per quei tuoi versi decisamente mefistofelici.

In *Crolli emotivi*, sotto forma di diario o autobiografia fantastica, il demoniaco, l'assurdo, il crudele si esprimono in disperato *divertimento*, rivolto alla comica assurdità del quotidiano. Attraversi il linguaggio superficialmente *logico* sfruttando ogni (im)possibile paradosso, alla ricerca – mi pare – di una estraniamento che liberi la verità della vita dalla sua tragedia. Risibile. E le invenzioni si susseguono senza respiro, in quanto ogni respiro è strozzato dalla coscienza della inutilità di una organizzata sintassi dell'essere e del fare. Si rivela qui, ancora una volta, la tua passione di spettatore e di critico della vicenda beckettiana. E forse anche Jonesco, e perché no, anche Carroll hanno la loro parte nella tua formazione, e il Campanile degli aforismi e delle tragedie in due battute. Senza nulla togliere alla assoluta genuinità e originalità del tuo progetto insensato – in quanto sfugge infine a ogni ragionevole progetto. Secondo una intenzione (in)espressa, quando il diario dice:

*Non tanto scrivere, quanto l'ipotesi di scrivere.*

E non mancano i momenti buñueliani del macabro:

*Quando posarono la testa mozzata sul tavolino apparecchiato per il tè una voce disse: "Qualcuno andrà decapitato, per questo!". In quel momento passava un'automobile, ma questo non interessa a nessuno.*

Ecco allora che dall'amalgama linguistico di un neoromanticismo demoniaco passi allo scetticismo tutto *dada*, che deride la stessa propensione a sublimare le quotidiane passioni (spassionate!) in quella illusione che osiamo chiamare *poesia*. Ancora una volta – come già è avvenuto in passa-

to – è utile questa beffarda provocazione in un tempo in cui il piagnisteo poetante degli *scribacchini* (!) domina il mercato.

Sto pubblicando questa missiva quando ricevo fresca fresca l'ultima tua raccolta *Esequie del tempo*: dovrò leggerla con attenzione e coinvolgimento in quanto ancora una volta ti innoltri, quasi ti disperdi in quella misura magmatica di cui dicevamo prima. Per ora riporto dalla nota (credo tua) in quarta di copertina: *L'idea è quella dell'improvviso arrestarsi del tempo come occasione eccezionale per riflettere sulla storia che genera ogni attimo, sulla vita personale e collettiva, sulla dittatura dell'Io, sull'ipocrisia, sul dolore*. Quindi c'è un esplicito messaggio: condizione ardua per la poesia che non voglia essere solamente comunicazione, ma la tua propensione per la profonda essenziale valenza della *forma* (che subito noto anche qui) mi fa ben sperare.

**(Scritta a Sandro Montalto in relazione ai suoi testi *Scribacchino-Poesie 1993-1999*, Joker, Novi L. 2000; *Crolli emotivi-Romanzo tragicomico per uso esterno*, LietoColle, Como 2006; *Esequie del tempo*, Mani, Lecce 2006).**

Lesà sul Lago Maggiore, 18 giugno 2006

Caro Ruggero,

come ti ho già detto la tua invasiva installazione con luce di *wood* nell'ampio spazio centrale della Galleria d'Arte Moderna di Gallarate (quasi una... *Capella Sistina della scrittura*!) mi ha potentemente impressionato. Quella fluorescenza diffusa, accesa dall'ombra e spenta dal bianco della luce (splendida poetica ambiguità), mi ha coinvolto in un *oltremondo* di concettualità quadridimensionale. Brancolare nel buio e leggere l'*inleggibile* nel *tutto del vuoto* ha spinto me, e (dalle reazioni che ascolta-vo) i visitatori (pur essi, nel buio, fantasmatici) verso un *abîme* caotico eppure *illuminante* (paradossalmente questo è il lemma giusto), felicemente, seppure ossessivamente, spettacolare. Non plateale: spettacolare nel senso del latino *spectare*, vale a dire *osservare* al di là di ogni superficiale realtà, oltre la parete invisibile del banale quotidiano.

L'esaltazione del gesto scritturale non è mai stata tanto provocatoria, e insieme tanto suadente, anche rispetto a molte opere tue e di diversi artisti contemporanei che negli ultimi decenni hanno lavorato con la luce, il neon, il laser... Sovente si è trattato di opere piuttosto fredde e decorative – di scarso significato quando hanno cercato banalmente di *scrivere con la luce*, a volte semplicemente spaziando un aforisma, un detto, un verso. Qui, in questa tua *Underwood*, il discorso è diverso e ben più complesso.

Nel tentativo di farmi capire, in merito alle mie complicate sensazioni di fronte alla tua *camera oscura della scrittura luminosa ma evanescente*, devo trascrivere, sintetizzandola e parafrasandola con una certa utile approssimazione, una citazione (riportata da Rudy Rucher, matematico statu-

nitense, in *La quarta dimensione*, Adelphi 1994) da un saggio del 1885 del filosofo Charles H. Hinton dal titolo *Many Dimensions*:

... Spesso ho pensato, viaggiando in treno, quando nelle oscure gallerie i ragazzi si curvano sopra fogli di carta malamente stampati per leggere orribili e 'oscuere' storie, spesso ho pensato quanto sarebbe meglio se si dedicassero invece a quella che potrei chiamare la 'comunione con lo spazio circostante e invisibile', spazio non visto, appunto, ma sentito nel vuoto... Ne ricaverebbero un diletto, una poesia e un interesse infiniti... Eppure guardando pieno di curiosità proprio quelle scritte stampate, guardando sempre più a fondo negli intervalli fra bagliori e oscurità, ho visto che, nei tratti sbavati d'inchiostro e nell'opaco tessuto fibroso, ciascuna parte era definita, esatta, precisamente a quella distanza e non di più... Un tesoro di bellezza, una ricca varietà e ampiezza di forme esaltate dalla contrapposizione fra luce e ombra... In quei segni intricati e in quella carta spiegazzata c'è lo spazio stesso, in tutte le sue infinite determinazioni di forma...

Rucker commenta: "afferrando così l'unità del mondo".

E mi è venuto in mente, ancora, l'insistito tentativo di cogliere il passaggio fra la luce e l'ombra nell'opera scritturale e critica di Roberto Sanesi.

Qui, in *Underwood* tu hai dipinto con la luce e l'ombra lo spazio quadridimensionale, invitandoci ad entrarvi.

E c'è qualcosa di demiurgico (non darti troppe arie!) in questo tuo lavoro. Cito anche la *Genesis*: Dio creò la luce, vide che la luce era bella, perciò la separò dalle tenebre. Quindi la luce e le tenebre convivevano. Come convivono qui in *Underwood*: un luogo originario, vissuto prima della separazione della luce dalle tenebre.

**(Scritta a Ruggero Maggi nel ricordo di *Underwood*, intervento 'site specific', alla Galleria d'Arte Moderna di Gallarate dal 19 febbraio al 2 aprile 2006).**

Lesà sul Lago Maggiore, 25 giugno 2006

Caro Antonio,

sto leggendo *Sesterno*. Dunque *Sesterno* poiché sei sono le parti di questa raccolta. Mi confermi che i titoli di queste sei parti non sono ovviamente gratuiti o riferiti al primo verso di una poesia e, perciò, suggeriscono fin dalla prima superficiale lettura alcune possibili *misure spaziali* adatte a cogliere il senso (in-sensato) di questa straordinaria sintesi di parola. Di *parole-oggetto*. E dico *misure spaziali* in quanto questi oggetti, per l'appunto come *oggetti*, stanno *fermi* sulla pagina oltre ogni vaga progressione temporale.

Credo, e te ne chiedo conferma, che com'è inevitabile, la memoria, l'assenza, i sentimenti avranno pur giocato il loro gioco prolifico nella nascita di questi testi: ma gli *oggetti-testo* si sono compattati, solidificati, eternati,

roccia su roccia, stratificazione su stratificazione. E ora stanno qui, cose immobili, tuttavia percorse da interni microeventi. Cose naturali, quindi, indistinte fra universo organico e inorganico.

Non me ne vorrai se mi sento costretto ad una imprescindibile citazione – che non comporta alcun epigonismo, tanto la tua scrittura è originale e sostanzialmente imparagonabile, soprattutto in questo nostro tempo di diffuse debolezze poetiche (‘poetiche’ o cosiddette). Penso alle *Poesie statiche* di Gotfried Benn: così rare a loro volta nelle esperienze poetiche del Novecento. Come nelle *Poesie statiche* l’immobilità spaziale è tesa (mai distesa) fino alla estrema dinamica interna, appunto, delle forme verbali, in una ambiguità analogica assolutamente prolifica di sensi che potrebbero dirsi *occulti* se non trovassero invece ad esprimerli la *chiarezza della materia*. Cose immobili percorse da innumerevoli infiniti eventi, epifanie occultate e fantasmatiche – sarà fatica e merito del lettore scoprirli in una inarrestata ricerca catenaria.

Questa lettura cade nell’ossimoro: *mossa staticità*. Entro la camera del vuoto, entro lo spazio del *nulla*, vale a dire della parola nella sua circolare ritmicità, svuotata di ogni orpello prammatico, sentimentale, comunicativo. Raramente, come in questo caso, l’abbandono dell’intento comunicativo per approdare nell’empatica conversazione coionica è stato proposto con tanto coraggio. La formula *comunione vs/ comunicazione* risponde coerentemente alla ben precisa concezione di un discorso poetico liberato da ogni utilitarismo anche sentimentale.

Testimoniano di questo *vuoto* e insieme di queste privazioni, titoli del *Sesterno* quali *Svuotata ogni abitazione* e *Impulsiva*. Quando tuttavia per *impulso* si voglia intendere, come nella fisica ilozoistica rinascimentale, l’inclinazione istintiva delle cose ai propri movimenti specifici comunicata da Dio in quanto principio ad esse commisurato. Diceva Campanella: “... le cose sono mosse da natural istinto all’opere loro...”. Non impulsi soggetti quindi bensì energie intrinseche.

Ma tutto ciò comporta il sacrificio del soggetto che è pure tanto presente quanto coinvolto nel *nulla della indimostrabile verità*. Per questo motivo forse il capitolo III si intitola *Lusinghe e dissuasioni*, e il V registra *Nondimeno uno strepito*. Ma l’*Onice insonne*, titolo della parte IV suggerisce ancora una volta la perpetua veglia pulsante della pietra. L’*onice*, come dicono i dizionari, è una varietà calcedonio-agata traslucida, a strati sovrapposti con striature caratterizzate da forti distacchi di tinta: le stratificazioni geologiche. Ma le stratificazioni geologiche sono prodotte da *stratte* violente, da sommovimenti che modificano la crosta terrestre nei millenni tuttavia lasciandone intatta la perpetua costituzione.

A pagina 41 si può leggere infatti la poesia delle *stratte*:

*Date le stratte / necessarie a questo / come non mai pervicace / tessuto  
che fende / prodigo e induce / a ripetibile stupore senza / custodia né ap-  
poggio / si diffonde questa / evidenza illesa / quasi fra la guancia / spazio-  
sa e l’unica / inferriata.*

È una pura offerta d'energia – *necessaria*, perciò inderogabile, mai rimandabile – finalizzata a fendere *questo / non mai pervicace / tessuto che fende* [a sua volta] / *prodigo e induce / a ripetibile stupore...* Energia stupefatta di sé, stupefazione energetica, autonoma, nativamente autonoma, *senza / custodia né appoggio*. Una *evidenza illesa* che si estende, *si diffonde* entro lo spazio (*guancia spaziosa*) inconfinato, fra la vibratilità sanguigna epidermica della *guancia* e l'*inferriata: unica* per altro, quindi – ancora un ossimoro – strumento di prigionia di cui è possibile liberarsi quando siano *Date le stratte / necessarie*.

Se un *Io*, un soggetto, è coinvolto pericolosamente – poesia come rischio – nella sommosa seppur statica disposizione dell'irrefrenabile stupore, tuttavia non è mortificato dall'oggettività dell'esperienza spaziale e illesa sulla quale l'*Io* medesimo necessariamente può comunque fondare una volontà, non certo prammatica – come si è già detto – o decisionale, bensì puramente (ed è molto, è *tutto*) energetica.

Si instaura quindi una lotta necessaria, che richiede *stratte* coraggiose, ma non costituzionalmente definibili. Non è cancellata, ripeto, la libertà pur nella staticità.

E in questa battaglia (ferma come in una scena geometrizzante e prospettica rinascimentale) si articola la scrittura che ambigualmente rispettosa della condizione (la condizione umana?) produce una interscambiabilità dei soggetti verbali e sintattici, grazie agli enjambements: è *il ripetibile stupore senza custodia e appoggio*? È *il tessuto prodigo* che induce senza appoggio? È necessario e pervicace lo stratto o lo è il tessuto? O senza appoggio si diffonde l'evidenza illesa? Sono domande che devono rimanere senza risposte se vogliamo cogliere non una contingente verità di significato, bensì una indimostrabile *verità poetica*. Che può ritenersi (vista appunto la pratica indimostrabilità dell'antico e usurato lemma) *la verità tout-court*.

La VI parte s'intitola *Spaiati enti*. Gli enti della struttura statica ancora una volta mostrano la loro interna dialettica. Basti leggere, fra le altre, quella composizione, cosa, oggetto esemplare a pagina 59:

*Estremo quasi / da sporadico principio / agitato cirro / esiguo sgarci mai / saldi residuo spray color / turchese spaiati / enti chiamabili / piummaggi fior di cotone sughero / cedola o punto / vasto franto nocivo / ingombro comportano.*

Agitazioni, cirri, sgarci, franti ingombri nella sintesi constatabile, constatata e ferma, degli undici versi di una elencazione paratattica.

So che sei d'accordo con me in relazione al rifiuto di una poesia banalmente consolatoria: tuttavia il tuo è un discorso poetico che, *date le stratte necessarie*, e quindi ingaggiata, e non dico vinta, una battaglia fra la percezione sensibile e la staticità del nulla temporale, ci fornisce la consolazione di una *conoscenza*, di una *intelligenza*. Formale e quindi vitale.

**(Scritta a Antonio Rossi in occasione della pubblicazione di *Sestero*, Book Editore, Castel Maggiore 2005)**

Lesà sul Lago Maggiore, 5 luglio 2006

Cara Raffaella,

è una splendida sorpresa *Chronologies*. Rompe un tuo lungo silenzio poetico, almeno per quanto ne so – al di là delle sapienti, imponenti e coinvolgenti (e per certa parte pure ‘poetiche’, perché no?) imprese saggistiche su Barthes, Lacan, le *Impressions d’Allemagne*. La rarefazione fascinosa della tua poesia si dona non solo nei testi, ma anche nella loro *apparizione* nel tempo, perciò così epifanica. Una poesia che nasce nel silenzio, dal silenzio – vissuto, per l’appunto, nella silente intensa ricerca di altre scritture. Passano gli anni e la tua poesia, percorrendo le sotterranee intime vie dei sensi e della mente, si rivela in parole sospese in uno spazio surreale che vive non tanto degli eventi visibili, non tanto della contingenza delle cose e dei loro suoni, quanto delle vibrazioni, delle *interferenze* vietate ai dialoghi espliciti:

*Un mot, ou deux, trois seulement; laisser parler, écouter l’autre; me taire, attendre que le parole vienne dell’autre, le dialogue; une parole quelle qu’elle soit. M’interdire de parler, d’interférer. Les minute passent, avec angoisse je regarde la montre, les aiguilles; il me reste combien de minutes?*

*Encore me taire; aucun mot qui serait mal perçu; et l’autre, parle-t-il? Me parle-t-il?*

Il testo, datato 17 06 05 – tutte le poesie di questa raccolta scandiscono, datandoli, i tempi d’ascolto nel mutismo delle attese –, è una rattenuta dichiarazione di poetica. Come misura della tua scrittura, delle tue parole, delle tue *interrogative risposte*, nella *angosciosa* predisposizione alla incerta (*l’autre... Me parle-t-il?*) parola dell’altro. Questa prassi, priva d’ogni usurante e usurata protervia creatrice, aperta all’ascolto, giustifica, in quanto ne è l’essenza, la parsimonia della tua presenza nelle regioni del *poiéin*. Che dire, se l’altro non mi parla?

Tu vivi e attendi (*Attendre, quand?*). Perché vivere intensamente, e intensamente ascoltare, significa sollecitare senza prepotenza la *parola*, il discorso *andante mosso* della vita. 26 04 05 è scritta in italiano:

*Treno. La stessa ora. Molti treni per andare e per tornare. Musica. La stessa musica tante volte.*

*Musica. Treno. Ore. Anno. Anni. Vita. Tanta vita.*

C’è uno spazientito modo di dire in italiano: “è sempre la stessa musica!”. Qui la stessa musica altro non è che la biologia vitale dell’ascolto e dello sguardo reiterati, quasi ossessivamente, per generare il piacere dei sensi produttivi, prima ancora di ogni senso definitorio. Vivere per far nascere – raro miracolo – *la parola*. Parola come *odeur de pain frais*, ad ogni risorgere del giorno... Forse l’ultimo. Perciò totale e totalizzante come un’intera vita:

*Encore un jour, un nouveau jour; six heures quarante cinq. Marcher et rencontrer deux personnes seulement. AIR. VENT. ODEUR DE PAIN FRAIS, et tout ça fait un nouveau jour.  
Est-ce le dernier?*

E più avanti: ... *Les vivre comme si chacune des minutes pouvait être una eternité...* E poi: ... *Chaque minute est rare...*

La prolifica contraddizione (di genere duchampiano? o d'immagine balthusiana, il Balthus del *Passage du commerce*, per esempio) che sostiene il realismo magico del tuo discorso poetico s'inscrive nella capacità sensitiva di arricchire d'aperture spaziali le proposte statiche sulla pagina. La prescrizione maniacale del tempo e dei suoi ritmi inesorabili, perciò fermi nella ripetizione circolare, toglie al tempo medesimo la sua precipitosa predestinazione senza esito, senza progresso, senza storia, per ridefinirlo in uno spazio senza confini. E senza definibili ragioni. In cui il quotidiano misurabile si distende, si protende nella dismisura dell'essere, *presente* senza memoria e senza nostalgia. Nella ricezione di un piacere senza oggetto, perciò eterna. Una musica e un sapore e una meraviglia, che sono la musica, il sapore, la meraviglia del vivere, acquisendoli, metabolizzandoli entro una fisiologia che, dallo sguardo e dall'ascolto elabora non tanto eventi temporali (malgrado le datazioni) quanto archetipi:

*15 06 05*

*Paris-Berlin, 10h45 – 21h03*

*Berlin-Paris, 10h56-20h05*

*Quand? Quel jour? Quelle année?*

*Combien de jours à Berlin?*

*Combien de nuits à regarder le ciel la nuit, à la fenêtre?*

*Et encore, ne pas dormir pour regarder le ciel à Berlin.*

*Pourquoi ces voyages? Pourquoi à Berlin? Vivre une éternité pour continuer à y aller.*

*J'y étais le mois dernier. J'irai le mois prochain. J'oublie le mois, l'année, les dates de départ et d'arrivée.*

*Revenir et repartir; revenir pour pouvoir repartir à nouveau:*

*Berlin, quelle ville! Quelle musique! Le meilleur café italien je le bois à Berlin.*

L'astanza dominante è la musica. Il tuo silente ascolto è musicale. E le ore, i giorni, i mesi irricognosciti sono i ritmi non finalizzati della musica. La musica come sensitività suprema. Come suprema estraniamento dalla quotidianità caduca. Mi hai detto ancora delle tue scorribande per i teatri, i festivali d'Europa: le ritrovo qui unitamente alle spazialità teatrali (il *Berliner Ensemble...*) che contribuiscono alla rappresentazione atemporale del presente.

Il distacco surreale della tua poesia (d'antica data e sempre conseguito con estrema naturale coerenza – attraverso gli anni che sono minuti...), in un tempo letterario, il nostro, di insipienti piagnistei cosiddetti 'poetici', restituisce alla parola il valore del segno, di una traccia: la traccia del perpetuo passaggio dell'uomo nella verità cosale e materica, sensuale (non metafisica o mistica) dell'universo:

.....  
*Cela me fait penser à un dialogue: “- Une fois terminé, je vais vous perdre. – Non, c'est pour l'éternité”.*

**(Scritta a Raffaella Di Ambra in occasione della pubblicazione di *Chronologies-14 texte*, Silence édition, Paris 2006)**



# **La Scuola di Atene 2.0**

*Architettura musicale e visiva per  
pianoforte ed elaboratore*

*di*

*Marco Maiocchi, fisico*

*Danilo Premoli, architetto e artista*

*Giuliano Zosi, musicista e compositore*

*presenta*

*Gio Ferri, poeta e critico*

La necessità di conoscenza attraverso il dialogo è nella nostra epoca indiscutibilmente molto forte: dialogo non solo tra le persone, ma anche tra le persone e le cose. In quest'opera il confronto avviene tra

un *pianoforte* e un *computer*,

che deve rappresentare, nella sua eccezionale potenza, solo uno strumento e non un fine, se si vuole utilizzare, e non subire, l'elemento tecnologico. In alcuni momenti dell'esecuzione sonora si affianca una videoproiezione:

con un software appositamente scritto, vengono tagliati, mischiati e ricomposti i nomi dei filosofi che la critica ha riconosciuto ritratti nel capolavoro di Raffaello. La composizione dei nomi, o meglio delle loro parti, simboleggia la composizione del sapere, risultato di una somma di elaborazioni di idee. L'intera composizione dura 58 minuti, tanti quanti sono i personaggi della "Scuola di Atene".

*Il progetto è stato presentato in anteprima assoluta  
giovedì 15 settembre 2005, ore 16, presso la*

*Sala Quasar*

*del*

*TOP AUDIO VIDEO show*

*di*

*Milano*

*"Vedi la musica... Senti le immagini"*

*15-18 settembre 2005*

*MILANO*

Comune di Mantova  
Archivio della Poesia del '900  
2005  
***La Voce Che Ci Parla***  
*Antologia di poesia europea contemporanea*  
a cura di  
**Alberto Cippi**

**Alberto Cippi**  
*Arnia*  
Comune di Mantova, ed. Bottazzi, Suzzara, 2005  
“Arnia: luogo in cui il tempo della poesia, lo spazio  
ermeneutico e il gesto della scrittura si incontrano e parlano”

**Alberto Cippi**  
***La bontà animale***  
*Poesie con i disegni di Pietro Lenzi*  
Ed. 'I quaderni del Circolo degli artisti', Faenza 2006

**Alberto Cippi**  
***Le copie della luna***  
*Esemplari di una vicenda poetica*  
Ed. 'tre lune', Mantova 2006

[www.cirps.it](http://www.cirps.it)  
**CENTRO INTERUNIVERSITARIO DI RICERCA**  
Università la Sapienza di Roma  
Università di Cassino, Viterbo, Lecce, Macerata,  
Palermo, Perugia, Sassari, Torino  
*sede operativa c/o Università La Sapienza*  
*via Polveriera 37, Roma*

**in sito [www.cirps.it](http://www.cirps.it)**  
**cerca sezione Mediateca**

## ***LA POESIA DI RICERCA IN ITALIA***

*a cura di Francesco Muzzioli*

Delli Santi, Balestrini, Ballerini, Binga, Ermini, Jatosti, Niccolai, Falasca,  
Feri, Fontana, Ottonieri, Lanuzza, Leonetti, Lubrano, Lunetta, Pagliarani,  
Pignotti, Campanile, Cara, Cavallo, Riviello, Ruffato, Memmo, Mesa,  
Minarelli, Giuliani, Graffi, Sproccati, Sanguineti, ecc., ecc.

biobibliografie singoli autori / dichiarazioni di poetica /  
testi poetici commentati / bibliografie generali  
glossari, generi, linguistica, retorica, metrica, semantica, stilistica, ecc.

**e-mail [cirpsdirezione@uniroma1.it](mailto:cirpsdirezione@uniroma1.it)**

## ANTEREM

*Anterem è un'Associazione di Cultura Letteraria che opera senza finalità di lucro per la Promozione Sociale. Questo è il suo cammino.*

### **DAL 1976 — È UNA RIVISTA DI RICERCA LETTERARIA**

*Tematiche:* le questioni cruciali del pensiero poetico

*Collaboratori:* poeti, filosofi e storici della letteratura di molte aree linguistiche

*Lettori:* poeti, studiosi, docenti universitari

*Diffusione:* abbonati, università, biblioteche

*Finalità:* promuovere e sostenere lo sviluppo della ricerca poetica e del pensiero critico, in connessione con i settori più avanzati del sapere contemporaneo

### **DAL 1976 — È UN'EDITRICE DI SCRITTURE E POETICHE DEL PENSIERO**

*Collezioni:* "Limina", "Itinera", "La Ricerca Letteraria", "Pensare la Letteratura"

*Autori in catalogo:* oltre duecento

*Finalità:* promuovere la ricerca poetica e la riflessione teorica

### **DAL 1978 — È UN CENTRO PER LO STUDIO E LA DIFFUSIONE DELLA LETTERATURA**

*Per lo studio:* conferenze in università italiane e straniere, atte a promuovere poetiche contemporanee, in relazione alla filosofia del linguaggio e all'etica

*Per la diffusione della letteratura:* rassegne e letture poetiche; mostre di scritture; recital di poesia con danza, video e musiche originali; collaborazioni con le principali università europee e con periodici, radio e TV

*Finalità:* confronto tra ricerca poetica individuale ed elaborazione teorica collettiva, in connessione con le grandi questioni della letteratura, della filosofia e dell'arte

**DAL 1987 — È UN PREMIO DI POESIA**

*Poeta a cui è dedicato il premio:* Lorenzo Montano (Verona 1895 – Glion-sur-Montreux 1958)

*Patrocinio:* Regione Veneto, Provincia di Verona, Comune di Verona e Prima Circoscrizione, Università degli Studi di Verona, Biblioteca Civica di Verona

*Giurie:* direzione e redazione della rivista, teorici della letteratura e dell'arte, filosofi, lettori delle principali realtà culturali di Verona

*Sezioni:* quattro (poesia singola, raccolta inedita, opera edita, poesie scelte)

*Partecipanti:* poeti che amano affrontare universi letterari impensati

*Finalità:* valorizzare i poeti impegnati in una personale ricerca stilistica

**DAL 1991 — È UN CENTRO DI DOCUMENTAZIONE SULLA POESIA**

*Sede operativa:* Biblioteca Civica di Verona

*Struttura:* raccolta di manoscritti e testi a stampa di poeti e scrittori contemporanei

*Finalità:* offrire agli studiosi uno strumento di informazione nel settore della poesia contemporanea; fornire un approfondimento degli aspetti più specialistici della ricerca letteraria, unitamente a un lavoro interdisciplinare adeguato

**DAL 2000 — È UN SITO WEB**

*Denominazione:* [www.anteremedizioni.it](http://www.anteremedizioni.it)

*Contenuti:* tematiche e autori di Anterem, indici ed editoriali degli ultimi numeri della rivista, informazioni sull'andamento del Premio di Poesia Lorenzo Montano, segnalazione degli ultimi volumi pubblicati

*Motivazioni e finalità:* cogliere le opportunità offerte dalla Rete per ampliare con nuove dinamiche gli scambi culturali e il confronto fra intelligenze diverse



## TESTUALE

nel panorama delle riviste di ricerca letteraria, dell'area italiana, in rapporto non occasionale con altre letterature (in particolare francese e anglosassone), vuole dedicare il proprio intervento essenzialmente alla *critica della poesia contemporanea* con più insistente attenzione alla *poesia degli anni '60/2006*.

L'approccio a testi così recenti (a differenza di quanto per lo più avviene nelle usuali affrettate recensioni) è critico-analitico e interdisciplinare, nell'intenzione di cogliere sistematicamente i segni profondi che caratterizzano il prodursi evolutivo delle poetiche contemporanee.

Ma, proprio nel rispetto di questo programma, accanto alle approfondite analisi di testi recenti (di poeti più o meno conosciuti), *TESTUALE* continua anche l'indagine sui testi meno attuali del novecento con ragioni tuttavia di ricerca sulle origini, premesse, causalità di quanto *oggi* sta avvenendo.

L'oggetto da scoprire, assalire, possedere – con tutti i mezzi necessari – per *TESTUALE* rimane, comunque, il *testo*.