

*nec plagae possunt extrinsecus undique summam  
conservare omnem crebro possunt partemque morari,  
dum veniant aliae ac suppleri summa queatur.  
interdum resilire tamen coguntur et una  
principiis rerum spatium tempusque fugai  
largiri, ut possint a coetu libera ferri.  
quare etiam atque etiam suboriri multa necessest,  
et tamen ut plagae quoque possint suppetere ipsae,  
infinita opus est vis undique materiai.*

Lucrezio, *De rerum natura*, I, vv. 1042-1051

## 1. La fortuna di Edoardo Cacciatore<sup>1</sup>

La poesia di Edoardo Cacciatore, se si escludono alcune rivisitazioni recenti che ne vanno in modo lento seppur costante riconoscendo il valore e rivalutando la portata, grazie soprattutto alla pubblicazione di tutta la sua opera poetica curata da Giorgio Patrizi per i tipi di Manni Editore, non occupa una posizione centrale all'interno del nostro panorama critico-letterario. Se la sua lirica è difficilmente inquadrabile, infatti, nei canoni novecenteschi italiani, di contro sembra trovare una collocazione più adeguata nel filone della poesia-pensiero che, metafisica e antimetafisica insieme, è lontana da indugi intimistici e sentimentali, lirici appunto, nel segno e nel senso della dominante tradizione poetica che si rifà a Francesco Petrarca o ai modelli poetici vigenti nel secondo dopoguerra<sup>2</sup>.

Da parte dello stesso Cacciatore c'era la volontà di sfuggire a qualsiasi tentativo di inserimento in una precisa corrente letteraria: la difficoltà poi nel

---

<sup>1</sup> Nato a Palermo il 18 novembre 1912 da genitori agrigentini, Edoardo Cacciatore si trasferisce con la famiglia a Roma nel 1917: trascorre la sua infanzia nei momenti peggiori della guerra, della spagnola, dell'inflazione e del crollo finanziario del '29 che si ripercuote anche sul patrimonio paterno. Il trauma della morte del fratello nel 1928 contribuisce a indirizzare il suo interesse verso la riflessione filosofica, pratica intellettuale costante nella sua vita che, unita indissolubilmente all'ingente attività poetica, segna uno dei tratti distintivi fondamentali della sua produzione e, insieme, uno dei principali motivi della sua pressoché totale emarginazione dal panorama critico-letterario italiano. Nel 1934 conosce Vera Signorelli ed è un incontro totale: li accomuna l'amore per l'arte, la musica e la letteratura. Frequentano l'ambiente artistico e letterario romano e internazionale, anche se vivono sempre in maniera appartata: la loro casa è aperta ad incontri artistici di cui rimangono i segni nelle numerose testimonianze e nei quadri di casa Cacciatore che si aggiungono via via alla già ricca collezione del padre di Vera. È morto a Roma il 25 settembre 1996: è sepolto nel cimitero acattolico di Roma (già Cimitero degli Inglesi o anche Cimitero dei protestanti) si trova nel quartiere di Testaccio, vicino Porta San Paolo, accanto alla Piramide Cestia. Vi sono sepolti tanti altri nomi illustri come John Keats, Percy Shelley, Antonio Gramsci, Carlo Emilio Gadda, Amelia Rosselli, William Story.

<sup>2</sup> Nel suo recente volume *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi* (Fazi, Roma 2006) Andrea Cortellessa con il saggio *Per limina* riprende le proposizioni teoriche sulla *lingua minore* secondo tre raggruppamenti uno dei quali è definito come il *pensiero della poesia* e tocca con una rapida serie di ritratti vari aspetti di quella speciale forma di 'pensieri in versi', definibile, per le particolari strategie di una retorica tanto ermetica quanto rivolta a conquistarsi una forte evidenza sensoriale, come *barocco gnoseologico*. Tra i poeti figurano lo stesso Cacciatore, Cesare Greppi, Lucia Sollazzo.

reperire i suoi testi ha contribuito notevolmente a far sì che la sua opera rimanesse a lungo trascurata dalla critica ed esclusa dal dibattito letterario<sup>3</sup>.

Se si ripercorrono alcuni volumi dove sarebbe stato legittimo farlo rientrare, la sua estraneità ai miti e ai riti del sistema poetico dominante salta immediatamente agli occhi: dal volume *Poesia satirica nell'Italia d'oggi* (Parma, Guanda, 1964) di Cesare Vivaldi, passando per il *Manuale di poesia sperimentale* curato da Guido Guglielmi ed Elio Pagliarani (Milano, Mondadori, 1966), fino ad antologie come *Poesia italiana del Novecento* curata da Edoardo Sanguineti (Torino, Einaudi, 1969), i *Novissimi* (Feltrinelli, 1961) per arrivare a raccolte più recenti quali la *Poesia degli anni Sessanta* di Giovanni Raboni (Editori Riuniti, 1976) o il *Dizionario della poesia italiana* (Mondadori, 1983) di Marcello Cucchi.

Bisogna attendere la metà degli anni Ottanta per assistere a una riscoperta e rivalutazione di Cacciatore che trova finalmente una prima sistemazione nell'antologia sui contemporanei di Filippo Bettini, Mario Lunetta, Francesco Muzzioli (*Letteratura degli anni Ottanta*, Foggia, Bastogi 1985), “accomunati dalla precisa volontà «di destituire l'istituzione letteraria dei suoi tradizionali attributi di purezza e di sacralità e della loro originaria investitura auratica e oracolare»<sup>4</sup>. La svolta fondamentale di Cacciatore nella poesia del secondo Novecento, il suo carattere di “poeta-pensatore” e di «precursore dello sperimentalismo letterario», vengono anche sottolineati da un articolo su *Rinascita* dello stesso Bettini che, soffermandosi sui perché di quella che lui definisce «premeditata avversione» da parte della critica, ne ricerca i motivi proprio in una «sostanziale incompatibilità» di alcuni momenti salienti della sua poetica con la cultura ufficiale del tempo: in particolare la sintesi tra poesia e

---

<sup>3</sup> I. Capotondi, *Un caso prolungato di “censura” critica: linee e proposte di una rivalutazione alternativa*, in *Edoardo Cacciatore: la rivoluzione poetica del Novecento*, a cura di «Quaderni di critica», Lithos editrice, Roma 1997, p. 76

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 79

filosofia, il rigore della riflessione metalinguistica, l'invenzione di una forma espressiva assolutamente inedita<sup>5</sup>.

Qualche anno prima in un ampio e articolato studio inserito ne *I Contemporanei* della Marzorati (Milano, 1974), Stelio Maria Martini si era posto un duplice obiettivo: da un lato lo scardinamento di quell'accusa di cerebralismo che ha lungamente determinato l'ostracismo del poeta dal *milieu* letterario, dall'altro l'interpretazione, alla luce dello stretto legame esistente tra le opere in prosa e quelle in versi (come quello che intercorre fra *Itto itto* e *La puntura dell'assillo*, oggetto della seguente trattazione), dell'operazione poetica cacciatoriana come «rivelazione del caos attraverso un formale equilibrio che lo mostra in una sua possibile dimensione umana»<sup>6</sup>.

Edoardo Cacciatore in persona aveva confidato a Luigi Malerba di aver ricevuto da Giuliani l'invito a far parte dell'antologia dei *Novissimi* ma che aveva rifiutato: “non poteva accettare la compagnia di uno di quei poeti. Si trattava di Sanguineti. Carattere difficile certamente il nostro Edoardo, pienamente cosciente del proprio valore, ma spesso accecato da ombrosità e da furenti snobismi”<sup>7</sup>. In un altro saggio della stessa raccolta Stelio Maria Martini fonda la singolarità del poeta sulla sua vocazione all'*e/normità discorsiva*, “sia nel senso di abnormità o esorbitanza rispetto alle norme del discorso, sia nel senso della costitutiva immanità della sfera verbale, propria dell'autore”<sup>8</sup>.

Giovanni Raboni in un articolo riconosce che “Forse è addirittura arrivato il momento di chiederci, un po' brutalmente, se la colpa principale del silenzio che a più di novant'anni dalla sua nascita e a sette dalla sua morte continua, con rari spiragli, a circondare questo autore sia più nostra o più sua - più, voglio dire,

---

<sup>5</sup> F. Bettini, *Morto tra i vivi, vivo tra i morti*, in *Rinascita*, 23.02.85, pp. 16-18

<sup>6</sup> I. Capotondi, *Un caso prolungato di "censura" critica: linee e proposte di una rivalutazione alternativa*, in *Edoardo Cacciatore: la rivoluzione poetica del Novecento*, cit., pp. 77-78

<sup>7</sup> L. Malerba, *Una grazia enigmatica*, in *Edoardo Cacciatore: la rivoluzione poetica del Novecento*, cit., p. 19

<sup>8</sup> S. M. Martini, *L'e/normità discorsiva di Edoardo Cacciatore*, in *Edoardo Cacciatore: la rivoluzione poetica del Novecento*, cit., p. 28

della nostra pigrizia o distrazione o più della sua inflessibilità, del suo assolutismo...”<sup>9</sup>.

Per Mario Lunetta “sembrerà pure un paradosso, ma Cacciatore era, nel quadro della nostra cultura, al tempo stesso così disattenta e così accademizzata, una sorta di autore illeggibile, parlava un’altra lingua, si muoveva su parametri non soltanto diversi, ma addirittura contrastivi”<sup>10</sup>.

Stefano Ciavatta saluta la pubblicazione di Manni come un’autentica operazione culturale visto lo status di ‘maudit’ che caratterizza Cacciatore, poeta distante e noncurante del Canone come Emilio Villa, e “perché sottrae i testi dispersi e introvabili al volto crudele del collezionismo e riporta alla luce del mortal pubblico ... quell’esperienza unica, monumentale e assoluta”. Rappresenta per lui “un grande sperimentatore senza - come è accaduto per tanta avanguardia - lasciare in eredità le istruzioni per l’uso dei propri versi... Non un marginale o un minore, e neanche un *looser*, Cacciatore ha avuto la cortecchia e la visionarietà del capostipite, assumendo su di sé la sapienza di un “tardo” e la meraviglia in un arcaico”<sup>11</sup>.

E anche altri hanno apprezzato la riconsiderazione dell’opera cacciatoriana; per Giulio Ferroni è persino meritoria e coraggiosa in quanto rivaluta “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

---

<sup>9</sup> G. Raboni, *Cacciatore: torna la poesia del silenzio*, in *Corriere della Sera*, 2.12.2003, p. 37. Nelle settimane seguenti la pubblicazione si succedono più articoli sul poeta: G. Tesio, *Dire con la poesia la verità e l’eresia, l’ardore e l’arsura*, in *La Stampa*, 13.12.2003; N. Vacca, *Edoardo Cacciatore, l’eretico del verso*, in *Secolo d’Italia*, 9.07.2003; A. Giuliani, *Cacciatore e i versi del mistero*, in *la Repubblica*, 20.02.2004; A. Errico, *Edoardo Cacciatore, la grande sfida delle parole*, in *Quotidiano di Lecce*, 17.09.2003. Maria Jatosti ha curato una giornata di studi dal titolo *Edoardo Cacciatore, un pensiero in forma di poesia*, svoltasi a Roma presso la Casa delle Letterature il 31 marzo 2004. Organizzata dalla Fondazione Marino Piazzolla, vi hanno preso parte Walter Pedullà, Giorgio Patrizi, Mario Lunetta, Giulio Ferroni, Alfredo Giuliani, Marcello Carlino, Velio Carratoni, Donato Di Stasi, Florinda Fusco, Francesco Muzzioli.

<sup>10</sup> M. Lunetta, *In memoria*, in “l’immaginazione”, n. 164, gennaio 2000, p. 6

<sup>11</sup> S. Ciavatta, *Edoardo Cacciatore*, in [www.pickwick.it/modules.php?name=News&file=print&sid=4565](http://www.pickwick.it/modules.php?name=News&file=print&sid=4565), 21.03.94

“verità” e di espressione al di là di garanzie istituzionali, al di là di complicità con società e gruppi letterari precostituiti”<sup>12</sup>.

Secondo Giorgio Patrizi è un dovuto atto di risarcimento: non si spiegherebbe altrimenti come mai Cacciatore sia stato “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”, mentre in Italia la sua scrittura provocatoria e irriducibile nell’istante in cui si scontrano con la tradizione o con le ideologie dominanti, ha provocato “deflagrazioni, rigetti e dunque processi di rimozione, di occultamento, di silenzioso assorbimento”<sup>13</sup>.

“Un autore vissuto nell’ombra, estraneo alla corrente borsa valori letteraria” - riconosce Renato Minore - separato da ogni scrittura di poesia sperimentale per “il fatto sostanziale che la sua non voleva rompere il linguaggio né proiettarlo verso il movimento della storia”<sup>14</sup>.

Considerazioni nel complesso felici e positivi sulla poesia di Edoardo Cacciatore che tuttavia per Vincenzo Attardi è “un vero e proprio monumento alla noia, non c’è che dire. Una noia inquietante davvero se non fosse stata portata avanti con indubbia tenacia dal poeta medesimo per tutta la vita e per tutta l’opera”<sup>15</sup>.

Gustav René Hocke nella sua storia del manierismo in letteratura del 1959 ha collocato Edoardo Cacciatore accanto a Marino e a Ungaretti, mettendo in atto fra quest’ultimo e il nostro quel riavvicinamento che nella vita non si era realizzato. Quando Cacciatore nel 1955 pubblicò per Vallecchi *La restituzione*, la sua prima raccolta poetica, Ungaretti dichiarò risolutamente di volerlo presentare: i due si conoscevano da anni.

---

<sup>12</sup> G. Ferroni, *Edoardo Cacciatore*, in [www.unita.it/index.asp?SEZIONE\\_COD=SCIENZA&TOPIC\\_TIPO=&TOPIC\\_](http://www.unita.it/index.asp?SEZIONE_COD=SCIENZA&TOPIC_TIPO=&TOPIC_)07.04.04

<sup>13</sup> G. Patrizi, *Edoardo Cacciatore o la poesia “restituita”*, introduzione a E. Cacciatore, *Tutte le poesie*, Manni Editore, Lecce 1994, p. 24

<sup>14</sup> R. Minore, *Cacciatore, la poesia è un battito mentale*, in *Il Messaggero*, 25.03.94

<sup>15</sup> V. Attardi, *Lo sperimentalismo eracliteo di Edoardo Cacciatore*

Durante la presentazione del libro Ungaretti, solo sul palcoscenico di un piccolo teatro romano, tiene tra le mani il volume e tormentandolo e ad un certo punto afferma che sicuramente in quelle pagine c'è qualcosa ma che lui non ci ha capito nulla: troppe rime, addirittura bacciate, per niente adatte alla lingua italiana. Dalla platea, basita e in preda all'imbarazzo, Cacciatore si alza in piedi per chiedergli come mai avesse voluto presentare il libro e per ricordargli il caso eclatante di Dante, che con la rima aveva una certa confidenza. Ungaretti a tono gli risponde che le sue rime sono quelle presenti nei versetti del Barbanera, facendo scatenare la barabanda.

Ma anche Alberto Moravia ebbe da dire sull'opera di Cacciatore e in particolare sul suo saggio *L'identificazione intera* chiedendogli se pensava di essere Spinoza.

Di origine agrigentina come Pirandello e come Empedocle, il filosofo della trasformazione e della trasmigrazione, Edoardo Cacciatore si è sempre mosso *in partibus infidelium*, puntando la sua attenzione sul mondo e sui continui cambiamenti che si susseguono senza sosta, con una poesia che cerca di ingabbiare il movimento e imprigionare una proteiforme realtà all'interno di schemi metrici rigidi e definiti<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> S. Ferlita, *i soliti ignoti*, Dario Flaccovio, Palermo 2005, pp. 126-129

## 2. La poesia come conoscenza

L'isolamento e l'esclusione subiti da Edoardo Cacciatore si possono probabilmente rintracciare ne "l'arroccarsi della critica su una idea convenzionale della poesia e degli stessi configurazione e sviluppo del Novecento italiano; la resistenza verso un oggetto di studio che comporta necessariamente una soverchiante fatica intellettuale; la mancanza di qualsivoglia interesse per la promozione di tendenze future che siano innovative e devianti dalla norma corrente"<sup>17</sup>.

Dal poeta siciliano sono lontane l'idea e la pratica di una scrittura intesa come libera effusione di emozioni e stati d'animo o di pensieri personali, a cui assegnare una funzione catartica e trasfigurativa; gli è altrettanto estranea una concezione di composizione ridotta a mero e sterile laboratorio di sperimentazioni linguistiche e di dotta esercitazione letteraria: anche laddove questi ultimi aspetti sono evidenti, appaiono comunque esenti da ogni compiacimento gratuito e autofinalistico.

"La poesia è un fare dove però non si avverte il compiaciuto rumore della ferraglia"<sup>18</sup>: e fare poesia è prendere qualcosa dalla realtà e renderlo incandescente; è un sussidio conoscitivo, un farmaco, che si deve assumere nelle giuste e necessarie dosi, ogni qualvolta si avverte carenza di realtà, perché la

---

<sup>17</sup> *Introduzione di Edoardo Cacciatore: la rivoluzione poetica del Novecento*, a cura di «Quaderni di critica», cit., p. 11

<sup>18</sup> S. Ciavatta, *Edoardo Cacciatore*, cit.

poesia l'accresce e la disvela<sup>19</sup>, riformulandola in maniera incessante, critica e coscienziale: una poetica che Filippo Bettini chiama di "conoscenza in atto": conoscenza dinamico-processuale, mai definita una volta per tutte<sup>20</sup>.

Citando alcune definizioni dello stesso Cacciatore, "la poesia è intensificazione della realtà"<sup>21</sup>, un "linguaggio così peculiarmente *anormale*"<sup>22</sup> che deve diventare una "*ermeneutica della realtà*"<sup>23</sup>. D'altronde,

"il modo più efficace di parlare a riguardo della poesia, è *farla* questa poesia, piuttosto che star a discettare sulle sue probabilità"<sup>24</sup>.

Il poeta moderno, quindi, avvalendosi dell'aiuto che gli possono congiuntamente fornire una lucida riflessione intellettuale e una pratica ricettività prensile proprie delle facoltà sensuali nella loro immediatezza e grazie a una continua osmosi reciproca fra le due dimensioni, si deve porre "a presa diretta con il mondo esterno"<sup>25</sup>. Con "i sensi il pensiero in uno stesso veicolo"<sup>26</sup>, il poeta sarà in grado di cogliere la realtà nella sua globalità pedinando e scandagliando l'esistenza nei suoi diversificati aspetti e nelle sue molteplici diramazioni attraverso un'indagine razionale e un vivace rovello intellettuale che scovi le idee, grazie allo stimolo fornito dai "cigli vibratili"<sup>27</sup> dei cinque sensi, che le rendono evidenti, fruibili e percepibili materialmente e che "mettono in palma di mano

---

<sup>19</sup> Cfr. A. Giuliani, *Ricordo*, in "l'immaginazione", n. 164, cit., p. 8

<sup>20</sup> F. Bettini, *La poetica di Edoardo Cacciatore; l'altro Novecento in Edoardo Cacciatore: la rivoluzione poetica del Novecento*, a cura di «Quaderni di critica», cit., p. 37

<sup>21</sup> È una dichiarazione resa da Edoardo Cacciatore in un incontro con gli studenti del Liceo E. Majorana di Roma per l'iniziativa "Scrittori nelle scuole" (1983-84), inserita come introduzione con il titolo *Pensare la scrittura, scrivere il pensiero* al volume *Edoardo Cacciatore: la rivoluzione poetica del Novecento*, cit., p. 1

<sup>22</sup> E. Cacciatore, *Intorno alla poesia e all'uomo moderno* (lettura tenuta all'Università di Monaco di Baviera nel 1958), in *Carichi pendenti*, Lubrica, Bergamo 1989, p. 9

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 26; cfr. M. Manganelli, *Il gioco dell'inattualità*, in "l'immaginazione", n. 164, cit., p. 11

<sup>24</sup> E. Cacciatore, *Rinforzi in disponibilità dell'energia medesima*, in *Itto itto*, Manni, Lecce 1994, p. 337

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 17

<sup>26</sup> E. Cacciatore, *Carme momentaneo* v. 10, in *La restituzione*, in *Tutte le poesie*, Manni, Lecce 2003, p. 69

<sup>27</sup> E. Cacciatore, *Intorno alla poesia e all'uomo moderno*, cit., p. 10

tutta la realtà: vista, udita, odorata, gustata, palpata - intima ed insieme periscopica, trapassata, eppure, in effetti, ancora”<sup>28</sup>.

In questi termini, non si può non essere d'accordo con Florinda Fusco quando scrive: “Cacciatore corrode la concezione di una poesia univocamente legata al *pathos* e di una filosofia logicamente sistematica, fino a far incontrare pienamente la dimensione poetica con quella filosofica in un medesimo territorio: la conoscenza pluridirezionale del reale”<sup>29</sup>, che per Lunetta si pongono in un serrato e ininterrotto confronto con le pulsioni esterne, che non conosce o supera gli eterni nemici della stagnazione, dell'ossificazione, dell'orizzontalità<sup>30</sup>.

Il verso viene così a connotarsi come forma logico-estetica progettata in funzione di un'esperienza totale che passi in rassegna il vivere nella sua interezza, abbracciandola nel rifrangersi reciproco e contraddittorio di tutti i suoi aspetti. Il testo poetico può potenzialmente “contenere sia la componente emozionale che quello sensoriale e di pensiero, e inglobare simultaneamente più procedimenti di conoscenza, da quello mistico a quello scientifico”<sup>31</sup> esprimendo l'esperienza umana.

Secondo Cacciatore, la poesia ha il compito di rispondere sempre alle seguenti domande: “Chi è che regge l'ordine delle cose? Chi è che sfrena, e frena, questa nostra fantasmagoria?”<sup>32</sup>: egli “non ha di mira qualche aldilà del reale, ma piuttosto una conoscenza capace di penetrare dentro la realtà, di percepirne la sostanza più viva e profonda, di toccarne l'evidenza materiale, di ritrovare tutti i fili, nascosti ma corposi e concreti”<sup>33</sup>, enucleabili attraverso un discorso proteiforme, fatto di un formidabile accumulato verbale.

Michele Perriera ripensando a un incontro avuto con il poeta nel suo studio che si apriva su Trinità de' Monti, episodio ricordato successivamente nello

---

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 12

<sup>29</sup> F. Fusco, *Estetica verso noesi in Edoardo Cacciatore*, in “il verri” n. 20, 2002, p. 121

<sup>30</sup> Cfr. M. Lunetta, *Cacciatore: l'aritmesi degli urti*, in *Edoardo Cacciatore: la rivoluzione poetica del Novecento*, cit., p. 26

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 122

<sup>32</sup> E. Cacciatore, *Il matematico cleptomane*, in *Carichi pendenti*, cit., p. 59

<sup>33</sup> G. Ferroni, *Edoardo Cacciatore*, in *www.unita.it*, cit.; *L'incompiuta restituzione*, in *Edoardo Cacciatore: la rivoluzione poetica del Novecento*, cit., pp. 20-21

scritto *L'incompiuta restituzione*, scrive che essendo gli scritti di Cacciatore “specchio di questo miracolo materiale, la poesia non ne riflette solo la sagoma, ne fa sentire la polluzione, lo scricchiolio, la genesi”<sup>34</sup>.

A tal fine necessita di vegliare continuamente i mutamenti del pensiero e della storia perché “il lettore di poesia in buona fede - quello che in nulla si diversifica dall'autore con lui sempre identificandosi - un tale lettore assume - anzi: s'innesta - tutte le esperienze della vita”<sup>35</sup>, mentre al contrario “sempre la poesia ha toccato i suoi punti più bassi quando, complessivamente, è voluta essere evasione”<sup>36</sup>.

Ma anche il lettore non deve solamente essere “attento, non soltanto capace di ascoltare (e di auscultarsi), ma un lettore che sia sempre capace di confrontarsi con testo che è metafora e analisi folgorante della vita”<sup>37</sup>, che come aveva scritto Alfredo Giuliani la poesia cacciatoriana effigia e martella<sup>38</sup>.

“L'immersione nell'universo di Cacciatore non ammette indugi, ritardi, scorciatoie, perché egli (secondo una definizione di Musil che gli si può ben applicare) è autore «incapace di raccontare ai lettori ciò che essi amano sentire». Sono, semmai, i lettori, ad avvicinarsi a poco a poco a Cacciatore. Si abituano alla forma del pensiero (al suo battito mentale) che costruisce l'alveo dell'enunciazione costruendo il sistema linguistico (con le sue forme chiuse e aperte, con la rima) nelle sue frequenze, nelle vibrazioni, nei rombi, nei clamori. Si abituano alla enigmatica mutazione della pura energia mentale in fisicità implacabile, a volte violenta, che dissolve il pensiero con una tramatura ossessiva, come una trivella incastrata nella metamorfosi costante del mondo, nella «materia tattile del pensiero»”<sup>39</sup>.

---

<sup>34</sup> M. Perriera, *L'incompiuta restituzione*, in *Edoardo Cacciatore: la rivoluzione poetica del Novecento*, cit., pp. 20-21

<sup>35</sup> E. Cacciatore, *Intorno alla poesia e all'uomo moderno*, cit., p. 21

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 20

<sup>37</sup> M. Lunetta, *In memoria*, in “l'immaginazione”, cit., p. 6

<sup>38</sup> A. Giuliani, «*La restituzione*», in “l'immaginazione”, nn. 55-56, luglio-agosto 1988, p. 4

<sup>39</sup> G. Patrizi, *Edoardo Cacciatore o la poesia “restituata”*, cit., p. 20

Così, attraverso un'acrobazia formale dei versi, la poesia diventa un vero e proprio modo di conoscenza, ben distinto da quello logoro e assopito "spremuta dal senso comune"<sup>40</sup> e dal metodo puramente scientifico. Mediante la "*toccante immediatezza*" entra direttamente in contatto con le cose, l'ambiente, grazie alla tattilità delle immagini, che emergono prepotentemente alterando in maniera continua i propri contorni, spiazzando e smuovendo la forma mentis plasmata su logiche consuete; e con la "*gradualità circolare*" il processo intellettuale è in grado di rivolgersi "contemporaneamente in tutte le direzioni: spaziali e temporali altresì"<sup>41</sup>, guardando alla compenetrazione e complementarità di tutte le cose e andando al di là dei singoli gradini dell'intelligenza.

Questo 'ubiquitario' modo di conoscere risulta "*essenzialmente un riconoscere*", cioè ri-conoscere, conoscere nuovamente e per la prima volta le cose che, dopo avere liberato la testa dalle atrofizzate idee comuni, veramente "cominciano ad appartenerci. E noi a loro: per un'intesa di rapporti palesi e segreti, e interdipendenti all'infinito"; e dopo che la poesia ci "strappa dagli assiomi"<sup>42</sup>, si viene proiettati sullo stesso sfondo degli oggetti, tutti coinvolti in egual misura nel mutevole esistere.

Ma quale filosofia sottostà alla poesia di Cacciatore? Bisogna precisarla e articolarla con istanze diverse e appropriate per non incorrere nell'equivoco che la renderebbe un'operazione intellettuale e astratta: qui non si ha a che fare con un contenuto ideale che tocca le cose solo in ultimo grado quasi per eventuale concessione verso di esse e solo per quanto coincidano con i presupposti del pensiero. Le cose, gli oggetti della vita e della storia, ma anche i versi e le figure della poesia, "sono loro a toccare, a suscitare le idee, a resistere, a confliggere, a provocare movimento in quell'ordine altrimenti imperturbabile"<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> E. Cacciatore, *Intorno alla poesia e all'uomo moderno*, cit., p. 10

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 12

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 14

<sup>43</sup> F. Muzzioli, *La "restituzione" sociale*, in *Edoardo Cacciatore: la rivoluzione poetica del Novecento*, cit., p. 51

### 3. Parole chiave della scrittura cacciatoriana

Per addentrarsi meglio nella comprensione delle opere di Cacciatore, in versi e in prosa, è necessario tener presente alcune linee guida che ruotano attorno ad alcuni concetti chiave, primo su tutti l'*Alterazione*. È il moto in inarrestabile rivoluzione e metamorfosi dell'Energia cosmica, principio, fondamento e motore dell'esistente<sup>44</sup> che si riflette nell'incessante alterarsi di ogni elemento del reale, degli oggetti organici e inorganici, dei fenomeni cosmici nel loro continuo mutamento, delle vicende del mondo nelle loro vicendevoli trasmutazioni perché alla fine "sensibilmente ogni cosa è un'altra cosa"<sup>45</sup>.

Anche gli esseri umani, in quanto esseri materiali, rientrano in tale processo alterativo: "Amici tutto è in preda all'alterazione/ Siamo già in onda siamo già in trasmissione"<sup>46</sup>, così pure le nostre idee, i nostri solidi punti di vista ricadono in questo vortice, il quale risulta vitale e ineludibile in quanto motore del ritmo vitale come si legge nel sonetto *Costanza dell'agire*:

---

<sup>44</sup> L'ultima sezione del suo ultimo libro in prosa, composta di 609 aforismi, esordisce così: "In principio non fu il Logos. L'Energia, bensì, lei proprio, è lei invece a primeggiare tuttavia. Continuamente. Battito su battito. [...] E, seppur, nella taciturnità più abissale, anche nel profondo di una indicibile afasia, séguita a proferire: tuttavia brieggiando". Da *Rinforzi in disponibilità dell'energia medesima*, 1, in *Itto itto*, cit., p. 303

<sup>45</sup> E. Cacciatore, *Epilogus* v. 7, in *La restituzione*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 84

<sup>46</sup> E. Cacciatore, *Refutatio* vv. 209-210, in *La restituzione*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 81

“Ma importa ben altro che stare a non cedere  
Ti àlteri e agisci altrimenti è la legge  
Dell’Essere e infatti s’infartua e tracolla  
[...]  
Trattieni l’aire e pretendi di stare  
Ma t’àlteri e agendo sei già alveare”<sup>47</sup>.

Nel pulsare dell’Energia rifranto negli infiniti specchi dell’esistenza la realtà si lascia cogliere non una volta per tutte e in modo definitivo, ma nel suo essere sempre fuggevole “cascame”<sup>48</sup>, nei momentanei punti di stasi:

“Dal minimo al massimo il gran massimale  
Dei battiti ecco vorrebbe inseguire  
Non certo Energia così tal e quale  
Ma almeno il suo fascino in tortili spire”<sup>49</sup>

E in *Itto itto* a proposito dell’Energia si legge:

“Ad ogni suo battito intanto va rispondendo forzosamente uno scrollo della realtà cadesciente che ne risulterà l’eccessivo surplus affardellatesi fino all’infarto dove si segnerà infatti la sua scadenza attraverso la concia dell’Alterazione”<sup>50</sup>.

Tutto è in transito costante:

“Battito battito l’Energia transita: per andare a rimbattersi. Secondo la spasi seriale dell’irruente aritmesi, che s’invertebra e dinoccola, l’Energia, mentre per forza si agita dibattendosi, e scuotendosi si scrolla, di balzo ecco si scaglia. E transita motivatamente. Per andare a rimbattersi”<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> E. Cacciatore, *Costanza dell’agire* vv. 3-5; 13-14, in *La puntura dell’assillo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 590. Se non specificato altro, d’ora in poi i numeri romani indicheranno i corrispondenti sonetti della raccolta

<sup>48</sup> E. Cacciatore, *Su in bilico* v. 7, in *La puntura dell’assillo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 604

<sup>49</sup> E. Cacciatore, *Singolarità del viso* vv. 9-12, in *La puntura dell’assillo*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 605

<sup>50</sup> E. Cacciatore, *Rinforzi in disponibilità dell’energia medesima*, in *Itto itto*, cit. p. 307

<sup>51</sup> E. Cacciatore, *L’aritmesi inscansabile*, in *Itto itto*, cit. p. 21

La realtà per Cacciatore è composta di un'unica sostanza, l'Energia, a sua volta formata da una tempestosa massa di atomi: il concetto di *interezza* della materia sfocia in quello di *complementarietà* fra parti eterogenee; ogni cosa si compenetra e completa e va così a coincidere con il suo opposto. Vengono meno le tradizionali antinomie tra individuo e natura, interno ed esterno, spirito e materia, mente e corpo, animato e inanimato, unico e molteplice: l'urto dei discordi genera una nuova più articolata e ampia armonia.

Come afferma egli stesso:

“Noi non siamo altro che parzialmente questo imparziale nubifragio di atomi; consecutiva percussione e ripercussione di tocchi e rintocchi [...]; buriana di coriandoli [...]; scossone che si spollina in pungente spruzzaglia; guazza di trascoloranti connotati [...]; semola di antenati [...]; lotteria di aliquote e tombola d'infrazioni [...]; energia che s'inciota e s'incoltella; sacra ruota di nefandezze; rintonante fabbrica di recipienti vuoti; muto magazzino di recipienti colmi”<sup>52</sup>.

Per Florinda Fusco tali concezioni della materia, intesa come energia metamorfica composta di atomi indistruttibili infinitamente combinabili fra loro, i concetti di complementarietà e di interconnessione di ogni cosa in reciproci rapporti derivano da una elaborata sovrapposizione di visioni greche presocratiche con il principio teorico della fisica atomica contemporanea secondo il quale le diverse particelle elementari possono essere ridotte ad un'unica sostanza universale: l'energia o la materia<sup>53</sup>. Come afferma Werner Heisenberg:

“L'energia è difatti la sostanza di cui sono fatte tutte le particelle elementari, tutti gli atomi e perciò tutte le cose, ed energia è ciò che muove. L'energia è una sostanza giacché la sua somma totale non

---

<sup>52</sup> E. Cacciatore, *Dal dire al fare cioè: la lezione delle cose*, Capitolo XXXIV, Argalia Editore Urbino 1997, p. 114

<sup>53</sup> F. Fusco, *Scrittura e pensiero; la cosmologia di Edoardo Cacciatore*, in “Allegoria” n. 42, 2002, p. 94

cambia, e giacché le particelle elementari possono effettivamente esser costituite da questa sostanza...”<sup>54</sup>.

La scoperta dell’incessante corrompersi e rinascere delle cose è un felice entrare in contatto con l’autentico volto della realtà, una conquista, il premio del processo conoscitivo: “ma all’urto ecco la felicità più intensa/ La realtà infinitamente è ricompensa”<sup>55</sup>.

La consapevolezza di essere una minima parte di un infinito molteplice tutto e l’attitudine a vivere *proiettati all’esterno*, verso l’altro in preda all’Alterazione, *restituiscano* all’uomo il senso del proprio esistere, e lo dispongono in rapporto di *identificazione intera* (titolo del primo libro in prosa, filosofico-autobiografico, di Cacciatore) con la realtà.

Anche la morte si spoglia del suo carattere negativamente distruttivo per diventare non più interruzione ma un semplice stadio successivo della vita come recitano i seguenti versi:

“Morte ormai come apertura oggettiva  
Mare infinitamente che riprende riva”<sup>56</sup>;

“La morte è invitata non è più guastafeste”<sup>57</sup>;

“Questa è realtà dove esisti anche se muori”<sup>58</sup>;

“Settembre che declina vuol dire principio”<sup>59</sup>.

---

<sup>54</sup> W. Heisenberg, *Fisica e Filosofia. Come la scienza contemporanea ha modificato il pensiero dell’uomo*, il Saggiatore, Nuove Edizioni Tascabili, Milano 2003, p. 80. Alle pagine 79-80 si legge: “... la fisica moderna è in qualche modo assai vicina alle dottrine di Eraclito. Se sostituiamo la parola «fuoco» con la parola «energia» possiamo quasi ripetere le sue affermazioni parola per parola dal nostro moderno punto di vista”

<sup>55</sup> E. Cacciatore, *Probatio* vv. 261-262, in *La restituzione*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 60

<sup>56</sup> E. Cacciatore, *Prooemium* vv. 76-77, in *La restituzione*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 29

<sup>57</sup> E. Cacciatore, *Epilogus* v. 90, in *La restituzione*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 87

<sup>58</sup> E. Cacciatore, *Probatio* v. 332, in *La restituzione*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 62

<sup>59</sup> E. Cacciatore, XL, in *Graduali*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 623

La poesia assume dunque un valore decisamente noetico: interviene a scoprire questa impalcatura speculativa e funge da stimolo e pungolo per la mente e i sensi e “carpire in essi tutti i sottintesi e le relazioni reali”<sup>60</sup>. E di fronte al tribunale della contemporaneità storica per giustificare la propria ragione d’essere, porterà a testimone della sua utilità la precipua *vocazione sociale* della sua attività. Il vero poeta non deve starsene rinchiuso nel suo studio a contemplare i mondi metafisici della Bella Poesia in attesa dell’Ispirazione sacrale che lo rapisca nella scrittura<sup>61</sup>: deve guardare alla realtà storica in cui si trova a vivere, facendo della poesia una questione di testa, di terra e di rapporti sociali.

Attraverso il suo linguaggio “anormale” e il suo sguardo segnato da una “presbiopia bizzarra, per cui vede in modo linceo ciò che è invisibile ancora ma realmente accadrà”<sup>62</sup>, il poeta scopre i nessi esistenti tra le cose, e li ordina in un “discorso a meraviglia” di immagini, metafore, allegorie. È sì un “intruso, colui che è sopravvenuto non invitato”<sup>63</sup> in casa altrui, ma proprio in grazia di questa sua posizione marginale ed emarginata “esercita delicatamente una pressione su un tratto qualunque della realtà”<sup>64</sup> potendo rivelare nell’usuale l’elemento inaudito, mai ascoltato dalla comunità e mostrare impunemente e senza censure ciò che il senso comune della storia vorrebbe tacere, erigendo steccati e galere per dove la vita dovrebbe transitare pubblicamente.

Chi fa poesia parla ad alta voce, interpretando i bisogni di tutti, facendosi carico della collettività: la poesia è, infatti, “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”<sup>65</sup>.

---

<sup>60</sup> E. Cacciatore, *Intorno alla poesia e all’uomo moderno*, cit., p. 21

<sup>61</sup> *Ibidem* e dice ancora: “Non più puoi concederti una posizione di privilegio sentimentale, grazie a cui spero di estraniarti della realtà di là dall’inferriata delle cause e degli effetti”

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 37

<sup>63</sup> *Ibidem*

<sup>64</sup> E. Cacciatore, *Il matematico cleptomane*, in *Carichi pendenti*, cit., p. 54

<sup>65</sup> A. G. D’Oria, *Domande a Cacciatore*, in “l’immaginazione”, nn. 55-56, cit., p. 15

In questo modo egli restituisce ed estrae la realtà offrendola come farmaco in una sorta di “urtoterapia”<sup>66</sup> per guarire gli uomini dalla loro più cronica malattia, vale a dire “il timore di essere irreali”<sup>67</sup>, resi pedine di un gioco dalle regole prestabilite, dove tutto è già giocato, imposto dal sistema immobilizzante del vivere quotidiano. Il ruolo dell’attività poetica assume una dignità di tipo sociale perché riesce a rendere non più “estranea, ma intima ed accettabile”<sup>68</sup> la realtà.

Come contrappunto, lo smascheramento delle mistificazioni quotidiane avviene anche con una certa violenza, una carica di protesta demolitrice, “un colpo di mano risoluto”<sup>69</sup>, “un’assoluta mancanza di tatto” che non si astiene dal raccogliere nel proprio bagaglio gli aspetti più reietti, impuri e vergognosi della realtà materiale e morale:

“Se tu, con sgombra mancanza di tatto, invece, ti rifiuti a quegli accomodati trofei, a quei trofei 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 avanzi più ostici, sopra tutte le astruserie della realtà così prossime talora all’allucinazione, allora, ecco, questa tua assoluta mancanza di tatto, che svuota la ponderosità dei prototipi punzonati su in alto, questo orientamento inaudito può far perdere la bussola al cosiddetto consumatore di cultura”<sup>70</sup>.

Questo “far perdere la bussola” ricorda molto lo choc derivante dall’effetto di straniamento auspicato nell’arte di avanguardia da Walter Benjamin, così come la violenza è uno dei tratti fondanti della distruzione operata dal processo di scrittura allegorica delle armonie consacrate dalla tradizione, e così come pure molte altre delle posizioni di Edoardo Cacciatore prima esposte e delle sue forme di scrittura rimandano alle teorizzazioni del critico berlinese che scrisse come

---

<sup>66</sup> P. Del Giudice, *L'icona vuota*, Solfanelli, Chieti 1991, p. 72

<sup>67</sup> E. Cacciatore, *Intorno alla poesia e all'uomo moderno*, cit., pp. 38-39

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 40

<sup>69</sup> E. Cacciatore, *Il matematico cleptomane*, in *Carichi pendenti*, cit., p. 54

<sup>70</sup> E. Cacciatore, *Un'assoluta mancanza di tatto*, in *Carichi pendenti*, cit., p. 96

“l’allegoria di Baudelaire porta i segni della violenza che era stata necessaria per smantellare la facciata armoniosa del mondo che lo circondava”<sup>71</sup>.

Come afferma Mario Lunetta, “la poesia può davvero dire tutto”<sup>72</sup> ma per farlo deve necessariamente e con volontà rinunciare all’idea tradizionale di bellezza come armonia, quiete, perfezione, per raggiungere un più alto livello, in cui essa sia congiunta inestricabilmente alla verità, all’elemento gnomico discorsivo. Non ci sono oggetti impoetici o regioni neutre dove separare la purezza dalle scorie; tutto è accolto nel “discorso a meraviglia”: bello e non bello, difforme, contraddittorio, frammentario; la bellezza viene quindi ad assumere un aspetto multiforme, che scintilla di attriti:

“Bellezza è quel corporeo congiungimento con la verità che ha luogo quando le differenze sensibili, maggiormente estranee fra loro, prendono contatto improvviso e si colmano d’attrito dando fuoco, in un corto circuito, a tutte le incongruenze. E più nulla è torbido e refrattario ma illuminato e trasparente”<sup>73</sup>.

Si può pervenire allora a una trasparenza finale grazie a un cammino faticoso che conduce verso una conoscenza non superficiale, convenzionale, nozionistica, così radicata nell’esistenza reale da partecipare perfino di una coscienza dei sensi, conoscenza che coincide con la massima libertà, emancipazione dai luoghi comuni, vera penetrazione nelle cose e negli eventi, che però non è immediata e gratuita: presuppone e pretende, come già affermato, una notevole spesa d’intelletto e un ruolo attivo da parte del lettore che entra in contatto con essa:

“Chi sta urlando laggiù qualcuno che vaneggia  
Libertà gratis è gente che rumoreggia  
La libertà sempre ha un prezzo incredibile

---

<sup>71</sup> W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2002, Frammento J 55°, 3, p. 354

<sup>72</sup> M. Lunetta, *Ritratto del poeta come cane sapiente*, in *Invasione di campo*, Lithos, Roma 2002, p. 114

<sup>73</sup> E. Cacciatore, *Intorno alla poesia e all’uomo moderno*, cit., p. 22

A buon mercato è la merce deperibile”<sup>74</sup>

oppure:

“La verità non ha mai fissa dimora  
Nessuno però l’ha veduta al dormitorio  
La voglia di pubblico che tanto l’accora  
Si scuora e si svoglia ad un supino uditorio”<sup>75</sup>.

L’uditorio deve essere dunque sveglio, con occhi e orecchi spalancati: non si dà conquista di nessuna verità razionale in testi che assecondino un silenzio sonnacchioso da dormitorio. Il lettore deve crearsi da sé la propria strada attraverso le parole, e non lasciarsele scorrere addosso, ma avvertendo al contrario le loro tensioni conflittuali e le irriducibili asperità, in un accidentato cammino di riflessione e consapevolezza.

In *Itto itto* si legge:

“Stattene lì quatto, e lascerai all’exasperato culmine di un brivido il tentativo rischioso di emettersi fuori. Sta’ lì in ascolto, sì, accogli i glossemi dell’Energia. Ed abbandonerai all’andar-dicendo del mondo il seguito di un tale racconto avventuroso ch’è affascinante, certo”<sup>76</sup>.

E pure questo concetto rimanda a Benjamin e precisamente alla teorizzazione, riferendosi al teatro epico di Bertolt Brecht, che egli fece sulla necessità di un atteggiamento di distacco da parte del pubblico nei confronti dell’opera d’arte, della riflessione continuata su di essa, contro il rapimento narcotizzante. E dice:

“L’interesse rilassato del pubblico, per il quale sono previsti gli spettacoli del teatro epico, ha la sua peculiarità in questo, che non si fa quasi appello alla facoltà di immedesimazione dello spettatore. Per il teatro epico, l’arte sta appunto nel suscitare, al posto

---

<sup>74</sup> E. Cacciatore, *Il Nolano a mezz’aria* vv. 11-14, in *La restituzione*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 42

<sup>75</sup> E. Cacciatore, *XLIII*, in *Graduali*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 623

<sup>76</sup> E. Cacciatore, *L’aritmesi inscansabile*, in *Itto itto*, p. 87

dell'immedesimazione, lo stupore. Per dirla con una formula: invece che immedesimarsi nell'eroe, il pubblico deve piuttosto imparare a stupirsi delle situazioni in mezzo alle quali questi si muove"<sup>77</sup>

e lo stupore è proprio la sollecitazione all'attitudine critica dell'intelletto esercitata dall'opera.

Le interconnessioni fra Cacciatore e Benjamin possono essere allargate e approfondite. Utilizzando e applicando alcuni momenti della teorizzazione del critico tedesco del concetto di allegoria e assumendoli sotto diverse angolature, se ne può verificare la validità nella scrittura poetica di Cacciatore, che potrà essere ascritta alla dimensione allegorica, nel senso particolare benjaminiano.

#### 4. L'allegoria

L'allegoria di Walter Benjamin in rapporto alla poesia di Cacciatore non può essere considerata semplicemente una figura retorica, ma un elemento di ben altro spessore; prendendo come riferimento *La puntura dell'assillo*, l'ultima raccolta poetica del nostro, pubblicata nel 1986, si cercherà di instaurare un dialogo seppur a distanza tra i due secondo più livelli:

- trattamento e importanza della tecnica della personificazione;
- risemantizzazione del linguaggio;
- costruzione formale e retorica;
- dimensione conflittuale della poesia e delle sue immagini;
- dinamica intersoggettiva e pubblicità dell'allegoria.

---

<sup>77</sup> W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, p. 130

Nei *cinquanta ed un sonetto* della raccolta si ritrova la sintesi di tutte le note più tipiche della musica antiarmonica e dissonante della poesia cacciatoriana:

- il tentativo estenuante di descrivere le rotte e i meccanismi del pensiero;
- l'inseguimento dell'Energia e del suo moto di alterazione;
- i grumi di condensa della realtà nel “discorso a meraviglia” delle immagini;
- le metamorfosi degli oggetti;
- la dinamica sempre tendente all'Esterno;
- il riconoscimento della necessità dell'individuo di vivere sapendosi parte di una “multipla folla”.

Il titolo della raccolta è preso in prestito da un verso della poesia *Il ciocco* di Giovanni Pascoli: “la puntura dell'eterno assillo ... che muove il pianeta terra nella sua ‘corsa vertiginosa’ nel cosmo”; si evidenzia subito l'espunzione dell'aggettivo “eterno” a scampo di qualsiasi rassicurazione metafisica<sup>78</sup>, segno della sua visione rigidamente materialistica e finita dell'esistere.

Per comprendere a fondo il progetto della raccolta bisogna tenere in conto la stretta correlazione che intrattiene con *Itto itto*, il volume in prosa a carattere filosofico, con il quale condivide il ritorno di figure e termini chiave di certo non casuali, “consonanze profonde e d'insieme, certamente, ma che possono essere subito riscontrate in una fitta intertestualità di rimandi e di imprestiti reciproci”<sup>79</sup>, nonostante il libro sia sostenuto da un ritmo e un'andatura affatto simili a quella della vera e propria poesia, e sia molto attento agli aspetti fonici e significanti del materiale verbale.

Una delle possibili espressioni dell'allegoria, del “dire altro”, “altrimenti” un concetto, è la tecnica della personificazione, tra le più efficaci e frequentate da sempre, in base alla quale un dato oggetto o una data figura vengono investiti

---

<sup>78</sup> F. Muzzioli, *Lo “sperimentalismo compiuto” de La puntura dell'assillo*, in *Edoardo Cacciato: la rivoluzione poetica del Novecento*, a cura di «Quaderni di critica», cit., p. 151

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 152

dall'allegorista di una valenza e un significato astratti: concetti ideali, per esempio entità immateriali quali la Fortuna, la Morte, la Bellezza, la Sapienza, il Tempo, o vizi e virtù, o ancora caratteri umani elementari, tipi generali come la cattiveria, l'ira, la forza, sono affidati a un corpo sensibile, incarnati spesso in oggetti concreti o in figure antropomorfe o animalesche; a volte anche entità ideali sono messe in scena con un'attribuzione al loro agire di caratteristiche sensibili.

La personificazione dunque instaura un rapporto di analogia tra un'idea astratta e una figura o un'azione concreta, assecondando così l'accezione classica dell'allegoria, intesa come metafora continuata per tutto l'arco di un testo: l'analogia tra le due sfere non viene sciolta da una spiegazione esplicita della relazione, ma l'interpretazione, per cogliere nel segno, deve uscire fuori dal testo e dirigersi verso riferimenti esterni ed eterogenei.

Coerentemente alla sua idea di poesia, Edoardo Cacciatore rende lo strumento espressivo della personificazione uno strumento conoscitivo, un modo per vitalizzare alcuni concetti chiave del suo pensiero. Elementi astratti e soprasensibili acquistano evidenza ed incisività assumendo movimenti e gesti che richiamano ambiti dell'esperienza materiale; così essi si animano, prendono forma e vita, si avvicinano alla percezione del lettore e si caricano di forza noetica, pur mantenendo un'ambiguità semantica complessa, una rifrazione continua di significati possibili. La personificazione si realizza in lui come “un processo dinamizzante. Ciò che è astratto e mentale lo trasforma in concreto; crea corpi (fattezze, azioni) là dove ci sarebbero solo evanescenti idee”<sup>80</sup>.

Cacciatore mette in gioco personaggi ideali anomali, oggetti intellettuali originali, termini densi che sono vie di accesso alla sua filosofia, accomunate da un inedito valore semantico.

Sin dal titolo della raccolta la parola “l'assillo” ci viene subito in soccorso a dimostrazione di quanto detto sopra. In questo caso, si dovrebbe parlare di

---

<sup>80</sup> F. Muzzioli, *Le strategie del testo*, Meltemi, Roma 2004, p. 86

animalizzazione, ma per cogliere appieno il gioco analogico svolto da Cacciatore dobbiamo considerare che da una parte l'assillo è, come si vedrà, una parola fondamentale nel suo lessico che indica il martellante insistere del pensiero, l'incessante pressione dell'energia in preda all'alterazione; dall'altra è pure il nome di un insetto fornito di una proboscide con la quale punge gli animali domestici.

Da qui si potrebbe chiosare sciogliendo i nessi formali affermando che se l'assillo-insetto è solito pungere animali domestici, allora possiamo supporre che l'assillo del pensiero, il rovello del cambiamento, vada a sorprendere finanche gli uomini comuni, i borghesi medi, che neppure nelle proprie sicure case, circondati dalle certezze del pacifico viver quotidiano sarebbero immuni dall'incedere metamorfico della realtà.

La sua derivazione etimologica risiede proprio nella parola latina *asilum* = "tafano"; questo legame è un ottimo esempio della dialettica insolubile tra astratto e concreto fondante il pensiero di Cacciatore, ed ecco che allora i movimenti dell'assillo, inteso nel senso più comune di nome astratto, saranno legati a questa parentela biologica: troviamo dunque "la puntura dell'assillo" nel titolo, e "l'assillo che punge" nei sonetti I, II, XXXVII, XLV<sup>81</sup>.

Nel II sonetto *Oistros* ai vv. 1-3 viene persino abbozzata una specie di descrizione fisica:

"È privo di labbra ma punge suh dillo  
Col tatto che smania e tasteggia più avanti  
Per dromi salvifici penetra - assillo..."

Si può già immaginare, anche senza conoscere l'effettiva esistenza di un insetto omonimo, la figura e le caratteristiche di un enigmatico animaletto la cui peculiare occupazione consista nel punzecchiare divertito gli altri esseri viventi.

Nel XXXVII (*Smania è il pensiero*) si sostituisce al genere umano:

---

<sup>81</sup> Rispettivamente ai versi 2, 1, 3, 9.

“L’assillo che punge può più - in beccheggi  
Di lanci e di transiti ormai tu ti spiazzi [...]   
Insisti e l’assillo ha preso il tuo posto”  
(vv. 3-4; 9)

Di nuovo nel citato sonetto II la personificazione si avvolge in piroetta, duplicandosi, laddove all’assillo viene addirittura conferito il senso del tatto, facoltà che viene subito dopo a sua volta personificata, per cui, da funzione naturale passivamente ricettiva diventa una sorta di organismo autonomo freneticamente cosciente, ansioso di raggiungere e coinvolgere tutte le cose nel ribollire della realtà, di penetrare “per dromi salvifici”, *smaniando* appunto, come è detto anche nel sonetto I *Un parlatorio a denti stretti* ai vv. 2b-3a:

“ove smania / Il tatto vi avoca”,

e al v. 12a:

“Al tatto smanioso”.

Sfondo e palcoscenico di ogni fenomeno, anche la realtà si manifesta in movenze concrete che rimandano precisamente al suo essere mutevole, cangiante, instabile: nel sonetto III *Fulmineità del linguaggio*

“Flussipede va la realtà e si sbrana”

(v. 8);

e nel XXVI intitolato *La realtà non è fondiaria* si dice che

“Realtà all’Intelletto non sta lì fondiaria  
Divelta in linguaggio procrastina e svara”  
(vv. 13-14)

per cui essa non è qualcosa che possa essere posta a catasto, sotto proprietà, ma sempre, attraverso la sua espressione nel linguaggio, è in spostamento, sfuggente

verso l'altrove, così come viene dichiarato nel sonetto XXVII, *La perfezione slanciata*:

“Realtà sempre sdrucchiola sembra che stia”

(v. 13).

Nel XXXVIII (*Non c'è mai tranello*) uno dei tanti passaggi dottrinali e argomentativi si colora di vibrazioni nella presenza di un verbo che richiama l'azione furtiva, la fuga, ma pure il gioco infantile, la burla, ovvero “squagliarsela”:

“Vien giù da Energia - così ubiquitario  
In lei si dibatte l'urtante rovello  
Per cui se la squaglia realtà issofatto  
Sì resta ma s'altera agisce altrimenti”

(vv. 3-6)

e il gioco, con la sua carica vitale ed energica, ritorna anche nell'*Inoltro nel migma*, sonetto XXXV, insieme agli ambiti dell'inseguimento dell'energia, della volatile capacità metamorfica della realtà (“ad ombra devìa” v. 7b), del suo coagularsi momentaneo in “cascami” dell'esperienza (“si sperpera” v. 8a), del suo assomigliare a un serpente dalla pelle cangiante e scivolosa (“strisciando” v. 8a):

“Realtà che la séguita ad ombra devìa  
Strisciando si sperpera ormai resa erede  
Ribalta con gioco puerile una foglia  
Nel vento il suo palmo diventa la fascia  
Che insieme alle altre il moto convoglia”

(vv. 7-11),

dove la realtà è fornita addirittura di un palmo e quindi di una mano, con la quale gioca scompigliando foglie cadute nel vento e incanala il moto dell'esistere.

Motore cosmico, anche l'Energia viene personificata: in primo luogo attraverso un procedimento canonico della rappresentazione allegorica, ovvero la lettera iniziale maiuscola; sorte condivisa peraltro da diversi altri "personaggi" concettuali che popolano le pagine di Cacciatore, come l'Essere, l'Estate, il Potere, la Mneme...

Sono, come molto spesso accade nei testi in esame, soprattutto i verbi a personificare, materializzare e visualizzare l'agente astratto: di nuovo nel sonetto XXVII vediamo l'Energia china, indaffarata a rimescolare i prodotti del vivere come lo "sfacelo" (v. 4a) e il "diluvio di busse" (v. 6b), gettandosi dietro alle spalle, di cui però è priva, per agevolare e rendere più fluido tale lavoro:

"Per forza - Energia è il transile estro  
Che estrae sfacelo il quanto si acquatta  
E dietro lo getta - l'assenza di spalle  
Gli dà per di più nel diluvio di busse  
Prospetto ammirevole il turbine a scialle  
Disvolge e rinvolge quel fu che distrusse  
E s'altera slancio in effetti e cammina  
Da tutte le parti non c'è alcuna sosta"  
(vv. 3-10).

Riprendendo il sonetto XXXV vediamo in trasparenza il suo carburante interiore, il suo sangue (i "battiti"), e come essa ne fa uso per eccedere senza sosta:

"Intrinseci battiti ha l'Energia  
Li estrinseca intanto che previa eccede"  
(vv. 5-6),

mentre nel XLII *Su in bilico* ritorna a eliminare lo sfacelo, di nuovo in postura piegata (qui, "ritorta su sé" v. 10, così come pure al primo verso del sonetto L *Futuro anteriore*), ma "scattante", agile, ed euforica persino:

“Ritorta su sé la scattante Energia  
Sfacelo si lascia alle spalle è gioconda”  
(vv. 10-11).

Ed infine ricompare in *Briéggia*, l’ultimo sonetto, il LI, in tutta la sua pienezza elettrica e travolgente, evidenziata per giunta da un neologismo tipicamente cacciatoriano, il verbo “brieggiare”, connotativo di un incedere frizzante e capriccioso, e da una paronomasia dal ritmo battente, “via va”:

“Briéggia entro te l’Energia là fuori  
Così percussoria - via va difilato”  
(vv. 1-2).

E discendente dall’Energia, e per così dire sua irruente mano operativa nel mondo, è *L’energico impatto*, titolo del sonetto VII, raffigurato come un compagno di studi, un fratello che assiste chiunque, senza alcuna preferenza per chicchessia, dai tratti e dai comportamenti, però, ambigualmente inquietanti, spiazzanti, capaci di disorientare e capovolgere gli stati vigenti:

“Frequenta s’intende finanche chi è triste  
L’energico impatto così tal e quale  
Di pianto fa subito riso e sussiste  
Assiduo t’accosta da contubernale  
Seppure in silenzio con mano su spalla  
Ti fa compagnia ma a un tratto ti sbotta  
In scosse - distruggerti sembra traballa”  
(vv. 1-7).

Ancora: gli “itti”, neologismo fondamentale, i battiti del ritmo vitale prendono la parola, dichiarando la loro funzione, nell’incipit del sonetto XL  
*Colliminio*:

“Noi itti si accade per ordine e dopo  
Avere spiato segnali efferati  
Tentiamo di farne un ilare scopo”  
(vv. 1-3);

mentre nel IV *Dà meraviglia* sono una specie di spettacolo epifanico ed inaugurante:

“Benché sia mnemonico dà meraviglia  
L’insieme degli itti che incombe al mattino”  
(vv. 1-2).

Semanticamente affine agli itti è nel sonetto VI *L’aritmese* (altro neologismo), “forza operosa” del divenire e del continuo rigenerarsi delle cose, dal passo sincopato e sicuro a un tempo, definita in senso evocativo “maga”, pittrice dell’alterazione cosmica:

“ [...] è la maga  
Che s’altera e tinge d’aurora il tramonto  
Parrebbe ogni volta d’andare ad un fine  
Che nulla riserba all’attonito oggi  
Ma cifra che corre in avanti ora è  
[...]  
Aritmesi incede bensì a precipizio  
Via via ricapitola fine ed inizio”  
(vv. 3b-8; 13-14).

Anche la “metàbole” del sonetto XIV (*Gran festa efferata*) rientra nel lessico specifico dell’alterazione, e il suo martellio arrovellato si muta in baci ai passanti:

“Passanti martèllina in fronte li bacia  
Le tempie divengano acustico rombo”  
(vv. 7-8).

Altra figura importante è “l’Esterno”, che, messo in rilievo dall’iniziale maiuscola, è un personaggio sempre in procinto di dirigersi altrove, di spostare le proprie coordinate, come si legge nel XXXIII sonetto, *Verbi ausiliari*:

“L’Esterno da fermo già varia e si spiazza  
[...]  
S’accorge a piè giunti è in decollo l’Esterno”  
(vv. 9 e 14).

Iniziano per maiuscola anche altri due nomi astratti: “l’*Intelletto*” (titolo del XXV sonetto) elemento tra i più distanti in assoluto dalla concretezza, ospite di movimenti frenetici

“Esaltano i sensi anche il vicolo abietto  
Ma orge più celebri ha l’Intelletto”  
(vv. 13-14);

e il “Senso Comune”, immaginato come *Il fanciullo prodigio*, titolo di un sonetto a lui interamente dedicato, il XXIX, scandito dall’elencazione delle sue azioni peculiari:

“Fanciullo prodigio il Senso Comune  
Gli assurdi apparecchia in provvidi agi  
Spavaldo va in giro sentendosi immune”  
(vv. 1-3).

Protagonisti di una bellissima animalizzazione, per giunta in diretto rapporto di rima, sono “i pensieri”, paragonati in *L’assillo reca abbondanza* ellitticamente a scattanti cani da corsa (che in confronto sono “nulla”) per la loro velocità nell’inseguire la realtà:

“Si muove l’assillo e difatti i pensieri

Che fermi credevi perché ci si giovi  
Realtà ora inseguono - nulla i levrieri...”  
(XXXII, vv. 10-12).

Il sonetto XXII (*Sgomento è buriana*) ospita altre due interessanti personificazioni. La prima riguarda la “buriana”, cioè la confusione, la tempesta, che viene definita “la più strafalaria”, termine siciliano che significa esagerata, a volte dai modi scurrili, e che ci fa pensare alla buriana come a una signora appariscente e vestita di tulle e colori sgargianti. La seconda tocca “il fusto” delle palme “squassate” dal vento (probabilmente quelle dell’orto botanico antistante l’abitazione del poeta), nient’affatto vegetale essere passivo, anzi componente gioiosamente cosciente e partecipe del respiro tumultuoso (l’“ilare collera”) e del “banchetto” di energia del cosmo (il vento e le “ire” transitanti per l’aria), flessuoso e resistente alle forze conflittuali, fiero e “sornione” nella sua statura:

“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<sup>82</sup>  
E il fusto continua intanto a slanciarsi”  
(vv. 1-9).

E la dimensione di scontro, conflitto fertile, è già nel primo sonetto, nella “sparsa zizzania dei sensi”, discordia ingaggiata dall’assillo, che però ossimoricamente

“è d’accordo si scansa e il suo aiuto  
respinge in distanza sta lì di prospetto”  
(vv. 5-6).

---

<sup>82</sup> Nel parlato siciliano l’aggettivo “strafalaria” arriva a designare anche una donna addirittura di facili costumi.

Un'altra serie di personificazioni tanto azzardate quanto inedite ed efficaci coinvolgono da vicino il linguaggio e la sua velocità; così si legge in *Fulmineità del linguaggio*:

“Zonzeggia il linguaggio eppure obbedisce  
Al fulmine spiccio che coglie nel segno”  
(III, 1-2)

cogliendolo nel riflettere e nell'ubbidire fedele al ciclo alterativo, andando a zonzo tra le proprie componenti ritmiche sintattiche lessicali foniche, con un suono che assomiglia a quello di una zanzara vorace, proprio come fanno le sillabe, anch'esse, come in una passeggiata nel centro cittadino, “a zonzo” (v. 14); in un'altra sorprende l'uso di una preposizione: “febbribile è il senza”.

E poi ancora Cacciatore fa una vera scommessa impossibile, vincendola, cimentandosi col dare consistenza di figura agente a un suono, un ritornello infantile, dal potere affatto innocuo anzi spropositatamente decentrante, nel XXXIX sonetto intitolato appunto *Tralleralléra trallerallà*:

“Oh ebro ti rende quel tralleralléra  
Che tutto ti squassa seppure stai zitto  
Di lui sai ben poco sai solo che c'era  
Nel tàcchete atroce già qui itto itto  
Ormai in realtà che ti ha e per forza  
Tra gli altri ti pone e ti mette al lavoro”  
(vv. 1-6).

Per finire questa rassegna ecco altri due vivaci personaggi: “l'ozio”, la cui peculiarità sta non nel suo scorrere fiacco e inoperoso, ma al contrario, ossimoricamente eppure forse proprio recuperando il vero valore latino di *otium* come spazio libero dedicato alla cura degli interessi intellettuali favoriti, nella *Laboriosità dell'ozio* (come recita il titolo del sonetto X): sempre indaffarato a sorprendere, strategicamente “appostato” nelle pieghe del tempo, solo

apparentemente fermo in sosta, è una figura frenetica che coi suoi gesti pare volerci avvertire di qualche evento imminente:

“Si agita l’ozio gesticola quasi  
Istante di requie non abbia né sosta  
Si finge una tappa ma in pratica stasi  
È studio di chi tende agguati e si apposta”  
(vv. 1-4).

E in *Folla*, XVII sonetto, un’ultima bizzarra figura: “la bolla”, emissione del “vortice” della realtà, in continuo e sussultorio riciclo e riassettaggio nel plasma vitale, in cui nulla, neppure ciò che è ormai logoro va perduto:

“Non va alla deriva la bolla più sdutta  
Sussulta e si affolla per niente distrutta”  
(vv. 13-14).

## 5. Il flusso dei «filamenti semantici»

Lo sforzo lucreziano affrontato da Cacciatore nello scrivere lungo le tappe delle sue opere il proprio *De rerum natura* doveva per forza essere accompagnato, sostenuto e agevolato da uno strumento che fosse all'altezza di tale compito.

Si rendeva indispensabile per il poeta trovare l'esatta combinazione che gli consentisse di accedere al tesoro dell'Esperienza, e di riplasmarlo nel *medium* più congeniale, vale a dire in un linguaggio che, nel momento in cui gli veniva affidato un ruolo così arduo e inusitato, non poteva certo rimanere tale e quale nel suo aspetto più innocuo, assopito, degradato e svuotato del parlar quotidiano. Era necessario aggiornarlo, pena il fallimento di ogni aspirazione di acutezza gnoseologica della scrittura (ma finanche del pensiero stesso, se il pensiero prende forma proprio all'interno del linguaggio), e aggiornarlo nella direzione del movimento, della metamorfosi caleidoscopica del reale, in un tentativo continuo di inseguimento alterativo.

Tutti i livelli del linguaggio, sintattico, lessicale, fonico, ritmico, vengono così trascinati in questo vortice pluridimensionale; ognuno concorrente a una raffigurazione dinamica e dialettica, intessuta di rese simultanee dei diversi piani del discorso sulla realtà. Il linguaggio abbandona una volta per tutte la staticità, per affidarsi a un'inedita rincorsa degli oggetti, sempre in continua ridefinizione, di figure e concetti in perenne stato di osmosi, dove scompare il punto di vista privilegiato a favore della pari dignità di ogni prospettiva possibile, secondo un metodo che può far pensare a quello della pittura cubista, dove vengono abbattuti i confini tra figure e spazio e i piani si intersecano e sovrappongono stabilendo legami impensati, proprio come fanno i versi di Cacciatore, nell'uso straniato della sintassi, come si vedrà più avanti.

Il linguaggio assume dunque un ruolo centrale, prende consapevolezza della propria non-innocenza, sa di dovere sempre giustificarsi e dimostrarsi valido di fronte al lettore destinatario.

Il procedimento allegorico ne trasforma l'uso naturale e irriflesso in un processo intellettuale metalinguistico. Il guardarsi dentro ai propri meccanismi, alle proprie forme, ostentare le impalcature che lo reggono, le giunture, i materiali da costruzione, palesare la consapevolezza di sé e il proprio carattere artificioso e tendenzioso, tutto ciò è parte fondante della costituzione del linguaggio poetico di stampo allegorico:

“Il poeta non deve mettere a tacere il suo combinare, a meno di non mettere a tacere anche il puro tutto, perché la palese costruzione di esso era al centro di tutti gli effetti intenzionati. Da ciò l'ostentazione della fattura, la quale [...] viene fuori come, in un edificio, la parete rivestita da cui l'intonaco si è staccato”<sup>83</sup>.

Per iniziare a descriverlo si farà riferimento a due categorie riprese da Walter Benjamin, pilastri di una precisa idea di linguaggio, quelle di “convenzione” ed “espressione”, che ci saranno molto utili al fine di tracciare le

---

<sup>83</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1971, p. 186.

linee della risemantizzazione operata da Cacciatore. Ne *Il dramma barocco tedesco* si legge che “l’allegoria è le due cose insieme: convenzione e espressione; e queste sono per natura contraddittorie”<sup>84</sup>; c’è dunque tra di loro opposizione per definizione, esattamente un rapporto dialettico, di rilancio continuo.

La convenzione è l’intelaiatura di base di ogni discorso, la piattaforma comune di sistemi linguistici, visivi, culturali, in cui l’autore-allegorista e il pubblico dei destinatari si trovano d’accordo, e da dove deve partire ogni costruzione artistica seconda. Non è possibile prescindere da questo piano basilare di condivisione comune di determinate convenzioni, che essendo tali mutano col tempo, con il cambiare della società storica e dei suoi modelli culturali. L’allegorista si appella a un uditorio ben individuato nella società (presente o a venire che sia), e sa che per edificare un’opera non può forgiarsi demiurgicamente dei materiali ex novo ma servirsi della *langue* comune al suo mondo, degli oggetti della propria contemporaneità, cogliendo quelli fertili e sapendoli combinare secondo un progetto personale destinato alla pubblicità.

Afferma ancora Benjamin: “la poesia deve chiamarsi un’*Ars inveniendi*. L’immagine dell’uomo geniale, del maestro dell’*ars inveniendi*, è l’immagine di un uomo che sapeva manovrare magistralmente i propri modelli”<sup>85</sup>. E tra i modelli, tra gli oggetti, il poeta va a cercare in particolare quelli che sono stati dimenticati e rimossi dalla consuetudine collettiva, ripristinandone le potenzialità: “con ciò l’allegoria si pone al di là della bellezza. Le allegorie sono, nel regno del pensiero, quello che sono le rovine nel regno delle cose”<sup>86</sup>; affini a queste affermazioni risultano le parole di Cacciatore:

“il poeta moderno si muove sempre, attraverso il mondo, quasi fosse uno sterminato Ufficio di Oggetti Trovati: perduti e

---

<sup>84</sup> *Ivi*, pp. 180-181.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 184.

ritrovati. Va da sé che, per lui, tutti gli oggetti hanno lo stesso valore: alluminio, o plastica, od oro puro”<sup>87</sup>.

L’espressione è il secondo lato della costruzione allegorica e ne rappresenta nella scrittura la *parole* dell’autore, ovvero il modo particolare in cui egli seleziona i materiali offerti dalla convenzione e li digerisce, li metabolizza in qualcosa di originale: è l’innovazione portata dall’allegorista, la ridisposizione delle tessere di un mosaico che formano una figura inedita; il risultato sarà orientato in una precisa direzione tendenziosa, che, conscia della sua storicità, e dunque della parzialità (nel senso duplice di non universalità e non totalità della posizione assunta, e della sua faziosità, del suo interesse suasivo) e non-necessità del proprio sussistere, si riproporrà di rinnovare i significati usurati dalla lingua comune, rileggendo i significanti coi propri occhiali. L’intervento dell’espressione permette quindi di portare avanti lo sviluppo della letteratura, tracciando nuovi itinerari, aprendo nuove strade di conoscenza, gettando nuovi ponti tra l’uomo e le cose, sorretti da una capacità critica e demistificatoria.

L’allegoria dunque “non è convenzione dell’espressione - caso invece del simbolo, la categoria opposta all’allegoria individuata da Benjamin - , bensì espressione della convenzione”<sup>88</sup>: questa fa da sfondo e da fondo di quella, che in questo modo può risaltare, essendo riconosciuta dalla comunità dei lettori con i quali condivide il bagaglio della tradizione da cui si discosta e che ha rielaborato. È un rapporto dialettico, in cui entrambe le parti sono presupposti necessari; tra di esse inoltre c’è un avvicinarsi ininterrotto seppure traumatico (basti pensare alle rotture e alle rivoluzioni dei linguaggi artistici e delle prospettive delle avanguardie): l’espressione sarà sempre fagocitata all’interno della convenzione, che si ingrosserà nel tempo della storia di molteplici apporti contrastanti, di attriti e contraddizioni.

---

<sup>87</sup> E. Cacciatori, *Intorno alla poesia e all’uomo moderno*, cit., p. 30

<sup>88</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 181.

L'attività e la complessità di un tale movimento all'interno dell'allegoria rivelano come essa non possa essere considerata solo una figura retorica come spiega Benjamin: "l'allegoria [...] non è una tecnica giocosa per produrre immagini, bensì espressione, così com'è espressione il linguaggio, e, anzi: la scrittura"<sup>89</sup>; essa è quindi un vero e proprio modo di procedere nella creazione artistica, una strategia comunicativa complessiva.

Il rapporto convenzione/espressione presuppone un'idea non trascendente del linguaggio, e se è vero quanto spiega Romano Luperini, cioè:

“Benjamin afferma non solo il carattere scritturale dell'allegoria, ma il carattere allegorico della scrittura, essendo questa un sistema convenzionale di segni senza alcuna organica relazione col loro significato. La scrittura è dunque intrinsecamente duplice, contraddittoria: da un lato deve indicare un contesto reale ed è perciò legata alla oggettività della referenzialità; dall'altro si fonda su una convenzione che è arbitraria e soggettiva”<sup>90</sup>;

se è vero che la scrittura è già di partenza un processo di attribuzione di significati a determinati segni del tutto arbitrario, e che la “convenzione”, cioè la lingua comune, è per l'appunto una convenzione sociale, non preesistente allo svolgersi e allo sviluppo concreto di una società e all'istituzione di modelli comunicativi, “l'espressione” formulata dall'allegoria sarà a sua volta e tanto più chiaramente frutto di arbitrio.

I valori semantici che l'allegorista conferisce ai segni sono il risultato di un'operazione del tutto parziale e soggettiva, non garantita da alcuna necessità interna al segno, e senza garanzia di riuscita; essi sono costituzionalmente legati alla storicità, non hanno la tutela dell'eternità, sono costruzioni demolibili e revocabili da un momento all'altro, soggetti alla dialettica convenzione/espressione e all'oscillare delle interpretazioni:

---

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>90</sup> R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma, 1990, p. 46.

“L’allegorico estrae ora qui e ora là un pezzo dal fondo disordinato che il suo sapere gli mette a disposizione, lo affianca ad un altro e prova se si adattino l’uno all’altro: questo significato a quest’immagine o questa immagine a quel significato. Il risultato non può mai essere previsto, giacché fra i due non c’è nessuna mediazione naturale. Allo stesso modo stanno però le cose con la merce ed il prezzo. [...] Esattamente la stessa cosa accade all’oggetto nella sua esistenza allegorica: non è in nessun modo stabilito a quale significato lo condurrà l’assorta profondità dell’allegorico. Una volta però che abbia acquisito questo significato, esso può essergli in ogni momento sottratto a favore di un altro”<sup>91</sup>.

Ora, l’impossibilità e l’assenza nella scrittura allegorica di un rimando diretto e immediato tra segno e significato, di una loro corrispondenza scontata e di facile individuazione (come invece vale per le rappresentazioni simboliche, figurazioni pacifiche ormai canonizzate prive di elementi eterogenei di disturbo e di complicazione), fanno sì che i segni si pongano irrimediabilmente sotto il marchio dell’ambiguità, nel terreno fertile e instabile della polivalenza, in attesa dell’intervento attivo di un interprete che li dispieghi rendendo conto della rifrazione cromatica della propria stratificata polisemia.

Per Hermann Cohen “Ambiguità, molteplicità di significato è il tratto fondamentale dell’allegoria [...]. L’ambiguità è ovunque la contraddizione della purezza e dell’unità di significato”<sup>92</sup>. Tale ambiguità mina alle fondamenta la struttura dei segni, che infatti vengono guardati come “rovine”, indizi di una totalità caduta in frantumi e ancora in Benjamin si legge che

“Nel campo dell’intuizione allegorica l’immagine è frammento, runa [...]. La falsa apparenza della totalità si spegne [...]. Nelle aride *rebus* che ancora rimangono è depositata una conoscenza che resta accessibile a colui che, confuso, medita”<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., frammento J 80, 2; J 80a, 1, pp. 408-409.

<sup>92</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., pp. 182-183.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 182.

Essa è un fattore importante di straniamento per la composizione del testo e per la lettura successiva dell'interprete. Quest'ultimo aspetto come quello riguardante la polisemia e l'arbitrio dell'espressione saranno approfonditi tra poco direttamente a contatto con la poesia di Cacciatore.

Ma prima un'altra considerazione. Il risultato e, insieme, la premessa di un tale modo di concepire la scrittura è l'adozione di un linguaggio dalle caratteristiche assai lontane da quelle del linguaggio medio dell'uso comune; questa distanza, riscontrabile nella lingua di Cacciatore, permette una forza incisiva ed espressiva chiaramente più penetrante, amplifica l'effetto noetico di uno scritto, proprio per la sua difficoltà strutturale, per il suo "disordine organizzato"; scrive a proposito Umberto Eco:

“Nell'arte, uno degli elementi di singolarità del discorso estetico è dato proprio dal fatto che viene rotto l'ordine probabilistico del linguaggio, atto a veicolare significati normali, proprio per accrescere il numero di significati possibili [...]. Ogni rottura dell'organizzazione banale presuppone un nuovo tipo di organizzazione, che è disordine rispetto alla organizzazione precedente, ma è ordine rispetto a parametri assunti all'interno del nuovo discorso [...]. L'arte contemporanea attua la sua originalità nel porre un nuovo sistema linguistico che ha in sé le sue nuove leggi. Il poeta contemporaneo propone un sistema che non è più quello della lingua in cui si esprime, ma non è neppure quello di una lingua inesistente: introduce moduli di disordine organizzato all'interno di un sistema per accrescerne le possibilità di informazione”<sup>94</sup>.

E Cacciatore concorda:

“[La poesia] fu racconto anormale: da non dimenticarsene. Da ripetere a se stesso: per la sua eccezionalità che non è stranezza fuori dell'ordinario ma assunzione ad esempio per tutti. Di qui, l'anormalità di un linguaggio inconsueto per ostentare l'evento prescelto fino a farne un modello: un traguardo oppure un monito. Linguaggio retto da leggi foniche proprie, per far sì che le vicende

---

<sup>94</sup> U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962, pp. 117-118.

alterne del racconto abbiano altri picchi, altri avvallamenti: diversi da quelli emersi o scavati dal tragico e dal comico dell'esperienza quotidiana"<sup>95</sup>.

Una delle strade maestre percorse da Cacciatore per raggiungere quegli "altri picchi, altri avvallamenti" del linguaggio tipicamente "anormale" della poesia è un lavoro rigoroso sul lessico, che lo ha portato sin dal suo esordio a fare un uso sfrenato e sistematico di parole dalle provenienze le più disparate, collocandosi così nettamente nel minoritario filone plurilinguista ed espressionista della nostra letteratura. Il linguaggio del poeta viene stirato, dilatato, violentato dal puzzle di voci di diverse tonalità immesse a cantare insieme in esso.

La sua risulta essere una lingua che, come un'armonia composta di disarmonie, accetta contemporaneamente e di buon grado:

- termini di registro basso come "incignare" e "bazzicare";
- onomatopee: "gloglottare", "tacchete";
- dialettismi: "a ramengo", il citato sicilianismo "strafalaria", il lombardismo "gibigianna", il toscanismo "scavizzolare";
- espressioni tipiche del parlato: "uffa", "attento!",
- un ritornello puerile come "tralleralléra trallerallà";
- parole di linguaggi tecnici: "fresa", "addentellare", "rullo", "nastro scorrevole", "cote", "potare", "ossigeno", "azoto", "carbonchio".
- un registro di un livello più alto: i grecismi "pleroforia", "migma", "embolo", "mneme", "metàbole", "aritmesi"; latinismi e voci dotte: "transile", "contubernale", "labente", "iattanti" (da "iattanza"), "perpulso" (dal latino *perpellere*), "issofatto" (adattamento di *ipso facto*), "anodino", "tortile", "flussipede", "ubiquitario", "infartuarsi", l'importante invenzione lessicale "itto", adattamento di *ictus*, e ancora semplicemente una parola latina come "facies".

---

<sup>95</sup> E. Cacciatore, *Intorno alla poesia e all'uomo moderno*, cit., p. 16

- arditissimi neologismi (tra questi rientrano pure diverse parole appena citate) come i verbi ricavati da sostantivi “brieggiare”, “zonzeggiare”, “vuoteggiare”; e infine preposizioni (“senza”), interiezioni (“suvvia”) e avverbi (“frattanto”) usati come sostantivi.

Questo elenco, che pure non può restituire l’effetto di sfolgorante varietà e polivocità della lingua di Cacciatore, può servire però a farsi un’idea della rarità della sua ricchezza, la quale però non è mai fine a se stessa, mai si ferma in compiacimenti gratuiti di vuoto virtuosismo stilistico, ma è sempre tesa in azione verso l’obiettivo ciclopico di restituire nel linguaggio, in un linguaggio riformato e riscoperto, l’esperienza totale della realtà. Scrive Giorgio Patrizi:

“Tale ricchezza lessicale, che rende denso e allusivo il materiale verbale, ed elusivo rispetto ai valori per esso vigenti nel linguaggio quotidiano, è tutta votata a perorare il rigore di uno svolgimento logico ferreo che muove a definire, per tutto l’arco della raccolta, l’origine, la natura, il processo dell’atto di pensare. Quella che ci dà Cacciatore è una visione materica, tattile, del pensiero, alla ricerca della misteriosa trasformazione della pura energia mentale in fisicità implacabile, a volte violenta”<sup>96</sup>.

Benjamin, riprendendo gli studi di Karl Giehlow, colloca il sorgere dell’interesse verso la forma di espressione allegorica nell’impegno degli eruditi umanisti nel decifrare gli antichi ed arcani geroglifici egizi; dallo studio essi sarebbero poi passati alla costruzione di un nuovo genere di linguaggio che utilizzava immagini e figure da interpretare, dando battesimo alle iconologie:

“gli umanisti si misero così a scrivere, invece che con le lettere dell’alfabeto, con immagini delle cose (*rebus*), e così, sulla base degli enigmatici geroglifici, nacque la parola “*rebus*”<sup>97</sup>.

<sup>96</sup> G. Patrizi, *Edoardo Cacciatore o la poesia “restituata”*, introduzione a E. Cacciatore, *Tutte le poesie*, cit., p. 20.

<sup>97</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., pp. 173-174.

Tale indicazione dell'origine "visiva" della composizione allegorica sembra poter gettare luce anche sulla poesia di Cacciatore, sui suoi coaguli semantici fondamentali che danno slancio noetico, nonché efficacemente evocativo, al linguaggio, e che nonostante la frequente appartenenza ad ambiti mentali, hanno dalla loro l'arma della suggestione concreta, materialmente acustica, tattile, e visiva appunto. Le parole di Cacciatore sono davvero un inseguirsi reciproco di geroglifici su una stele scorrevole, un alfabeto di immagini da decifrare, con delle figure chiave costanti che portano custoditi ambigui significati razionali, cui corrisponde un significante originalmente ricco.

L'operazione condotta da Cacciatore è una riappropriazione di parole, segni e oggetti, un'assunzione di responsabilità personale di fronte ad essi, che vengono forniti di un significato inedito, distante, come si è accennato, da quello della comunicazione quotidiana, tutto volto verso quella dimensione prima definita come "espressione". Il risultato è un effetto di straniamento subito dai lettori, alle prese con dei segni che rimandano a qualcos'altro da quanto siamo abituati a collegarvi perché "il nostro poeta punta sul potenziamento delle capacità dei segni, di tutti i segni, anche i più comuni e persino scontati; e s'intenda per capacità proprio la capienza, l'attitudine a contenere il mondo"<sup>98</sup>. Ecco alcuni di questi "segni capienti", oggetti potenziati di valori semantici esplosivi.

"Itto", la parola già tirata in ballo più volte e che in qualche modo evoca nel suono un'esplosione, è un termine fondamentale nel lessico cacciatoriano ed è infatti pure il titolo del suo ultimo libro in prosa. Cacciatore la deriva dal latino "ictus", che sta per colpo, percossa, urto, ma anche per battuta, cadenza, misura, e infine per battito del polso; formando il neologismo itto, e anzi derivandolo dalla base latina seguendo esattamente un'eventuale evoluzione fonica parlata di questa parola, e spesso sostituendolo con la variante *facilior* "battito", egli conserva tutte le sfumature originali di significato.

---

<sup>98</sup> P. Del Giudice, *L'icona vuota*, cit., p. 24.

Nel suo campo semantico, infatti, rientrano gli urti e le scosse con cui l'Energia provvede alla dinamica cosmica dell'alterazione<sup>99</sup>, che l'uomo cosciente della propria posizione cerca di esplorare con la luce dell'intelletto, come nel XXX sonetto *Chi pensa inventa*:

“Chi pensa sì smania ma va lì sereno  
I battiti esplora...”  
(vv. 9-10a).

Simultaneamente vi rientra pure un senso soprattutto nella sua versione duplicata propriamente legato a una funzione di misura, di sintagma ritmico, di movimento ripetuto che sottolinea appunto una cadenza metrica significativa, che rimanda fonicamente ai colpi inferti dall'Energia o allo scorrere battente del pensiero e della realtà. Per esempio ne *Il cibo croccante*

“Quel cibo croccante che a noi non ci spetta  
Ci sfugge itto itto realtà è disdetta”  
(IX, vv. 13-14)

e in *Tralleralléra trallerallà*

Nel tàcchete atroce già qui itto itto”  
(XXXIX, v. 4).

Ma si vedano anche gli innumerevoli esempi di “battito battito” in *Itto itto*, sia gli “itti” del polso umano, che si convertono nel pulsare del “senno pensante”: “È il senno pensante in lui la sua lauta / Porzione di battiti urge e si orienta”, con un procedimento metonimico, con l'effetto al posto della causa, se l'attività cerebrale è pur sempre carburata da afflussi continui di sangue, i “battiti”, qui già arrivati al cervello.

---

<sup>99</sup> Vedi i vv. 5-6 già citati del sonetto XXXV *Inoltro nel migma*: “Intrinseci battiti ha l'Energia / li estrinseca intanto che previa eccede”, oppure più chiaramente l'incipit di *Itto itto*: “Battito battito l'Energia transita: per andare a rimbattersi”

Il termine “itto” risente anche del significato attuale della parola “ictus”, “filtrato dall’ambito medico (al pari di “embolo”, “infartuare” ed altri)”<sup>100</sup>, significando quindi un’interruzione improvvisa, un sobbalzo irregolare di ritmo, un arrestarsi capriccioso del magma del cosmo.

Le parole “itto” e “battito” sono tuttavia soltanto i capifila di una serie di altri termini afferenti allo stesso ambito semantico del battere, dell’urto violento e improvviso o dell’interruzione, che si alternano per tutta la raccolta, a testimoniare l’importanza del loro significato. Troviamo allora il verbo “battere” coniugato in più modi (“battente”, “batte”), così come “sbottare” e “squassare”, “balzare”, “infartuarsi”, “scardassare”, “pistonare”; i vocaboli “ribattiti”, “schianti”, “spinta”, “spintoni”, “scilacca”, “beccheggio”, “perpulso”, “busse”, “aire”, “scudiscio”, “abbrivo”, “buriana”, “soprassalto”, “balzo”, “aritmesi”, “embolo”, “energico impatto”, “scosse”, “solfeggio”, “cadenza”, “pressante andatura”... Ciascuno di questi termini è assunto da Cacciatore con l’intenzione di sovraccaricarlo di senso, per farne degno tratto verbale della sua figurazione filosofica.

Seconda parola portatrice di un bagaglio di pensiero esorbitante è “alterazione”, che, dispiegata nelle coniugazioni dei rispettivi verbi “alterare” e “alterarsi”, è una sorta di *refrain* presente in molti dei sonetti (con i frequenti e diffusi “s’altera”, “t’alteri”...). Si è già parlato del valore centrale del concetto di alterazione nella filosofia di Cacciatore, ma qui si vuol sottolineare come il poeta utilizzi quest’espressione a mo’ di ammonimento esortativo, omiletico quasi, rivolto al lettore: la constatazione che tutto è in preda all’alterarsi incessante dovrà essere accolta con convinzione, pena lo scadere in una posizione ridicola non consona al reale stato dell’esistenza<sup>101</sup>.

Dunque la parola “alterazione” da un’accezione comune tendenzialmente negativa che rimanda al peggioramento, al venir meno delle caratteristiche

---

<sup>100</sup> F. Muzzioli, *Lo “sperimentalismo compiuto” de La puntura dell’assillo*, cit., p. 158.

<sup>101</sup> Vedi i passi già citati: “Ma importa ben altro che stare a non cedere / Ti àlteri e agisci altrimenti è la legge / Dell’Essere”; “Trattieni l’aire e pretendi di stare / Ma t’àlteri e agendo sei già alveare” (XXI, vv. 3-5a; 13-14)

originali e genuine di un oggetto, alla decomposizione, diventa la chiave di un processo liberativo e di coscienza e autocoscienza del vivere, l'accesso e la premessa gnoseologici della comprensione della realtà, macrocosmica e microcosmica, seppure certamente una via d'accesso non indolore e pianamente agevole; infatti si legge in *Itto itto*:

“alterare comporta sempre inevitabilmente una vessazione. L'efferatezza che sopraffà, e disfa via via, è il più scabroso espediente di quella concia infaticabile”<sup>102</sup>.

Il significato attribuitogli da Cacciatore sembra avvicinarsi a quello che questa parola rappresenta in musica, cioè un arricchimento delle possibilità sonore per mezzo della modificazione dell'altezza di una nota, ottenuta attraverso il diesis o il bemolle; si potrebbe pensare infatti alle cose della realtà come note accostate l'una all'altra, che cambiano forma e aspetto sotto l'influsso variabile e irruente dell'alterazione, un mezzo tono che muta il suono complessivo della composizione. Come nel IV sonetto *Dà meraviglia* capita spesso che questa parola venga associata all'espressione “altrimenti”, a sua volta imparentata con “altrove”:

“Vorresti  
deviare la rotta inventarti un altrove  
altrove è altrimenti”  
(vv. 5b-7a)

che l'“alterazione” richiama, oltre per la somiglianza fonica, per il suo denotare qualcosa di diverso, di nuovo e alternativo rispetto a un oggetto o uno stato precedente, segnando quindi un moto di spostamento dell'obiettivo e del punto di vista, di alterazione appunto:

“Ti àlteri e agisci altrimenti”

---

<sup>102</sup> E. Cacciatore, *Rinforzi in disponibilità dell'Energia medesima*, in *Itto itto*, cit., p. 315.

(XXI, v. 4),

“Ti svisi ed àlteri sempre altrimenti”  
(XLIII, v. 2)

“realtà issofatto  
Sì resta ma s’àltera agisce altrimenti”  
(XXXVIII, vv. 5b-6).

È già stato messo in evidenza parlando delle personificazioni come “l’assillo” sia al centro di molta attenzione da parte del pensiero di Cacciatore. Anche qui il significato spregiativo del termine del senso comune viene ribaltato diventando un aiuto fecondo che l’Energia offre all’uomo per permettergli d’intendere e penetrare pienamente nella sua condizione e renderlo consapevole di sé, per cui “L’assillo più insegue più reca abbondanza”.

La relazione stretta tra l’astratto e il concreto nelle figurazioni di Cacciatore è qui evidentissima e specialmente nei termini che si addensano attorno all’“assillo”.

Sin dai primi due sonetti questo termine astratto viene accostato, per i motivi suddetti, alla “puntura”, al “pungere”, che riguardano un ambito semantico decisamente concreto (anzi fastidioso e doloroso...); ed una delle sue qualità principali cui è legato è espressa dalla parola “tatto”, che rimanda alla sensibilità materiale, molto spesso descritta nella sua fervente azione con il verbo “smaniare”, che identifica un’attività mentale, psicologica. In versi come

“È privo di labbra ma punge suh dillo  
Col tatto che smania e tasteggia più avanti  
Per dromi salvifici penetra - assillo...”  
(II, vv. 1-3)

si instaura un parallelismo intrecciato astratto-concreto che è, in generale, una delle sigle della struttura verbale e di pensiero di Cacciatore. E il sonetto in

questione si chiude con “e il tatto ti assilla”, dove i termini si sono scambiati le parti, rinsaldando i legami.

La parola “energia”, una tra le più pregnanti nella lingua cacciatoriana, comprende e convoglia tutta la forza e la carica del cosmo (è spesso detta “ritorta su sé”, XLII, v. 10 - L, v. 1, quindi come autosufficiente, motore primo), e la trasmette poi nelle “scosse” e nei “battiti” della realtà, che dell’energia assume di necessità la conformazione informe dell’eterno variare alterativo.

I più tipici e ricorrenti, nonché fortemente definitivi, attributi sia dell’energia che della realtà hanno in sé l’idea del movimento, del mutare instabile; la raccolta (così come *Itto itto*) è costellata di questi termini, rari e neoformazioni:

- “flussipede”, cioè dall’andatura fluente simile a quella di un fiume in piena (“Flussipede va la realtà” III, v. 8);

- “transile”, calco perfetto dall’aggettivo latino *transilis* = “che oltrepassa”, ovvero che rompe le barriere e congiunge ciò che è diviso (“Energia è il transile estro” XXVII, v. 3), o in *Itto itto*: “L’Energia è transile”<sup>103</sup>);

- “sdrucchiola”, che è una variazione del comune “sdrucchiolevo”, cioè in pendenza, scivoloso, ma che richiama pure l’ambito metrico, anche qui segnando una posizione in bilico, in accelerazione, per cui: “Realtà sempre sdrucchiola sembra che stia” (XXVII, v. 13), dove l’allitterazione in /s/ collega i due termini focali reciprocamente ossimorici, ovvero “sdrucchiola” e “stia”, che definisce una postura solitamente immobile; e similmente è detto altrove “Realtà a precipizio, XXXIV, v. 7”);

- il “rovello” che agita l’energia è detto “ubiquitario”, vale a dire in ogni momento onnipervasivo

“Vien giù da Energia - così ubiquitario  
In lei si dibatte l’urtante rovello”  
(XXXVII, vv. 3-4),

---

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 312.

mentre gli “urti” della realtà sono “pedissequi” nel seguire le anse dell’energia: “Pedissequo è l’urto infrange ogni tregua” (XXXVII, v. 13).

- altre espressioni assai eloquenti dell’ambito di movimento come

“Sta lì imbandita realtà ed invece  
È nastro scorrevole oltre trasporta”  
(XXXII, vv. 3-4),

realtà, dunque, come *tapis roulant* del possibile, ben diversa da una statica e sonnacchiosa tavola imbandita, e “Perfetta sugli attimi va l’Energia”, che diviene una specie di ballerina di tip-tap che danza sui minimi intervalli di tempo che sempre si susseguono l’un l’altro.

Anche il pensiero subisce dalla risemantizzazione cacciatoriana uno sviluppo di prerogative: il verbo “pensare” include sì certo un’attività razionale, così come recita il significato ovvio del termine, ma la sua azione è più propriamente un pedinare duttile e fluido il muoversi dell’energia, un sostenere le sue violenze spiazzanti: “Pensare è sorreggere i transili schianti” (verso lapidario che apre la raccolta); è un riconoscere le sue escrescenze nella realtà: “Chi pensa sì smania ma va lì sereno / *I battiti esplora*”. E in *Itto itto*:

“Chi va pensando operativamente sarà tuttavia agitato dalla sediziosità dell’Energia. Chi pensa, infatti, va facendosi forte, spinta spinta, del rovello che scuote l’Energia. Chi pensa infatti va avvalendosi serialmente di quello scotio che ormai battito battito lo sospinge”<sup>104</sup>;

“L’andatura del pensiero è quella inesorabile serie di riverberazioni illuminanti che procedono con immediatezza dall’aritmesi veemente dell’Energia”<sup>105</sup>.

Ma pure, incisivamente:

---

<sup>104</sup> *Ivi*, pp. 323-324.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 329.

“Pensare è dunque prendere a prestito, in veicolarità pronta ed esatta, l’Energia ubiquitaria”<sup>106</sup>,

proposizione che getta luce pure su un attributo di frequente vicino al “pensare”, ovvero “ubiquo”:

“Ubiquo chi pensa non ha nostalgia” (XLII, v. 12)

o

“Tu calcoli e scòrpori ubiquo i pensieri”(XXXVII, v. 14)

E ancora Cacciatore dissemina i suoi componimenti di versi che mirano a definire il pensiero, raggiungendo vette di inedita originalità di riflessione, come per esempio

“Pensare è allegria” (XLVII, v. 1)

e

“Pensare ad agire è l’esatto suvvia” (XLI, v. 13),

dove è affermata l’unione necessaria di pensiero e azione, così come prima recita lo stesso sonetto:

“In più il pensiero conduci dal dire  
Al fare”  
(XLI, vv. 5-6a)

---

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 322.

per arrivare nel penultimo sonetto a una dichiarazione altamente evocativa in cui il pensiero si esplica nella soddisfazione corporale, espandendosi in un atto d'amore:

“Pensare è adorabile coito d'amore”  
(L, v. 13).

Altra parola capitale è “Esterno”, che nella filosofia di Cacciatore è lo sfondo dove ogni fenomeno si disegna, la dimensione collettiva e plurale dell'agire umano e del rivolgersi del cosmo, il vero habitat, dislocato sempre al di fuori di qualsivoglia fissa residenza che sia fisica, ideologica o mentale, dove ognuno è contemporaneamente di casa.

Rispetto al senso comune a invertirne il connotato semantico è pure, così come per “alterazione” e “assillo”, la parola “cascame”, che da “residuo”, “scarto di un processo di lavorazione” assume il valore ben più onorifico di esternazione momentaneamente visibile della realtà, nei punti di stasi del fluire dell'energia. La realtà non si può cogliere che in questi passaggi, la sua forma totale è inafferrabile alla sensibilità e all'intelletto umani. Si dice infatti: “Cascame è realtà”.

Ma oltre a questi termini fondamentali, che sono delle specie di bauli da prestidigitatore, da cui il poeta può estrarre oggetti dalla funzione cangiante, c'è un insieme di parole altrettanto interessanti per la loro rarità e per l'uso originale che grazie a tale rarità Cacciatore può farne. Sono infatti espressioni che si prestano a un'assunzione di nuovo significato in un sistema di pensiero e di poesia, proprio perché non hanno un valore corrente nel codice di comunicazione normale.

Per esempio “migma”, dal greco *míigma* = “mescolanza”, la miscela di rocce e materia fusa e liquida e di magma presente nelle profondità della crosta terrestre.

La parola dà il titolo ad un sonetto, *Inoltro nel migma*, in cui tale materia è più in generale la materia del cosmo, per dove si inoltra l'“itto” dell'energia, che, come sotto la buccia della terra, si rivolge in fervente fusione:

“Ostile ci sembra quell'itto improvviso  
È inoltro - nel migma intrinseco intriso”  
(XXXV, vv. 13-14),

dove questo migma è “intrinseco” all'energia e “intriso” di essa.

E nel sonetto successivo *Combini* si dichiara anche l'appartenenza dell'uomo a questa materia, secondo una visione del mondo schiettamente materialista e lucreziana e al di là di ogni antropocentrismo:

“Scilacca scilacca Energia dispensa  
Al migma che siamo andante forzoso”  
(XXXVI, vv. 1-2).

In questi ultimi due versi ci si imbatte in un'altra parola, “scilacca”, di etimologia incerta: sta per il colpo dato con la sciabola, con la mano o la frusta, di cui Cacciatore fa il colpo dispensato dall'energia, qui e là, quasi fosse il ritmo di un'andatura, ricalcato sul modello classico di “cammina cammina”.

Molto interessante è l'impiego del lombardismo “gibigianna”, che vuol dire balenio di luce riflesso da un corpo lucido o trasparente, ma che nel sonetto intitolato non a caso *Audio*, diventa fenomeno non più visivo, ma corrispondentemente uditivo, nascente dalle percosse del pensiero:

“Di tiro ed i colpi vi accadono a spera  
Sì sì *gibigianna udibile* - dosa”  
(XII, vv. 10-11),

dove tuttavia l'elemento visivo ritorna e passa in un intreccio di rimandi nel toscanismo "spera", che vorrebbe dire un insieme di raggi luminosi, e nel "bruciore irradiante" del verso successivo:

"Bruciore irradiante là dove più era" (XII, v. 12);

tutto ciò in un sonetto popolato di immagini che richiamano apertamente gli ambiti dei sensi: "si beve", "audio", "arsura", "membra", "immagini", "riflesso", "cromi", e il verbo "sente" ultima parola del componimento.

Sono presenti pure termini tipicamente propri dell'attività intellettuale: "pensiero", parola d'apertura, "assiomi", detti prima "affabili" e poi "bizzarri", "mente", significativamente in rima baciata con "sente".

È un grecismo "metàbole" che designa un mutamento di qualsiasi tipo nell'uso del linguaggio, ma che qui è la "gran festa efferata" (sonetto XIV) del mutamento *tout court*, mentre un altro singolare grecismo, "pleroforia", viene strappato di peso dalla lingua antica di origine, con tutto il suo significato originale, ovvero "soddisfazione, pienezza", indicando così la condizione completa e perfetta del vivere quando ci si immerge nello stato di collettività e molteplicità, di indistinzione con gli "altri":

"È pleroforia il vivere adesso  
È vivere gli altri sei multipla folla"  
(L, vv. 9-10).

Vengono ancora dal greco le parole: "mneme" = "memoria, ricordo"; "dromo", da *drómos* = "corsa", che vuol dire palo da ormeggio o da segnalazione di passaggi marittimi pericolosi, e infatti in Cacciatore sono "dromi salvifici" attraverso i quali "penetra" l'assillo, una guida per la sua corsa (e qui riemerge l'etimologia); infine "naca", che deriva da *nakè* = "culla", che nel XX sonetto *Non naca pendolo* viene chiamata "noetica", cioè fertile campo di conoscenza:

"Noetica naca adesso è propizia  
Assimila i battiti in cui si delizia"

(vv. 13-14).

Particolare è il caso di “incignare”<sup>107</sup>, voce verbale proveniente dal latino tardo *encaeniāre*, a sua volta derivante dal greco, che sta per “cominciare a usare qualcosa di nuovo”, ma il cui significato viene ristabilito ex novo in una definizione presente in *Itto itto*:

“Questo per meglio apprendere cosa mai vuol dire *incignare*. Il desiderio del *nuovo* non è esattamente la voglia del *meglio* ma l’effettuazione del *più intenso*. Incignare vorrà dir dunque affrontare ancor più dappresso l’Esterno sempre così scostato e scostante”<sup>108</sup>;

e nel sonetto *Tripudi abbaglianti* si legge:

“Eppure la mente qui proprio ora incigna  
Un ordine splendido limpida serie...”  
(XV, vv. 4-5),

continuando poi nei versi seguenti a descrivere la gioiosa traiettoria della mente attraverso le vie del vivere, secondo un “poliedrico slancio” che la muove.

Si riferisce al battito dell’energia il cosiddetto “saliscendi ilare”, che nell’omonimo sonetto VIII da barra di regolazione di altezza per lampade o docce diventa sinonimo dell’euforico ritmo cosmico.

Infine, un ultimo eloquente esempio dell’uso rigenerato del linguaggio cacciatoriano è fornito da una parola come “aire”, termine raro che significa “spinta, slancio”, usato nel distico

“Trattieni l’aire e pretendi di stare  
Ma t’alteri e agendo sei già alveare”  
(XXI, vv. 13-14)

---

<sup>107</sup> Vedi nota 181

<sup>108</sup> *Ivi*, pp. 316-317

in un modo assai straniante: la parola è assai simile ad un vocabolo profondamente radicato nella tradizione poetica italiana come “aere”, la cui somiglianza è amplificata dal verbo che lo precede, che è proprio del suo ambito (“trattenere l’aria”), ma da cui l’“aire” si distanzia e di molto per il valore decisamente meno conciliante e pacifico, se qui si parla nientemeno che di un tentativo, destinato al fallimento, di opporsi al flusso sussultorio dell’energia cosmica.

Tutte queste immagini, queste espressioni di cui si è tentato di saggiare la ricchezza di significato e di acutezza noetica, debbono essere tuttavia guardate non solo staccate l’una dall’altra, nei rispettivi sensi particolari, ma anche nel loro insieme, nel loro muoversi insieme, secondo un meccanismo puntualmente sorvegliato di slittamenti reciproci di figure e lessemi, rimandi fonici e parentele semantiche, forme e costruzioni sintattiche.

La poesia è etimologicamente il luogo della produzione, e Cacciatore è un produttore insaziabile di versi che paiono non finire mai di essere plasmati, decostruiti, rimpastati e rimodellati, versi che trasportano come *tapis roulant* aeroportuali bagagli di parole, suoni, immagini, solo apparentemente accatastati senza una logica, ma che hanno invece come criterio costruttivo e fondativo il *movimento*, cardine di ogni aspetto del linguaggio e del pensiero che in esso si esprime, secondo un’attitudine del resto eletta a principio comune e basilare della scrittura sperimentale *tout court*; scrive a proposito Fausto Curi: “Poiché tale scrittura si istituisce come contestazione della stasi linguistica, sembra che più di ogni altra debba esser chiamata a render conto del proprio statuto di linguaggio in movimento”<sup>109</sup>.

Attitudine che in Cacciatore è, ancor più peculiarmente, sigla dell’*alterazione*, puntello fisso della sua parabola intellettuale, così come dice Florinda Fusco: “La tensione a rendere la scrittura una costante metafora dell’Alterazione sembra costituire per l’autore una vera e propria arma per

---

<sup>109</sup> F. Curi, *Perdita d’aureola*, Einaudi, Torino, 1977, p. 235.

combattere ciò che egli definisce la «sclerosi letteraria»<sup>110</sup>; e per cui “non solo i referenti chiamati in causa dal segno, ma il segno in quanto tale è concepito ed espresso nella transitorietà dei momenti in cui si esplica e si riproduce il fenomeno globale dell’alterazione”<sup>111</sup>.

In questa scrittura, che la Del Giudice ha qualificato come “indice sismografico”<sup>112</sup> del processo alterativo, le immagini evocate e le loro forme lessico-grammaticali si intersecano fra loro, andando a comporre una trama scintillante di filamenti eterogenei, seppure concorrenti tutti al medesimo fine, a stento distinguibili nettamente l’uno dall’altro e separabili dallo sfondo su cui si stagliano, che avanza e arretra con una dinamicità fluida e impercettibile.

Le parole di Cacciatore sono un flusso vertiginoso e dirompente che oltrepassa i confini dei singoli componimenti, i quali sono provvisori attimi di stasi nella corsa della poiesi. E questa corsa tocca col suo ritmo galoppante un’ampia schiera di metafore, strumenti di penetrazione conoscitiva in grado di far muovere funambolicamente i concetti, che si fronteggiano e si associano secondo una “novità di legami” che desta disorientamento e “meraviglia”, per la densità e l’oscurità, che è quella propria della poetica barocca, ma che non è mai tesa soltanto a stupire il lettore con associazioni e giochi meramente virtuosistici, essendo sempre proiettata verso l’obiettivo di trasmettere con tutte le sue armi, comprese quelle affilatissime di un uso della retorica portato all’eccesso, all’artificiosità, l’enorme e complesso bagaglio teoretico della poesia.

Le metafore come quelle analizzate, istituendo relazioni incrociate tra di loro, agitano dall’interno il testo, ne materializzano la matrice astratta e ragionativa, mantenendo nel segno un’ambiguità difficilmente decifrabile, andando dunque verso la dimensione allegorica. Scrive al riguardo Giulio Ferroni:

---

<sup>110</sup> F. Fusco, *Estetica verso noesi in Edoardo Cacciatore*, cit.

<sup>111</sup> F. Bettini, *Graduali: genesi antilirica di una scrittura allegorica e sperimentale*, in *Edoardo Cacciatore: la rivoluzione poetica del Novecento*, cit., p. 100.

<sup>112</sup> P. Del Giudice, *L'icona vuota*, cit., p. 38.

“La trasmutazione metaforica *a meraviglia* di Cacciatore non ha di mira i rapporti segreti tra le cose, l’immersione nel mistero insondabile dell’essere, la interrogazione di allibite sfumature e di mistiche ebbrezze, ma appunto il riconoscimento di quel movimento di trasformazione della realtà, della sua andatura. L’oggetto non acquista statuto di simbolo: sembra tendere piuttosto verso l’allegoria, ma verso una singolare allegoria che non propone una diretta decifrazione e razionalizzazione dei suoi significati, ma si coagula e riprende in enigma”<sup>113</sup>.

Si torna dunque alla categoria dell’enigma, da individuare in un tratto decisivo della scrittura cacciatoriana, ovvero nello scarto tra segno e significato: tra i due poli c’è un rapporto per nulla scontato, che anzi va ricostruito attentamente; l’attribuzione di un senso alle parole dovrà essere mediata da una chiave d’accesso, un filtro estraneo a qualsiasi facoltà intuitiva, perché attingente ad argomenti razionalmente organizzati.

Per la Del Giudice “il senso dei versi diviene imprevedibile, schizza, proprio *a trottola*, tra i segni del testo”<sup>114</sup>, avvolgendosi quindi dietro uno schermo di ambiguità e polisemia, in una sperimentazione linguistico-semantica esorbitante che esonda dai binari della comunicazione, che opera un effetto di straniamento per il lettore sprovvisto non attrezzato allo *scontro* con essa. Afferma Luperini:

“La frattura tra significante e significato, che determina il carattere convenzionale, arbitrario e dunque allegorico della scrittura, è portata qui su una scala gigante, diventa la cifra di tutta l’opera [...]. In Cacciatore è proprio lo iato fra struttura dei significanti e contenuto di pensiero che determina l’allegoria (è l’allegoria) e indica la direzione della lettura”<sup>115</sup>.

A un tale scarto si dovrà adeguare la lettura e la comprensione del testo, risalendo per gradi ermeneutici successivi verso il senso complessivo della costruzione allegorica, nella quale, come spiegato da Benjamin nella ripresa di

---

<sup>113</sup> G. Ferroni, *Introduzione all’antologia Il discorso a meraviglia*, Einaudi, Torino, 1996, p. VIII.

<sup>114</sup> P. Del Giudice, *L’icona vuota*, cit., p. 29.

<sup>115</sup> R. Luperini, *Un’alternativa alla tradizione romantico-simbolista* in “l’immaginazione”, nn. 55-56, cit.

Friedrich Creuzer, a differenza che nel simbolo, “ha luogo un rapporto di rappresentanza” tra un segno e un concetto, il quale non è “incarnato” nel segno, intuitivamente e direttamente fruibile; all’espressione allegorica (alla sua composizione come alla comprensione di essa) apparterrà allora un “tempo lungo”, non un’immediatezza istantanea e trasparente, infatti: “Là [nel simbolo] c’è una totalità momentanea; qui c’è un progresso lungo una serie di momenti”; e ancora, l’allegoria è “un’effigie progrediente nella successione, compresa in un flusso insieme col tempo stesso”<sup>116</sup>.

Il lungo percorso interpretativo, per forza frazionato in gradini e livelli consecutivi, a cui la poesia-pensiero di Cacciatore obbliga, rientra appieno in questa dimensione segnata dalla temporalità distesa dell’allegoria, nella quale si dispiegano i frammenti componenti l’enigma della scrittura: “L’allegoria conosce molti enigmi, ma non conosce misteri. L’enigma è un frammento che, unito a un altro frammento che gli si adatti, forma un intero”<sup>117</sup>, un intero che ha perduto, o ha rinunciato all’aspetto dell’unità.

Prima di proseguire bisogna considerare ancora un altro versante della risemantizzazione del linguaggio nella poesia di Cacciatore.

Riguarda l’uso noetico dell’elemento ritmico: il “discorso a meraviglia”, il suo procedere logico va ad appigliarsi per risultare più incisivo e penetrante sui tempi forti del verso, che ospitano quasi sempre parole fondamentali del pensiero in corso come “trànsili schiànti”, “zizzània”, “assillo”, “t’àlteri”, “aritmese”, “còntubernàle”, “quell’ilare battito”, “noètica nàca”, “buriàna la più strafalària”, “si squàssano”, “l’urgènte Energia”, “scilàcca scilàcca”, “cascàme è realtà”, “plèroforia”...

Il ritmo, che, per Cacciatore, nella sua unità minima percepibile, è duplicità, percussione ripetuta di un colpo, l’iterato “itto itto”, il doppio urto di un battito, andando così a coincidere morfologicamente con il propagarsi per urti e duplicazioni di particelle dell’energia, come viene spiegato dalla fisica

---

<sup>116</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., pp. 168-169.

<sup>117</sup> W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., frammento J 77a, 8, p. 404.

atomica<sup>118</sup>, viene semantizzato, concorre da protagonista a dare vita, forza e movimento plastico ai concetti.

È il poeta stesso a teorizzare la parentela tra ritmica e conoscenza:

“Il *tonfo* di arrivo e di partenza dopo ogni approccio, questo sordo *gong divisorio*, che è anzi per riunire, questo *colpo ripercosso* diviene modello, e poi misura del suo discorso determinato. E perciò ritmato. E il ritmo perciò, che è monotonia d’individuo, si fa meraviglia sua e Discorso a Meraviglia di tutta la specie [...]. Accenti di rottura e pause riunitive sono i vasi complementari nella cui trasparenza si versa quell’aroma filtratissimo che, ai significati verbali, dà insieme spicco plastico ed esemplare memorabilità [...]. Rotture e pause, nell’ambito stesso della meraviglia, provocano un’attesa per cui il fraseggio, scandendosi nel labirinto sonoro, si solleva a pensiero penetrativo, e talmente efficace, da essere subito: nervo sensorio e tendine motorio, ad una”<sup>119</sup>.

I “tonfi”, i “gong”, i “colpi” del ritmo danno dunque “memorabilità” ai significati espressi dal pensiero, non sono semplici cadenze dettate esclusivamente da schemi metrici; e tale facoltà è evidenziata dalla lettura ad alta voce, sempre auspicata da Cacciatore<sup>120</sup> per accrescere le risonanze gnomiche del testo.

Ciò suggerisce un’idea concreta, tattile del pensiero, che va ad imperniarsi sugli aspetti sensibili e materiali del linguaggio e dello scrivere. E nel “labirinto sonoro”, a tendere i “tendini” e i “nervi” della percezione e dell’appercezione sarà pure la tessitura fonica, con il suo mandare impulsi e segnali dai passaggi-chiave della corsa della scrittura, in rimandi sonori da un verso all’altro del sonetto e in numerosissime allitterazioni, come quelle

---

<sup>118</sup> Cfr. F. Fusco “*Compositio*” illimitata e ricerca del “*Livre*”, in E. Cacciatore, *Tutte le poesie*, cit., pp. 642-644.

<sup>119</sup> E. Cacciatore, *Intorno alla poesia e all’uomo moderno*, cit., pp. 33-34

<sup>120</sup> Scrive infatti: “Per quanto riguarda la declamazione del testo, sono favorevole alla poesia detta ad alta voce, perché essa va sentita anche nelle sue valenze sonore, e la si può godere veramente sentendola leggere possibilmente dall’autore. In questo caso è possibile seguirla proprio 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 *Pensare la lingua, scrivere il pensiero*, in *Edoardo Cacciatore: la rivoluzione poetica del Novecento*, cit., p. 17.

in /s/:

“A sagoma astratta di soma sei senza”,

in /fr/:

“Scomposti i riflessi si frangono in frange”,

in /r/:

“per nuova rincorsa a realtà già raminga”

o

“Al ruvido slancio che ruota e percuote”,

in /m/:

“Immune è la Mneme ben più che l’amianto”,

in /tr/:

“È inoltro - nel migma intrinseco intriso”,

in /n/:

“Noetica naca”...

La poesia di Cacciatore si equipaggia di strumenti che, tendendo a stupire e a risvegliare l’intelletto del lettore, lo sollecita nel cuore delle sue *papille sensoriali*, assecondando una tendenza, caratteristica delle scritture d’avanguardia, verso un’oggettività fisica del corpo delle parole, per cui essa può venire giustamente definita, con le parole della Fusco, “una poesia che inizia dal corpo, passa dalla corporeità del linguaggio, e giunge al corpo del lettore”<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> F. Fusco, *Estetica verso noesi in Edoardo Cacciatore*, cit.

## **6. La costruzione della forma**

Se bisogna considerare l'aspetto dell'impalcatura formale che sostiene *La puntura dell'assillo*, ancora prima è necessaria una premessa più generale riguardante proprio l'importanza e il significato che la costruzione formale assume nella scrittura di Cacciatore.

Lungo tutta la parabola della sua esperienza di poeta egli si è sempre mosso esclusivamente all'interno del territorio delle forme chiuse, regolate da sistemi di norme fisse; un territorio che tuttavia egli ha pure contribuito ad allargare, ampliandone gli orizzonti e le potenzialità. Troviamo allora nelle sue raccolte casi di forme chiuse tradizionali, in cui vengono rispettati (quasi) pedissequamente i canoni metrico-formali, forme fluide, che portano delle

variazioni su modelli e schemi della tradizione, forme chiuse nuove<sup>122</sup>, ovvero il conio inedito di sistemi strofici, metrici e rimici scrupolosamente regolati.

Non si deve pensare che questa attitudine sia il risultato di un capriccio o una volontà retrograda, di un comodo camminare sulle orme calde di passi altrui, di un recupero nostalgico di schemi aviti da riproporre a far bella mostra di sé, rivendicando lo statuto di scrittura propriamente letteraria, su un panorama novecentesco dove il verso libero si è imposto prima come struttura rivoluzionaria, poi come fin troppo abusata consuetudine di una creazione poetica “facile”, comunque come protagonista della poesia contemporanea, ma tutto il contrario.

Le forme chiuse di Cacciatore accolgono sì metri, strutture, usi retorici provenienti dal passato, ma essi, incessantemente reinventati, sono condotti a una tale complessità di trovate, invenzioni, rimodellamenti, a una densità così esorbitante da tendere al manierismo, a una tale concentrazione di tecniche scritte che si avvolgono in spirali di suoni, eco e ritmi, da dare a quelle forme movimento e dinamismo, un aspetto rigenerato, inedito nella sua esagerazione formale.

Ma è soprattutto il loro significato teorico-poetico che è cambiato: lo scopo di un uso così insistito e inflessibile di forme regolate non è più tanto estetico, quanto funzionale al progetto globale della scrittura, ovvero essere una via pionieristica di conoscenza; spiega infatti lo stesso autore:

“Se ad ognuno è lecito incarnare l’espressione poetica nella forma arbitrariamente più prediletta, tuttavia è giusto asserire la forma chiusa esser proprio quella che può procurare il massimo di apertura conoscitiva”<sup>123</sup>.

La forma chiusa, lontano dall’essere considerata una gabbia costrittiva che impedisca la libera espansione dell’Io lirico, è invece una fertile trama di rapporti

---

<sup>122</sup> Cfr. F. Fusco *Estetica verso noesi in Edoardo Cacciatore*, cit., *passim*

<sup>123</sup> E. Cacciatore, *Intorno alla poesia e all’uomo moderno*, cit., p. 35

che vanno via via instaurandosi nel processo della scrittura, è una costruzione dove le risposdenze foniche, ritmiche, rimiche stabiliscono quella “novità di legami” che garantisce appunto il “massimo di apertura conoscitiva” al testo, specie quando esso venga letto ad alta voce, potendone apprezzare così, come si è già affermato, tutte le potenzialità e le ripercussioni che vanno al di là della semantica.

La chiusura è dunque sempre funzionale e prodroma di un’apertura, giustificata e anzi generata proprio dai meccanismi artificiosi della forma chiusa, in modo che “ogni chiusura schiuda un margine ulteriore, da cui revertire il senso non appena lo si sia acquisito”<sup>124</sup>.

Ma c’è dell’altro. Il perseguimento della forma chiusa vuole essere uno strumento e, insieme, il segno di una progettuale intenzione, di una visione programmatica che intenda ricondurre a una solida costruzione razionale la poliedrica realtà in movimento, all’interno di tutte le sfaccettature del linguaggio; evitando lo sprofondamento linguistico nell’“informe”, Cacciatore opta per un “formale” che sappia modellarsi secondo le pieghe vertiginose del cosmo in alterazione, accogliendo così nel suo seno le cangianti e contraddittorie tensioni che animano lo svolgersi della vita.

Il suo progetto è plasmare una forma verbale che sia “multiforme”, espressione essa stessa, nella propria grammatica, del processo alterativo, un “mostro” portentoso che impartisca “meraviglia esplicativa” della filosofia di cui è latore:

“Perché sempre l’informe è il contrario della visionarietà poetica, dove il multiforme è in sé conciliato. Il mostro, sì, se volete. Ma non già addomesticato e perciò più infame. Ma splendidamente giustificato. E divenuto quindi portento. Meraviglia esplicativa”<sup>125</sup>.

---

<sup>124</sup> T. Ottonieri, *Ricordo di Edoardo Cacciatore*, in “Poesia”, n. 102, 1997.

<sup>125</sup> E. Cacciatore, *Intorno alla poesia e all’uomo moderno*, cit., p. 36

Ci si ritrova dunque in un campo assai lontano da quello della tradizione, nella zona in cui la forma chiusa si flette verso l'orizzonte della viva sperimentazione, riprende la parola con una voce nuova e diversa, con un tono stonato; per cui, prendendo a prestito le parole di Niva Lorenzini,

“se costruzione o ipercostruzione ha da essere, essa non può che reggersi a contatto con gli elementi di squilibrio e di contraddizione, e ospitare al proprio interno la metamorfosi, l'urto, il movimento che contraddice la staticità, la destabilizza. La costruzione, insomma, non può che aprirsi all'imprevedibile, al gioco, spinta dall'energia linguistica, e all'impatto dei contrasti, tra presenza e cancellazione”<sup>126</sup>.

Questo nuovo tipo di forma garantisce secondo Cacciatore un'infinita varietà poetica, questa intesa proprio etimologicamente come capacità di creare, all'interno dei binari degli schemi metrici e strofici, che non corrono più linearmente paralleli, ma si piegano e incrociano sotto l'influsso prepotente del materiale verbale in alterazione. Ad ogni rilettura, la scansione ritmica e fonica si rigenerano mantenendo “novità rivelatrice” e “incantevole giovinezza”. La forma chiusa è inoltre un vero “argine intellettuale” con cui il poeta può controllare la forza, il valore e l'efficacia, al contempo dell'espressione segnica e della sfera semantica, della propria indagine conoscitiva e filosofica nella poesia. Scrive ancora della forma chiusa Cacciatore:

“Forma reale il cui contenuto, per questo, è inesauribile. D'onde, il discorso poetico può essere ripetuto e ripetuto infinite volte senza mai perdere il suo aspetto di novità rivelatrice e d'incantevole giovinezza. Anche, pertanto, fuori della usuale norma del tempo. E la sua forma sempre potrà tornare ad accogliere vita, perché l'argine intellettuale, ond'è fatto il suo rigore, sempre riuscirà a resistere a quell'urto: amorosamente aggressivo”<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> N. Lorenzini, *Le nuove modalità della forma chiusa*, in “il verri”, n. 9, 1999.

<sup>127</sup> E. Cacciatore, *Intorno alla poesia e all'uomo moderno*, cit., p. 36

Il rigore estremo con cui Cacciatore compone la forma che sorregge le sue parole, la sua marcatissima cifra stilistica, approda a risultati espressivi che si avvicinano ai moduli pittorici cubisti. Sembra infatti che il modo dinamico in cui si susseguono le frasi e le singole parole all'interno dei versi sia descrivibile come un incalzare, un sovrapporsi continuo di piani di immagini e di prospettive, un confondersi e un avvicinarsi di sfondi e primi piani, analogamente a come dettato in uno dei cardini della teoria cubista; il tutto però sostenuto da una solida costruzione di base razionale, che ha come centro tanti centri e come punto di vista tanti punti di vista, simultaneamente attivi e coinvolti.

La scrittura poetica di Cacciatore usa individuare un oggetto di pensiero e di rappresentazione, che può essere annunciato per esempio nella *Puntura dell'assillo* dai titoli dei sonetti, non procedendo linearmente, ponendo l'obiettivo frontalmente, bensì schizzando sistematicamente da un punto di osservazione a un altro, circuendolo per vederne i diversi volti, cosicché la visione che se ne riceve è mediata e frantumata in tanti tasselli, tante immagini successive, che possono sembrare incongruenti gli uni con gli altri.

Il policentrismo e la molteplicità delle visuali sono eclatanti nella sintassi, laddove la frase si flette in suggestivi quanto spiazzanti enjambement, o nei cambiamenti improvvisi dell'agente, dalla terza alla seconda persona, per cui l'obiettivo viene spostato repentinamente da oggetti astratti apparentemente lontani e innocui, al lettore stesso, coinvolto così fin dentro i versi, protagonista messo sotto microscopi.

E questi cambiamenti si traducono in brusche interruzioni e impreviste ripartenze, slanci sintattici che seguono il balzo dell'osservatore e slittano gli uni negli altri, sorgendo ed eclissandosi, con un procedimento tanto più evidente proprio nella raccolta di poesie, in cui ripetizioni e riprese di sintagmi, moduli espressivi, suoni, creano un'intelaiatura spiraliforme che la percorre tutta risultando così estremamente compatta nell'impianto, seppure si tratti sempre di una compattezza composta di piani e tasselli variamente accostati e sovrapposti.

Se è vero che per il cubismo “la verità è al di là del realismo e l’artista riesce a coglierla solo attraverso la struttura interna delle cose”<sup>128</sup>, anche per Cacciatore la realtà può essere descritta, nel suo peculiare andamento, soltanto da una poesia che sappia cesellare in trasparenza il suo moto alterativo, che è proprio la sua “struttura interna”, non nascondendo nulla della sua complessità e contraddittorietà, andando oltre la piana apparenza delle cose, facendo infiltrare tale moto nelle giunture e negli snodi del linguaggio.

Inoltre, ancora sul piano teorico, il cubismo poneva l’accento sull’intento di costituirsi come arte conoscitiva, superando la percezione retinica e mimetica immediata, in grado di restituire un’immagine più aderente al mondo oggettivo; parimenti Cacciatore indaga questo mondo, ne tocca le pieghe, e la sua poesia diviene, come visto, “ermeneutica della realtà”.

Si è quindi sempre in un territorio dove il cervello e la sua attività critica hanno una funzione primaria, quella di riorganizzare in una sintesi non scontata né usuale i materiali messi a disposizione dagli organi sensoriali, risistemandoli in un’ottica meno naturale e più straniata e mentale<sup>129</sup>. Ma c’è ancora un altro punto di contatto tra questi due momenti dell’arte di avanguardia novecentesca; scriveva Apollinaire:

“Si può dire che la geometria è per le arti plastiche ciò che la grammatica è per lo scrittore. Oggi i sapienti non si attengono più alle tre dimensioni della geometria euclidea. I pittori sono stati portati naturalmente e, per così dire, intuitivamente, a preoccuparsi di nuove misure possibili dello spazio che, nel linguaggio figurativo dei moderni, si indicano tutte insieme brevemente col termine di quarta dimensione. Così, come si offre allo spirito, dal punto di vista plastico, la quarta dimensione sarebbe generata dalle tre dimensioni conosciute: essa rappresenta l’immensità dello spazio, che si eterna in tutte le dimensioni in un momento determinato”<sup>130</sup>.

---

<sup>128</sup> M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1966, p. 203.

<sup>129</sup> Guillaume Apollinaire nel testo *Les peintres cubistes*, apparso a Parigi nel 1913, considerato il manifesto dell’arte cubista, scrisse: “Volendo raggiungere proporzioni ideali, non accontentandosi di quelle umane, i giovani pittori ci offrono opere più cerebrali che sensuali”; “Il cubismo si differenzia dall’antica pittura perché non è arte d’imitazione, ma di pensiero”, in M. De Micheli, cit., pp. 360 e 364.

<sup>130</sup> M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, cit., pp. 359-60.

Dunque fu l'introduzione di una nuova geometria che permise il raggiungimento di una quarta dimensione alternativa che ricombinava e reinventava quelle consuete, da cui però essa derivava, essendone stata generata; grazie ad essa si poté rappresentare in modo nuovo (e rivoluzionario) lo spazio, in scansioni temporali simultanee. Gli oggetti acquistavano plasticità ed evidenza e venivano vitalizzati dalle molteplici prospettive che li investivano.

In un modo analogo la lingua della scrittura d'avanguardia ha trovato, riprendendo l'espressione di Apollinaire, una sua nuova grammatica, volontariamente straniata e deformata rispetto a quella della comunicazione quotidiana o di facile consumo dalla quale e sulla quale si è sviluppata, per descrivere e al tempo stesso criticare la realtà contemporanea, e in Cacciatore in particolare questa nuova grammatica è orientata alla resa pittoricamente "plastica" del movimento alterativo, che è davvero la "quarta dimensione" del suo linguaggio, il suo presupposto e il suo fine. Chiaramente queste considerazioni non vogliono instaurare alcuna parentela tra la scuola cubista e l'attività del nostro poeta, ma solo riflettere su certe somiglianze nei sistemi e nei procedimenti espressivi.

La struttura formale de *La puntura dell'assillo* è sicuramente meno articolata e meno complessa rispetto a quelle delle altre raccolte poetiche di Cacciatore. Il discorso de *La restituzione* è suddiviso secondo le parti della retorica oratoria classica (*Proemium*, *Narratio*, e così via sino all'*Epilogus*).

*Lo specchio e la trottola* è strutturata in un *Preambolo*, a sua volta preceduto da un sonetto, e a cui seguono tre *Stadi*, corrispondenti al progredire della "libido" umana (*Libido sentiendi, sciendi, dominandi*), e una conclusione (*Corridoio d'uscita*).

*Ma chi è qui il responsabile?* è divisa in otto sezioni ciascuna recante un proprio titolo, come pure *Graduali*, dove le quartine della prima parte si evolvono "gradualmente" nelle tre successive in strofe di cinque, sei e sette versi. Inoltre in

questi libri Cacciatore si cimenta con le forme metriche più varie, che vanno dalle terza rima al distico, all'ottava, al sonetto, ecc., e provandosi pure, come già detto, in sperimentazioni e invenzioni di forme regolate inedite, modulando e variando la propria scrittura con spostamenti repentini da registri filosofici e sentenziosi a colloquiali, a dialogici, a lirici, a polemici e invettivi.

Da tale ampia varietà di strumenti espressivi e dispiegarsi dei libri in complessi "indici", si distanzia *La puntura dell'assillo*, che adotta un'unica forma fissa già esistente e ben collaudata, snodandosi più semplicemente in cinquantuno sonetti elisabettiani (dunque di una tradizione poetica comunque altra rispetto alla consuetudine del nostro panorama letterario nazionale) non più però di endecasillabi bensì di dodecasillabi, composti di tre quartine a rima alternata e un distico finale a rima baciata.

Tuttavia si vedrà più in là come, nonostante l'apparente elementarità strutturale, anche questa breve raccolta si illumina dall'interno di fili intrecciati ad hoc, di ritorni carsici improvvisi, che disegnano una filigrana spiraliforme, una ragnatela sottile che tiene uniti i componimenti, e al tempo stesso consente il flusso del respiro ritmico attraverso di essi.

Il metro usato da Cacciatore in questi sonetti è il dodecasillabo, composto di due senari, ciascuno accentato sulla seconda e sulla quinta sillaba; si tratta quindi di un verso che con i suoi quattro tempi forti in posizione fissa consente un rilievo particolare all'elemento ritmico, e in effetti è proprio la ricerca del ritmo a catalizzare l'attenzione continua e inflessibile dell'autore, che, come già detto, vi conferisce un peso gnomico eccezionale.

Il battito, il respiro del testo è il centro della sua creazione, nonché della sua fruizione: la cadenza fonica degli "itti" deve saper sostenere e restituire nella sua sensibilità il moto dell'Alterazione globale, deve dunque fremere continuamente di una rovente intensità.

È stato notato a proposito di *Itto itto*, ma l'osservazione resta valida anche per la raccolta, che quello di Cacciatore è "un ritmo basato sui 'timbri' vocalici e

consonantici, un ritmo timbrico”, e che l’“unità di base del testo” è un “timbro ritmato”<sup>131</sup>; è dunque l’intonazione scandita della voce a condurre, toccando le corde vibranti dissonanti ed esotiche delle parole e degli accenti che vi si posano, il lettore nella comprensione più piena della poesia.

Ma tutto ciò resta vero solo se osserviamo come questa vivace ritmicità si collochi all’opposto di qualsiasi intento di armonia melodica, di facilità canzonettistica. Al contrario, infatti, “il pensiero-poesia si svolge in una corrente dinamica senza tuttavia produrre una scorrevolezza cantabile”<sup>132</sup>. È un ritmo mosso e sincopato, riconoscibile come tale soprattutto se si guarda, insieme all’aspetto fonico del verso, a quello semantico, cioè alla sintassi. Cacciatore adotta infatti intenzionalmente una particolare strategia di composizione per cui i confini di diversi segmenti semantici si trovano a sovrapporsi sulle cadenze ritmiche, e il ritmo e l’andatura serrata della forma metrica forzano spesso le porte invisibili dei periodi.

Il risultato di tale operazione è un testo che “nell’assumere una forma regolare agita al suo interno ogni possibile elemento di tensione”<sup>133</sup>, che informa di movimento semantico il procedere ritmico, chiamando così in causa l’applicazione interpretativa del lettore che deve saper districare le fila del significato lungo la trama metrica, scindendo e unendo le parole che scorrono nei versi. Scrive Luperini al riguardo:

“Tra respiro metrico e sintassi del discorso non c’è armonia ma aspra dissonanza, cosicché il lettore è costretto a concentrare la propria attenzione separatamente sulla sostanza semantica e su quella ritmica: il risultato è che l’una e l’altra ne vengano eccezionalmente potenziate con un effetto reciprocamente straniante: il lettore viene forzato alla sorveglianza critica, non può mai abbandonarsi all’innocenza del canto ma sempre stare sul chi

---

<sup>131</sup> F. Fusco, “*Compositio*” illimitata e ricerca del “*Livre*”, cit., pp. 639-640.

<sup>132</sup> F. Muzzioli, *I ragionamenti della poesia*, in “*l’immaginazione*”, nn. 55-56, cit.

<sup>133</sup> F. Muzzioli, *Lo “sperimentalismo compiuto” de La puntura dell’assillo*, cit., p. 154.

vive, interrogarsi problematicamente e consapevolmente sul senso dei significanti e dei significati”<sup>134</sup>.

Il modo di disporre la frase all'interno della struttura ritmica, il divario programmatico tra metro e logica discorsiva, ha dunque l'obiettivo di una lettura straniante, di orientare la fruizione a una consapevolezza della difficoltà e della non immediata univocità del segno linguistico. Lo strumento retorico principe di questa strategia di scrittura è l'enjambement, espediente tradizionale che consente lo scivolamento semantico di un verso nel successivo, con un senso derivante di apertura e fluidità, portato da Cacciatore a livelli altissimi di efficacia, là dove il battere deciso del metro, a fine verso, lavora a contrasto; ne viene un effetto di suggestivo e fertile sbilanciamento, come di uno sgambetto improvviso che fa balzare, spiazzandolo, il passo lanciato della marcia.

Ecco alcuni esempi di questa pratica tecnica frequentissima:

“[*l'energico impatto*] Di pianto fa subito riso e sussiste  
Assiduo”;

“Ne avverti il fruscio seppure non tendi  
L'udito a distanza”;

“Addosso ti viene sebbene tu abbia  
Deciso che l'ilare battito è gioia”;  
“Nel buio è esitante splendore di lucciola  
sospesa a ramengo”;

“Si finge una tappa ma in pratica stasi  
È studio di chi tende agguati”;

“Per giuoco in principio falò cosa grata  
Pareva in principio ma poi era rogo  
Che i visi scartoccia”;

---

<sup>134</sup> R. Luperini, *Un'alternativa alla tradizione romantico-simbolista*, cit.

“...l’effetto ora è invece  
Di cote al lavoro che umida affili  
La lama”;

“...ed ecco è la gente  
D’accordo nell’atto preciso di darti  
Notizia che sei quell’uno tra i molti”;

“Ottieni e ridai agli altri una spinta  
Retrograda”;

“Ti àlteri e agisci altrimenti è la legge  
Dell’essere”;

“...la maligna  
stagione”;

“La targa d’avviso al pubblico dice  
Divieto di transito”;

“...innalzi una scala  
Armonica”;

“L’occhiata più esperta nemmeno indovina  
L’urgente Energia”;

“...ma ecco sei in pieno  
Riurgere”;

“Anòdina è arietta né freddo né caldo  
Ti fa”;

“Se stai in un braccetto del tutto tagliato  
Dal mondo t’accorgi che il vivere è poco”;

“In più il pensiero conduci dal dire

Al fare”;

“Trattenga di sfioro lo svelto passante  
Che sei”;

“...[il moto] commuove  
L’ammasso in comune in procinto di farsi  
Discorde assemblea del tutto incapace  
Di stendere accordi pacifici”;

E così in molti altri casi l’enjambement tende a farsi assidua cerniera tra i versi, coinvolgendone spesso più di due, formando una struttura serpentina della frase, fino al caso estremo del sonetto XXXI, *Febbribile è il senza*, in cui praticamente ogni verso si inarca nel suo successivo, attraverso legami forti soggetto-verbo, sostantivo-attributo, sostantivo-complemento di specificazione.

L’efficacia dell’inarcatura è poi tanto maggiore nei casi in cui il senso viene stravolto o modifica il suo segno nel passaggio di verso, provocando un vero terremoto nel lettore che deve prontamente deviare le proprie supposizioni interpretative.

Il contatto stretto con i sussulti del metro porta a una straniante arbitrarietà della costruzione del periodo, a quella che Marcello Carlino ha chiamato “una pronunciata ‘inquietudine’ sintattica”<sup>135</sup>, che è però anche garanzia del permanere nel verso, nonostante la fissità martellante degli accenti, di una notevole mobilità interna, che consente l’esistenza di slittamenti, fratture, unioni foniche e semantiche, un fluire aspramente musicale delle parole del sonetto. E a contribuire a questo moto inquieto del discorso poetico sono pure i numerosi iperbati che rimodellano l’ordine consueto degli elementi:

“Per dromi salvifici penetra”;

“Ma cifra che corre in avanti ora è”;

---

<sup>135</sup> M. Carlino, *Il discorso di continuità metamorfica della Restituzione*, in *Edoardo Cacciatore: la rivoluzione poetica del Novecento*, cit., p. 121.

“Si agita l’ozio”;

“Ma ustorio ecco è specchio in barlumi si spezza”;

“Viluppo ora è”;

“Realtà sempre sdrucchiola sembra che stia”;

“...fa sì di vedere / Fra strane mete dov’è parentela”;

“ilare dono”;

“...difatti i pensieri / Che fermi credevi perché ci si giovi / Realtà ora inseguono”;

“...in beccheggi / Di slanci e di transiti ormai tu ti spiazzi”;

“Pedissequo è l’urto”;

“Oh ebbro ti rende quel tralleralléra”;

“Ritorta su sé la scattante Energia / Sfacelo si lascia alle spalle è gioconda”;

“Ubiquo chi pensa non ha nostalgia”;

“Si svisa il tuo viso”; “...l’estro il mistero / ribalta - settorio per nulla è il vero”;

“Brieggia entro te l’Energia”;

“Tu fosti e contrai futuro anteriore”: “fosti” sta, in rapporto di sineddoche, per “passato remoto”, e quindi il “Tu” contrae metaforicamente nel suo essere molteplice il tempo più lontano e profondo, nel passato e nel futuro.

Questi fenomeni di inversione sono ennesimi fattori amplificativi, non solo della detta mobilità interna ai versi, ma pure della loro ambiguità, propria, come già visto, di ogni tratto della poesia di Cacciatore; e un altro elemento fondamentale in questo senso, vera arma esplosiva di formazioni sintattiche ambigue e polisense, è, al di fuori del punto alla fine di ogni sonetto, la totale assenza di punteggiatura; questa scelta comune a tutta la produzione in versi di Cacciatore comporta un grande sforzo da parte del lettore che per dare un senso logico al succedersi delle parole deve, da solo e responsabilmente, ipotizzare dei segni di interpunzione che individuino le varie parti del discorso, le pause, le

interruzioni, i riavvii, nonché l'intonazione adeguata, specie nella lettura ad alta voce.

## **7. Per una lettura e un'interpretazione dei sonetti**

Il testo cacciatoriano si presenta pressoché privo di qualsiasi aiuto, nudo di ogni segnale distintivo delle sue parti, senza gerarchie semantiche, lasciato all'incedere del battito ritmico: è assai frequente che i versi si scoprino frantumati nel loro mezzo, scissi da una rottura dettata dal significato in lotta con l'unità

metrica, divaricati nel punto invisibile di congiunzione di fine e inizio di due diversi periodi. La fruizione sarà il momento della ricostruzione razionale posteriore alla confusione, la quale resterà tuttavia a garantire e insieme a suggerire sempre nuove possibilità di ricombinazione all'interprete, dando così vivacità e profondità al testo.

Sono opportuni anche qui alcuni esempi, con la premessa necessaria che si tratta sempre di ipotesi a livello di connessioni e disgiunzioni semantiche:

“Pensare è sorreggere i transili schianti  
Secondo l'assillo che punge \*<sup>136</sup> ove smania  
Il tatto vi avoca”;

“Chi pensa ha l'assillo con lui \* da muto  
Che è tutti i suoni distacca di netto”;

“Ma tappa è illusoria \* raminga una crepa  
S'inghiotte il traguardo”;

“Si agita l'ozio gesticola \* quasi  
Istante di requie non abbia né sosta”;

“Tu tendi la mano al saluto \* omicide  
Già urla ti accolgono”  
(dov'è un fortissimo *enjambement* sostantivo-attributo);

“Viluppo ora è \* chiaro non fu che per finta”;

la “chiarezza” si rivela come la mistificazione di una realtà globale e individuale dell'uomo che è invece coscientemente “viluppo” e, come recita il titolo del sonetto, *Molteplicità dell'unico*;

“Un numero d'ordine scatta \* esercizio  
S'impone”;  
“...partecipe getto

---

<sup>136</sup> L'asterisco indica la pausa mancante e il cambiamento di periodo all'interno del verso.

Continuo \* spintoni amichevoli l'urto  
Ondante del mare”;

“C'è un gusto di correre privo di arrivo  
Il bello è l'assenza di meta \* la strada  
È pronta dovunque a scattare in abbrivo”;

...il pensiero conduci dal dire  
Al fare \* destreggi il tuo estro”.

L'unico segno di interpunzione usato da Cacciatore in questi sonetti, oltre a sporadici tre puntini di sospensione (“assillo...”, “Che nesso si còmputa...”, “nulla i levrieri...”, “tu pensi...”, “sicché già ridotto a obbedienza...”, “Cascame è realtà ma talmente in orario...”, “via va difilato...”), è il trattino con lo scopo di esplicitare in alcuni passaggi, pause, ripartenze, ma anche rapporti oppositivi tra le due parti:

“Il tatto vi avoca e lo modula in tanti  
Ribattiti espansi - la sparsa zizzania  
Dei sensi è d'accordo”;

“Ne avverti il fruscio seppure non tendi  
L'udito a distanza - già qui è di casa  
Quell'ilare battito”  
(qui dinamizza la corsa del “battito”, dal lontano “fruscio” all'arrivo in casa);

“C'inzacchera il buio anzitempo ed insinua  
Nei miopi nebbie ormai la maligna  
Stagione - non più un'Estate continua”;

“Si chiamano i gatti ed insistono - sosta  
L'atroce maniglia e vuoteggia in risposta”;

“Discorde assemblea del tutto incapace  
Di stendere accordi pacifici - sparsi

Sussulti a rimando in cui l'ira tace”;

“Chi pensa sì smania ma va lì sereno  
I battiti esplora - che c'è d'inaudito?  
Ti obietta chi pota ma ecco sei in pieno  
Riurgere - pensi ormai privo d'attrito”;

“...i pensieri  
Che fermi credevi perché ci si giovi  
Realtà ora inseguono - nulla i levrieri...”;

“Prevedi il maltempo non c'è mai tranello  
Vien giù da Energia - così ubiquitario  
In lei si dibatte l'urtante rovello”;  
“E' fuori di sé l'Energia - per questo  
Ti svisi ed àlteri sempre altrimenti”;

“Aguzzi lo sguardo e scruti - invano  
Rimbalzano a un tratto le tue proprie impronte”;

“...l'assillo che punge può più - in becchéggi  
Di lanci e di transiti ormai tu ti spiazzi”;

e ancora così tante altre volte.

Questi fattori di ambiguità sintattica sono a tal punto ricorrenti da costituire la vera ossatura strutturale della scrittura di Cacciatore, nonché uno degli strumenti della sua strategia e della sua politica culturale, tendente sempre a non concedere alcun momento di rilassato e abbandonato godimento evasivo al lettore dei suoi testi, che al contrario si formano costantemente secondo un aspetto semantico e formale enigmatico per cui non risultano mai comprensibili immediatamente nella loro totalità, come mobili rebus verbali in cui si debba

risalire al senso complessivo degli enunciati attraverso “rimuginamenti” e integrazioni logiche successive<sup>137</sup>.

Il lavoro dell'autore pare quello di un inventore di puzzle dalle immagini intricatissime di cui limi e confonda poi egli stesso le giunture dei vari tasselli, lasciandole da ritrovare con pazienza a chi quei puzzle ricomporrà. È un modo di scrivere che fugge da ogni ordine lirico, gerarchicamente orientato verso l'interno dell'Io, che si rivolge invece ai materiali verbali in quanto oggettivi materiali da costruzione in un affollato cantiere di figure retoriche, metafore e allegorie, da collocare lucidamente nel modo più fruttuoso e vivace possibile per inseguire un progetto conoscitivo e di presa di coscienza globale.

Un altro tratto profondamente distintivo della poesia di Cacciatore è l'uso strutturante della rima che, se in verità è la consuetudine poetica tradizionale per eccellenza, almeno per gran parte delle forme letterarie in versi di tutti i secoli fino all'avvento della canzone leopardiana e poi del verso libero, in lui è distintivo perché vi assume un valore tutt'altro che meramente strutturale, né tanto meno consiste solo in un virtuosismo esornativo.

Essa, “che, costantemente, fornisce l'intelaiatura di maggiore solidità al fluire lievitante delle parole”<sup>138</sup>, da un lato concorre ad amplificare il senso ritmico del testo, istituendo parallelismi e circolarità di cadenze, conformemente alla derivazione etimologica della parola rima dal latino *rhythmus* = “ritmo” (termine che poi nella poesia latina medievale è andato a designare “le forme che non rispettano più la metrica quantitativa classica, ma si fondano sul numero delle sillabe, sull'accento e sulla rima”<sup>139</sup>), per cui la struttura in cui agisce si muove tra poli fonici ricorrenti che sono anche poli ritmici.

Dall'altro il suo iterarsi rientra in un criterio più generale di costruzione della scrittura che procede per ritorni continui sui materiali verbali, ritorni che non sono mai semplici ripetizioni senza variazioni, come si analizzerà in avanti;

---

<sup>137</sup> Cfr. W. Benjamin: “Nelle aride *rebus* che ancora rimangono è depositata una conoscenza che resta accessibile a colui che, confuso, medita” in *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 182.

<sup>138</sup> G. Patrizi, *Edoardo Cacciatore o la poesia “restituata”*, cit., p. 11.

<sup>139</sup> P. G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Il Mulino, 2002, p. 75.

per cui l'effetto fonico della rima sarà, secondo le parole dello stesso Cacciatore, quello

“di mostrare la diversità allucinante che fa lo strazio e la delizia dei ritorni: quella lacerazione e quella sutura metafisiche che ogni uomo sperimenta sempre che si trovi a rivisitare, dopo anni, luoghi a lui familiari. E tutto è identico, come allora, e tutto irrimediabilmente è diverso”<sup>140</sup>.

Ma c'è ancora dell'altro. Il sistema delle rime, che nel sonetto si distribuiscono in coppie alternate nelle tre quartine e in una coppia baciata nel distico finale, secondo lo schema ABAB CDCD EFEF GG, ha un compito che di nuovo investe la facoltà noetica della scrittura poetica, come viene esplicitamente dichiarato dall'autore:

“I blocchi tonali delle rime affermano vincoli di sangue tra apparenze che, a sé stanti, erano tenute per esangui addirittura. Favoriscono una simpatia intellettuale tra due oggetti, o chiazze emotive, che ora desinenzialmente si baciano, e da questa congiunzione labiale un nuovo sembiante vien fuori: estraneo ai primi due. [...] Le rime, questi acustici ingegni ed inganni ottici, questi congegni di ardito contatto, hanno poi una funzione di apertura. Scattano al modo di cerniere, e le forme chiuse, dentro cui è stato messo in serbo un senso preciso, si aprono infinitamente verso proiezioni accrescitive”<sup>141</sup>.

Viene qui ribadito con estrema chiarezza come ciò che potrebbe sembrare una gabbia costrittiva, cioè la griglia fissa della forma chiusa, sia in realtà fattore di apertura conoscitiva infinita; le rime, dispositivi meccanici imprevedibili, trappole acustiche e visive, hanno l'enorme potere di cambiare volto alle parole, addirittura vitalizzando ciò che era, preso da solo, “esangue” e non comunicativo; è proprio la forma chiusa, quando non sia soltanto mera esercitazione scolastica

---

<sup>140</sup> E. Cacciatore, *Intorno alla poesia e all'uomo moderno*, cit., p. 35

<sup>141</sup> *Ibidem*

ma porti con sé significati forti, a provocare incontri della lingua inaspettati, contatti inediti ed insoliti tra le parole che accrescono gli orizzonti immaginativi e conoscitivi del lettore, spiazzandoli e ampliandoli di continuo con la violenza della sorpresa; dalle desinenze rimiche nasce automaticamente “un nuovo sembiante”, sintesi intellettuale sgorgata da elementi acustici distinti, venendosi a creare quindi una “simpatia” e un “vincolo di sangue” di base razionale tra due oggetti, arbitrariamente e intenzionalmente congiunti nella sfera del significato da un elemento della sfera del significante, la terminazione desinenziale.

In alcuni esempi di tali parentele acquisite ci sono casi in cui i due termini accostati rimandano ad ambiti semantici comuni, rinforzandoli, come:

- “smania - zizzania”, dove domina un clima di frenesia, caos, quello del battere “transile” del pensiero in preda all’assillo, e quello di coinvolgimento simultaneo dei sensi;
- “lucciola - sdrucchiola”, dimensione di indefinitezza, non pienezza e insicurezza, dell’insetto notturno, intermittente e imprevedibile come il procedere della realtà;
- “propizia - delizia”, il luogo fruttuoso della “noetica naca” investita di “battiti”;
- “vedere - cerniere” e “parentela - svela”, dove in una quartina del sonetto XXIX si accumulano quattro parole-chiave della teoria della rima di Cacciatore, appunto il vedere e lo svelare le cerniere esistenti tra gli oggetti, scoprendone le parentele nascoste;
- “aorta - trasporta”, in cui si evidenzia il ruolo di inarrestabile “nastro trasportatore” della realtà, esattamente come la principale arteria umana contiene il sangue in circolo;
- “muovi - giovi”, dove si sancisce l’effetto benefico del movimento globale, benché sia destabilizzante;
- “altrove - muove”, segno dell’inafferrabilità del mutare delle “facce” della folla nella “rete stradale” collettiva;

- “pensieri - levrieri”, dove si ingaggia una ideale gara di velocità tra i due termini;
- “Energia - devìa”, coppia che suggerisce l’andatura imprevedibile del motore cosmico, al pari che in “Energia - svia”;
- “abbonda - gioconda”, espressione dell’euforico stato di esagerazione in cui si espande l’energia.

In altri casi l’unione è tra parole di ambiti semantici opposti e in contrasto:

- “precipizio - inizio”, dove il primo termine richiama un luogo di abisso, di affannosa conclusione;
- “agi - nubifragi”, dove il senso di *comfort* del primo si accoppia al senso di disperata difficoltà del secondo;
- “eterno - Esterno”, unione efficace che afferma che l’unica dimensione eterna è quella dell’Esterno, vale a dire del mutare e corrompersi e rinascere continuo di tutto;
- “arrivo - abbrivo”, dove ogni arrivo si scopre essere solo una spinta per una nuova scattante ripartenza, similmente che nella coppia “accoglienza - partenza”;
- “sensi - pensi”, rima ripresa, invertita, in un altro sonetto, che instaura un legame fonico tra il pensiero e la percezione sensoriale.

L’uso personale che Cacciatore fa della rima passa anche, da un punto di vista più tecnico, per la sua ricerca paziente e instancabile di novità e difficoltà, che lo porta a non adagiarsi su soluzioni già abusate, ma a coinvolgere suoni insoliti e a formare rime rare con parti del discorso eterogenee tra loro, come negli esempi seguenti:

- verbo-aggettivo: “s’intrude – nude”, “maligna – incigna”, “fondiaria” – “svaria”, “estolle – molle”, “belli – addentelli”, “dissente – battente”, “diverte – incerte”;

- verbo-sostantivo: “contumacia – bacia”, “annoia – gioia”, “giostra – prostra”, “razzi – spiazzi”, “razzia – Energia”, “sassi – rammentassi”, “pienezza – spezza”;
- sostantivo-aggettivo: “estri – pedestri”, “astronauta – lauta”, “propizia – delizia”, “azoto – remoto”, “fermo – schermo”;
- avverbio – sostantivo: “inoltre – coltre”, “intanto – incanto”, “volentieri – pensieri”, “varianza – abbastanza”, “dopo – scopo”, “suvvìa – scia”, “adesso – ossesso”, “senza – insistenza”;
- usando forme verbali come il gerundio (“quando – memorando”) e l’infinito (“farsi – sparsi”, “parti – darti”); e comunque prediligendo i suoni aspri, danteschi, che risuonano ben distinti nel martellare ritmico: “ragno – guadagno”, “zitto – itto”, “uffa – azzuffa”, “schianti – tanti”, “scaglia – staglia”, “spicchio – raccapriccio”, “frusta – aggiusta”, “sbotta – interrotta”, “sdutta – distrutta”, “busse – distrusse”...

Sono poi presenti

- rime sdruciole: “lucciola – sdruciole”, “scarico – rammarico”;
- rime ricche: “affila – trafila”, “profili – affili”, “comune – immune”, “allora – accalora”, “approfitta – sconfitta”, “arrivo – abbrivo”;
- e rime inclusive: “edere – cedere”, “libri – equilibri”, “utile – futile”, “aria – strafalaria”, “pavidi – avidi”, “lizza – metabolizza”, “maldestro – estro”, “agi – nubifragi”, “rami – ami”, “urto – furto”, “episodio – odio”, “dice – Euridice”, “orma – informa”...

Lungo la raccolta si dà spesso anche il caso di una stretta somiglianza tra coppie di rime nello stesso sonetto:

- nel I si hanno rime in -etto e -etti (“prospetto – netto / stretti – accetti”);
- nel VI addirittura in -onto, -anto, -ento (“conto – tramonto / tanto – vanto / momento – paravento”);
- nel XIX in -inta e -anti (“spinta – finta / avanti – tanti);
- nel XXII in -otto e -etto (“dirotto – sotto / banchetto – eretto”);

- nel XXXVII in -eggi e -aggi (“pareggi – beccheggi / vantaggi – viaggi);
- nel XLVII in -eto, rima ripetuta due volte, e -ito (“divieto – lieto / abolito – trito / inquieto – divieto”);
- nel LI in -ato e -atto (“difilato – fiato / fatto – coatto”).

Il cardine strutturale costituito dalla rima garantisce una fitta trama fonica che dà ritmata compattezza al fluire dei versi.

La paronomasia è un'altra figura retorica che viene usata con maestria da Cacciatore per giocare con le capacità analogiche offerte da microvariazioni dei suoni e delle parole; due termini si richiamano l'un l'altro, somigliandosi a vicenda:

- “altrove è altrimenti”
- “rete [...] ramifica mete”
- “si frangono in frange”
- “esempio - scempio” (paronomasia in rima)
- “intrinseco intriso”
- “noetica naca”
- “nitrito nutrito”
- “dal minimo al massimo il gran massimale”
- “si svisa il tuo viso”
- “tu vivi via via”.

La vivacità di questa figura retorica, ma così pure della rima e di tutti gli strumenti che il poeta usa per lavorare sul piano del significante e per rendere esso significativo, è dovuta, come è stato notato, al fatto che “in essa è come se il senso derivasse dalla superficie dei suoni; come se si scoprisse un legame con le cose che la lingua stessa ci indica. È, insomma, l'inconscio stesso della lingua che parla”<sup>142</sup>, costituendo “quell'automatismo trascinate [...] ed illuminante, e

---

<sup>142</sup> F. Muzzioli, *Le strategie del testo*, cit., p. 39.

tonificante, che si propaga”<sup>143</sup>, secondo Cacciatore, nelle parole della poesia, forza dirompente loro interna in cui tuttavia “il poeta dell’Esperienza totale introduce, e innesta [...] il crocicchio della sua consapevolezza, e ne deriva dunque, senza lasciar mai distruggere la struttura di quella gittata, una forza costante di convinzione”<sup>144</sup>.

Il poeta dunque dispone dei “trucchi” retorici che danno risalto alle parole, e insieme le coinvolgono in congiunzioni sonore, ritmiche e topologiche (come accade anche nei casi, numerosi, di assonanze, allitterazioni, chiasmi), affidando loro la facoltà di suggerire significati latenti nascosti sotto il loro aspetto formale. L’uso così ricco e insistito della retorica, che complica e rende difficilmente penetrabile il senso complessivo del testo, contraddistingue Cacciatore come poeta neomanierista, secondo l’opinione critica di Gustav René Hocke, per il quale:

“La rappresentazione manierista aggiunge, arricchisce, accentua; rafforzata dalla *phantasiai*, essa complica ed esagera. Il mondo non appare più semplice, né viene rappresentato in modo semplice. Perciò la grafia del gesto manieristico riconduce sempre al labirinto, l’ordine artificiale di ciò che è (apparentemente) contorto, aggrovigliato, nascosto, impenetrabilmente folto di analogie”<sup>145</sup>.

## 8. La circolarità della raccolta

---

<sup>143</sup> E. Cacciatore, *Intorno alla poesia e all’uomo moderno*, cit., p. 37

<sup>144</sup> E. Cacciatore, *Il matematico cleptomane*, cit., p. 66.

<sup>145</sup> G. R. Hocke, *Il manierismo della letteratura. Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica*, Il Saggiatore, Milano, 1965, p. 25.

Un altro aspetto da analizzare che riguarda la struttura de *La puntura dell'assillo* è la sua dimensione circolare presente sia a livello microscopico, all'interno di ciascuno dei cinquantuno sonetti, sia a livello macroscopico, lungo tutto l'arco della raccolta.

Segnale preciso di questa particolare andatura del discorso poetico è il ritorno in posizioni studiate e ricorrenti di sintagmi e lessemi che rivestono un'importanza chiave nella poesia-pensiero di Cacciatore, e hanno per questo anche una presenza topologicamente rilevante.

Partendo dal primo livello, quello interno al singolo sonetto, si nota la ripresa delle medesime parole, o solo leggermente modificate, dai versi iniziali, a quelli centrali, a quelli finali del componimento.

È una procedura facilmente verificabile in ogni sonetto. Ecco degli esempi:

- nel I “assillo” compare nei vv. 2, 7 e 14; “ribattiti” del v. 4 si collega a “battiti” dei vv. 9 e 13; “smania il tatto”, diviso tra vv. 2 e 3, è ripreso da “al tatto smanioso” del v. 12;

- nel III sonetto “linguaggio” compare nel v. 1 e nel v. 9; la forma verbale “zonzeggia” del primo verso diventa l'espressione “a zonzo” dell'ultimo, mentre “fulmine” del v. 2, al v. 13 diventa “fulminar”;

- nel V “quel cinema abrupto” passa dall'inizio alla fine, dal v. 1 al v. 13, così come la parola “aritmesi” nel VI; nel sonetto VIII “l'ilare battito” è nei vv. 3, 9, 13;

- nel XIII “s'insolca il bel viso” del v. 1 diviene “in solchi le facce” del v. 13, mentre “rete stradale” scivola dal v. 2 al 14;

- nel XXII “il fusto” è nominato nei vv. 2, 7 e 13, mentre il titolo *Sgomento è buriana* si sviluppa al v. 8 in “Buriana alla fine cadrà strafalaria” e al v. 14, in chiusura, in “sgomento è buriana la più strafalaria”;

- nel XXXIV “immune è la Mneme” del v. 1 torna tale e quale al v. 12, e “Mneme” è pure nel v. 9;

- nel XXXVI l'espressione "scilacca scilacca Energia dispensa" del v. 1 ritorna in "scilacche ha Energia" del v. 13;

- nell'ultimo sonetto "brieggia entro te l'Energia" dell'esordio diviene "brieggia il rovello entro te" del v. 13, mentre il "rovello" è pure al v. 3 e in "arrovela" del v. 9; e ancora "affrancarsi" al v. 9 ritorna in "ti affranca" al v. 14.

Questi sono solo pochi casi ma sono davvero tantissime e costanti le riprese lessicali all'interno dei sonetti, concentrate, come detto, soprattutto nelle parti iniziali, centrali e finali.

Tali riprese non riguardano solo elementi propriamente lessicali: investono pure elementi fonici, frantumi sonori piroettanti da una parte all'altra del sonetto, che acquista così di volta in volta una propria singolare coloritura timbrica.

- Nel I c'è un'assonanza tra la rima in -anti dei vv. 1 e 3 e il suono di "espansi" (vv. 4 e 13), e tra questo e la rima in -enso dei vv. 9 e 11;
- nel VI prevalgono i suoni ruotanti intorno a /a/, /t/, /r/ ("riapri, appartieni, inventarti, altrove, altrimenti, avranno, tratto");
- nel XII si insiste su /t/ e /zz/ ("tizzoni, attimo, attizzata, bizzarri, sprazzi"), e sui suoni aspri in /t/ e /r/ ("tratto, s'intrude, arsura, raggranelli, bruciore irradiante, intrattiene");
- nel XV c'è un triplice ritorno, due volte in rima, un'altra in rima al mezzo, del suono in /igna/ ("maligna, incigna, benigna");
- nel XXXII ricorre il suono /s/, spesso a inizio parola (dal titolo, "L'assillo reca abbondanza", a "salmeggia, schiocchi, sta, nastro scorrevole, trasporta, sito, scorre, scortichi, star, squasso, si muove l'assillo, pensieri, inseguono, stanza, insegue");
- il sonetto XXXV è segnato dall'iterarsi del suono in /n/, /t/ e /r/ ("inoltro, improvviso, intorno, intrinseci, estrinseca, strisciando, intrinseco, intriso");
- nel XXXVIII il suono in /ss/ passa da "issofatto" al due volte ripetuto "pedissequo".

Queste risposdenze foniche tra i versi conferiscono al sonetto solidità costruttiva, e stabiliscono un'atmosfera adatta al discorso che si conduce; ma le riprese di determinati suoni, e la posizione e le parole in cui sono ospitati, rivelano anche un'intenzione strategica di aumentare e catalizzare l'attenzione del lettore, secondo il principio per cui "là dove la frase incide, là ci sono dei suoni ripetuti"<sup>146</sup>.

In generale la struttura del sonetto è organizzata in modo tale che il percorso circolare delle parole chiave si assiepi infine nel distico conclusivo, che spesso contiene il titolo o le prime parole del componimento e dove il più delle volte è racchiuso in una forma meravigliosamente sintetica e lapidaria un riepilogo del discorso sviluppato nei precedenti dodici versi; si ha qui una vera sentenza filosofica in rima baciata che ha dell'aforisma e del responso sibillino, e che risulterebbe quasi un testo autosufficiente se non fosse comunque sempre composto e non partecipasse indissolubilmente di elementi che, pur compattati e fusi, sono bene individuabili nei versi precedenti.

Valgano ora questi come saggi della forza e della concentrazione gnomica del distico finale:

“Arìtmesi incede bensì a precipizio  
Via via ricapitola fine ed inizio”  
(VI)

“In solchi le facce si fanno concrete  
E rete stradale ramifica mete”  
(XIII)

“Confronti i trascorsi procedi più avanti  
E trovi che l'unico è fatto da tanti”  
(XIX)

“Trattieni l'aire e pretendi di stare  
Ma t'alteri e agendo sei già alveare”  
(XXI)

---

<sup>146</sup> F. Muzzioli, *Le strategie del testo*, cit., p. 37.

“Realtà sempre sdrucchiola sembra che stia  
Perfetta sugli attimi va l’Energia”  
(XXVII)

“Chi ha e il possesso esige in eterno  
S’accorge a piè giunti è in decollo l’Esterno”  
(XXXIII)

“Pensiero è assillante ma l’estro il mistero  
Ribalta - settorio per nulla è il vero”  
(XLV)

“Pensare è adorabile coito d’amore  
Tu fosti e contrai futuro anteriore”.  
(L)

Ma la coppia di versi finali non ha solo questo scopo riassuntivo e definitorio: allargando l’obiettivo di osservazione si nota che il suo valore è anche quello di essere un trampolino di lancio che fa rimbalzare elementi forti di un sonetto a quello successivo; accade infatti che alcune parole presenti nel distico ritornino poi nei primi versi del componimento che lo segue, con un effetto di espansione e allargamento dei confini dei singoli sonetti, che in questo modo sono talvolta legati strettamente da ponti lessicali.

Quindi i due versi conclusivi si trovano a essere al tempo stesso bacino di raccolta del materiale verbale degli altri versi che qui completa il suo circolo, e spunto di continua riapertura verso l’esterno.

Alcuni esempi:

- il sonetto XXV si chiude con

“Esaltano *i sensi* anche il vicolo abietto  
Ma orge più celebri ha *l’Intelletto*”

e il XXVI si apre con

“Procrastina il nostro *Intelletto* e lo sfizio  
*Dei sensi* riduce da aureola brilla”;

- l’ultimo verso del XXXV recita

“È inoltro – *nel migma* intrinseco intriso”

e l’incipit del XXXVI è

“Scilacca scilacca Energia dispensa  
*Al migma* che siamo andante forzoso”;

- il XXXVII si conclude con

“Tu calcoli e scòrpori *ubiquo* i pensieri”;

- e il terzo verso del XXXVIII dice

“Vien giù da Energia – così *ubiquitario*”;

- il penultimo verso del XLIX è

“*Pensare* ad agire è l’esatto suvvià”;

- e il verbo pensare torna all’inizio del L,

“Ritorta su sé l’Energia già *pensi*”.

I sonetti sono spesso collegati per le estremità non solo da precise parole, ma pure da elementi fonici; per fare un esempio i suoni /t/ e /r/ sono bene evidenziati sia nel distico del sonetto XXXVIII,

“Pedissequo è l’urto infrange ogni *tregua*  
Tu t’àleri e intanto il *tranello* dilegua”;

sia nel primo verso del XXXIX,

“Oh *ebbro* ti rende quel *tralleralléra*”.

Tali passaggi lessicali e trasfusioni sonore sono chiari segni della continuità esistente tra i cinquantuno sonetti: e ampliando ancora lo sguardo ci si accorge come questa tecnica di riprese mirate rimanga sempre valida, e con un respiro tanto maggiore, per tutta la raccolta.

L'andatura circolare osservata all'interno dei singoli sonetti si consolida su una scala più larga nelle ripetizioni di talune espressioni particolarmente significative, disseminate ad hoc lungo i componimenti, con delle riemersioni carsiche a distanza in differenti contesti.

Oltre ai ritorni continui, quasi costanti in tutti i componimenti, di singole parole centrali nella scrittura di Cacciatore come "battiti", "itti", "s'altera" o "t'alteri", "assillo", spesso congiunto in qualche modo a "pensiero" o "pensare" e al verbo "pungere", "Energia", "Esterno", "tatto" e "smaniare, "smania", ci sono poi delle riprese più ampie di intere espressioni che vale la pena di evidenziare:

- "Pensare è sorreggere i transili schianti" è il primo verso della raccolta che viene ripetuto al v. 4 del sonetto II, e in più l'aggettivo "transile" compare molte volte, per esempio unito a "pista" nel sonetto VIII e a "sibilo" nel XIV;
- il sonetto II ospita una coppia verbale molto presente nell'opera cacciatoriana come "estro" e "rigore" (importante perché indica le facoltà complementari necessarie alla poesia); "rigore" ricompare nel sonetto XXXVII ed "estro" torna nei sonetti XXVII, XXXVII, XLV, XLIX;
- l'immagine della

"cote al lavoro che umida affili  
La lama già usata perché sia tagliente"

del sonetto XIX è anticipata dal "giro di cote" e da "Quel contubernale sì il gesto ti affila" del VII;

- la “arsura attizzata” del XII annuncia, nella suggestione e non solo nel lessico, l’“attizza bagliori” del XX, così come c’è somiglianza di atmosfera uditiva e stagionale tra

“C’è furia d’intorno è marzo si pota /  
Le seghe a macchina intaccano i rami /  
Si odono tonfi ed urla”,  
(XXX),

e

“In marzo elicotteri enfatici i tuoni  
Rastrellano a rullo età”;

- “scòrpori ubiquo i pensieri” del sonetto XXXVII viene riformulato in “ubiquo chi pensa”, XLII;
- “Per essere battito in piena andatura” (XXXIII) diventa “Chi batte è l’assillo pressante andatura” (XLIV);
- “Ritorta su sé la scattante Energia” (XLII) si contrae in “Ritorta su sé l’Energia” (L);
- e ancora l’aggettivo “ilare” fa la sua comparsa molto spesso, qualificando ora il “battito” (VIII), ora l’“offerta” (IX), ora la “collera” (XXII), ora il “dono” (XXXI), ora lo “scopo (XL), e così via;
- l’espressione “l’urtante rovello” del XXXVIII diventa nel LI “briéggia il rovello”;
- il “sussurro”, parola centrale del sonetto XLVI dove è presente già nel titolo, è anticipata nel XLV, “Non sceglie estraie il sussurro”;
- infine è da segnalare la frequente ripresa della parola “fulmine” (o “fulminare”), spesso accoppiata ad “attimi”.

Un tale procedere della scrittura per riprese e variazioni su elementi centrali costanti vuole essere non un adagiarsi su una esteriore e compiaciuta cifra stilistica, ma una precisa strategia di composizione, che passa per una sintassi circolare del ritorno, e che opera per ripetizioni che sono però al tempo

stesso differenze e cambiamenti di prospettiva, riformulazioni sempre inedite in diversi contesti, secondo la logica cacciatoriana per cui “ripetere è colpir di nuovo. Ed è così che, inavvertitamente, ci troviamo già a postulare il nuovo”<sup>147</sup>: il testo così non risulta mai concluso, mai stabilito una volta per tutte e questo anche nonostante la solidità strutturale della forma chiusa, che si è visto essere in realtà assai disponibile a flessioni e costruzioni fluide, ma sempre pronto a un rilancio verso l’esterno, a una continua riapertura dei suoi confini, reso vivace e effervescente dalle variazioni che investono punti riconoscibili nodali.

Un tale fermento verbale viene fatto discendere dall’autore addirittura da una constatazione di natura fisica, anzi astrofisica: la ripetizione e la differenza che coinvolgono le parole sono il riflesso della generale manifestazione della realtà sensibile, che procede sempre, nei suoi “cascami”, secondo questa dinamica di variazioni:

“Sotto le scosse dell’Energia, affardellatamente il suo surplus,  
- la realtà durevole, - durante le sue passivate cascaggini si ripete:  
sempre variando”<sup>148</sup>.

La stessa tecnica di composizione la ritroviamo nel volume in prosa *Itto itto* parallelo a *La puntura dell’assillo*: le ripetizioni si fanno ancora più fitte e il groviglio di moduli espressivi (come la duplicazione di un termine) e di parole-cardine si avvita in un magma ritmico-lessicale dirompente e cangiante; qui rintracciamo poi, trascinate in un “discorso a meraviglia” complicato, reiterato, incessantemente rimodellato fino a un eccesso esuberante e barocco, tutte le espressioni fondamentali della raccolta poetica, che trovano una sede dagli spazi davvero dilaganti e come fatti di specchi reciprocamente inclinati.

Il continuo “rimuginare” ruotante intorno a elementi fissi, il ritorno variato di elementi lessicali e sonori lungo la tutta parabola de *La puntura dell’assillo* garantisce una forte coesione interna, nonché coerenza, alla raccolta quasi che si

---

<sup>147</sup> E. Cacciatore, *Il matematico cleptomane*, cit., p. 66.

<sup>148</sup> E. Cacciatore, *Itto itto*, cit., p. 371.

possa persino essere autorizzati a leggerla come un testo unico, in cui i sonetti hanno quasi l'aspetto di strofe di un'inedita struttura di un poema filosofico<sup>149</sup>, e a guardarla come un unico corpo arcimboldesco composto di parti diverse accomunate da un solo progetto.

In quest'ottica si amplifica la scorrevolezza ritmica e verbale del testo e della lettura, scorrevolezza che è però sempre minata e sottoposta agli scarti metrico-sintattici e, strutturalmente, alle interruzioni, ritmiche e riflessive, della coppia in rima baciata dei distici finali.

Si dimostra così quanta importanza rivestono il lavoro retorico e la calcolata costruzione degli elementi strutturali e del significante nella scrittura di Cacciatore; essa non è mai lasciata a un effondersi istintivo del "canto" e delle pulsioni momentanee del poeta, e le forme utilizzate sono sempre funzionali a trasmettere un progetto culturale razionalmente elaborato e continuamente sorvegliato.

---

<sup>149</sup> Secondo una consuetudine poetica antica, per la quale del sonetto "è possibile l'uso come una strofa vera e propria", P. G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, cit., p. 119.

## 9. L'ossimoro

Si è già accennato alla dimensione conflittuale in cui vive e fermenta la scrittura di Edoardo Cacciatore, che dall'essere coinvolta direttamente, nelle sue pieghe grammaticali lessicali e sintattiche, nel vortice del movimento globale dettato dalla legge alterativa, deriva il suo carattere programmaticamente antistatico, aperto a tensioni contrapposte che si manifestano su più livelli, nella ricchezza plurilinguistica ed eterogenea del lessico, nella distanza fra segno e significato, così come nella mobilità della costruzione sintattica e nella divaricazione straniante tra quest'ultima e la cadenza metrico-ritmica del discorso poetico.

Tuttavia la tendenza al contrasto e all'opposizione si rende esplicita nell'uso insistito della figura retorica antifrastica dell'ossimoro. Già dalla prima raccolta *La restituzione* essa riveste un ruolo centrale per la definizione dei concetti e dei panorami descritti, che risultano così visibili nel loro vero volto fatto di complessità e contraddizioni, disponibili sempre a far coesistere nel proprio grembo elementi (oggetti e idee, spazi e tempi) contrapposti e antitetici, facendoli sovrapporre e coincidere in una più alta e consapevole unità, che, acceso lo scandalo intellettuale, accoglie ogni cosa nel flusso stratificato e aggrovigliato dell'esistente.

È la realtà stessa che reclama, di fronte all'opera della sua "restituzione" intrapresa da Cacciatore, l'espressione linguistica che renda conto della sua pluridimensionalità; recita a proposito un verso della raccolta del '55: "Tu sei realtà insieme quiete e delirio"<sup>150</sup>, dunque l'uomo, come piccola parte della realtà, è costituzionalmente teso con essa tra due poli opposti che lo abitano e lo animano in un rapporto dialettico.

Ma la dimensione ossimorica e antitetica in cui è immersa la sua poesia vale anche come segnale verbale della ineludibile e benvolta presenza della

---

<sup>150</sup> E. Cacciatore, *Probatio* III v. 49, in *La restituzione*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 54

continua Alterazione delle cose, sensibili o ideali che siano; l'ossimoro serve allora a misurare in un medesimo intervallo dimensioni contrastanti successive, suggestioni discordanti confuse in un unico momento temporalmente dilatato, e l'antitesi segna lo sviluppo della coscienza del reciproco sostituirsi e integrarsi dei fenomeni della realtà, del suo cangiante mutare e accogliere per necessità al suo interno memorie, spazi, motivi in lotta fra di loro.

Se è vero che “sensibilmente ogni cosa è tutt'altra cosa”<sup>151</sup> il modo migliore per descrivere tale concentrazione di alterità intrinsecamente presente nelle cose sarà proprio l'unione di opposti espressa dalla costruzione ossimorica. Alcuni versi de *La restituzione* ci rimandano proprio queste intenzioni teoriche:

“Queste pietre e visi e oggetti e ricordi  
Digradano nei sensi in gocciole di accordi  
Dove fu un fatto d'armi ora è alta quiete  
Dove uno stupro bambine giocano liete  
Nello sterrato in cui il circo alza gli avvisi  
Risero altri dal bombardamento uccisi  
Qui dove giacciono quelli alla vita inetti  
L'amore ebbe tante stanze e comodi letti  
Là dove non c'è più coincidenza e trasbordi  
È cielo d'ottobre e passaggio di tordi”<sup>152</sup>.

Ne *La puntura dell'assillo* l'ossimoro è costantemente presente, e immette nella scrittura quella spiazzante carica contraddittoria che ne fa una “radicale offesa alla logica” e “un vero attentato alla stabilità e alla coerenza del discorso”<sup>153</sup>.

Partendo dagli ossimori più semplici, costruiti con un sostantivo e un aggettivo come “ilare collera”, “moto soffermo”, “granitico è il dubbio”, “inquieto è il ristagno”, “amabile è l'incubo”, si nota come il tono fortemente affermativo venga eroso dal significato dei due morfemi principali, inducendo però così la ragione a fare una piroetta su se stessa per afferrare il senso più

<sup>151</sup> E. Cacciatore, *Epilogus* v. 7, in *La restituzione*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 84

<sup>152</sup> E. Cacciatore, *Probatio* vv. 3-12, in *La restituzione*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 51

<sup>153</sup> F. Muzzioli, *Le strategie del testo*, cit., p. 74.

complesso e profondo che deriva da una tale verità consapevolmente contraddittoria.

Tuttavia la costruzione antitetica si sviluppa preferibilmente in espressioni che coinvolgono per lo più un intero verso, configurando in questo modo una intenzione comunicativa che non rimanga soltanto una momentanea e fuggevole suggestione con cui stupire epidermicamente il lettore, ma che sia invece svolgimento di una constatazione razionalmente condotta partendo dall'osservazione diretta e non mistificata della realtà, con l'utilizzo degli strumenti conoscitivi (posti non a caso a combinare una delle prime antitesi che si incontrano nella raccolta) dell'"estro" e del "rigore"; sembra questa la cifra peculiare della poesia di Cacciatore dell'utilizzo di tale costruzione.

Ed ecco allora alcuni esempi notevoli di congiunzioni semantiche impossibili:

- "...la sparsa zizzania / Dei sensi è d'accordo", dove la discordia e la diversità degli organi sensibili si accorda ad accompagnare "i transili schianti" del pensiero;
- "L'assillo in silenzio si fa parlatorio", dove il battere dell'energia cosmica proietta ogni supposta quiete solitaria in un pullulare di rapporti collettivi;
- "L'energico impatto [...] / Di pianto fa subito riso", dov'è espressa la volubilità delle condizioni personali sotto l'influsso del variare del tutto;
- "Euforico accogli per quanto restio", si parla del contrasto di sentimenti che provoca la scoperta dell'"ilare battito" che governa l'avvicinarsi delle cose;
- "Realtà è cemento è asfalto ma sdrucchiola / Durizia che transita" e ancora altrove...
- "Realtà sempre sdrucchiola sembra che stia", enunciazione della doppia natura implicita al reale, di consistenza e solidità (si noti il verbo "stare" e il resistente materiale da costruzione) e di mutevolezza;

- “Laboriosità dell’ozio” e “Si agita l’ozio gesticola quasi / Istante di requie non abbia né sosta”, contraddizione in termini, se l’ozio è il momento di pausa dagli affari frenetici quotidiani;
- “Schiacciati le prove si alzano incerte”, davvero un bivio logico di cui si imboccano entrambe le vie;
- “Passanti martellina in fronte li bacia”, dov’è descritta l’ambivalente azione della “metàbole”; “...banchetto / Di ire”, quelle dell’infuriarsi del vento, che banchettano tranquille tra le “palme a dirotto”;
- “...statica flemma / Sussulto si fa” e “Le flemme anche loro ormai sono rapide”;
- “La smossa sequenza agitata su a galla / Sofferma si ostenta”;
- “...l’urto / Ondante del mare immoto”, dov’è ancora coniugata un’opposizione insanabile;
- “Sta lì imbandita realtà ed invece / È nastro scorrevole oltre trasporta”, di nuovo si offre una presa di coscienza al lettore, evidenziata dall’“invece”, ribadendo lo stare, il permanere, e il contemporaneo essere *tapis roulant* di fenomeni della realtà;
- “Quel nulla agghiacciante anzi più t’accalora”;
- “Sì resta ma s’altera agisce altrimenti”, capitale antitesi cacciatoriana che, attraverso l’inversione di senso garantita dal “ma”, svela il vero volto sfuggente dell’essere;
- “Energia / Sfacelo si lascia alle spalle è gioconda”, dove si capisce che la distruzione è parte di una serena dinamica cosmica.

Alcune espressioni vedono realizzarsi il ribaltamento da un segno di chiusura e conclusione a uno di apertura e ripartenza; sono costruzioni antitetiche che hanno lo scopo di mostrare come il flusso alterativo vieti ogni possibilità di arresto, di arrivo finale e di definizione risolutiva:

- “Arìtmesi incede bensì a precipizio / Via via ricapitola fine ed inizio”;
- “...l’ebbro riassunto / Che arreca all’epilogo slancio d’inizio”;

- “Sì il centro elargisce arcicolma accoglienza / Ma accoglie ed augura buona partenza”;
- “Il bello è l’assenza di meta la strada / È pronta dovunque a scattare in abbrivo / Il seguito innalza appena degrada”.

Ma la dimensione ossimorica non è riscontrabile soltanto nel preciso gioco espressivo di figure retoriche, nelle esplicite opposizioni semantiche delle parole. La dinamica dei contrasti è insita nel cuore stesso della poesia di Cacciatore che, nella sua struttura e nella sua andatura, conserva l’impronta di tensioni contrarie non pacificate, ma accolte in una fisionomia articolata e difforme.

Spiega bene questo aspetto Mario Lunetta: “La scrittura di Cacciatore è [...] 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”<sup>154</sup>; la lapidarietà, sostenuta dalla decisa modulazione ritmica, espressa soprattutto da alcuni passaggi a elevata temperatura gnomica, combatte e si trova fianco a fianco alla disorganicità della sintassi che si dimostra franta e anormale, alle spezzature degli *enjambement*, alle unioni forzate di parti eterogenee.

Due versi de *La puntura dell’assillo*, pur riferendosi nel discorso specifico alla “realtà”, possono essere estrapolati e presi come un piccolo manifesto della personale strategia della scrittura:

“Indulge in se stessa e intanto si svia  
Cadenza si fa ed in sosta si assiepa”:

le parole vengono ordinate in modo da dare loro un’intonazione battente, una “cadenza” forte della scansione metrica, ma al tempo stesso esse sono capaci di ripiegarsi nelle proprie pieghe, di “assieparsi” in interruzioni semantiche improvvise e imprevedute, che reclamano una “sosta” di riflessione sul proprio spessore noetico.

---

<sup>154</sup> M. Lunetta, *In memoria*, in “l’immaginazione”, n. 164, 2000; ora in *Un poeta illeggibile*, contenuto in *Invasione di campo*, cit., p. 149.

Cacciatore ha capito e ha posto come uno dei fondamenti della sua riflessione che “l’unità in partenza tanto assoluta / In pezzi ora varia”<sup>155</sup>, e da ciò ha derivato la cognizione della complessità eterogenea di ogni cosa e concetto, il loro essere composti di elementi in opposizione, e ha trovato consequenzialmente la forma linguistica adeguata per trasmettere questa idea della realtà, forma che si iscrive, per riprendere ancora le parole di Lunetta, nella tendenza dettata dalla “scrittura della contraddizione”, concetto generale che

“si fonda sulla necessità vitale di contrastare a livello di linguaggio poetico la macchina onnivora del consumo massificato, inteso come usura, elementarizzazione del senso, conformizzazione ideologica, degradazione entropica del testo, cioè perdita della sua capacità informativa, che - quando si tratti di un testo complesso e davvero *altro* rispetto alla banalità dominante e al suo potere di assuefazione ipnotica che nulla aggiunge al sapere poetico già noto - può essere estremamente alta”<sup>156</sup>.

---

<sup>155</sup> E. Cacciatore, *La cosa nuda e cruda*, XVII vv. 7-8, in *Ma chi è qui il responsabile?*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 488

<sup>156</sup> M. Lunetta, *Ritratto del poeta come cane sapiente*, cit., p. 110.

## 10. La poesia e l'Esterno

Se l'Alterazione è il centro intorno a cui ruota e si sviluppa tutto il sistema di pensiero di Cacciatore, l'Esterno è l'infinito palcoscenico dove ogni cosa, materiale e no, si trova ad agire. Questo concetto, fondamentale per la sua elaborazione filosofica, che porta notevoli conseguenze teoriche che si riflettono nella visione di ogni fenomeno, anche microscopico, della realtà, trasmette la coscienza dell'appartenenza di ogni elemento del vivere a una dimensione plurale e intersoggettiva, a una dinamica che pone irrimediabilmente tutte le cose in reciproche relazioni, e che impedisce loro di esistere isolatamente e separatamente, senza vicendevoli rapporti e ripercussioni.

Dell'Alterazione l'Esterno è precisamente uno dei principali sbocchi filosofici, in quanto la prima porta nel proprio bagaglio l'idea dell'uscita dai confini, che possono essere individuali e sociali, e della mutazione dei tratti costitutivi di ogni oggetto, che si apre così alla metamorfosi animata dalla molteplice influenza dell'ambiente circostante.

Osserva Ottonieri: "l'esterno, soggetto alla (e insieme: soggetto della) Alterazione, l'esterno che pulsa del nostro pensiero, è quindi il pullulare stesso, plastico, del molteplice"<sup>157</sup>.

Tutta la poesia di Cacciatore, sin dall'esordio, è immersa in questa dimensione sempre esposta fuori di sé, e il primo effetto generale è la formulazione, teorico-pratica, di una poesia che rifiuta la centralità dell'io lirico e ogni accentramento di prospettiva.

La voce della scrittura non è l'intonazione di un sentire personale, che porta al ripiegamento su schemi abusati di un soggettivismo compiaciuto e stagnante, ma è un panorama di "cose" in movimento, in una poesia di oggetti che s'intrecciano a formare una rete di figure enigmatiche, è la registrazione di

---

<sup>157</sup> T. Ottonieri, *Ricordo di Edoardo Cacciatore*, cit.

voci eterogenee e stonanti che modulano un coro composito che altro non è che il vivere stesso, se

“Voci - non siamo altro che voci lo senti  
Pendulo pulviscolo eterno della Piazza”<sup>158</sup>.

Proprio quest’ultima parola pare centrale dato che è indicata, a segnalare la propria importanza, con l’iniziale maiuscola, segnale della profondità semantica del termine: è nella “piazza” che il baricentro dell’espressione poetica è spostato, sbilanciato com’è verso uno sguardo sociale, che tende le braccia al fuori e all’altro da sé, all’essere collettivo dell’esistenza.

Tale assunto ha un luogo di manifestazione privilegiato nel ricorso continuo all’invocazione del “tu”, che è un modo per sfondare le porte della poesia, per dirigere il suo slancio verso il lettore, per chiamarlo in causa, in una prospettiva pubblica e civile, propositiva ed eversiva della scrittura.

Scrive Patrizi:

“La petizione del tu non cede mai a tentazioni liriche o evocative ma ha piuttosto il senso di una pedagogia puntuale, costruita su ammonizioni, insegnamenti, osservazioni, entusiasmi. Che poi il soggetto di tutto ciò non sia riconoscibile in alcuna identità ma piuttosto in un rapporto, è un fatto che ridistribuisce le polarità del testo, evitando ogni centralità dell’io e ristabilendo il carattere di valore al momento stesso del confronto con l’altro. Anche in questo senso, anche per questa paradossale pedagogia, la poesia di Cacciatore è una poesia dell’esterno”<sup>159</sup>.

E proprio di provocante e scandalosa rispetto ai parametri usuali pedagogia si deve parlare per inquadrare il senso della presenza costante della seconda persona, un “tu” usato come un bersaglio fisso su cui si incentrano i messaggi noetici della poesia, in una frenesia e un’urgenza di comunicazione che violenta ogni banale empatia sentimentale tra autore e fruitore, e che sfocia irruente e prepotente in una ben più esigente richiesta di profonda comprensione razionale,

---

<sup>158</sup> E. Cacciatore, *La piazza*, vv. 1-2, in *Lo specchio e la trottola*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 91

<sup>159</sup> G. Patrizi, *Edoardo Cacciatore o la poesia “restituita”*, cit., pp. 15-16.

capace di disorientare le logiche precostituite e accrescere il panorama mentale del pubblico.

La necessità che la scrittura di Cacciatore avverte di allargarsi verso l'esterno, di coinvolgere ampi spazi, irradiandosi esponenzialmente, la porta a quasi abolire la prima persona singolare, e a declinarsi di preferenza nella prima persona plurale e nella terza singolare, dove il "noi" e il "si" sono il segno grammaticale di una tendenza all'impersonalità e all'oggettività del dire poetico, e insieme la forma adatta al coinvolgimento collettivo e plurale da questo messo in atto, in cui nessuno può dirsi escluso o immune. La parola riguarda e tocca tutti e tutto, con una sorta di distanza oracolare, con un tono al contempo arroventato e superiormente distaccato.

L'uscita verso l'esterno non è, per Cacciatore, solo una tendenza di pensiero, una personale posizione teorica da sostenere, ma vuole essere la cifra di un modo il più possibile obiettivo e assolutamente altro di considerare la realtà e la vita comune tra gli uomini. La portata del messaggio è notevole e tale da screditare le usuali prospettive soggettiviste e individualiste di osservazione e fruizione delle cose. La dimensione plurale della poesia è infatti figlia della più generale dimensione comunitaria della realtà: le cose stanno necessariamente sempre collegate in relazioni reciproche, e, soprattutto, la condizione dell'uomo è tale che la collettività è il suo unico mondo possibile, il suo orizzonte vitale, la terra fertile sotto i suoi piedi. Questo è l'esito più fruttuoso della teoria cacciatoriana dell'esterno: la scoperta della ineludibile posizione sociale dell'essere umano, e delle sue attività. L'uomo, nel pieno delle sue facoltà, è intrinsecamente proiettato fuori di sé, verso l'altro. Si legge nel sonetto XLIII:

“È fuori di sé l'Energia - per questo  
Ti svisi ed àlteri sempre altrimenti  
Il viso è quello che è un contesto  
Nel cui sottinteso sta il più degli eventi  
Sia spicciola cronaca o storia vulgata  
[...]

Si svisa il tuo viso - lì e lì al singolare”  
(vv. 1-5; 14).

Seguendo la legge dell’alterazione anche il viso, il tratto individuale per eccellenza, “si svisa”, slitta da sé, dai propri contorni, per dilagare e farsi “un contesto”, un insieme variegato di elementi spuri che lo circondano e gli riverberano addosso luci diverse, cambiandolo; è qui, nell’infinita zona di commercio con l’altrui e l’estraneo che questi non sono più tali, ma divengono, da accessorio “sottinteso”, parti ugualmente concorrenti, insieme con l’ormai decentrato “io”, al succedersi degli “eventi”, in una dinamica che riguarda tanto i fatti della piccola vita quotidiana di ognuno, la “spicciola cronaca”, quanto i momenti macroscopici e complessi del percorso dell’umanità, la “storia vulgata”. La pienezza dell’esistenza coincide con l’essere con gli altri, e con l’essere gli altri, al di là di ogni chiusura in eremitiche torri o colonne in mezzo al deserto:

“Fra te e il dappertutto non c’è alcun mai  
[...]  
È pleroforia il vivere adesso  
È vivere gli altri sei multipla folla  
Quell’io che ti turba a volte e fa ossesso  
È iride tremula su transile bolla”  
(L, vv. 4; 9-12).

Se scompare ogni barriera tra l’individuo e il “dappertutto”, la compenetrazione reciproca dei due elementi, un tempo rigorosamente separati, restituirà la massima intensità vitale, e l’“io” si sfrangerà nella folla, nell’insieme disordinato e casuale degli altri “io”, conscio che, aprendosi così verso orizzonti sempre rimandati nella loro fluidità, si farà “multiplo”, amplificando infinitamente le proprie potenzialità; quel rimasuglio di “io” che a volte ancora rivendica il perduto potere assoluto è condannato a essere un occhio flebile pateticamente rinchiuso in una cellula del transito globale. La “pleroforia” che provoca il vivere immerso nella folla è, propriamente, soddisfazione, un’estasi da

condividere con gli altri, in un movimento di vigile abbandono all'esterno: è il raggiungimento dell'obiettivo e del desiderio più alti cui possa aspirare l'uomo, se

“La felicità - e gli uomini non cercano altro - non è che questa coscienza di spossessarsi per appartenere plenariamente al mondo *esterno*, non più negativo ma positivamente salvifico. *Discorso a meraviglia*: senza fine. Anzi: offrentesi a te, proprio dal di fuori. Antiquato mito del paradiso perduto... Giardino senza apparente muro di cinta”<sup>160</sup>.

“Esterno” dunque come massima felicità, dovuta alla consapevole e voluta rinuncia delle porte che serrano il proprio sé in fissate posizioni e prerogative, per un abbraccio che arriva a prendere titanicamente il mondo intero.

Ma “esterno” anche come *discorso a meraviglia* “salvifico”, che immette nel modo di pensare le cose una coscienza nuova che ribalta le precedenti fondamenta, e che rivela quanto sia proficuo lo “spossessarsi” di sé, il non ripiegarsi sulle proprie ombre, il far schizzare queste ultime verso direzioni estranee; è chiarissimo Cacciatore nel descrivere la malsania del *te ipsum*, ambiente patologico cui è necessario dare respiro perché si risani:

“L'*in te ipsum redi* clinica schizofrenica  
Le cui porte schiuse respiro danno adesso”<sup>161</sup>

e ancora più chiaro è quando spiega come il concetto dell'esterno possa far vedere anche i propri dolori personali (nel caso del nostro la morte precoce del fratello) sotto un'altra ottica, che li consideri parte di un movimento globale di metamorfosi verso l'altro:

“La morte di mio fratello, quando avevo sedici anni, segnò una svolta nella mia vita. Da ragazzo estremamente estroverso divenni riservato, pensatore, e da questo trauma profondo uscii con una

---

<sup>160</sup> E. Cacciatore, *Intorno alla poesia e all'uomo moderno*, cit., p. 16

<sup>161</sup> E. Cacciatore, *Il giuoco si scatena*, II, vv. 6-7, in *Ma chi è qui il responsabile?*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 373

certezza: «ogni cosa è tutt'altra cosa». Capii che per la cultura cristiana la morte è macabra, orrenda con la decomposizione del corpo in vermi, mentre in realtà *ogni cosa è tutt'altra cosa*. Questo mi ha dato una visione del mondo completamente diversa e ho visto l'uomo del tutto proiettato all'Esterno. Proprio il contrario di quanto afferma la filosofia cristiana di Agostino da Ippona con l'assunto «in te ipsum redi». Più l'uomo si impegna nel pensiero più si affaccia all'Esterno completando con la morte questo slancio verso l'altro da sé»<sup>162</sup>.

L'ostinazione sul “ritorno a sé” porta dunque solo a non accorgersi, o a non volersi accorgere, del continuo processo di alterazione dei fenomeni, per il quale ogni cosa è sempre disponibile e pronta, sulla “piazza”, a diventare altro, e di cui la morte è solo l'estremo passo e il completamento di una vita orientata all'“esterno”.

Si è qui in una zona filosofica di evidente marca materialista, che ricusa ogni centralità all'individuo per aprirsi a una considerazione più ampia dell'esistente, e che si riflette nella poesia nell'assenza di ogni abusato intimismo e sentimentalismo biografico.

In questa prospettiva l'uscita dal “sé” e lo slancio verso tutto ciò che prima veniva ritenuto estraneo, irrilevante, distante, verrà a significare il rimpatrio nella vera casa di ognuno, cioè lo spazio della collettività, dove ciascuno ha diritto di cittadinanza ed esercita le sue funzioni in rapporto con gli altri.

Questa nuova patria si configura così come un luogo senza coordinate, perché tutte le ingloba, arrivando a estendersi ovunque ci siano i suoi “cittadini” ad abitarla:

“Dove vuoi giungere il tuo spazio è immenso  
Sono gli altri le tue direzioni e il tuo senso”<sup>163</sup> :

la visione “esterna” delle cose ha evidentemente l'effetto di dilatare gli orizzonti dell'uomo, che ora può sentirsi parte di un panorama sconfinato di fenomeni, e si

---

<sup>162</sup> A. G. D'Oria, *Domande a Cacciatore*, in “l'immaginazione”, nn. 55-56, cit., p.

<sup>163</sup> E. Cacciatore, *Probatio*, III, vv. 97-98, in *La restituzione*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 56

vede inserito in una fitta rete di legami con gli “altri”, che si presentano come i binari, incrociati tra di loro e diretti in ogni direzione possibile, sui quali egli può sdoganare la propria condizione ristretta viaggiando su percorsi inesplorati.

E ancora: gli “altri” non sono solo il mezzo che permette l’uscita verso il di fuori, ma sono più profondamente il vero senso e l’ultimo scopo dell’esperienza individuale, che rimane sterile e incompleta senza la propria apertura e l’abdicazione a se stessa.

La dimensione dell’esterno è tale che gli è totalmente estranea ogni idea di possesso, di proprietà privata, di zona franca dove godere indisturbati delle proprie acquisizioni materiali e intellettuali: qui ogni cosa è presa nel flusso di comune circolazione ininterrotta, portata dall’“eccedenza” dell’energia in transito. Spiega così Cacciatore:

“l’Esterno non indugia mai estasiatamente, - nel fascino del rapimento ammirativo,- a un suo colmo che non si dà infatti: trabocchevole qual è. L’Esterno, lì dove càpita, è sempre in eccedenza. E’ di séguito. La serialità dell’Energia lo va lavorando di gomito. E’ in continuo eccesso, l’Esterno. Si rimuove da sé, dosso dosso, e procede a ridosso. Perciò proprio l’Esterno, che dappertutto è in mostra ed è acquisibile ostentatamente, non è roba da possesso definitivo. Assimilativamente espropriabile tanto più sfida ogni simulazione detentiva”<sup>164</sup>.

E così come non esiste possesso, non possono esistere neppure fissi e definitivi domicili: non v’è spazio per ripari salvifici, ovvero per la tutela di propri interessi personali o di casta, o per la difesa incondizionata e non sottoposta a critiche e autocritiche delle proprie posizioni ideologiche; se tutto è in preda all’alterazione, tutto va messo sul banco di prova della collettività, con la disposizione ad accogliere il nuovo e il diverso; si devono abbandonare le garanzie di protezione da una revisione anche sconvolgente dei propri ruoli:

---

<sup>164</sup> E. Cacciatore, *L’Esterno*, in *Itto itto*, cit., p. 236.

“L’Esterno è l’andatura di chi va precipitandosi incontro per intero. Non già la dimora di chi s’acquartiera e se ne sta quatto nel suo quorum. L’Esterno non ha, ad un certo punto di silenzio, bocche ed imbecchi. L’Esterno ha già in pieno il visibilio dell’altrimenti che sopravviene sempre. E ti sorprende proprio perché ti ci trovi immischiato irrimediabilmente. Non sei più presso di te. L’Esterno ti ha preso a rimorchio”<sup>165</sup>.

Dall’Esterno si viene dunque rimorchiati, ci colpisce e trascina sradicandoci e portandoci via tutti i nostri vecchi schemi di pensiero. Ma andare verso di esso vuol dire pure precipitare, saltare senza coperture assicurative in un mondo sconosciuto: è un atto mentale estremo che infine ci restituisce una nuova consapevolezza della realtà, e nuovi occhi, per così dire strabici, per interpretarla e abitarla guardando contemporaneamente in più direzioni, quelle molteplici della vita comune tra gli uomini.

Per Cacciatore l’atto stesso del pensare, del ragionare sulle cose, del costruire un concetto, comporta uno spostamento di sé, delle proprie facoltà, verso l’esterno. Se il pensiero si forma associando diversi elementi, elaborando con essi un sistema logico il più possibile originale, il materiale a ciò necessario sarà comunque figlio dei fenomeni e delle idee circolanti nella realtà esterna, adeguatamente digeriti e riformulati.

Il pensare equivale allora davvero a un uscire da sé, per osservare il panorama esterno, notare quello che attira il nostro interesse, restituirlo in una forma personale che rende però sempre conto della sua origine comunitaria. Recitano alcuni versi al riguardo:

“La ragione è il rapporto più esterno  
L’idea pura è pregna d’esterno [...]  
Come cogiti aleggi l’esterno [...]  
Dove mediti? plaf! all’esterno [...]  
*Der Begriff* toh s’aggranfia all’esterno”.

---

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 232.

Questi versi sono tratti da un componimento intitolato *Andatura*<sup>166</sup>, che parla della teoria dell'esterno, contenuto in *Ma chi è qui il responsabile?*, un testo composto da una lunga serie di decasillabi che, con un ritmo battente, come in una assillante e guerresca litania, svolgono ogni aspetto e toccano ogni angolazione della tematica dell'esterno; inoltre questa parola chiave è esaltata dalla sua posizione strutturante di rima identica per tutti i duecentocinquanta versi.

È come una pellicola cinematografica che si svolge davanti a noi lasciandoci vedere un fotogramma alla volta. La tecnica dell'elenco funziona per addizione, e ogni membro porta un tassello diverso del grande mosaico concettuale che si delinea a mano a mano. Si affiancano in questa esposizione programmatica punti di osservazione eterogenei, che focalizzano molteplici livelli di manifestazione della dimensione dell'esterno, dai più concettuali a quelli più legati a situazioni quotidiane, materiali, esprimendo in questo modo la globalità e l'onnicomprendività di tale dimensione, che appunto coinvolge ogni cosa e ogni piano della realtà, privata e pubblica. Come testimoniano i seguenti versi:

“Frughi l'intimo e trovi l'esterno [...] Individuo compendi l'esterno [...] Nell'amore il tuo amore è l'esterno [...] Visionario è chi scorge l'esterno [...] Mentre eiaculi evolvi l'esterno [...] Nell'orgasmo un acuto è l'esterno [...] La memoria un braciere d'esterno / Ci si emancipa solo all'esterno [...] L'interiore è un estratto di esterno [...] Che fa il despota? Spranga l'esterno [...] Cosa implori... plurale è l'esterno [...] Il denaro che conta è l'esterno [...] Il nemico è Nemo all'esterno [...] Libertà spalancata è l'esterno [...] L'*in te ipsum* minuscolo è esterno [...] Leva il tappo svapora all'esterno [...] Croce Rossa per tutti è l'esterno [...] UPIM STANDA gratuiti l'esterno [...] Incestuoso per forza è

---

<sup>166</sup> E. Cacciatore, *Andatura*, in *Il nastro trasportatore*, vv. 13-14; 73; 78; 235, in *Ma chi è qui il responsabile?*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 488

l'esterno [...] Io diserto e mi sbando all'esterno [...] E' finita mi affaccio all'esterno / Te ne accorgi? che orgia è l'esterno...»<sup>167</sup>.

L'andare verso l'esterno significa poi anche aumentare le possibilità di guardare la propria situazione e quella della società da un punto di osservazione più alto, che riesce a cogliere le cose in un modo più ampio e globale, nel loro insieme, con un obiettivo posto al di fuori che restituisce un'immagine più aderente alla realtà, più oggettiva rispetto alle tensioni e ai movimenti che animano il vivere umano. L'esterno è dunque una porta d'accesso allo straniamento, a quel meccanismo linguistico-strategico capace di sviluppare una lucida critica del mondo a cui si riferisce.

Si è detto della necessità, nel nuovo panorama che si è delineato, della rifrazione dell'“io” nella molteplicità e nella dinamica intersoggettiva della comunità. Ma questo moto verso l'altro si rivela quello che è stato detto un rimpatrio perché già nella stessa costituzione dell'uomo, nelle sue fibre mentali, nelle sue risposte emozionali, si annida l'altro: l'uomo è di per sé un essere plurale, popolato da diverse voci e intenzioni, non riconducibile a un unico ritratto coerente in tutte le sue parti.

“Confronti i trascorsi procedi più avanti  
E trovi che l'unico è fatto da tanti”,

si legge nel sonetto XIX intitolato, infatti, *Molteplicità dell'unico*. Le azioni della quotidianità dovranno tenere conto della pluralità delle pulsioni interne all'essere umano, se vogliono andare nella direzione della “restituzione” della realtà.

“Trattieni l'aire e pretendi di stare  
Ma t'alteri e agendo sei già alveare”:

colti sin nell'intimo dalla forza alterativa agiamo sempre e per forza in una dimensione simile a un “alveare”, in un insieme caotico e inestricabile di

---

<sup>167</sup> Ivi, *passim*

movimenti reciproci. Portiamo nel nostro interno un microcosmo di pluralità che riproduce il macrocosmo dell'esterno. In più le tante identità presenti in ciascun uomo non sono mai riconducibili a una familiarità rassicurante, ma i diversi "io" hanno una natura estranea, sempre non appieno conosciuta, e ognuno è portatore di un bagaglio differente, provocando la complessità e la contraddittorietà dei comportamenti umani. Spiega Cacciatore:

“Il più geloso segreto dell'uomo moderno è fatto di estranei che, senza chiedere alcun permesso, entrano in lui e ne escono. Gli recano mormorazioni e messaggi. Ne mutano da un'ora all'altra l'umore. Con una mano l'abbattono, con l'altra lo rialzano alle più ilari illusioni”<sup>168</sup>;

ogni individuo è quindi un puzzle di estranei, che alternano la loro influenza e si scambiano capricciosamente i ruoli:

“Ha eletto te a sua patria l'indesiderabile  
Nell'intimo gli estranei di cui sei fatto  
Ora sono Giuditta ora sono Oloferne”<sup>169</sup>.

All'uomo, nella dimensione dell'esterno, non è consentita l'esperienza della solitudine: per quanto egli voglia fuggire dalla collettività, si trova sempre a ricadere infine in essa, che è il suo unico ambiente naturale. La vita solitaria presuppone comunque un'inevitabile interferenza da parte degli altri che si vorrebbe esclusi, sospesi da ogni influenza sulle proprie decisioni, e che invece continuano ad agire nell'essenza stessa dell'individuo:

“L'uomo moderno, per quanto con insistenza parli di solitudine e di isolamento, in realtà non è mai solo. E' sempre con altri. E quando momentaneamente non è in compagnia, le fibre sociali, che costituiscono il suo più intimo tessuto, continuano ad esercitare suppletivamente i poteri pubblici degli altri che così seguitano a

---

<sup>168</sup> E. Cacciatore, *Intorno alla poesia e all'uomo moderno*, cit., p. 24

<sup>169</sup> E. Cacciatore, *Probatio*, vv. 239-241, in *La restituzione*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 59

frequentarlo: dirigendone gli stimoli fisici e i desideri dell'immaginazione"<sup>170</sup>.

In questa visione così oltranzista si punta il dito contro coloro che si atteggiavano a eremiti, che cercano risposte nell'isolamento quando ogni soluzione di qualsivoglia problema è sempre riposta nella dimensione comunitaria degli uomini, e che chiudono gli occhi di fronte all'evidenza del fatto che

“Nulla è occulto tutto è notorio  
Un fruscio di pipistrello  
L'altrui presenza in mente propria  
Irrequietissimo uditorio.  
Gremita è al massimo la loro solitudine  
Per bocca d'ognuno parla la moltitudine”<sup>171</sup>.

Dunque ognuno, nella propria individualità, esprime tuttavia una voce sociale e polifonica, che proviene dalla folla che abita e percorre le proprie stanze interne: “L'affollato vuoto di cui ognuno è carico / Si fa accogliente locale caratteristico”<sup>172</sup>. Che lo si voglia o no, c'è sempre qualcuno, o anche solo un rapporto, una memoria o un'eco a ricordarci che la vita è un fatto sociale, un lavoro di gruppo:

“Lavori da solo o in gruppo con molti  
Sussurro ne nasce non certo un boato  
Tu parli con te o quegli altri tu ascolti  
Alerte c'è sempre qualcuno al tuo lato  
Non sei mai solo quel senso di senza  
Che avverti incrociato nel chiasma dei sensi  
Lo colma quel rombo inaudito accoglienze”  
(sonetto XLVI).

Tutti questi aspetti della dimensione dell'esterno non sono lasciati da Cacciatore in una dimensione solo astrattamente teorica, seppure sapientemente

---

<sup>170</sup> E. Cacciatore, *Intorno alla poesia e all'uomo moderno*, cit., p. 24

<sup>171</sup> E. Cacciatore, *Narratio*, vv. 21-26, in *La restituzione*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 31

<sup>172</sup> E. Cacciatore, *Epilogus*, vv. 16-17, in *La restituzione*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 84

articolata; egli, coerentemente con la natura sensibile e l'origine materiale del procedere del suo pensiero, individua un luogo ben concreto e caratterizzato dove l'"esterno" va a urtare elettivamente l'uomo, e viceversa: questo luogo è la città, nella sua configurazione contemporanea.

Un verso di "Andatura" dichiara: "È in città che si accampa l'esterno"; qui, nel vortice di strade confluenti le une nelle altre, nel labirinto infinito di esperienze, voci, ricordi, nelle linee parallele e incrociate di pensieri, nelle direzioni imprevedibili dei cammini, nello scontro e nell'incontro di realtà diverse, opposte e difformi, è qui che è più facile per l'"io" uscire da sé, e confondersi con l'altro, riuscire a sentirsi minima parte di un insieme in alterazione, scoprendo così la reale ampiezza del proprio essere. Spiega così Cacciatore:

"L'uomo moderno è interamente lui nella città soltanto. Il suo ambiente legittimo ora è quello urbano, dove tutti gli altri, simultaneamente, si protendono ad agire. Rete di comunicazione che lo cattura, ma da cui egli non intende affatto fuggire. Fili elettrici, cavi telefonici, binari, stazioni radio-trasmittenti, torri d'ascolto degli aeroporti, nastri d'asfalto, e le mille voci che lo attraversano fisicamente e psichicamente fin nel martellamento dei motti pubblicitari - arroganti o subdoli - sono l'onnipresenza di un miluogo demonico sì, ma a cui egli dà confidenza prima, e, alla fine, gratitudine per un prestito di forze che vengono ad articolare, ancor più incredibilmente, la sua innata tendenza prensile"<sup>173</sup>.

Ci sono alcune considerazioni da trarre da questo passaggio.

La prima riguarda la prospettiva storica che a Cacciatore interessa imboccare, e cioè quella del "moderno": il discorso filosofico da lui intrapreso è indirizzato precipuamente all'uomo della modernità, a quella comunità composta da cittadini che, pur preservando le rispettive differenze e singolarità, convivono negli stessi scenari, hanno riferimenti comuni, si intendono in date convenzioni storiche.

Muovendo da un tale intento la sua poesia sarà un medium comunicativo diretto non a un generico e indistinto uditorio, ma a un pubblico preciso, che può

---

<sup>173</sup> *Ibidem*

riconoscere gli oggetti del suo mondo che compaiono ricombinati e risemantizzati nella scrittura, e può decifrarli facendo uso di codici comuni; l'autore evoca e si appella quindi a un pubblico fatto di suoi contemporanei, che la sua scrittura allegorica (ancora nel senso benjaminiano) tende a portare dalla propria parte, a convincere del sistema razionale di cui è latrice con la propria struttura doppiamente efficace basata sulla suggestione formale e sull'acutezza ragionativa.

La seconda vuole sottolineare quanto Cacciatore metta l'accento sulla necessità del contatto diretto con la città affinché l'uomo si realizzi nell'interezza delle sue facoltà: è solo nel contesto urbano che gli è possibile espandere le proprie forze, amplificate dall'influenza generatrice degli altri, è solo qui che egli trova le condizioni adatte a sviluppare la sua "innata tendenza prensile", la sua costitutiva voglia di accrescere, sfruttando l'energia potenziale circolante nell'ambiente esterno, il proprio orizzonte vitale.

L'ultima considerazione nasce dall'insistenza con cui si descrive la realtà cittadina attraverso gli oggetti e i mezzi della comunicazione, che riempiono ogni spazio utilizzabile, dalle vie sotterranee delle linee telefoniche, allo spazio aereo delle trasmissioni via radio, alla terra dei binari ferroviari, ai muri vestiti dei manifesti pubblicitari; questa fitta rete di propagazione e di scambio di "mille voci" che attraversano l'uomo in tutte le sue componenti, che lo investono, e da cui egli non può sottrarsi ma che anzi deve accogliere e a sua volta tramandare, per partecipare alla dinamica dell'esterno, è il panorama più tipico e rappresentativo dell'ambiente della società contemporanea.

E allora è in questa trama di passaggi e ponti che è la città che la poesia può realizzare la sua aspirazione alla pubblicità, al suo esistere in funzione di un uditorio, è qui che la sfaccettata verità, il nodo di pensiero che porta con sé può soddisfare "la voglia di pubblico che tanto l'accora"<sup>174</sup>. La poesia si fa segno e traduzione (e critica) della dimensione pubblica in cui nasce vive e fermenta, e di

---

<sup>174</sup> E. Cacciatore, *Tetrasticha*, XLIII, v. 3, in *Graduali*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 623

cui segue le oscillazioni di favore e le fratture di interpretazione, e nella quale reperisce il materiale composito ed eterogeneo di immagini, forme, idee da reinventare responsabilmente.

Ma la pubblicità propria della poesia che si voglia all'altezza del suo tempo è quella stessa pubblicità insita nel procedimento allegorico che la sostiene: è l'elemento dell'*agorà* presente nell'etimologia di "allegoria", strategia di scrittura che, nell'accezione benjaminiana che abbiamo sostenuto e seguito, si costituisce come discorso in pubblico, sulla "piazza", e quindi politico, costruzione volutamente arbitraria di cose rapite ai loro contesti e utilizzi usuali da sottoporre al vigile esame del lettore a cui è indirizzata; il quale viene chiamato per nome, con l'urgenza comunicativa del "tu", ad entrare nel testo stesso, a farne parte come attivo e decisivo solutore dell'enigma che rappresenta, soddisfacendo così la vocazione democratica della poesia, e la sua tendenza a dar voce all'"esterno".

I versi di Edoardo Cacciatore, con l'inedita densità gnomica e con la tattile consistenza materiale che trasmettono, sono allora davvero delle spade affilate di metallo rovente, che venendo aspramente a contatto con il mare dei lettori reagisce sibilando e stridendo<sup>175</sup>. Ed è proprio in questo duro e violento interagire con il pubblico, nel non compiacerlo adeguandosi ai parametri e ai registri del facile consumo, ma anzi nel provocarlo senza tregua complicando tutti i livelli dell'espressione verbale, nel chiamarlo direttamente in causa, come oggetto della scrittura e soggetto della lettura, che risiede lo scandaloso proposito della poesia dell'alterazione, e uno dei probabili motivi della sua "censura" dal panorama letterario italiano.

La poesia di Cacciatore pare davvero, nel nostro mondo contemporaneo, "inammissibile", nel senso che Hans Magnus Enzensberger<sup>176</sup> ha dato di questa

---

<sup>175</sup> In una conferenza tenuta alla Harvard University intorno alla scrittura poetica, egli iniziò dicendo che "Il verso è il sibilo del ferro rovente quando viene tuffato nell'acqua": un'affermazione inserita in *Il matematico cleptomane, Carichi pendenti*, Lubrica, Bergamo 1989, p. 83

<sup>176</sup> Si legga: "La poesia si trova di fronte all'alternativa di rinunciare a se stessa o al proprio pubblico. (...) Anche Pindaro, anche Goethe sono oscuri, solo che la loro «oscurità» è stata ormai resa innocua,

parola, ma la sua “oscurità” nasconde, per usare ancora le espressioni enzensbergeriane, un’“evidenza” che è tempo di riscoprire.

## 11. Per una parafrasi

---

repressa, dimenticata. Anche la poesia degli autori classici è *denuncia*. *Au fond*, i classici non sono meno insopportabili dei moderni. Ma questa insopportabilità è inammissibile. La società ha creato istituzioni apposite per mimetizzarla, per attutirla, per adeguarla alla realtà di fatto. Mulini che macinano troppo lentamente: la poesia moderna non è ancora passata attraverso le loro mole. Di qui le accoglienze ostili che le sono riservate. Ciò che le si rinfaccia come oscuro è, in ultima analisi, l'*evidenza* espressa in tutte le grandi opere di poesia, quell'*evidenza* che deve essere e rimanere dimenticata perché la società non è disposta né a tollerarla né a riscattarla”; passaggio tratto dal saggio *Il linguaggio mondiale della poesia moderna*, contenuto in “il verri”, n. 10, 1963.

Tenendo sempre presenti le considerazioni di una lettura che risulterà del tutto personale visto che non è per nulla suffragata e facilitata dalla presenza della punteggiatura, proviamo a fornire un esempio di parafrasi su un sonetto de *La puntura dell'assillo* e per la precisione quello che apre la raccolta.

Pensandolo (ce lo auguriamo) in funzione di un futuro uso didattico, si puntualizzerà come le poesie di Edoardo Cacciatore ben si prestano a un raffronto dell'uso denotativo e connotativo della parola e come da un senso rigidamente definibile di essa si può passare a un altro senso vago e indeterminato, che non può essere uguale per tutti, ma molto personale, legato alle esperienze individuali, alla cultura cui ciascuno appartiene.

Se ne riporta il testo.

*Un parlatorio a denti stretti*

Pensare è sorreggere i transili schianti  
Secondo l'assillo che punte ove smania  
Il tatto vi avoca e lo modula in tanti  
Ribattiti espansi - la sparsa zizzania  
Dei sensi è d'accordo si scansa e il suo aiuto  
Respinge in distanza sta lì di prospetto  
Chi pensa ha l'assillo con lui da muto  
Che è tutti i suoni distacca di netto  
Ne fa un continuo di battiti immenso  
La lingua lei tace ed i denti più stretti  
Che mai or erigono esatto consenso  
Al tatto smanioso il cui ordine accetti  
In battiti espansi ormai perentorio  
L'assillo in silenzio si fa parlatorio.

Schema: ABAB CDCD EFEF GG. Per il sistema delle rime vedi pag. 76

**vv. 1-2:**

*Pensare è portare addosso i tonfi passeggeri che si ricevono per azione dell'energia che colpisce laddove ci sia un effettivo desiderio di slancio vitale*

**1.**

La costruzione del primo verso è perfettamente corrispondente alle funzioni logiche presenti. Particolare l'apertura con tre verbi successivi che rispettivamente sono soggetto, copula e parte nominale e implicano nel lettore l'azione stessa della riflessione così come vuole indurre il significato suggerito dal poeta. Una specie di dimostrazione anticipata del contenuto del sonetto caratterizzata dalla costante presenza della 's', un elemento di continuità fra i termini dei due versi, quasi a indurre ad una lettura che non sia interrotta nella sua declamazione ma soprattutto nella concatenazione di ciò che vuole esprimere nei diversi elementi. Vedi note 102 e 103.

*transili:* vedi pp. 46, 77 e 86. Dall'aggettivo latino *transilis*, e, che oltrepassa: il suffisso *-ile* indica l'idea di capacità, qualità, attitudine. Qui: che passano, passeggeri.

*schianti:* come sostantivo apparentemente si confà poco a un'azione di tipo riflessivo dato che è il rumore improvviso prodotto da ciò che si schianta appunto. Ma facendo riferimento alla locuzione avverbiale *di schianto*, cioè all'improvviso, d'un tratto, si può desumere un significato possiamo dire 'mediato' che contemporaneamente rappresenti la fulmineità dell'atto del pensiero (ricordiamo anche il sonetto III intitolato *Fulmineità del linguaggio*) e il suo effetto dirompente. La parola 'tonfo' rispecchia a mio avviso tale compromesso, perché trattasi sì di un rumore ma sordo, causato da colpi 'battuti', termine caro a Cacciatore: vedi nota 116. In *Itto itto* si legge:

“I suoi [del pensiero] contraccolpi sono imprevedibili dal momento che i colpi istruttivi vengono forniti direttamente dall’Energia transige per cui i battiti si sciardano in sillabe volubili”<sup>177</sup>

## 2.

*secondo*: bella preposizione, piena di valenze significative. A servizio dell’*assillo* (vedi pp. 24 e 82), pone il pensiero e i suoi *schianti* lungo la direzione dell’energia, conformandoli al modo da essa richiesto, voluto, prescritto e indicato.

*l’assillo che punge ove smania*: l’effetto del pensiero, dell’energia attecchisce in chi è predisposto alla sua azione o comunque è un essere attivo e dinamico<sup>178</sup>. Il verbo *punge* richiama il significato etimologico di *assillo* come tafano ed è posto vicino (separato solo da *ove*) all’altro verbo *smania*, proprio di chi desidera intensamente: è una vicinanza anche lessicale quella di chi agisce e punge a chi subisce la punzecchiatura ma che per effetto dell’azione ricevuta diventa subito soggetto attivo: vedi p. 25. Dopo la voce verbale leggesi un punto fermo.

## 3-5a:

*Tutto ciò che è invaso dall’energia ne prende il posto e distribuisce l’effetto ovunque - facendolo disperdere - in tanti singoli battiti ripetuti: la diffusa malignità dei sensi vi si adegua, pur cercando inutilmente di evitare l’energia e respingerne lontano lo spirito.*

## 3.

---

<sup>177</sup> E. Cacciatore, *Rinforzi in disponibilità dell’energia medesima*, in *Itto itto*, cit., pp. 309-310

<sup>178</sup> Vedi nota 103. A pag. 322 si legge: “Chi pensa si pone in disparte: per soppesare il volume intenzionale della sua locutività”.

*Il tatto*: il senso del tatto che l'assillo possiede sembra essere connotato da una forte e autonoma personalità che lo porta, una volta che è stato coinvolto dal flusso energetico a prenderne il posto, ma inconsapevolmente continua a fare il gioco dell'energia stessa, che se ne serve per diffondersi ovunque. Qui *il tatto* più che il senso sembra indicare la condizione di qualsiasi cosa che venga 'toccata' dall'energia.

*Vi*: in riferimento all'azione dell'energia.

*Avoca*: in prestito dal linguaggio giuridico che dà il potere di sostituirsi ad altri nella prosecuzione di un'attività. Il latino *avocāre* nel senso di 'allontanare, impedire' non sembra appropriato.

*lo*: il tatto diventa complemento oggetto dell'Energia, soggetto sottinteso.

*modula*: verbo desunto dall'ambito musicale nell'accezione di una variazione regolare e armonica del canto, della voce, del suono, qui della sensazione.

#### 4.

-: il trattino viene qui interpretato come i due punti, così come nel v. 5 si immagina una virgola prima di *si scansa* e nel v. 6 un punto fermo dopo *distanza*.

*sparsa*: nel senso di diffusa prima in riferimento alla qualità costitutiva del senso come tale e poi dell'azione di diffusione dello stesso carico dell'effetto energetico.

*zizzania*: la vana oppositrice azione *dei sensi* (vana perché poi ci si adegua, è *d'accordo* del v. 5) è data dal senso figurato fornito da una famosa parabola evangelica: "Quando poi la messe fiorì e fece frutto, ecco apparve anche la *zizzania*" (cfr. Mt. 13, 24-30).

#### 5b-9:

*Distante da essa, di fronte, c'è colui che pensa: costui sì che possiede l'energia anche quando se ne sta in silenzio e allontana da sé tutti i rumori e rende il silenzio stesso un gran continuo di battiti.*

#### 8.

*che*: la condizione di chi se ne sta in silenzio

*è*: è proprio di chi

**9.**

*ne*: della condizione di cui sopra. Alla fine del verso s'immagini un punto fermo.

**10-12:**

*Anche la lingua sta ferma così come i denti, i quali, più stretti che mai, come mattoni di un muro si accordano a tutto quello che l'energia colpisce accettandone l'effetto.*

**10.**

*La lingua lei tace ed i denti più stretti*: troppo facile sembra la spiegazione letterale. Ma viene difficile che l'azione della lingua seppur sia quella di tacere sia evidenziata dalla ripetizione del soggetto *lei*. È preferibile pensare *lei* in riferimento all'energia che diventa soggetto di *tace*, nel senso transitivo di far tacere: così si ridà centralità all'energia che costringe *lingua* e *denti* a uniformarsi e ad adeguarvisi.

**13-14:**

*Attraverso battiti espansi perentoriamente l'energia trasforma in voce ogni forma di silenzio.*

Il distico finale sintetizza gli effetti devastanti e paradossalmente costruttivi dell'energia, che si è servita di ciò che ha incontrato nel suo tragitto.

## **12. La prosa di “Itto itto”**

“Grande opera della maturità, summa estrema di una scrittura che cerca nelle proprie ragioni le ragioni del mondo e dell’essere. Una prosa che costituisce una sintesi del lavoro di anni attorno alla significatività della parola, alla sua vertiginosa capacità di far parlare tutto e di tutto; opera magmatica, fluviale...”<sup>179</sup>.

Quale maniera migliore per introdurre la corrispondente opera in prosa della raccolta poetica “La puntura dell’assillo”?

Ne *L’aritmese inscansabile*, prima delle quattro sezioni che la compongono viene dispiegato e spiegato come sia l’Energia del motore ad animare l’intero universo con dettagliate descrizioni dei modi attraverso cui essa, agendo, va edificando le forme della molteplice realtà.

La seconda sezione, *L’Esterno*, si concentra sulla natura e sul ruolo, nella definizione delle cose, dell’Esterno, lo spazio che urge su di noi e dove l’Energia si dipana ed espande.

La terza parte, *Transilità dell’energia e veicolare ritorzione del pensiero*, è dedicata al rapporto tra Energia e Pensiero, vale a dire fra il movimento assoluto e incostante e la “ritorsione” del processo mentale che tenta di fermare il movimento per fissarlo e renderlo oggetto.

Diversi aforismi di vario argomento compongono invece l’ultima parte dell’opera intitolata *Rinforzi in disponibilità dell’energia medesima*.

Singolare risulta certamente il concetto dell’Energia che vale la pena riprendere e che può essere ricondotto a idee e principi utilizzati e spiegati in passato dalla filosofia; ancora più originale è il linguaggio adoperato per descriverla: iterativo, pomposo, innovativo, arcaico...

Quando s’inizia la lettura del trattato, ci si immette subito in una particolare rete di termini ed espressioni che immediatamente possono apparire strani, estranei, lontani alla comprensione. Bisogna insistere e andare avanti

---

<sup>179</sup> G. Patrizi, *I nomi dell’Alterazione*, Introduzione a *Itto itto*, cit., p.7

affinché un lettore acquisisca familiarità con il lessico cacciatoriano e a prescindere da una terminologia che sovente è davvero tecnica o quanto meno particolare, i concetti chiave via via scorrono facilmente.

La terminologia applicata tocca più ambiti da quello della fisica (cinetica, in particolare) alla medicina, dalla filosofia alle scienze, alla musica, alla storia, all'architettura. Il più delle volte sono parole che molto hanno a che fare con il corpo proprio per rendere chiara l'idea di come l'azione dell'Energia abbia un impatto devastante i cui effetti possono essere resi attraverso immagini che si possono rappresentare con la mente.

A volte la scelta cade su sinonimi che anche dal punto di vista della pronuncia risultano più duri o insoliti e quindi più incisivi: acme al posto di apice, stigma anziché segno e impronta, ragna al posto di insidia o rete.

L'Energia cacciatoriana trova la sua piena definizione senza essere costretta da una forma poetica qual è il sonetto che pur nella libertà originale che caratterizza la raccolta "La puntura dell'assillo" è comunque una forma dentro cui (rac)chiudere un pensiero.

E così in un testo che immediatamente si presenta pesante e corposo con le sue seicento pagine, le espressioni che connotano il principio dell'idea e della letteratura di Cacciatore sembrano aleggiare, si spostano con leggerezza, in una serie di incastri fra parole e verbi, tra citazioni dialettali-colloquiali e concetti filosofici. Le parole fanno parte di un tutto, pur mantenendo la loro identità settoriale: e si percepisce quanto siano parte naturale del patrimonio intellettuale del nostro, che ne fa un uso ordinario e dimesso pur nella loro eccelsa qualità e fattura.

### **13. L'Energia: parole e concetti**

La scrittura sembra trasformarsi in una perenne e continua dichiarazione d'amore verso ciò che essa stessa esprime e pare voglia fare di tutto per 'acconciare' modelli espressivi e significativi ai più alti livelli<sup>180</sup>.

La ragione sta nel fatto che il linguaggio deve far di tutto per corrispondere al fenomeno dell'Energia che è come se avesse il fine di ritornare circolarmente a se stessa ma ogni volta con più forza e convinzione. Seguendo un' illogica legge interna (apparentemente sembra così) consta di momenti e caratteristiche ordinate e disposte serialmente, trasformando la ripetitività di una trasmissione di dati in una forma parallela e seriale che però non può contare su un tragitto prestabilito una volta per tutte e standardizzato. Si muove, s'infiltra, s'insinua, slegando ogni sorta di giuntura e ripassa e ritorna ritoccano ogni elemento che già aveva incontrato sul suo percorso di 'andata' rivestendolo o scoprendone nuove suscettibilità e corde da far vibrare. Così facendo, si gonfia e riempie di inedite acquisizioni e nuovi accadimenti.

La sua è una proprietà di specie rigenerativa che però non cancella le tracce e le impronte che puntualmente e forzatamente incontra, ma anzi fa del 'bottino' e del 'corredo' che sottendono ad ogni tipo di relazione, vale a dire dell'esperienza e del patrimonio genetico che appartengono all'uomo, un qualcosa di diverso, dinamicamente rinnovato, liberato da pesanti sozzure che in una reazione a catena causa un movimento e un flusso senza limiti.

Da tutto ciò l'Esterno viene a rivestirsi di una duplice funzione. Se da una parte infatti rappresenta un laboratorio dentro il quale, attraverso gli elementi che già contiene, permette una nuova elaborazione degli stessi, dall'altra, invece, è una realtà che non si può sottovalutare né tanto meno ignorare visto che spontaneamente viene "a galla ed in luce".

Di colpo in colpo, "da un tonfo all'altro e di ponfo in ponfo" l'Energia si alimenta e s'ingrossa. Trasporta con sé e coinvolge un "affardellato farcime" che

---

<sup>180</sup> Alcune osservazioni si ripeteranno rispetto alla raccolta poetica che deriva dal testo filosofico

scosso e rimescolato nei suoi componenti ritrova vigore e freschezza in un'interazione tanto apparentemente superficiale quanto realmente profonda.

Riagitando gli ingredienti con cui s'imbatte, l'Energia sembra dissolversi e soccombere agli ostacoli: invece, riemerge 'rammassata' "da un accaduto all'altro" pur "mantenendo in salvo e in salute" la sua condizione prevalente da rendere inane le variazioni, i sussulti, le suscettibilità che sembravano minarne l'azione invasiva.

L'essere umano inizialmente pare non voler offrire un fertile terreno dove far attecchire l'effetto energetico, quasi mortificato dai cambiamenti che deve registrare "membra membra, di angustia in angustia, fibra fibra, controvoglia". Alla fine però vi riconosce una positiva conseguenza rigeneratrice e rinnovatrice.

Tale riconoscimento comporta da parte dell'uomo il convincimento di un'inedita maniera di allargare il proprio confine spazio-temporale nella permanenza dell'esistenza: è una sorta di emozione il cui devastante impatto alla fine torna utile ed efficace se "ci solluchera ... da piglio così piglio cosà". Probabilmente tutto questo entusiasmo nasce dalla consapevolezza interna di essere "vastasi", cioè volgari, indegni di cotanta attenzione vitale dato che per la maggior parte della nostra vita soccombiamo a un modo di essere che forse si confarebbe meglio alle bestie, sospingendoci "innanzi sotto sforzo sempre". L'Energia è in grado con il suo 'inaspettato incignarsi'<sup>181</sup> di vincere le iniziali resistenze cerebrali e corporali dell'uomo che istintivamente al primo scossone estraneo è portato a difendersi e ad autoconservarsi. Quando riesce a trovare una breccia vi si insinua e "trascina via tutti quanti di peso attraverso la forzosità del suo altrimenti".

L'aspetto suo più sorprendente è il suo confarsi, uniformarsi al 'materiale' che reperisce, incontra e investe. Una volta che Le si permette di agire è anzi invocata e ricercata in quanto se ne avvertono gli immediati benefici effetti.

---

<sup>181</sup> Il verbo siciliano "incignare" è transitivo e riflessivo ed è tuttora molto usato nel dialetto: si riferisce strettamente a un capo di abbigliamento che si indossa per la prima volta in occasioni speciali come matrimoni, battesimi, feste patronali...

Il fatto che l'Energia sia 'nomade' e in perenne movimento non significa affatto che non sia risoluta e totalmente compatta. In virtù "dei suoi istigatori moventi", dei suoi "insulti", l'individuo trova motivo di reazione e di insistente vitalità e attraverso gli ostacoli, in verità esigui e deboli, che vi frappone può usufruire e contemporaneamente fornire all'Energia "altra pluralità di sporgenze irradiative".

I ripetuti colpi inferti alla realtà dell'essere e delle cose danno il fondamento dell'esistere ancora: la connessione e l'articolazione, le iterate 'percussioni' ne rimettono in moto i meccanismi incessanti del vivere coinvolgendo qualsiasi sfera. A dispetto di quello che può apparire inizialmente, di come cioè le battute continue e incessanti possono essere ravvisate alla stregua di suoni indistinti, monosillabici che però nel loro insieme sono in grado di comporre "un ellittico Discorso a Meraviglia".

Le spinte e gli stimoli dell'Energia sembrano colpire a caso: eppure gli esseri sono "spintonati sotto un attutito nugolo di bötte perpendicolate attimo attimo" fino a che del Discorso possono essere trovati gli elementi logico-fisici che ne costituiscono l'impianto, mentre l'iniziale meraviglia che esso suscita risulta alla fine l'elemento che permette, dopo aver esaurato il soggetto preso di mira, che questo stesso soggetto possa metabolizzare lo sconquasso subito e rimettersi in piedi, cosciente della nuova forza acquisita.

La trepidazione e un inatteso senso di eccitazione accompagnano gli esseri in attesa della devastante azione omogenea. Se in effetti chi l'accoglie può essere visto in uno stato del tutto passivo, in realtà la disponibilità all'evento di per sé rende compartecipi chi si appresta anche tacitamente ad accettare i fiotti dell'Energia. Qui consiste la valenza semantica del verbo 'strumentarsi' che in una tipica accezione siciliana definisce l'atto di prepararsi e ingegnarsi in modo tale che tutto ciò che compone il nostro essere non resti solo una struttura inane e

meramente decorativa, ma che al contrario venga ri-significata in un modo inedito e per questo stesso motivo valorizzante<sup>182</sup>.

Ogni elemento bersagliato sembra uscirne scombinato e la conseguente confusione potrebbe indurre a pensare a una dispersione delle funzioni e del motivo di essere delle diverse parti colpite. Forse al momento si crede effettivamente di perdersi o addirittura di annullarsi: eppure tutto questo trambusto alla fine genera il necessario entusiasmo ad accogliere nuove forme che paradossalmente risultano poi costruite in base ad eccentrici calcoli che puntualizza ogni congiuntura. Quasi come se in prossimità e in previsione di essere colpiti da un fulmine, tutte le paure che accompagnano l'attesa del momento si traducessero nel momento della deflagrazione in forze nuove, che da semplici prede di un atto energetico sono diventate esempio e strumento stesso di energia.

Anche il linguaggio, come qualsiasi realtà e in quanto tale insieme di più elementi, prende parte al gioco compulsivo generato, scomposto e rivitalizzato ad opera dell'Energia. Anche i suoi "quarticelli fermentativi" rientrano in quest'ottica e, similmente alle azioni compiute dall'uomo, si ricompongono e forma continuamente espressioni e immagini in una girandola ininterrotta e interminabile di rimandi.

Un Discorso prende gradatamente compostezza e nel mettere insieme e tessere in un'unica e sempre nuova trama gli urti dell'Energia, riesce a sintetizzare in una parola piuttosto che in un'altra concetti destinati a durare poco, il tempo di un pensiero, di una proposizione: realtà che si ottengono grazie all'iniziale e convulsa accozzaglia di parti smembrate e rinvigorite dei costanti insulti perpetrati dall'Energia.

Essa infatti agisce sempre e marcatamente in modo possiamo dire 'ossimorico'. Il suo zonzeggiare è azzardato, procede scrupolosamente senza un piano predefinito ma che alla fine termina in una tela di rapporti perfettamente

---

<sup>182</sup> "Strumintarisi" nel dialetto siciliano è pure sinonimo di "inventarsi"

concatenati e consecutivi. E così pure tutto ciò che ne viene sopraffatto è in continua transizione, in un perpetuo movimento originale, calcolato eppure spontaneo.

Nel ricevere e accettare gli stimoli dell'Energia, l'essere prova un improvviso sollievo che inizialmente deriva certo da un avvertimento tattile, sensoriale, piacevole ma che non rappresenta un'improvvisa e momentanea cessazione del dolore. In realtà, gioca molto la caratteristica fondamentale e fondante che accompagna la meschinità umana, cioè l'egoismo, che porta ad esaltare e a far risaltare la benché minima quantità di positività personale, accompagnandola a un deprezzamento di riferimenti altrui, che vengono visti e giudicati solo nell'istante in cui presi d'assalto dall'Energia devono cedervi. Naturalmente, tale falsato concetto del piacere è reciproco. Il reale godimento è dovuto a un impensato appoggio e ad una disponibilità (non derivante dalla nostra volontà) alle azioni che si verificano al passaggio dell'Energia.

Solo per questo motivo, l'uomo è elevato a un maggiore rango di dignità che lo solleva da bisogni di natura esclusivamente animale, limitata a scambi di ordine primario, basico.

Che l'Energia si sprigioni, si divincoli, si sleghi, si sfoghi e investa chissà chi o cosa non deve indurre a pensare ch'essa perda qualcosa del suo impeto durante le sue scorribande. Il momentaneo e ingannevole stato di benessere che fornisce non sminuisce di contro la sua essenza, non ne diminuisce il vigore. È come un liquido che da un unico contenitore viene interamente versato in più contenitori atti ad accoglierla seppure per un determinato lasso di tempo. Come ogni altra cosa, anche questi sono destinati ad essere rimessi nel gioco del rimescolamento e del 'racconciamento' "secondo i risuggimenti dell'Alterazione", che grazie ai suoi doni rimescolati e riconcessi rende chi ne usufruisce esaltato e orgoglioso di una carica ritrovata.

Tutti coloro che ne sono colpiti risultano conseguentemente saturi di una vitalità energizzante e di esaltazione. Contemporaneamente, c'è la presa di

coscienza di una vera identità che porta l'uno a conoscere l'altro anche nei particolari in quanto degni di essere notati. E ciò avviene anche dal punto di vista linguistico perché si infrangono le barriere rigide dell'incolonnamento e delle ripartizioni a compartimenti stagni, che non hanno senso di esistere ancora dal momento in cui restano frantumati nell'impatto che li riqualifica. Anche in tale frangente si enuclea l'apparente contraddittorio apparato dell'Energia mentre sortisce i propri effetti. Invasi dalla sua azione, siamo portati all'estremo grado di eccitazione pur non perdendo cognizione della bellezza e della sensazione di ciò che ci attraversa perfino visceralmente. Anche se in un modo che mette l'individuo a soqquadro, il fenomeno si verifica perché si entra a far parte del circuito dell'Energia che ha un suo regolamento interno, 'cronico' che induce a rendersi conto del pur fugace accadimento che per essere pienamente gustato e assorbito ci deve fare alzare lo sguardo al di sopra "del proprio pendolo intellettuale".

Il momento dell'impatto e il parallelo stato di coscienza di chi lo subisce rappresenta il clou del rapporto fra l'Alterazione e l'alterato. In un unico istante sembrano assommarsi diversi tempi di addizione e moltiplicazione della sensazione che pur nella sua dimensione totalizzante e assoluta si rivela transitoria. Le Pleroforia, cioè l'Energia che trascina con sé ogni cosa, s'incontra con la "Iperagenzia dell'Informatica fremente in atto" che rappresenta chi si mostra disponibile ad accoglierla e a tal fine spiega tutte le proprie armi e sensibilità in modo da esserne completamente travolto e riempito".

Inevitabilmente su di noi si depositano alcune informazioni inerenti l'essenza dell'Energia, soprattutto a livello di conoscenza e percezione del mondo circostante, di tutto ciò che ci circonda, del vivere quotidiano. È pur sempre una concessione dell'Energia che ansimando permette l'incontro fra i suoi innumerevoli colpi "e i moventi della nostra alterazione che si adatta a quello stamburamento di battiti inferti via via". Pur nella sua smania, l'Energia non perde mai la sua compostezza e i suoi elementi risultano paradossalmente

rigidi e flessibili: nell'incendio che scatena si trovano a convivere tutti i momenti già vissuti in uno stato armonico e affatto oppositivo-contraddittorio.

Che l'azione dell'Energia si diffonda e si espanda attraverso esseri, cose e pensieri simultanei e diversificati non la rende più debole o scoperta in qualche suo lato o espressione. Al momento, a chi è impreparato o non idoneo a comprenderne la portata, essa può apparire minata nelle fondamenta proprio perché i parametri di giudizio non sono adeguati alla portata dell'effetto. L'Energia, è vero, si denuclea e si muove, sì: ma non per questo si stabilizza nelle varie direzioni dove si deposita e che investe.

## **11. La varietà semantica**

Gli ambiti semantici dove l'Energia nella sua applicazione ed esplicazione sono molteplici ed interessantissimi da analizzare, da quello medico a quello matematico, in una complessità che testimonia la vitalità del cosmo e l'incontenibile transilità dell'energia, accogliendo in sé la multiforme e proliferante varietà dell'esistente, resa retoricamente attraverso l'accumulazione di predicati o attributi.

La letterarietà che la prosa di *Itto itto* rivela, appare tutto al servizio dell'indagine speculativa, tesa ad un'appropriazione conoscitiva del reale, cercata anche attraverso la scrittura e l'istanza speculativa, che sono i principali moventi dell'attività cacciatoreana.

I frequentissimi termini anatomici e medici, per esempio, danno la misura di una possibile e dal poeta-filosofo auspicata comunione tra studi teorici e prassi esperienziale: quanto riguarda fisiologicamente l'uomo, il suo corpo, come anche i processi biologici e patologici, quindi dinamici e alterativi, a cui questo va incontro, sembra assicurare concretezza d'esame ed aderenza alla realtà<sup>183</sup>.

L'azione diffusiva dell'Energia nel suo atto preparatorio viene addirittura paragonata a uno scleroma, che dal punto di vista medico è una malattia infettiva cronica caratterizzata dalla comparsa progressiva di placche dure e infiltranti sulla mucosa delle vie respiratorie superiori. Come definizione e termine di paragone sembra troppo e distorto. Eppure nel paragrafo prendono posto altre comparazioni simili come per esempio 'enfia ernia': l'insolito aggettivo denota un rigonfiamento, l'aumentare anormale di volume, confermato a pag. 94 dall'espressione "inguinazione insertiva", forte dell'originale significato indoeuropeo di inguine come "ghiandola" e "gonfiore".

Il tutto per connotare l'eccezionalità insita dell'Energia che pur essendo una solida "saldatura di battiti" può apparire, come già affermato, 'sdruciolevole', facile quindi a scucirsi, strapparsi, rompersi, lacerarsi, tagliarsi,

---

<sup>183</sup> C. Bello, *Itto itto: scrittura e filosofia nell'ultima opera di Edoardo Cacciatore*, in *Edoardo Cacciatore: la rivoluzione poetica del Novecento*, cit., p. 178

stracciarsi, sdrucirsi, disperdersi, quando invece è un “solido convoglio in dipartita continua”.

Intento confermato quando accenna al “suo tratto di unione cauterizzante”<sup>184</sup> in riferimento al cauterizzare, lo strumento chirurgico usato per la bruciatura terapeutica di verruche, nei, piccoli tumori superficiali della pelle.

Quando vuole indicare invece l’azione ordinatrice dell’Energia rispetto a un cumulo indiscriminato e insignificante, definisce quest’ultimo come “ateroma”, che dal punto di vista medico indica una lesione costituita da deposito di lipidi oppure una formazione cistica.

E così ancora con “circostanze amniotiche”, “sfinteri”, “gangli”, “epiglottidi”, “colostri”, “borborigmi”, “flogosi”, “eczemi”, “enfiature tumorali”, “infarti”.

Affinché la conoscenza sia sostanza realmente assimilabile, di cui intridere la pagina, Cacciatore attinge metodo e lessico da altre scienze e altri ambiti conoscitivi.

Un termine particolarissimo ad indicare dell’Energia il continuo ma non svilente movimento è il riferimento al “mozzato ambio tra battito e battito”. L’ambio è un’andatura del cavallo che si contraddistingue per il movimento simultaneo in avanti o indietro delle zampe di un lato dell’animale (sinistro o destro) simultaneamente all’opposto movimento delle zampe dell’altro lato. Tale dinamicità che onninamente (si noti l’uso - ripetuto - di un avverbio così insolito) si dirige, la rende comunque un motore immobile da cui si dipana ogni realtà.

Si assiste all’inizio del paragrafo XXIV a un passaggio nel quale si elenca una serie di caratteristiche che non sono dell’Energia, non Le appartengono, come una signora d’alto rango con la sua bella età, dall’alto della sua dignitosa compostezza: essa

“non è smargiassa... non si pavoneggia mai...non millanta... non è Kitsch... non si ringalluzzisce... non è sconcia... non spettina mai la sua

---

<sup>184</sup> E. Cacciatore, *Itto itto*, cit., p. 97

perpendicolarità e geometricità... non va barcollando in una sua tronfia ostentazione... non andrà mai a sbattere nella sgradevolezza d'una pomposa passamaneria”.

Pur nella sua continua e imponente invasione con costante “pungimento e puntualità d'assillo”, la signora Energia non si scompone mai: riesce a sbrigarsela sempre con equilibri, anzi, si legge a pagina 59 “non fa che dirimere e racconciare quanto viene scardassato”. L'ambito semantico di quest'ultimo aggettivo si riferisce alla lana, e precisamente allo ‘scardasso’, l'arnese a denti uncinati che viene utilizzato per pettinare la lana. Un concetto ripreso nell'avverbio “cardatamente” del paragrafo successivo, in riferimento a ciò che viene cardato, nella fattispecie al tessuto ottenuto con fibre corte naturali o con sottoprodotti della carderia, un reparto di uno stabilimento tessile: non c'entra nulla, verrebbe da dire. Eppure in questa maniera Edoardo Cacciatore può restituire un'immagine vivida di quello che vuole far intendere, di come, cioè, l'Energia riesce a ricomporre e a riordinare un confuso stato di cose che alla stregua di una matassa prima del suo intervento risolutivo è ingarbugliata, tutta da sbrogliare.

Interessante l'incrocio fra musica e matematica che se nel campo della misura hanno già molto in comune, in Cacciatore trovano un reciproco aiuto nella terminologia: e così il solfeggio, il modo di leggere la musica pronunziando i nomi delle note rispettandone la corretta durata, viene impiegato nella variante ‘sofeggiando’ in riferimento ai battiti che s'imprimono con “aritmetica forza”.

Quello dell'Energia è sicuramente un “impatto mitragliante”, ma a fin di bene e lo dimostra il fatto che il suo flusso, “onda onda”, si irradia e solidifica stereometricamente, vale a dire con tanto di precisione e meticolosità. Il ricorso a un avverbio così ‘matematico’ (la stereometria è quella parte della geometria che studia la misurazione dei solidi) ha lo scopo di comunicare questa caratteristica dell'Energia; il suo vigore è infatti “tautomatich”, parola bruttina a dirsi, ma che nelle sue due componenti rafforza il concetto: l'operazione ininterrotta che si

ripete da sé, che si verifica come diretta conseguenza di un altro fatto è l'elemento identificativo dell'Energia.

Bisogna soffermarsi su un altro aggettivo associato a vigore che è "ritentivo". Vista la natura del vigore dell'Energia, "ritentivo" qui a mio avviso non può essere letto come il sinonimo usato raramente di "ritenitivo", che esprime arresto e contenimento (a meno che non si intenda nell'accezione oramai in disuso di accoglienza e ospitalità). Sarebbe più logico, visto il frequentissimo utilizzo del suffisso -ivo che Cacciatore fa per indicare capacità, disposizione e qualità dell'azione, assumere di "ritentivo" il significato letterale di colui che ritenta. Da qui risulta facile comprendere l'associazione all'Energia del precedente "insertivo".

Percussivamente, un avverbio che si usa in ambito musicale e con il riferimento alla batteria e ad altri strumenti di percussione, all'inizio del XXV paragrafo definisce la scansione dei colpi inferti dall'Energia i cui passi sono compassati, cioè 'misurati col compasso' più che 'controllati', e si insinuano calcolativamente, altro termine 'algebrico', come in senso più ampio la parola 'tacche', cioè qualsiasi segno posto sugli strumenti di misura per indicarne la graduazione.

In Cacciatore il "metronomo" diventa uno strumento "dell'Intelletto proprio, [che] può condurlo a scoprire un'attonita lancetta di registrazione"<sup>185</sup>, mentre per esprimere il momento in cui l'Alterazione si acquieta, la definisce "insonorizzata", quasi resa impenetrabile ai rumori, acusticamente isolata.

Sempre nel succitato paragrafo, nelle ultime righe c'è un'impalcatura lessicale che si regge su una terminologia desunta dal campo architettonico e che conferma la solidità di ciò che viene a edificare (è il caso di affermarlo) l'Energia compulsiva.

---

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 97

“Ed ecco che quelle perpendicolari percosse, dovunque esse operino indistintamente, verranno ad essere scosse dai loro stipiti. Così che i loro ipotetici archipenzoli non si contengono eretti a timpano equilibratore di tra le spiovente di forze nel corpo di cadute definitive, ma vanno ormai oltre, nell’Intelletto attratte da una persuasiva aggiustatezza, veicolare ed ubiquitaria, dove avranno, ad uno ad uno, facoltà di collocarvisi per un nonnulla di mora: tregua, appena appena, dai passi contati s’intende”<sup>186</sup>.

Le soluzioni formale adottate da Cacciatore ben si adeguano al linguaggio specialistico adottato nelle diverse occasioni. La loro ricchezza lessicale è dovuta, oltre che ai differenti e numerosi linguaggi scientifici o tecnici, alla capacità e alla originalità con cui il poeta, attingendo etimologicamente al latino e al greco, dà vita a un linguaggio denso, impervio.

Il registro linguistico per descrivere il movimento che avviene e le tracce che lascia si avvale di moltissimi participi al tempo presente che forniscono l’idea del fatto mentre accade: e così nell’arco di poche righe si susseguono verbi come ‘infiltrantisi’, ‘conficcantisi’, ‘astraenti’, ‘imponenti’, ‘opprimenti’, ‘tamponanti’, ‘sobbalzanti’, ‘tatuanti’, ‘sottraentisi’, ‘imprimentesi’, ‘aggrappantesi’, ‘adattantisi’, ‘propagantesi’, ‘distaccantesi’, ‘scostantesi’, ‘cogente’, ‘cauterizzante’, ‘labescente’, ‘radescente’. È una successione frequentissima in “Itto itto” accompagnata da un uso altrettanto presente con una certa regolarità e quantità di verbi incoativi: ‘vanno mettendosi’, ‘andava solfeggiandole’, ‘va percuotendole’, ‘vanno rimuovendosi’, ‘va erompendo’, va riversando, va sciardando, ‘si va sgravando’, andrà proseguendosi, andrà erogandosi, va a rimbattersi, viene verberando.

La forza cinetica dell’Energia, la pluralità di forme insita nel cosmo e nella metamorfosi a cui le obbliga l’Alterazione si concretano in una continua invenzione della lingua, in una sperimentazione di morfologie condotta con estrema sapienza etimologica e con profonda sensibilità ritmica. E così prendono corpo neoformazioni come “forforeggiare”, “polpastrellabile”, “gelatinosamente

---

<sup>186</sup> *Ivi*, p. 60

cucchiabile”, la reiterazione di deverbali in -io come “tartassio”, “snaccherio”, “rodio”, “martellinò”, “spicinò”, “snottolio”, “fittio”, “scotio”...

Le locuzioni iterative frequentissime hanno la duplice finalità di seguire ad esprimere movimento al contenuto e ad indurre il lettore interessato a scivolare da una parola all'altra, da un capitolo all'altro. Oltre ai noti 'itto itto' e 'battito battito', ecco quindi espressioni del tipo: bilico bilico, di percossa in percossa, a quando a quando, pacca pacca, segno su segno, di spinta in spinta, di picchio in picchio, sussulto sussulto, vibrazione vibrazione, scossa scossa, stacco stacco, tocco tocco, botta botta, torno torno, (di) colpo (di) colpo, schema schema, gesto gesto, lineamento lineamento, volta per volta, attrito attrito, terra terra, stridendo stridendo, arraffa arraffa, monosillabo monosillabo, presto presto, passo passo, sospinta sospinta, trazione trazione, fiotto fiotto, gorgo gorgo, di gittata in gittata, insulto insulto, assommo assommo, somma somma, razione razione, sintagma sintagma, di colon in colon, strattas tratta, busa dopo busa, rampa per rampa, accosto accosto.

Medesimo discorso per i chiasmi:

- 'vicine minuzie e particolari disposti';
- sfalde superficiali e strutturali penetrazioni;
- calantisi lì lì, ed ivi ivi conficcantisi;
- ciondoloni le mani e gli occhi vitrei;
- uniformemente campita o inglobata schivamente;
- turba agitata e dirompente caterve
- traffici affaticanti e boicolanti effusioni
- il lasso occorrente e l'accorrente estro
- esulta lei. Lei esulta
- blesità sibilante e la sbilenca scalenia
- del coltello incogliente e della accogliente ciotola
- quel mordente rodio, quel divorio digrignante

- senza punta impertinenza e senza alcuna incompetenza erronea
- forzosamente si spalla e si rimuove a storno

Per le allitterazioni, le paronomasie, gli omeoteleuti, i paragrammi:

- *battito, batte* in velocità;
- *battito su battito ribatte* l'Energia;
- *passo incessivo*;
- *commotivo e commutativo*;
- *permea lei ... mentre permane*;
- *è questo il colmo; il colmo di quel culmine*
- *mormorabondo rombo*;
- *preciso preciso, e difatti reciso, d'improvviso*
- *per imprimere ed esprimere e non già per reprimere*
- *si altera altresì*
- *che cadono, accadono*
- *che invade ed evade*
- *di spacco in spacco, di spaccio in spaccio*
- *di spinta in sospinta*
- *accecante acconciatura*
- *sia essa ciotola che vada oscillando a gondola*
- *sussulta, esalta e si esalta*
- *sciame in esame*
- *concuoce e digerisce, ci decuoce*
- *a clausola di chiosa*
- *infondo di fondamento*
- *risalterà alterato*
- *euforica carica*
- *a picco e a picchio*
- *l'abbagliante esempio che traina e trascina*

- dove giusto più si *attizza, aizza*, ed indirizza
- dove *tutto* è *tuttavia* spasi di stacco
- ecco si estorce dalla *corriva corrosività*
- per uscire dall'*occlusione* della *clausola*
- locutile di *contraccolpo*, dopo i *colpi* metodici dell'Energia
- quel *traino* che a dirotto ci *trae*, e più ci *contrae*
- chi *pensa soppesa*, pronto, con *compassata esattezza*
- sia *pur per mero* caso più che *per* indirizzo
- tale *sollevazione sollecitatrice*
- gli sopravviene *verberatamente*, là, *riverberatamente*
- nella *durevolezza* diversa dei suoi vari *indurimenti*
- avviene che *zampilla* da ogni zero uno *zodiaco*
- anzi *si erige* ed è *sorretto* da lei, *retto* e *corretto*
- potranno essere raccontate *tante e tante* volte perché *tanto...*
- non soltanto *tutti i poteri* ma persino *tutti i posterì*
- *assolutizza, sì*, *universalizza, sì*
- *tacca tacca*, l'accerta questo *tocco liberatorio*
- quel *punto* che *più punge* è quello appunto
- la *sostanziosità* dell'Essere è il vuoto di una *capienza* in sosta *istantanea*
- e *accagionata* così, da farsi *cagionevole* prima
- Il Sensorio non fa che *bazzicare* la *bazza* della vita
- Il Sensorio *sorteggia*: *tira a sorte tra* quanto capita

#### I polisindeti:

- lungo dossi e palmi e polpastrelli tattili
- e dovunque transitati e fugati, e trafugati
- conficca a cuneo e preme e pesta e trita
- in atto di serrare e disserrare oltre e oltre sempre
- effettuazione incoata da tanto, e tantissimo, e tanto più avviata

- falsamente pomposo nelle sue livree e monture ed uniformi di gala

Termini inusitati, desueti, arcaici, dialettali, inventati, tecnici, composti:

- frutteggiando: indica sia l'azione continua che i suoi risultati prodotti;
- mazzapicchio: il tipo di martello usato per cerchiare le botti o usato dai macellai per abbattere le bestie oppure un blocco di legno duro e pesante, cerchiato di ferro e impiegato per conficcare pali a piccola profondità nel terreno;
- trofia: dal greco *trophé*, 'nutrimento' che come secondo elemento di una parola composta indica appunto 'stato di nutrizione';
- marezzo: l'insieme di strisce irregolari e variamente colorate rispetto al fondo, presenti su legno o marmo;
- ticchi, plurale di ticche, quindi di tic: iterate riproduzioni di rumori e colpi lievi, secchi e repentini;
- stacci e crivelli: sinonimi di setaccio<sup>187</sup>
- tautopode, glossoide, perispastica, telebatici, metasferismi...

Avverbi "incignati" inarcano plasticamente le frasi:

- difilatamente, toccantemente, conculatamente, ubiquitariamente, locutilmente, locutariamente, pulsuosamente, staffilatamente, nonnullamente, neramente, coagitatamente, sfibbiatamente, auturgicamente, tumoralmente, interstizialmente ...

Similitudini e metafore:

- "si rimbattono a vicenda e si completano quali due colpi di pistola che, ad una, mirano allo stesso scopo"
- in essa, per nostro affare da sbrogliarsi, la duracina polpa degli eventi, insolita ogni volta, a doverla strappare dal nocciolo

---

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 109: non è da escludere, per tornare all'ambito matematico dei termini utilizzati, il riferimento al *Crivello di Eratostene*, metodo per la rapida individuazione dei numeri primi inferiori a uno dato.

- la transilità dell'Energia ... incigna ogni volta una sua trazzera che non sarà mai percorribile fino in fondo<sup>188</sup>
- il pensiero, - questo vibrame futurgico, -
- lei [l'esperienza dei sensi] è solido convoglio in dipartita continua
- Lo Stato [...] è il letto di una discarica che trasporta via persino le scorie
- riflettere [è] zampillar fuori dall'orificio
- L'Essere che è tuttavia nomade, senza letto né tetto stazionatamente stabili
- l'Essere [è] un usufrutto che non potrà mai farsi usucapione
- La vita, - questo scuotimento tumente, questo enfiato zelo, -

Si potrebbe continuare all'infinito nel riferimento di strategie lessicali, associazioni terminologiche, accostamento di immagini, utilizzo di strumenti e figure retoriche che rendono *Itto itto* una prosa illuminata, moderna, musicale che appena si comincia a saper leggere come a trovare una specie di combinazione trascina nel vortice delle sue pagine e delle sue argomentazioni articolate e affascinanti.

## BIBLIOGRAFIA

### Testi di Edoardo Cacciatore

Cacciatore E., *Tutte le poesie*, Manni, Lecce, 2003.

Cacciatore E., *Carichi pendenti*, Lubrina, Bergamo, 1989.

---

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 310. La parola “trazzera” indica in Sicilia il viottolo che, attraverso i campi, consente il passaggio di greggi e armenti

Cacciatore E., *Itto itto*, Manni, Lecce, 1994.

Cacciatore E., *Il discorso a meraviglia. Poesie scelte dall'autore medesimo*, Einaudi, Torino, 1996.

### **Testi su Edoardo Cacciatore**

Cortellessa A., *In favore di un testo onnivago, energetico: e transile*, in "il verri", nn. 4-5, 1997.

Del Giudice P., *L'icona vuota*, Solfanelli, Chieti, 1991.

Ferroni G., *Introduzione all'antologia Cacciatore E., Il discorso a meraviglia. Poesie scelte dall'autore medesimo*, Einaudi, Torino, 1996.

Fusco F., *Scrittura e pensiero: la cosmologia di Edoardo Cacciatore*, in "Allegoria", n. 42, 2002.

Fusco F., *Estetica verso noesi in Edoardo Cacciatore*, in "il verri", n. 20, 2002.

Fusco F., *Compositio illimitata e ricerca del Livre*, scritto contenuto in Cacciatore, *Tutte le poesie*.

"l'immaginazione", nn. 55-56, 1988, fascicolo dedicato a Cacciatore con scritti di: S. Agosti, F. Bettini, M. Carlino, F. D'Amely, A. G. D'Oria, A. Giuliani, R. Luperini, L. Malerba, F. Muzzioli, G. Patrizi, A. Zanzotto.

“l’immaginazione”, n. 164, 2000, sezione dedicata a Cacciatore con scritti di: C. Bello, A. Cortellessa, F. Fusco, A. Giuliani, M. Lunetta, M. Manganelli, G. Mesa, S. Negro, T. Ottonieri, G. Patrizi; e con la ripubblicazione di un poemetto di Cacciatore già apparso in un omaggio a Giuliani nel 1993, *Pari e patta. Fanno festa le freniche stanze*.

Lunetta M., *Cacciatore: l’aritmesi degli urti*; e *Un poeta illeggibile*; entrambi raccolti in *Invasione di campo*, Lithos, Roma, 2002.

Ottonieri T., *Ricordo di Edoardo Cacciatore*, in “Poesia”, n. 102, 1997.

Patrizi G., *Edoardo Cacciatore o la poesia “restituita”*, prefazione a Cacciatore, *Tutte le poesie*.

Patrizi G., *I nomi dell’Alterazione*, introduzione a Cacciatore, *Itto itto*.

“Quaderni di critica” (a cura di), *Edoardo Cacciatore: la rivoluzione poetica del Novecento*, Lithos, Roma, 1997; saggi sull’intera parabola letteraria di Cacciatore di: C. Bello, F. Bettini, I. Capotondi, M. Carlino, R. Di Marco, G. R. Hocke, M. Lunetta, L. Malerba, M. Manganelli, S. M. Martini, F. Muzzioli, G. Patrizi, M. Perriera.

“Risvolti”, n. 4, 2000, scritti su Cacciatore di G. M. Allone, F. Muzzioli, G. Moio, M. Papa Ruggiero.

### **Altri testi**

Beltrami P. G., *Gli strumenti della poesia*, Il Mulino, Bologna 2002

Benjamin W., *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1971

- Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2002
- Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000
- Ceronetti G., *L'occhiale malinconico*, Adelphi, Milano 1988
- Cortellessa A., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006
- Curi F., *Perdita d'aureola*, Einaudi, Torino 1977
- De Micheli M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1966
- Eco U., *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962
- Ferlita S., *i soliti ignoti*, Dario Flaccovio, Palermo 2005
- Heisenberg W., *Fisica e Filosofia, . Come la scienza contemporanea ha modificato il pensiero dell'uomo*, il Saggiatore, Nuove Edizioni Tascabili, Milano 2003
- Hocke G. R., *Il manierismo della letteratura. Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica*, Il Saggiatore, Milano 1965
- Luperini R., *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma 1990
- Muzzioli F., *Le strategie del testo*, Meltemi, Roma 2004

## INDICE

1. La fortuna di Edoardo Cacciatore
2. La poesia come conoscenza
3. Parole chiave della scrittura cacciatoriana
4. L'allegoria p. 22
5. Quando il linguaggio si veste di un nuovo significato p. 33
6. La costruzione della forma
7. Per una lettura e un'interpretazione dei sonetti p.

8. La circolarità della raccolta	
9. L'ossimoro	
10. La poesia e l' <i>Esterno</i>	
11. Per una parafrasi	
12. La prosa di "Itto itto"	
13. L'Energia: parole e concetti	p. 119
14. La varietà semantica	p. 126
Bibliografia	p. 138