

Forma chiusa e verso libero in Edoardo Cacciatore: Il *Kosmos* e il *Chaos**

Fiorella Calenne

1. *Edoardo Cacciatore*

Edoardo Cacciatore¹, nato a Palermo nel 1912 e morto a Roma nel 1996, è un poeta che ha operato esclusivamente nella seconda metà del Novecento. Due elementi lo caratterizzano: a) l'essere stato troppo spesso escluso da antologie e storie letterarie; b) l'aver anticipato la sua produzione poetica con un'opera progettuale in prosa.

L'interscambio tra prosa e poesia è avvenuto di frequente nel corso della sua attività.

L'esordio cacciatoriano avviene nel 1951 con *L'identificazione intera*², in realtà un'opera a metà tra l'autobiografia e il trattato filosofico asistemico; l'esordio poetico *stricto sensu* avviene nel 1955 con *La restituzione*³. Dunque, la parte iniziale dell'attività di

* Questo breve scritto riassume le linee guida sostenute nella tesi di laurea magistrale *Edoardo Cacciatore. Una sperimentazione moderna della forma chiusa*, discussa il 22-06-2009, presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Prof. Francesco Muzzioli. In questa tesi si cercava di riportare una parte consistente della produzione cacciatoriana nell'ambito della forma chiusa, nonostante si tratti di un poeta che ha operato nel Novecento, il secolo del verso libero. Il nostro commosso pensiero in questo momento va, naturalmente, al Professor Marciano; egli ha saputo instillare in tutti noi il piacere dell'apprendere, anche a chi, come me, non ha avuto l'onore di essere suo studente, ma ha potuto da lui esser diretto solo negli spettacoli teatrali.

¹ Per delle indicazioni bibliografiche, cfr.: Cacciatore 1967; Cacciatore 1989; Cacciatore 1994; Cacciatore 1996; Cacciatore 1997; Bello 2000; Bettini 1989; Caruso 2008; Cortellessa 2000; Del Giudice 1991; Fusco 2008; Giuliani 1957; Giuliani 2000; Manganelli 2000; Ottonieri 2000; Patrizi 1990; Patrizi 2000; Quaderni di critica 1997; Cacciatore 1951.

² Cacciatore 1951.

³ Cacciatore 2003: ripubblicata nel 2003 in *Tutte le poesie*; si tratta di una raccolta pubblicata per la prima volta nel 1955.

Cacciatore si colloca a metà strada tra il tramonto del Neorealismo⁴ e gli anni precedenti la nascita della Neoavanguardia⁵:

Non è facile indicare l'estensione e i confini del *neorealismo*, che si sviluppa nel nuovo clima del dopoguerra, con varie radici nella cultura degli anni precedenti. Nel linguaggio corrente si estende spesso il termine a tutte le nuove forme di letteratura realistica che si erano già sviluppate negli anni Trenta: si risale indietro fino a *Gli indifferenti* di Moravia (1929) e a *Gente in Aspromonte* di Alvaro (1930), e si trova una matrice essenziale del neorealismo nell'interesse manifestato negli anni Trenta da alcuni giovani autori (in primo luogo Vittorini e Pavese) per la letteratura americana. Proprio Vittorini e Pavese, con la loro rappresentazione del mondo popolare e con il loro impegno democratico e antifascista, vengono d'altra parte considerati gli autori più rappresentativi del neorealismo ... Il momento più autentico del neorealismo è quello della Resistenza e dell'immediato dopoguerra (grosso modo tra il 1943 e il 1950), quando si diffonde un nuovo modo di rappresentazione della realtà popolare e si afferma in primo luogo il nuovo cinema neorealistico ... Il termine *neorealismo* fu usato già verso la fine degli anni Venti ... Ma a utilizzarlo in modo nuovo fu nel 1942 il montatore cinematografico Mario Serandei, per il film *Ossessione* di Visconti, e rapida fu la sua diffusione in ambito cinematografico. Già subito dopo il 1943 esso si estese anche all'ambito letterario, con varie oscillazioni e sovrapposizioni con altri termini⁶.

Possiamo avvalerci delle parole di Ferroni anche per porre dei limiti temporali alla Neoavanguardia:

... il percorso globale della storia letteraria italiana ..., tra le date limite del '45 e del '68 può essere riassunto nel passaggio dal tempo del neorealismo a quello della neoavanguardia, legato alle radicali trasformazioni sociali, allo sviluppo industriale e alla crisi della cultura di sinistra, che si fa acuta a partire dal 1956 ... la neoavanguardia, che esce allo scoperto all'inizio degli anni Sessanta,

⁴ Per una definizione di Neorealismo e per delle indicazioni bibliografiche cfr. Ferroni 1991b; Leonelli 1994; Luperini – Cataldi – Marchiani 1998b; Pasolini 1960.

⁵ Per una definizione di Neoavanguardia e per delle indicazioni bibliografiche cfr. Bettini 1989; Ferlita 2008.

⁶ Ferroni 1991b, pp. 385-386.

soprattutto con il Gruppo 63, cerca un più polemico distacco dal recente passato, rifiuta radicalmente gli indirizzi della cultura del dopoguerra, pone l'esigenza di una letteratura rivolta verso le forme più avanzate della modernità, verso le grandi avanguardie del primo Novecento, in un nuovo orizzonte internazionale ... La raccolta, *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, apparsa nel 1961 a cura di Alfredo Giuliani, presentava testi di cinque poeti (oltre allo stesso curatore, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta). Nell'*Introduzione* di Giuliani, come nella struttura e nei testi presenti nell'antologia, si liquidava la maggior parte della recente poesia, definita con l'etichetta "neo-crepuscolarismo", e si propugnava una poesia capace di agire, con efficacia linguistica, sulla "vitalità" del lettore, confrontandosi con le più varie forme del linguaggio contemporaneo, senza però darne un meccanico rispecchiamento ... La nuova poesia doveva cercare un rapporto attivo con le cose, attraverso una "riduzione dell'io" (considerata l'"ultima possibilità storica di esprimersi soggettivamente") ... Le posizioni, anche molto diverse, dei cinque poeti, venivano unificate da una comune ansia sperimentale, da una volontà di dare al linguaggio una forza attiva, di renderlo capace di spostare il senso del rapporto con le cose, in un momento in cui la definizione della realtà e delle parole appariva sempre più difficile e sfuggente. A questa ansia, legata anche ad un nuovo bisogno di presenza sulla scena culturale da parte di giovani generazioni che non riuscivano a riconoscersi nelle forme e nelle problematiche dominanti nella cultura degli anni Cinquanta, rispose più ampiamente l'iniziativa di dar vita a un vero e proprio gruppo di avanguardia, il Gruppo 63, che venne fondato in occasione di un convegno tenutosi a Palermo dal 3 all'8 ottobre 1963⁷.

Considerando i limiti temporali di Neorealismo e Neoavanguardia da una parte e gli esordi di Cacciatore dall'altra, potremmo dire che il poeta siciliano sia andato a colmare un vuoto tra le due correnti. Ma bisogna tener presente che è esistita anche la proposta pasoliniana:

Ermetismo e Neorealismo saranno spazzati via dallo sperimentalismo proposto dalle nuove tendenze letterarie che si affermano alla fine degli anni Cinquanta e all'inizio degli anni Sessanta, grazie all'azione

⁷ Ferroni 1991b, pp. 503 e 507-508.

promossa, in modi fra loro diversi ma oggettivamente convergenti, da Pasolini da un lato e dai poeti ‘novissimi’ (come, per esempio, Sanguineti) dall’altro⁸.

Quindi, se non vi fosse lo sperimentalismo pasoliniano, si potrebbe parlare di “terza via” proprio per la poesia di Cacciatore, ovviamente tra Neorealismo e Neovanguardia.

Se gli esordi cacciatoriani sono avvenuti nel 1951 per la prosa e nel 1955 per la poesia, la maturità artistica arriva con l’opera del 1960, *Lo specchio e la trottola*. Si tratta di una raccolta poetica che consta di settantasei liriche organizzate in parti: dopo un sonetto introduttivo, e un *Preambolo* composto da sette poesie, la materia è sistemata in tre “stadi”; essi sono *Primo Stadio. Libido sentiendi*, *Secondo Stadio. Libido sciendi*, *Terzo Stadio. Libido dominandi*. Tutti e tre sono a loro volta divisi in sezioni. A conclusione della raccolta è posto il *Corridoio d’uscita. L’innamoramento*. Si intende mostrare come alcuni componimenti della raccolta possano essere ricondotti a forme chiuse mentre altri no.

2. La forma chiusa come kosmos

Sulla scorta dei più recenti studi di metrica italiana cerchiamo innanzitutto di stabilire cosa debba intendersi per forma chiusa. Per spiegare cosa voglia dire il concetto di forma chiusa per un poeta, possiamo utilizzare un’immagine tanto efficace quanto semplice: si può immaginare un autore che si predisponga a scrivere un componimento e che voglia far riferimento ad un genere o ad un tipo di metro specifico; ebbene, il dover rispondere a regole ben precise del metro utilizzato si potrebbe paragonare a dei binari che l’autore ha scelto di seguire, e non può uscire da suddetti binari, eccetto che per piccole variazioni. Allora ci si potrebbe domandare se, a causa della forma chiusa, non venga limitata la libertà creativa degli autori; ma questo aspetto non riguarda la nostra argomentazione. Può invece essere più utile chiedersi come la forma chiusa possa costituire una sorta di *kosmos*, cioè un universo ordinato, con le sue regole e le sue limitazioni, inoltre utile per la creazione di nuovi testi poetici. Nella sua funzione precipua, quindi, la forma chiusa può esser vista come un

⁸ Luperini – Cataldi – Marchiani 1998a, p. 6.

ordine prestabilito, al di fuori del quale, per gli avversari del verso libero, può esistere solo il *chaos*.

Florinda Fusco, una fra i più accreditati studiosi di Cacciatore, in un saggio intitolato *Estetica verso noesi in Edoardo Cacciatore*⁹, distingue quattro sottocategorie di forma chiusa:

“forma chiusa di tradizione”, “forma chiusa nuova” (sistema metrico nuovo con rigorose regole interne), “forma fluida” (forma metrica della tradizione rimodellata e rinnovata dall’interno) e metrica libera. Usando come punti di orientamento tali categorie, ci sembra di poter affermare che la poesia cacciatoriana si muova tra “forme chiuse di tradizione”, “forme chiuse nuove” e “forme fluide”.¹⁰

Secondo la studiosa, quindi, è da escludere categoricamente l’uso del verso libero da parte di Cacciatore. La “forma chiusa” per eccellenza, quella appena definita “di tradizione”, è tale perché i testi con essa prodotti possono avvalersi di una lunga tradizione letteraria come continuo punto di riferimento. Per quanto riguarda la letteratura italiana l’esempio-guida può essere il sonetto, la misura più celebre e più celebrata della nostra tradizione poetica. Chiunque si accingesse a scrivere un sonetto non potrebbe derogare per nessun motivo nei confronti di questa “forma chiusa”. Nelle sottocategorie di Fusco esistono anche altre due possibilità: la “forma chiusa nuova” e la “forma fluida”. La prima si verifica quando un autore crea una nuova struttura metrica (cioè nuova rispetto alla tradizione a cui egli fa riferimento), ma crea da sé numerose regole a cui dover rispondere sempre; e la seconda è, di fatto, una struttura metrica che l’autore mutua dalla tradizione cambiandola dall’interno. Tutte e tre queste soluzioni sono state utilizzate da Edoardo Cacciatore.

3. *Praticamente... Cacciatore*

Proponiamo di seguito tre testi del poeta tratti proprio da *Lo specchio e la trottola*, che vogliono essere esemplificativi per una riflessione sulla natura delle forme chiuse in Cacciatore.

3.1. *Una voce e fa testo*

Voce d’ingorda voglia è questa ma a chi parla
Una corda che taglia ov’è nient’altro il viso

⁹ Fusco 2002, p. 115.

¹⁰ *Ibid.*

Questa voce e per stanza solo ha una soglia
Volontà di riso tanta su cui si staglia
E danza certo ora a darsi un contegno e canta?

Ridine è la libidine incela chi infesta
Festa è di mani recise che si stringono
Fuoco di fascina e per giuoco sala e forno
Cotto il poco giorno il grande cerchio d'ombra
Dall'interno già sgombra scala è all'aperto.

Di piede forcuto che mi racconti e inferno
O uccelliera di orizzonti il paradiso
Altro avviso nei plessi nervosi altra èra
Il seme ignari e il grembo e forse mai insieme
Quanto non fu per tremiti e fremiti sai.

Una furia mi trascina o hai mosso un cingolo
Lotto di delirio da capo a piedi sembro
Filo di saliva tenuto ancora a segno
Lascia la lingua e coli giù nella cenere
Venere dai riflessi vedi farsi e Sirio.

Percosso ogni vincolo la carezza è esatta
Ti riposi appena ed il silenzio ringhia
Si spezza l'attenzione i sogni marciscono
Uniscono a perdita di mente le narici
Radici in tale fonda incuria feconde.

D'onde l'abbraccio di sale mai scatta ed acqua
Lena unica è l'arbitrio che si dona
Ti abbandona ti abbandona il laccio degli occhi
Pena al principio i rintocchi delle tempie
A piacere infieriscono senza ritegno.

Avere in sé l'alito d'altri ancora valido
La pietra invidia questo alla carne vorace
Empie provarne le balze ad una ad una
In pace annettersi l'adagio sostenuto
Il silenzio ove sfuma di strage e fa testo.

In *Lo specchio e la trottola*, dopo un primo componimento introduttivo, *La piazza*, inizia la raccolta vera e propria che si apre con un *Preambolo* intitolato *Ridine è la libidine*; esso si compone di sette liriche, ognuna formata da sette pentastici. Tra questi i primi due, *Una voce e fa testo* e *Notte giorno e ancora notte*, contengono quasi esclusivamente tridecasillabi, mentre tutti gli altri (*La folata*, *Il tesoro ambito*, *Dorma il terrore*, *La sostituzione*, *Furia olimpionica*) “posseggono” anche qualche verso alessandrino¹¹. *Una voce e fa testo*, ha come tema centrale la voce, e per questo il primo pentastico presenta diverse allitterazioni della consonante “v”. Innanzitutto il primo emistichio mette in correlazione la “voce” e la “voglia”, e fa poi rimare quest’ultima con “taglia”, parola in totale omoteleuto con la differenza della vocale precedente la rima che si modifica da “o” ad “a”; ciò non è da sottovalutare perché nella parte chiamata *Libido sciendi*, le Tre Irreticenze in essa contenute sono “veglia”, “vaglia” e “voglia”, questo vuol dire che Cacciatore si servirà ancora della parola “voglia” e vi opererà ancora delle varianti. In secondo luogo, sempre all’interno della prima strofa e sempre grazie all’allitterazione, la “voce” viene messa in relazione con il “viso” e la “volontà”; dal momento che “voce” e “volontà” aprono, rispettivamente, il primo e il quarto verso, mentre “viso” chiude il secondo; si crea così un’ulteriore alternanza tra queste “parole chiave”. Ebbene, questa relazione era presente fin dall’*Identificazione intera*, la prima opera, dove a “voce”, “viso” e “volontà” era aggiunta “vita”; nell’*Identificazione*, nella terza parte che era intitolata *La libertà*, ed esattamente nel momento in cui Cacciatore interpreta la realtà come un essere “chiuso fuori”, troviamo queste parole:

Quanto a me, là dentro, ormai una volta per sempre avevo ben potuto misurare in lungo e in largo la mia unicità irripetibile; ... ben guardando nel sottinteso dell’estensione e nell’impassibilità interspaziale, avevo ben potuto comprendere ciò che per ogni singolarità differenziata voglia dire: significare. Viso-voce-vita-volontà: singolarità *ad numerum*, dissimile, ogni volta, da tutte le altre. E pertanto, per ciò stesso, pur senza emendamento ancora, principio di libertà e di “delirio universale”. Ed ecco, subito, di tra gli

¹¹ Beltrami 2002, p. 380: «Alessandrino. In francese e in provenzale, doppio hexasyllabe; in italiano doppio settenario (detto modernamente martelliano). Il nome allude al *Roman d’Alexandre* antico francese (XII sec.), che lo impiega nella versione di maggior successo».

esemplari della stessa sorte – di tra i componenti il consorzio – si fanno avanti alcuni a mettere un segno prestabilito, un numero di matricola, alla tua singolarità – per immatricolarti e togliere ogni autovalore alla tua individuazione¹².

Questa serie di parole, quindi, legata com'è al concetto di libertà, è sinonimo dell'irripetibile unicità dell'individuo.

Da un punto di vista strettamente metrico, avvalora la relazione tra tutti questi termini il fatto che essi, se non in inizio o fine verso, sono posti subito prima della cesura. Ad esempio, se “voce” e “volontà” sono posti ad inizio dei versi cui appartengono e “viso” in fine verso, “voglia” e “taglia” si trovano immediatamente prima della cesura; le posizioni di queste parole all'interno della strofa sottolineano, quindi, le relazioni che intercorrono tra di esse. Un altro dato che contribuisce a rafforzare questi richiami è rappresentato dalle numerose “rime interne”¹³: il “viso” è ripreso dopo due versi da “riso”; “voglia” e “taglia” sono richiamate nel terzo verso dalla parola “soglia” e nel quarto da “staglia”, perseguendo l'alternanza vocale chiusa – vocale aperta. Questo se ci limitiamo al primo pentastico; se teniamo conto che il titolo del *Preambolo* è *Ridine è la libidine* e del fatto che ogni *Stadio* di cui è composta *Lo specchio e la trottola* presenta nel titolo la parola *libido*, non ci stupiremo, allora, di trovare nel secondo pentastico di questo primo componimento proprio la protagonista della raccolta: la libidine. Così si presenta il primo emistichio: «Ridine è la libidine...»¹⁴, dove i primi tre versi si caratterizzano per l'allitterazione in “f”, tra le parole “infesta”, “festa”, “fuoco”, “fascina” e “forno”. Si noti come “infesta” e “festa” siano ulteriormente messe in risalto dalla rima interna, mentre “fuoco”, “fascina” e “forno” occupino tutte quello che è il verso centrale del pentastico. Si noti, inoltre, che queste parole hanno per tematica il calore e che il quarto verso inizia con “cotto”, come se il processo innescatosi fin dall'inizio della strofa (prima c'è una festa che infesta, e poi vi è della legna con un fuoco ed infine un forno) si fosse concluso ora con la parola “cotto”. Non è certo un caso che l'immagine del fuoco sia stata posta subito dopo la premessa della

¹²Cacciatore 1951, pp. 293-294.

¹³ Beltrami 2002, p. 406: «La rima che cade all'interno del verso, in fine di emistichio (*rime al mezzo*) o in altra posizione, in rapporto, secondo i casi, con una rima finale di verso o con un'altra rima interna».

¹⁴ Cacciatore 2003, p. 93.

libidine: grazie a questo escamotage la raccolta si apre sotto il segno di una passione divampante. Il primo verso della strofa successiva riprende per assonanza tale immagine (con le parole “forcute” e “inferno”) e continua con due opposizioni: la prima è inferno / paradiso, poi seme / grembo. Con la seconda opposizione si introduce la vita che nasce dall’amore, tema che già nell’ultimo verso di questa strofa si trasforma in pulsione amorosa con i “tremiti” e i “fremiti”; infatti nel quarto pentastico questa pulsione sfocia in «Una furia mi trascina ... lotto di delirio»¹⁵. Lo scotimento che attraversa tutta la strofa si palesa nel terzo verso con un “filo di saliva” e nel successivo con “la lingua” (che sono poste appositamente subito prima della cesura). Infine, proprio a capo dell’ultimo verso viene presentata la divinità che dovrebbe seguire tutto lo svolgimento della raccolta, cioè Venere; essa però viene messa subito in contrapposizione con Sirio, che conclude il verso, quasi a voler dare un significato astronomico al precedente “Venere”, quasi a far diventare la divinità romana il secondo pianeta del sistema solare. Inoltre la rima “cenere-Venere” riprende l’immagine precedente: con la cenere si conclude infatti la climax festa – fuoco – cottura. Il pentastico successivo fa riferimento al silenzio e, *per negationem*, ci riporta all’argomento contenuto nel titolo del componimento, la “voce”; questa strofa fa un cenno a due dei nostri sensi: il tatto (“la carezza”) e l’olfatto (“narici”). E nella successiva, riproponendo la tematica sensoriale: la vista (con la curiosa immagine del “laccio degli occhi”) e l’udito (“i rintocchi delle tempie”). Tutto ciò contribuisce a ricondurci nella dimensione “giusta”, quale è appunto quella dei sensi. L’ultimo verso dell’ultimo pentastico inizia con la parola “silenzio”, ma questo silenzio evidentemente finisce se la strofa si conclude con il termine “testo”: riteniamo significativo che la prima parola del componimento sia “voce” e l’ultima “testo”, termini che, entrambi, costituiscono il titolo.

Già con la lettura di questa prima lirica si può constatare da una parte l’interscambio che esiste tra la prosa e la poesia in Cacciatore e, dall’altra, avvalorare la tesi riguardo la presenza di forme chiuse in Cacciatore grazie all’analisi della fitta rete di figure retoriche di suono. Troviamo, infatti, una misura di verso costante per tutte le strofe (tridecasillabo), l’omogeneità delle strofe stesse (tutti pentastici) ed infine la ricchezza della tessitura fonica. Inoltre, trovandoci di fronte al primo componimento dell’intera raccolta, è da notare anche

¹⁵ *Ibid.*

come il contenuto della poesia sia programmatico nei confronti di tutto il resto della raccolta: i due concetti-guida sono infatti la voce e la libidine. Nello stesso tempo bisogna dire che sia il tridecasillabo sia il pentastico non sono usuali nella nostra tradizione letteraria. Questo innesca una prima riflessione: come può, la poesia di Cacciatore rientrare allora nella definizione di forma chiusa se il poeta non attinge dalla tradizione italiana? Inoltre ci si deve chiedere anche se questo componimento può appartenere a quel tipo di forma chiusa che all'inizio si è chiamata "nuova". Vediamo, intanto, altri componimenti.

3.2. *In nessun luogo*

Lui accresce quello che nasce in nessun luogo
Seguilo per altre infanzie è il tuo pedagogo
Lui e spiega la foga in un piacere esatto
Ottieni i connotati le voci da dire
Le prede sei i torturatori senza ire
Verità anzi non arzigogolo il tatto
Non te ustioni l'incandescenza
Papille apri ai polpastrelli
La novità tra i suoi gemelli
Ecco non tocca che evidenza
Per filo e per segno è corpo e si esemplifica
Di fatto l'epidermide fitto alfabeto
Ritorno è di stagione ed epoca magnifica
Si astrae in lui e lui sfoggia concreto
Tutto in fuga affiora e in atto è foga e sfogo
Tatto dovunque tu ormai in nessun luogo.

Dopo la sezione *Il Preambolo*, c'è *Il Primo Stadio. Libido sentiendi*, diviso in tre gruppi di componimenti: il primo contiene undici poesie, diverse per lunghezza e metro; il secondo è formato da venti sonetti di tridecasillabi; l'ultimo è composto da sette componimenti, anch'essi diversi tra loro. Ogni gruppo possiede un titolo autonomo, rispettivamente *A perdita di senso*, *Dalla fine al principio* ed *Il consenso pieno*. *In nessun luogo* appartiene alla sezione *A perdita di senso*. Questo componimento ha una sola lunga strofa di sedici versi: dove si alternano rime bacciate a rime che troviamo ogni tre versi, AABCCBDEEDFGFGHH. Perlopiù si tratta di tridecasillabi (come i primi quattro versi, l'undicesimo, il dodicesimo e gli ultimi

due), ma vi sono anche tre novenari (versi settimo, nono e decimo) e un ottonario (l'ottavo verso, posto dunque al centro del componimento). E appare evidente come i primi sei versi così come gli ultimi sei siano piuttosto lunghi, mentre i quattro centrali appaiono visibilmente più brevi, e finiscano per dare luogo ad una quartina quasi a sé stante. È interessante notare che in una poesia che si intitola *In nessun luogo* il senso dominante sia proprio il tatto, il senso che dà all'uomo la percezione dello spazio. Basterà fare riferimento ad espressioni quali “Verità anzi non arzigogolo il tatto”, “Papille apri ai polpastrelli”, “epidermide fitto alfabeto” e “Tatto dovunque tu ormai in nessun luogo”. Con l'evidente intenzione di asserire da parte di Cacciatore l'apprendimento della verità proprio attraverso i sensi, si consideri che qualche verso prima il poeta aveva definito il tatto con l'espressione “Tuo pedagogo”. Certo si allude anche alle “voci da dire” e alle “pupille”, ma queste espressioni si riferiscono sempre al tatto, in questo componimento. Ricompare di nuovo il termine “piacere”, come nella poesia precedentemente analizzata: il tatto è pedagogo, si è detto, e dunque il piacere è un “piacere esatto”. Da un punto di vista formale è interessante osservare l'apparente mancanza di una regola: i versi, ad esempio, non mostrano tutti la stessa misura, e versi lunghi si alternano a brevi; questa alternanza è paragonabile allo spazio di un respiro, di un qualcosa che si dilata e si contrae e di nuovo si dilata. Questo movimento suggerisce l'idea di un ritmo ben congegnato, e non affidato al caso. Inoltre, l'autore ha voluto attenersi a regole codificate nella nostra tradizione letteraria dal momento che ha fatto ricorso a novenari ed ottonari, oltre che a tridecasillabi, a dodecasillabi e a decasillabi. Merita di essere notato come, a differenza della lirica precedente, i versi utilizzati non danno luogo ad una struttura omogenea. Naturalmente questo non osta al rigore formale della poesia, soprattutto se pensiamo che i versi a cui si è fatto ricorso non versi cosiddetti “liberi”. Allora si potrà evidenziare il fatto che in Cacciatore la forma chiusa non si presenti sempre con le medesime modalità. Vediamo ancora un ultimo esempio.

3.3. *Giugno mietuto*

Rondine rendimi eguale al tuo giugno
Immortalmente nella gola in cui mi uccidi
Saliva in cielo la corda stretta in pugno
Infuocata prima e intanto ghiaccio nei gridi
Svolgendosi avvinta a un anno ora è parete

Angoli e vincoli s'incurvano a collane
Abbraccio agli steli del pensiero che miete
La tua fretta nera ove la morte rimane
Un momento divisa da se stessa e incerta
Tra il precipizio allegro di cui sei la scorta
O l'infinita leggerezza rampa in erta
Luna a flagello e il silenzio solo sopporta
Cielo lacero al tramonto irto di ali
Senti il mio stelo e il giugno infine sono eguali.

Quest'ultimo componimento è tratto dalla sezione *Dalla fine al principio*, la seconda sezione che costituisce il *Primo Stadio*. A differenza della sezione precedente essa contiene componimenti redatti secondo la medesima forma: sono venti poesie costituite da quattordici versi con uno schema di rime costante. Questi ed altri elementi permettono di ascriverle al genere del sonetto elisabettiano. Nell'introduzione all'edizione italiana dei sonetti shakespeariani, e specificatamente nel capitolo *Il sonetto dall'Italia all'Inghilterra*, Giorgio Melchiori traccia una piccola storia della trasposizione del sonetto italiano in Gran Bretagna. Il sonetto¹⁶, in Italia, aveva già trovato nel Trecento la sua forma metrica definitiva, con le sue due quartine legate fra loro dalle rime (ABAB ABAB oppure ABBA ABBA) e la maggior libertà delle due terzine; più avanti Melchiori spiega come però la tipologia di sonetto che è giunto in Inghilterra non è quella del Due-Trecento, ovvero quella canonizzata da Petrarca, ma una sua forma più dedicata al "concettismo"¹⁷, già praticata dai cosiddetti petrarchisti nel Quattrocento, i quali

sono considerati più precursori del Marino che seguaci di Petrarca, e vengono chiamati Secentisti del Quattrocento. È già in questa forma concettistica che il sonetto italiano viene importato in Inghilterra dal Sir Thomas Wyatt ... che non si era reso ben conto della stretta funzionalità logica del sonetto, e ne aveva imitato pedissequamente lo schema delle rime ma non l'interna organizzazione concettuale. Il metro da lui scelto fu naturalmente la pentapodia giambica, che più si avvicina all'endecasillabo italiano ... Henry Howard, conte di Surrey

¹⁶ Per una definizione di sonetto, cfr.: Beltrami 2002, p. 413.

¹⁷ Per una definizione di "concettismo" e per le delle indicazioni bibliografiche, cfr. Battistini 2000; Ferroni 1991a; Getto 2000; Hocke 1965; Luperini – Cataldi – Marchiani 1998a.

si rese meglio conto della necessità di un più radicale adattamento dello schema italiano, ma riuscì dapprima soltanto a ridurlo ad un'unica lunga strofa con dodici versi a rime alterne e un distico finale a rima baciata (ABABABABABABCC) ...; ed infatti il sonetto di Petrarca *Ponmi ove'l sol occide i fiori e l'erba*, viene dal Surrey tradotto adottando il seguente schema di rime: ABAB, CDCD, EFEF, GG. Fu questo precisamente che risultò il più adatto all'inglese e che fu adottato da Shakespeare¹⁸.

E così, oltre all'annullamento della sequenza quartine-terzine e dello schema delle rime, si aggiunge un distico finale a rima baciata. Però, la trasposizione di Sir Wyatt e le modifiche del conte di Surrey rappresentano soltanto i primi esperimenti; una moda vera e propria del sonetto s'impone in Inghilterra nell'ultimo decennio del Cinquecento. Con i sonetti di Samuel Daniel, poi, si raggiunge la stabilizzazione «Del tipo elisabettiano o shakespeareiano, secondo lo schema delle rime ABABCDCDEFEGG»¹⁹. Edmund Spenser apporta un'ulteriore modifica:

Spenser si giova, come quasi tutti i suoi contemporanei, della forma del sonetto elisabettiano, ma vi apporta una leggera modifica intesa a dare maggiore unità al componimento: ogni quartina ha infatti una rima in comune con la successiva, per cui lo schema adottato è il seguente: ABAB BCBC CDCD EE²⁰.

Tale processo di evoluzione del sonetto elisabettiano troverà il suo formulatore definitivo in W. Shakespeare che lo riconduce al seguente schema: ABAB CDCD EFEF GG. Quindi, se teniamo presente che la sequenza di due quartine e due terzine si sia frantumata in favore di una successione di tre quartine ed un distico, e soprattutto che il componimento fosse diventato ormai un blocco unico, possiamo indagare i venti sonetti cacciatoriani contenuti in *Lo specchio e la trottola*. È da aggiungere soltanto che per Melchiori²¹, mentre nelle intenzioni dei sonettisti del Trecento italiano la forma del sonetto doveva essere forma lirica per eccellenza, invece, tale acquisizione non vale più né per la tradizione italiana a partire dal Quattrocento né

¹⁸ Melchiori 1964, pp. 14-15.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Melchiori 1964, p. 16.

²¹ Cfr. Melchiori 1964, pp. 14-16.

per la sua trasposizione inglese. Infatti, se da un lato il sonetto era avviato ormai a declinare verso il concettismo e a diventare convenzionale, dall'altro, e specie in Inghilterra, ha subito molte modificazioni formali. Per tutti questi motivi, il sonetto, non rispose più ad un'esigenza lirica:

Misura lirica per definizione, il sonetto par nato da una precisa esigenza estetica: quella di dar *forma*, e cioè una forma davvero precisa e conchiusa e composta, ad un impulso lirico, e cioè inteso al libero canto, all'effusione emotiva incontrollata. Il sonetto, con la sua struttura che si direbbe una trasposizione nella metrica dell'architettura logica del sillogismo, si propone di rendere permanente e contemplabile l'espressione di un'emozione ... Con il sillogismo, lo schema del sonetto che ha metricamente due premesse e una conclusione, è in primo luogo ordinamento logico, e la bellezza del sonetto consisterà nell'equilibrio naturale e supremo fra l'elemento lirico e quello logico²².

È interessante la teoria secondo la quale il sonetto è trasposizione metrica del sillogismo. Se seguiamo tale tesi, nel sonetto elisabettiano²³ non ritroviamo più questa logica rigorosa, cosa che ha una qualche analogia, anche se per ragioni diverse, con i sonetti di Cacciatore. C'è però un'analogia tra la teoria di Melchiori sul sonetto quale forma lirica per eccellenza e una teoria di Cacciatore tratta dall'intervento in prosa del *Contrattempo accademico*, opera del 1958:

(Il sonetto) creato a contenere la diagnosi di uno stato dell'animo, con invocazione di favore e tocco liberativo alla fine, si fece, nel calcolo dei letterati, quadretto di genere, situazione senza sviluppo»²⁴.

Cacciatore dopo vari componenti che non corrispondono a nulla di conosciuto per la tradizione poetica italiana, giunge a collocare venti sonetti: si rifà, dunque, ad una forma chiusa estremamente canonizzata in Italia, quale è il sonetto petrarchesco²⁵, ma riprendendo un prodotto che è, per così dire, una sua copia. A sua

²² Melchiori 1964, p. 14.

²³ Per la definizione di "sonetto elisabettiano" cfr. Melchiori 1964.

²⁴ Cacciatore 1960, p. 36.

²⁵ Per una definizione di sonetto petrarchesco, cfr. Beltrami 2002, p. 275.

volta, Cacciatore, fa suo il sonetto inglese, ma pur ricorrendo a questa forma, la plasma *more proprio*. Da un lato, così, abbiamo il sonetto italiano, e da questo si potrebbe credere che Cacciatore stia proponendo la “forma chiusa di tradizione”; dall’altro, vediamo questo recupero attraverso una tradizione altra rispetto alla nostra; le cose si complicano, poi, quando ci si accorge che Cacciatore modifica ulteriormente quella materia, con una costanza ben precisa nel corso dei venti sonetti tanto da costruire una “nuova” forma chiusa, nel senso che possiamo vedere nelle parole di Fusco: «Nell’accezione di Cacciatore, l’espressione *forma chiusa* si riferisce a un sistema basato su rigorose regole interne»²⁶. Se si intende forma chiusa come qualsiasi sistema basato su regole interne molto rigorose, anche il gruppo di sonetti che ci interessa rientra in questa categoria. E allora vediamo analogie e differenze con le tipologie di sonetto che conosciamo: i componimenti che costituiscono la sezione *Dalla fine al principio* presentano un comune schema di rime: ABABCDCDEFEGG. Dunque, per quanto riguarda la successione delle rime, Cacciatore rispetta la metà dei sonetti elisabettiani e condivide con Shakespeare e gli altri sonettisti inglesi anche la presenza del distico finale a rima baciata. Ma, a guardar bene, Cacciatore apporta un’ulteriore modifica all’impianto di tale sonetto: egli utilizza infatti versi che hanno perlopiù estensione di tridecasillabi (con rare eccezioni di dodecasillabi e qualche verso alessandrino), mentre i suoi “colleghi d’oltremarica” hanno “tradotto” la misura italiana dell’endecasillabo con un verso che oscillava tra le dieci e le undici sillabe. Cacciatore, invece, non si preoccupa assolutamente di avvicinarsi alle canoniche undici sillabe italiane; al contrario sembra impegnarsi per stabilire un filo diretto tra questi sonetti e i componimenti che abbiamo visto nelle sezioni precedenti: ovvero, utilizzando il tridecasillabo. Allora le caratteristiche metriche di questi componimenti, così come ci appaiono, sono le seguenti: sonetti (quindi di quattordici versi), con schema di rime ABAB CDCD EFEF GG (ovvero tre quartine a rime alterne ed un distico a rima baciata) e formati da versi di tridecasillabi. Potremmo riferire questo gruppo alla “forma fluida”²⁷, ovvero una forma di tradizione rimodellata dal suo interno.

²⁶ Fusco 2002, p. 115.

²⁷ Fusco 2002, p. 115.

4. Chaos o Kosmos?

Dei tre componimenti presentati, si può ricondurre il primo (e per certi aspetti anche il secondo) ad una forma chiusa “nuova”, mentre il terzo ad una forma chiusa “fluida”. Ciò avalla la nostra tesi iniziale riguardo l’uso della forma chiusa da parte di Caccitore. Per rafforzare ulteriormente quest’analisi, è opportuno osservare le dirette parole dell’autore. Per capire da un lato l’idea che il poeta aveva del sonetto, e dall’altro la sua concezione di verso libero, riprendiamo ed ampliamo una citazione già presa in considerazione:

... il sonetto. Creato a contenere la diagnosi di uno stato dell’animo, con invocazione di favore e tocco liberativo alla fine, si fece, nel calcolo dei letterati, quadretto di genere, situazione senza sviluppo. E il verso libero sgorgò allora, e fu, ed è e sarà sempre, guarigione da una tale paralisi. Vero è anche questo. Il verso libero, nei suoi reali adempimenti, non intese mai essere abolizione di rigore e metro²⁸.

Apparentemente questi assunti di Edoardo Cacciatore sembrano contrastare con l’ipotesi di Florinda Fusco, la sua studiosa per eccellenza, la quale sostiene che non vi sia verso libero nel poeta siciliano. Ma, a guardar bene, per il nostro autore “verso libero” non vuol dire assenza di regole e rigore; quindi, tra i nostri tre esempi potremmo ricondurre solo il secondo componimento all’idea di verso libero; tuttavia sappiamo anche che esso segue un progetto e contiene delle misure di verso esistenti nella tradizione.

Dal saggio del 2002 di Fusco si possono estrarre due citazioni riguardanti due aspetti diversi, tra quelli analizzati. La prima citazione si riferisce specificatamente alla raccolta da cui abbiamo tratto i nostri tre esempi, cioè *Lo specchio e la trottola*, e ci parla soprattutto del tridecasillabo:

Quest’opera è marcata dalla presenza del tridecasillabo come verso-guida che Cacciatore in un manoscritto descrive come la “somma” di senario e settenario – con presenza diffusa delle misure inferiori, dal decasillabo al trisillabo, e con rari endecasillabi²⁹.

²⁸ Cacciatore 1960, p. 36.

²⁹ Fusco 2002, p. 116.

Si può utilizzare questa asserzione per dimostrare ulteriormente la presenza di elementi che giustifichino la definizione di forma chiusa per la poesia cacciatoriana. Infatti da essa si comprende come il tridecasillabo non sia utilizzato dal poeta in maniera casuale, bensì in modo del tutto progettuale e rigoroso (è presente in tutta la raccolta). Il progetto ed il rigore si possono verificare grazie alla testimonianza diretta del poeta, che ci dice di aver immaginato questo verso desueto nella tradizione italiana come somma di due misure che invece nella nostra tradizione sono più frequenti: senario e settenario. La seconda citazione riguarda il significato di forma chiusa:

Nell'accezione di Cacciatore, l'espressione *forma chiusa* si riferisce ad un sistema basato su rigorose regole interne; in tal senso si potrebbe affermare che l'autore faccia uso in tutti i suoi testi esclusivamente di forme chiuse³⁰.

Per l'autore il concetto di forma chiusa è importante, lo si capisce da queste sue parole: «È giusto asserire la forma chiusa proprio quella che può procurare il massimo di apertura conoscitiva»³¹.

Dal punto di vista di un poeta è naturale credere che egli pensi la poesia come un mezzo per ricercare e dire la verità. Ciò è vero anche per Cacciatore. Infatti, l'opera del 1951, *L'identificazione intera*, tenta di dimostrare l'idea della poesia come strumento capace di scandagliare la realtà che circonda il poeta. E grazie alla citazione riguardo la forma chiusa come il massimo grado di apertura conoscitiva, si evince che per l'autore siciliano questo scopo si raggiunga in massimo grado proprio con la forma chiusa: questo in parte conforta la ragion d'essere di questo scritto, che partiva col voler dimostrare l'uso di tale forma da parte di Cacciatore.

Possiamo ben dire, a questo punto, che tra il *chaos* ed il *kosmos*, Cacciatore abbia senz'altro optato per il *kosmos*, un ordine raggiunto con fatica e dedizione, nel tentativo di superare mezzo secolo di verso libero. Edoardo Cacciatore ha accettato una sfida, e ci auguriamo che lo segua qualche giovane poeta, in modo da mantenere viva e propositiva la tradizione poetica italiana.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cacciatore 1960, p. 36.

* * *

Aggiungiamo solo, dedicandolo al Professor Ennio Sanzi, un ultimo componimento avente per tema i gatti; esso è tratto dalla raccolta *La puntura dell'assillo. Cinquanta ed un sonetto* del 1986, ed è precisamente il sedicesimo sonetto

L'atroce maniglia

I gatti che gemono e invocano stretta
Di sensi ci mostrano quanto è remoto
Lo scopo prefissosi – s'altera e in fretta
L'ossigeno semplice è putrido azoto
Chi volge lo sguardo e misura il distacco
Che c'è tra il passato e il presente s'avvede
Che l'ultimo in fila all'aspetto più fiacco
Il punto in cui cigola ha scelto per sede
La voce si torce divincola strappa
Applausi a quanti del lento tormento
Maniglia ne fanno una mobile grappa
Che ha sempre a portata il proprio intervento
Si chiamano i gatti ed insistono – sosta
L'atroce maniglia e vuoteggia in risposta.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia dell'autore

- Cacciatore 1951: E. Cacciatore, *L'identificazione intera*, Napoli 1951
— 1960: E. Cacciatore, *Contrattempo accademico*, in *Lo specchio e la trottola*, Firenze 1960
— 1967: E. Cacciatore, *Dal dire al fare*, Urbino 1967
— 1989: E. Cacciatore, *Carichi pendenti*, Bergamo 1989
— 1994: E. Cacciatore, *Itto itto*, Lecce 1994
— 1996: E. Cacciatore, *Discorso a meraviglia*, Torino 1996
— 1997: E. Cacciatore, *L'esse blesa*, Lecce 1997
— 2003: E. Cacciatore, *Tutte le poesie*, Florinda Fusco (a cura di), Lecce 2003

Bibliografia generale

- Battistini 2000: A. Battistini, *Il Barocco*, Roma 2000
- Bello 2000: C. Bello, *Le orge celebri dell'intelletto: l'itinerario noetico-retorico*, *L'immaginazione*, 164 (2000), pp. 9-10
- Beltrami 2002: P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna 2002
- Bettini 1989: F. Bettini, *Tendenza e progetto*, in Cavallo – Lunetta 1989, pp. 315-319
- Caruso 2008: M.G. Caruso, *L'infinito in cerchio. La poesia di Edoardo Cacciatore*, Catania 2008
- Cavallo – Lunetta 1989: F. Cavallo – M. Lunetta (a cura di), *Poesia italiana della contraddizione. L'avanguardia dei nostri anni*, Roma 1989
- Cortellessa 2000: A. Cortellessa, *Il pensiero della poesia. Per una "funzione Cacciatore"*, *L'immaginazione* 164 (2000), pp. 18-21.
- Del Giudice 1991: P. Del Giudice, *L'icona vuota. L'alterazione dei segni e l'identificazione degli oggetti nella poesia di Edoardo Cacciatore*, Chieti 1991
- Ferlita 2008: S. Ferlita, *Sperimentalismo e avanguardia*, Palermo 2008
- Ferroni 1991a: G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Dal Cinquecento al Settecento*, Milano 1991
- 1991b: G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano 1991
- Fusco 2000a: F. Fusco, *Appunti su alcuni procedimenti di scrittura di Edoardo Cacciatore*, *Poetiche* 2 (2000), pp. 301-307
- 2000b: F. Fusco, *Su Pari e patta*, *L'immaginazione* 164 (2000), pp. 5-6
- 2002: F. Fusco, *Estetica verso noesi in Edoardo Cacciatore*, *Il Verri* 20 (2002), pp. 114-134
- 2008: F. Fusco, *Verso il libro. Scrittura e pensiero in Edoardo Cacciatore*, Bari 2008
- Getto 2000: G. Getto, *Il Barocco letterario in Italia*, Milano 2000
- Giuliani 1957: A. Giuliani, *La restituzione di Edoardo Cacciatore*, *Il Verri* 3 (1957), pp. 87-94
- 2000: A. Giuliani, *Ricordo*, *L'immaginazione* 164 (2000), p. 8
- Hocke 1965: G.R. Hocke, *Il manierismo nella letteratura. Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica*, Milano 1965

- Leonelli 1994: G. Leonelli, *La critica letteraria in Italia (1945 – 1994)*, Milano 1994
- Lunetta 2000: M. Lunetta, *In memoria*, L'immaginazione 164 (2000), pp. 6-7
- Luperini – Cataldi – Marchiani 1998a: R. Luperini – P. Cataldi – L. Marchiani (a cura di), *La scrittura e l'interpretazione*, vol. 2, Firenze 1998
- 1998b: R. Luperini – P. Cataldi – L. Marchiani (a cura di), *La scrittura e l'interpretazione*, vol. 6, Firenze 1998
- Manganelli 2000: M. Manganelli, *Il gioco dell'inattualità*, L'immaginazione 164 (2000), pp. 11-12
- Melchiori 1964: G. Melchiori (a cura di), *Shakespeare's Sonnets*, Bari 1994
- Mesa 2000: G. Mesa, *I fuochi e l'ombra*, L'immaginazione 164, (2000), pp. 13-14
- Negro 2000: S. Negro, *L'energia muove il divenire*, L'immaginazione 164 (2000), p. 15
- Ottonieri 2000: T. Ottonieri, *Una raccolta postuma*, L'immaginazione 164 (2000), pp. 16-17
- Pasolini 1960: P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano 1960
- Patrizi 1985: G. Patrizi, *Edoardo Cacciatore o il pensiero come poesia*, L'ombra d'Argo 4 (1985), pp. 89-93
- Patrizi 1990: G. Patrizi, *Edoardo Cacciatore o la "poesia restituita"*, Baldus 0 (1990), pp. 49-68
- Patrizi 2000: G. Patrizi, *Per Edoardo Cacciatore*, L'immaginazione 164 (2000), p. 1
- Quaderni di critica 1997: *Edoardo Cacciatore: la rivoluzione poetica del Novecento*, Quaderni di critica, Roma 1997