



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

### *«Guardare dall'angolo più scomodo»: Preliminari sullo stile di Bartolo Cattafi*

Relatore  
Prof. Andrea Acribo

Laureando  
Michele Maria Spatafora  
n° matr.1177699 / LMFIM

Anno Accademico 2018 / 2019

## Sommario

Introduzione	3
Capitolo 1	
« <i>Nel centro della mano</i> », « <i>Le mosche del meriggio</i> »: sondaggi sul primo Cattafi.	9
Capitolo 2	
<i>L'osso, l'anima.</i>	38
Capitolo 3	
<i>Le raccolte degli anni settanta.</i>	65
1. <i>L'aria secca del fuoco.</i>	65
2. <i>Da «La discesa al trono» a «Chiromanzia di inverno».</i>	92
Bibliografia	123



## Introduzione

[...]

Riprendere le fila, ragionare.

Soprattutto

Guardare dall'angolo più scomodo.

La vista è opaca. Piove,

distanza, aria perturbata.

Difficile chiarezza è l'umiltà.

B. Cattafi, 1964

Il seguente lavoro di tesi è dedicato interamente allo stile di Bartolo Cattafi, la cui opera è stata fino ad ora studiata raramente sia da un punto di vista antologico che monografico<sup>1</sup>, e mai adottando sistematicamente un approccio stilistico e formale.

Quello di Cattafi è, se non proprio «il caso più clamoroso di sottovalutazione critica» (Bruni 2019, I) nella poesia italiana del secondo Novecento, quantomeno uno tra i più eclatanti. Fra i motivi di questa emarginazione si potrebbero intanto citare l'estraneità del poeta alle logiche del mercato editoriale, una inesistente *vis* auto promozionale<sup>2</sup>, nonché il fondamentale disinteresse all'«*engagement* politico-ideologico» (Bruni 2019,

---

<sup>1</sup> Segnalo le seguenti essenziali monografie: Maccari P., *Spalle al muro. La poesia di Bartolo Cattafi*. Con un'appendice di testi inediti, Firenze, SEF 2003; Prandi S., *Da un intervallo nel buio. L'esperienza poetica di Bartolo Cattafi*, Lecce, Manni 2007; inoltre una raccolta monografica di saggi su Bartolo Cattafi: Freiles S., «*La parola illimitata*» di Bartolo Cattafi, Roma, Aracne 2016.

<sup>2</sup> Maccari scrive opportunamente: «A questo dato andrà affiancata una componente biografica di non secondaria importanza nella costante rimozione di Cattafi dal Parnaso del nostro Novecento: il completo disinteresse per ogni attività culturale parallela alla poesia. L'industria libraria non ha mai contato sul suo apporto. Nessuna collaborazione editoriale, nessuna prefazione a libri importanti dei colleghi, nessuna traduzione. Una sua incipiente attività giornalistica ha avuto esigua durata e sporadica attuazione» (Maccari 2003, 18).

VII); fattori, questi, che probabilmente hanno drasticamente ridotto i margini di notorietà dell'autore. Sulla rimozione di Cattafi dalla memoria letteraria ha poi indubbiamente influito la sua esclusione dalle più importanti antologie di poesia del Novecento<sup>3</sup>, che operano una selezione secondo differenti criteri metodologici o ideologici, ma restano comunque i principali strumenti di mappatura letteraria e di fondazione del canone. Si dovrà allora ipotizzare che Cattafi non abbia ricevuto attenzioni perché oggettivamente poco conosciuto, o per via dei gusti, degli interessi e delle finalità critiche dei singoli curatori. Ma questa risposta pare insufficiente. Probabilmente ha anche inficiato sull'esclusione la natura stessa di questa poesia che sembra, a una prima lettura, refrattaria a codificazioni e tassonomie storiche, letterarie, linguistiche e stilistiche. Si fa fatica, per di più, a trovare modelli di riferimento italiani che possano consentire, seppure in minima parte, di inscrivere in costellazioni autoriali o linee di tendenza, o di collocarlo nel solco della tradizione del Novecento. E bisogna anche aggiungere che nelle prime fasi della sua produzione può risultare talvolta difficile individuare robusti nuclei concettuali, notevoli specificità, o testi che si distinguano dalla media per felicità espressiva.

Cattafi, insomma, appare anomalo, *sui generis*, o semplicemente indecifrabile: tuttavia, dietro la patina estetica è pur sempre possibile rintracciare dei fenomeni che contraddistinguono le peculiarità della pronuncia, e altrettanti che testimoniano legami genealogici con poeti già affermati e con la letteratura circostante. Pertanto, attraverso questo lavoro preliminare, si è cercato di focalizzare i principali tratti stilistici della poesia di Cattafi, e sulla base di essi, di storicizzare quanto più possibile l'autore.

Il lavoro di tesi è strutturato in tre capitoli, ciascuno rivolto a una diversa fase evolutiva della poesia cattaiana. Procedendo diacronicamente, in ognuno di essi ho scelto di accostarmi all'oggetto poetico osservandolo dall'angolo prospettico ritenuto più ottimale.

---

<sup>3</sup> Le antologie cui mi riferisco sono: Sanguineti E. (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi 1969; Fortini F. (a cura di), *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza 1977; Mengaldo P. V. (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori 1978. Viene invece antologizzato in Porta A. (a cura di), *Poesia degli anni settanta*, prefazione di E. Siciliano, Milano, Feltrinelli 1979. Cattafi è, ad ogni modo, assente anche dalla recente e importante antologia di Testa E. (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino Einaudi 2005.

Nel primo capitolo sono analizzate le raccolte *Nel centro della mano* (1951) e l'autoantologia *Le mosche del meriggio* (1958), che raduna parte dei testi della raccolta precedente, alcuni inediti, la plaquette *Partenza da Greenwich* (1955), e lavori più recenti che confluiscono nella sezione eponima *Le mosche del meriggio*. In questi anni Cattafi compie un tirocinio novecentista e cerca di modulare, con evidenti discontinuità, una voce autonoma: mentre sviluppa progressivamente personali idiosincrasie, riceve gli influssi di autori come Ungaretti, Quasimodo, Govoni, Montale, García Lorca, subisce alcune suggestioni di certa poesia neorealista coeva, e assimila fondamentali aspetti della contemporanea *koinè* ermetica. Per orientarmi in un panorama così eterogeneo, frammentario, ho scelto di alternare sondaggi parziali, brevi percorsi trasversali, e analisi più puntuali di testi in cui il fatto di stile considerato si manifestava con più interessante evidenza.

Il secondo capitolo tratta la raccolta *L'osso, l'anima* (1964), nella quale Cattafi matura una piena identità stilistica sancendo un punto di rottura con la precedente produzione. La sua poesia, ora interamente votata alla furiosa ricerca gnoseologica di «osso» e «anima» della materia e dell'esistenza umana, assume un aspetto perfettamente riconoscibile. Cattafi, rispetto al precedente registro descrittivo e narrativo, ne predilige adesso uno astratto-speculativo<sup>4</sup>, ed è possibile identificare precise costanti stilistiche che interagiscono dinamicamente in un sistema organizzato: per tale ragione ho ritenuto opportuno, in questo caso, procedere per punti e costellazioni.

Nel terzo capitolo si affrontano le raccolte degli anni settanta. Cattafi, dopo otto anni di assoluto silenzio seguiti alla pubblicazione di *L'osso, l'anima*, ricomincia improvvisamente a scrivere, e fa confluire la nuova, torrenziale produzione in *L'aria secca del fuoco* (1972). La raccolta è pienamente contestualizzabile da un punto di vista storiografico, poiché ora interseca le orbite della poesia satirica e del *nonsense*, percorse negli stessi anni da poeti già noti come Montale, Zanzotto, Caproni, Risi e da nuove leve della poesia contemporanea. La composizione magmatica del linguaggio ha richiesto una schedatura per punti delle diverse aree lessicali e di alcuni fenomeni caratteristici; in seguito si è provato a valutare il grado di interazione complessiva di

---

<sup>4</sup> Raboni ha scritto di un «passaggio, non brusco ma netto, da una prevalente figuratività a una prevalente figuratività, da un registro sostanzialmente descrittivo e narrativo a un registro sostanzialmente astratto speculativo» (Raboni 1990, XI).

questi elementi. Considerando l'importanza assunta da questa silloge nel percorso cattaiano, e la sua complessità, ho riservato interamente ad essa la prima parte del capitolo. Nella seconda parte, infine, mi sono occupato di *La discesa al trono* (1975) e *Marzo e le sue idi* (1977), che ricevono testi composti tra il 1972 e il 1973, e di *L'allodola ottobrino* (1978); pur cercando di preservare quanto più possibile l'individualità di queste ultime raccolte, ho preferito tuttavia porle in linea di continuità basandomi sulla serialità di alcuni fatti di stile.

Ho scelto di condurre una ricerca intensiva su un campo di testi più ristretto. Sono stati pertanto esclusi dal lavoro tesi tutti gli inediti d'autore<sup>5</sup>, la breve raccolta *18 dediche* (1977), e la postuma *Segni* (1986), che sebbene ospiti poesie del biennio 1972-1973 – dunque contemporanee a quelle della *Discesa al trono* e di *Marzo e le sue idi* (con le quali *Segni* condivide alcune somiglianze stilistiche) – sembra comunque godere di una particolarissima identità tematica e sperimentale. Dalla prima delle raccolte postume, *Chiromanzia d'inverno* (1983), sono stati prelevati soltanto alcuni tessuti campione ritenuti significativi per lo svolgimento dell'indagine critica.

Si è parlato in precedenza di tappe evolutive della poesia cattaiana, ma sarebbe forse più pertinente parlare di trasformazioni, moti oscillatori. La poesia di Cattafi ha le caratteristiche, per dirla con Raboni, di un «organismo spaziale» che effettua «non spostamenti alterni e successivi, dunque, ma spostamenti interni, organici, assestamenti interminabilmente necessari e oscuri» (Raboni 1990, XII-XIII). Mi sembra che le parole di Raboni compendino i principali risultati dello studio. Dalle schedature emerge uno stile in costante divenire, che può attraversare imprevedibili fasi di cambiamento, o essere soggetto a impercettibili – ma significative – variazioni, senza in ogni caso privarsi della sua *facies*. Se persino nella esuberante e composita raccolta *L'aria secca del fuoco* Cattafi è in qualche modo sempre e comunque riconoscibile, pare inoltre che il poeta, dalla *Discesa al trono* in poi, parcellizzi con intelligenza l'uso di alcuni espedienti formali per rispondere alle proprie urgenze espressive, senza causare lo stravolgimento dei moduli e dei toni inaugurati con la stagione di *L'osso, l'anima*.

---

<sup>5</sup> Gli inediti di Bartolo Cattafi sono finalmente reperibili nella fondamentale e unica raccolta di tutte le poesie dell'autore, recentemente curata da Diego Bertelli, con introduzione di Raoul Bruni: si veda Cattafi B., *Tutte le poesie*, a cura di Diego Bertelli (Introduzione di Raoul Bruni), Firenze, Le Lettere 2019.

Credo, pertanto, che questi aspetti rivelino non soltanto un inesausto fervore conoscitivo, ma una sensibilissima coscienza poetica e linguistica.

Lo studio, essendo preliminare, è inevitabilmente parziale, e senza dubbio i metodi d'analisi adottati non sono gli unici praticabili. Si spera tuttavia di aver restituito per il momento, con il maggior grado di approssimazione consentitomi, un primo profilo stilistico di un poeta notevole, troppo ingiustamente ignorato, e di aver condiviso alcuni lasciti di una ammirevole postura intellettuale: il *memento* «Guardare dall'angolo più scomodo» è senza dubbio uno di questi.





## Capitolo 1

«*Nel centro della mano*», «*Le mosche del meriggio*»: sondaggi sul primo Cattafi.

Vorrei ripercorrere le tappe principali della poesia Cattafi partendo dalla raccolta *Nel centro della mano*, pubblicata nel 1951 presso Scheiwiller, e dall'autoantologia *Le mosche del meriggio*, edita nel 1958 da Mondadori nella collana Lo Specchio. *Nel centro della mano* è suddivisa in quattro sezioni: *Festa* (1946-1948), *Nord-Sud* (1947-1949), *Fuoco e gloria* (1950), *Dal cuore della nave* (1950-1951). *Le mosche del meriggio* è invece divisa in tre sezioni: la prima, *Il nome sopra i muri*, accoglie prove inedite databili al periodo 1945-1951 e undici poesie di *Nel centro della mano*; la seconda coincide con la plaquette *Partenza da Greenwich* (1955); nella terza, l'eponima *Le mosche del meriggio*, confluiscono le liriche più recenti, composte fra il 1955 e il 1957. A risultare veramente interessante è il fatto che tali pubblicazioni siano sempre frutto di una selezione: *Nel centro della mano* riceve infatti soltanto trenta delle molte poesie scritte durante il periodo 1946-1951, mentre *Le mosche del meriggio* è una scrematura del precedente lavoro, e al contempo un assemblaggio di nuovi testi. La prima raccolta dunque costituisce una sorta di biglietto da visita per la società poetica dei primissimi anni cinquanta, mentre nella seconda Cattafi traccia un bilancio degli ultimi quindici anni di lavoro, delineando i tratti della propria evoluzione, o per meglio dire, trasformazione. Ad ogni modo, entrambe rappresentano le fasi salienti di un tirocinio novecentista<sup>6</sup>, in cui interagiscono dinamicamente tic stilistici d'autore, ancora

---

<sup>6</sup> In realtà, l'apprendistato poetico inizia per Cattafi già nel 1943. Si susseguono, a partire da quella data, molteplici resoconti che testimoniano gli influssi di Ungaretti (massimamente l'autore della *Allegria*), Quasimodo, Govoni, Sbarbaro, della temperie culturale liberty, di Baudelaire e soprattutto del barocchismo di García Lorca, tutti ottimamente individuati da Paolo Maccari nella sua fondamentale monografia (cfr. Maccari 2003), e da Stefano Prandi (cfr. Prandi 2006). Tuttavia, un'analisi sistematica di tale congerie di inediti e stimoli letterari – altrettanto importanti per disegnare un profilo completo dell'autore, ma fin troppo eterogenei e numerosi – renderebbe questo lavoro preliminare sullo stile di Cattafi dispersivo. Tessuti campione verranno pertanto prelevati solo se funzionali al discorso.

in fase di incubazione, influenze della poesia coeva (anche europea) e di autori il cui statuto si è già ampiamente affermato nelle istituzioni letterarie.

Si tenterà di inquadrare e far dialogare ciascuno di questi aspetti, per restituire il profilo di una complessa e discontinua prova di voce.

Comincerei immediatamente la perlustrazione sul primo Cattafi, partendo dalla poesia di apertura di *Nel centro della mano*:

*Domani*

- v. 1 *Domani* apriremo l'*arancia*  
il mondo *arancia* del *verde domani*,  
si poserà la nuvola lontana
- v. 4 con le zampe guardinghe di colomba  
sopra il tetto di tegole vecchie  
sopra il tempo piovuto rugginoso,  
serberò al tuo petto quell'odore
- v. 8 d'*arancia* viva, di *verde domani*.

Si tratta di una cifra esemplare della prima poesia cattaiana che in questa fase tende ad attivare la «funzione poetica» del linguaggio, come l'avrebbe chiamata Jakobson, premendo il pedale dell'analogia e del cromatismo (per la possibile matrice govoniana cfr. Prandi 2006, 31). Si scrive progressivamente un'equazione che associa il «domani», l'«arancia» e il «verde». L'attacco in novenario imprime l'accelerazione iniziale al testo (v. 1: «Domani apriremo l'arancia») e si salda col secondo verso, che riproduce quasi specularmente il primo («il mondo arancia del verde domani»). L'endecasillabo finale «d'arancia viva, di verde domani» recupera il tema iniziale definendo la circolarità del testo. La reiterazione degli stessi cardini lessicali e di figure ritmiche contribuisce a generare l'effetto ossessivo, circolare appunto, quasi da filastrocca. Per quanto concerne il primo aspetto si vedano dunque le ricorrenze di «Domani» (v. 1), «verde domani» (v. 2, 8), «arancia» (v. 1, 2, 8). Per il secondo, si osservi la replicazione di segmenti dattilici tra il v. 1, novenario di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> («Domàni apirèmo l'arància»), i vv. 2, 8, endecasillabi

di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> («il mòndo arància del vèrde domàni», «d'arància vìa, di vèrde domàni»), e il v. 5, decasillabo di 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> («sòpra il tètto di tègole vècchie»).

Condividendo le osservazioni di Maccari, si riscontra in Cattafi una «proliferazione su sé stesso dell'impianto analogico. Concepita e sviluppata un'immagine, da essa ne scaturiscono altre in un sistema addizionale – con vari ritorni – che si basa essenzialmente su una tecnica di accumulo appositivo, in cui la tessitura sintattica, dominando l'asindeto, è limitata al minimo» (Maccari 2003, 60).

Rileviamo esiti analoghi nella poesia *Gli angeli ingordi*:

*Gli angeli ingordi*

- v. 1 Dal cielo del tramonto viene a riva  
un vento chiaro che invetra la rena.  
Dondola e scende al largo del confine  
*una grande lanterna, il sole luttuoso*
- v. 5 con le campane reiterate di ogni naufragio.  
*I morti naufraghi* si tengono sul cuore  
un mollusco o una conchiglia,  
hanno gli occhi bendati d'azzurro  
gli *angeli* sono questi
- v. 10 questi uccelli bianchi infurianti  
con l'occhio freddo feroce, il becco stridente  
che straziano e urlano ai vecchi relitti  
alla flotta dei *naufraghi morti*.
- Essi hanno perduto una rotta felice
- v. 15 non vedranno il celeste Arcipelago  
*e la grande lanterna, questo sole fumoso,*  
darà l'oro domani alle ali  
degli *angeli* ingordi.

Il testo, pur essendo molto più esteso della poesia *Domani*, si regge tutto sommato su simili fenomeni di iterazione. Anche qui, infatti, ricorrono medesime immagini in versi e sintagmi pressoché reduplicati (v. 4: «una grande lanterna, il sole luttuoso», v. 16: «e la grande lanterna, questo sole fumoso»; v. 6: «i morti naufraghi», v. 13: «i naufraghi morti»; v. 8: «gli occhi», v.11: «l’occhio»; v. 9 «angeli», v. 18 «angeli»). Interessante, peraltro, il crescendo dei vv. 9-13, nei quali Cattafi dà sfogo all’oltranza linguistica con vari espedienti: una intensa epanalessi (v. 10: «gli angeli sono *questi / questi* uccelli»), due dense giustapposizioni aggettivali (v. 10: «bianchi infurianti», v. 11: «freddo feroce»), e termini energicamente allitteranti, di area semantica violentemente espressionistica (v. 10: «infranti», v. 11: «feroce», «stridente», v. 12: «straziano», «urlano»).

Altrove l’incalzare del testo è dettato da basiche figure di ripetizione come l’anafora a contatto, che Cattafi associa in alcuni casi alla litania. Ecco un breve lacerto di *Pregiera per il Signore*, che Maccari ha ottimamente definito un «inno barocco» (Maccari 2003, 61):

Tu l’emblema stampato sopra il pane  
 Tu il vino dolcissimo della sera  
 Tu la mano che semina la luce  
 Tu la voce che avanza nella bufera  
 Tu la nuvola grigia viaggiante  
 Tu la tortora posata sull’ulivo

(vv. 7-12).

Costante è l’attitudine alla moltiplicazione analogica, con la dovuta precisazione che in questo caso il polo delle suggestioni metaforiche è unico, cioè il *Tu* cui si rivolge l’orazione. Ma questa è una prova sorvegliata, situata all’incrocio tra certa poesia neorealista e l’esempio di Garcia Lorca<sup>7</sup>. Vediamo invece un inedito coevo (datato fra il 1945 e il 1951), affine al brano riportato a livello strutturale e tematico, molto discorde invece nelle soluzioni stilistiche.

---

<sup>7</sup> Rimando alle osservazioni di Prandi, che riconduce questo testo ad alcuni versi di *El canto de la miel*, nel *Libro de poemas* (cfr. Prandi 2006, 33).

*Fuoco e voce di verdi altipiani*

- v.1 *Agile sperma e sudore decisivo*  
*Egli disceso dai verdi altipiani*  
*diventa seme e sudore semprevivo*  
*fuoco e voce di verdi altipiani.*
- v.5 Cristo è pugno battuto sul tamburo  
Cristo è proclama affisso coi chiodi  
Cristo è mite geranio morto al muro  
Cristo è fante col petto coraggioso  
Cristo è buco nel petto sanguinoso
- v.10 Cristo è atteso viaggio nelle sere  
Cristo è lungo odore di benzina  
Cristo è festa deserta sull'asfalto  
Cristo è cipria su schiena di squaldrina  
Cristo è domani nascosto nelle nebbie.
- v.15 *Agile sperma e sudore decisivo*  
*fuoco e voce di verdi altipiani.*

La solenne base innica e il principio di gemmazione metaforica intorno all'unico referente *Cristo* sono identici a quelli di *Pregliera per il Signore*, ma le opzioni lessicali e analogiche sono profondamente diverse: la foga nominale dapprima associa «Cristo» a immagini di corporeità aggressivamente esibita (vv. 5-9), con probabili riferimenti al martirio (v. 6: «affisso coi chiodi», v. 7: «morto», v. 8: «petto coraggioso», v. 9: «buco nel petto sanguinoso»); poi a sfere semantiche assolutamente non convenzionali (con audace sinestesia, v. 11: «lungo odore di benzina»; con enallage, v. 12: «festa deserta sull'asfalto»), e infine – quasi varcando i limiti della blasfemia – a un «agile sperma» (vv. 1, 15) e alla «cipria sulla schiena di squaldrina» (v. 13). Si potrebbe dire che l'imprevedibile estensione del campo analogico sia fondamentale il correlativo di un ingenuo panismo cristico.

Tuttavia, a conferma di quanto detto sulle poesie campionate, sarà interessante osservare che ancora una volta Cattafi tende sì all'addizione furiosa di immagini, ma le disforie centrifughe dell'anafora a contatto, spia della nevrosi liturgica, si compensano con forze centripete: con l' iterazione a cornice, per esempio, di versi identici in posizione incipitaria e terminale (cfr. vv. 1, 15: «*Agile sperma e sudore decisivo*», vv. 4, 16: «*fuoco e voce di verdi altipiani*»), che svolge un ruolo logico-strutturale, oppure con le rime che producono un insistente effetto refrain<sup>8</sup>.

Di Cattafi si sarà già notata – anche soltanto sulla base di questi pochi assaggi – la vitalistica tendenza allo sfogo *fantaisiste*, quasi l'autore pigiasse i tasti di una inesauribile tastiera cromatica. Oltre i testi analizzati, lo potrebbero testimoniare certe similitudini ardite diffuse in *Nel centro della mano*, che contribuiscono alla moltiplicazione oggettivante delle immagini sconfinando nell'analogia più estrema: «Daremo fuoco ai tristi peccati / che strideranno *come pazzi pipistrelli*» (*Preghiera per il Signore*); «estremi desideri / che stanno accovacciati sulla tomba / *come un drappello di cani neri*» (*Fame*); «viaggeremo col cuore scucito / *come un portafogli*» (*Ragazza dei marinai*); «assiepati / *come avidi passeri in attesa*» (*Festa*); «il fulmine brucia *come un drago*» (*Hilde*); «una salma appassisce nel deserto / *come un sacco di miele abbandonato*» (*Scirocco in Sicilia*); «si gonfiano i peccati *come torbide bolle*» (*Un alto mare*); «quando il vino si stende lungo il petto / *come un caldo animale*» (*Fuoco e gloria*); «Luce rossa all'albergo Siviglia / rosso neon gelato / *come un serpe strappato alle stagioni*» (*Albergo Siviglia*).

D'altra parte, invece, è un poeta che usa ripetersi moltissimo a livello locale. Non di rado capiterà allora di imbattersi in soluzioni iterative di valore patetico, intensivo, spie cioè di una pronuncia ossessiva: «*vivrete rauco uccello acqua di fiume / piena fanciulla galoppo delle nuvole / vivrete nella terra sempre salva* (*Una sola bandiera per l'Europa*); «*Altre mani calarono sul cuore / altre mani rapaci che fugavano / ghibli e sciacalli nel deserto urlante* (*Nord, Sud*); «*Per noi urlano gli occhi solitari / per noi la carne è uno sperso animale / per noi il pianto è una bianca corona [...]* *Sicilia sposa di*

---

<sup>8</sup> Sulle tipologie di anafora e sulle sue funzioni discorsive è fondamentale il saggio di Dal Bianco S., *Anafora e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, Studi novecenteschi, XXV, 56, 1998, pp. 207-237

capri e di califfi / *Sicilia* offerta all'immenso assalto» (*Scirocco in Sicilia*); «L'arpa celeste *insiste* nelle stanze / tra un biondo cerchio di scheletri e di sedie; *arpa* che ancora *insisti*, uccello / della morte lenta, sul fuoco polveroso» (*Nell'atrio, in attesa*). E naturalmente, i testi analizzati fino ad ora riproducono in scala maggiore queste casistiche<sup>9</sup>.

Va poi considerato che i fenomeni di ripetizione si riscontrano anche a livello globale. Per esempio, proprio l'alta densità di simbologia cristologica, con le sue annesse costanti rituali, e i frequentissimi inserti innici che sconfinano talvolta nel barocchismo stucchevole, e altre costellazioni visive, occorrono così spesso in questa fase della sua produzione da renderlo un «petrarchista dell'analogismo» (Maccari 2003, 62)<sup>10</sup>. Sulla base di queste riflessioni si potrebbe avere un presagio sulla prima fase della poesia di Cattafi, e anche sulla successiva: una poesia che sa essere, in certe sue punte,

---

<sup>9</sup> Dal Bianco scrive nel suo saggio: «La tentazione di formulare una legge generale è forte: a un massimo di "oggettualità" della scrittura si legherebbe l'adozione di una iteratività "pesante" e, viceversa, a un massimo di orfismo corrisponderebbe una preponderanza di forme anaforiche "leggere" e grammaticali» (Dal Bianco 1998, 217). Per quanto sia rischioso definire *tout court* 'oggettuale' un poeta fortemente immaginifico come Cattafi, mi sembra comunque che le note di Dal Bianco si adattino al nostro caso.

<sup>10</sup> Circa la ricorrenza della tematica cristica, la cooccorrenza di canonici elementi rituali come l'olio o la fonte luminosa, riporto alcuni brani tratti da *Nel centro della mano. Un alto mare*, vv. 15-20: «Verrà la bella tromba del Signore / ad aprire l'udito riottoso / la Sua spada pietosa come un raggio / a bucarci la torpida fronte»; *Astro*, vv. 1-6, 17-20: «Astro, amore, altissima arancia, / su mappe azzurre viaggiano le mani/d'un popolo piagato che ti cerca / tiranno, uccello, biondissimo emblema / pietra impetuosa, dominio che sbiadisci / i mari, le foreste, i nostri occhi [...] Cristo la *fiamma* crepita nell'*olio* / Cristo la spiga assorbe il tuo colore»; *Muro del Sud*, vv. 5-7, 25-26: «Cristo è bruciato sui monti della terra / la sua *lampada d'olio* è cancellata / il pianeta più fresco è tramontato.[...] Cristo ritorna, è la bionda bestia / che ti trascina cantando nel deserto». Ma questa tendenza sopravvive anche in certi punti di *Partenza da Greenwich*. Per esempio, *Liffey River*, vv. 15-18: «E Cristo passa / astro avvolto di nebbia o nido / per le stanche farfalle che partono da noi, / dolce *luce d'olio*». Per quanto concerne le altre costellazioni simboliche e metaforiche, che non si trattano in tal sede, condivido per intero la nota di Maccari, la quale, sebbene si riferisca nello specifico alla poesia *Gli angeli ingordi*, mi sembra tuttavia che si adatti perfettamente al nostro discorso, e ai versi appena riportati: «Un'altra metafora in questo periodo carissima a Cattafi è quella che coinvolge il mare e i molteplici termini che si irraggiano nel suo campo semico[...] anche gli "angeli" e la "lanterna" si incontreranno spesso e una patina crepuscolare fascia di sovente gli ambienti descritti attraverso l'uso di aggettivi del tipo di "fumoso", "brumoso", "nebbioso". Il fatto è che in questa prima fase Cattafi ha elaborato un linguaggio e una griglia simbolica incredibilmente statici, chiusi, quasi da petrarchista dell'analogismo» (Maccari 2003, 62).



esplosiva e implosiva; una poesia ossessiva, che talvolta gira in tondo a se stessa lungo la pista di un circuito, puntando però con uguale intensità sia all'esterno del cerchio che al centro del quadrante. E su questa immagine del cerchio, che non casualmente troviamo in alcuni brani di *Partenza da Greenwich* e *Le mosche del meriggio*, si ritornerà in seguito.

Per proseguire il nostro sondaggio sulla poesia del primo Cattafi, prenderei come spunto le ultime forme litaniche considerate. Esse sono probabilmente i reflussi della religiosità arcaica di certa poesia neorealista, che seducono l'immaginario dell'autore. Analogamente, affiorano alcune interrogative di tono patetico che sembrano riecheggiare (esclusivamente a livello formale) moduli dei profeti biblici, o recenti prove di Quasimodo e Luzi, tra i poeti più 'religiosi' di quegli anni. Ecco alcuni testimoni provenienti da *Nel centro della mano*<sup>11</sup>:

Chi discende stridendo tra la pioggia  
sui pali in fila d'un triste telegrafo?

[...]

Chi trascina le vittime stanche  
dondolanti lanterne disattente  
nel fumo d'un saccheggio silenzioso?<sup>12</sup>

(*Taciturni viandanti*)

(Come questa è la luce del Signore  
fumosa e gialla di orrido petrolio?)

(*Un alto mare*)

Che cosa accade alla rosa testarda  
a chi tarda nel crollo, all'airone

---

<sup>11</sup> Va da sé che l'humus ideale di questi tratti stilistici sarà *Nel centro della mano*, che raccoglie poesie più acerbe, manieristiche e intrise di religiosità; tali residui saranno quasi del tutto eliminati già dalle poesie confluite in *Partenza da Greenwich*.

<sup>12</sup> Stefano Prandi scrive che questi versi sono una «sorta di Cantico dei Cantici rovesciato di segno» (Prandi 2006, 30), e propone come riferimento intertestuale *Ct* 8, 5: «Chi è colei che sale dal deserto / appoggiata al suo diletto?» (cfr. Prandi 2006, 30n).

che resiste in cielo?

*(Muro del Sud)*

Perché ora parli bocca taciturna?

Che mettete nell'urna, stanche mani?

*(Marinaio in partenza)*

Quale astro nebbioso e solitario

c'insegna in cielo il grido del gabbiano

o il colore remoto dei diluvi

o gli obliosi cristalli delle nevi?

*(Fuoco e gloria)*

Confrontiamoli con alcuni luoghi ricorrenti negli altri due autori, limitandoci allo spoglio parziale di frasi interrogative introdotte da *chi*, *che* o *quale*, e rileveremo delle somiglianze non indifferenti.

Per esempio, sfogliando le pagine di *Il falso e il vero verde* di Quasimodo (che raccoglie poesie dal 1949 al 1954, degli stessi anni di quelle del primo Cattafi), si reperiscono frammenti significativi come: «*Chi piange? Chi frusta i cavalli nell'aria / rossa?*» (*Morte chitarre*); «*Chi urla, chi urla?*» (*Nemica della morte*); «*Che futuro / ci può leggere il pozzo / dorico, che memoria?*» (*Tempio di Zeus ad Agrigento*). Col poeta siciliano, che senza dubbi il conterraneo Cattafi legge approfonditamente da diversi anni, sembra però più affine la postura retorica. Invece, quantunque Cattafi sia molto distante dai preziosismi di Luzi, è tuttavia veramente impressionante la consonanza complessiva con alcuni passi di questo poeta, in cui l'interrogativa è vibrafono della sua *religio*:

*Quale* stella equivalse il suo destino

oltre la cecità d'ogni figura,

*qual* è il fuoco dov'arse il suo cammino

ventoso per le rapide colline?

*(Saxa, Avvento notturno)*

Ma *chi* tiene l'industre oro dei campi  
e la purpurea bara dei raccolti?

[...]

Ma *chi* canta canzoni, *chi* argomenta  
d'avvenire sul caldo della porta?

*Chi* s'attarda la notte? Flette lenta

l'orsa sui muri e il fondo delle vasche

(*All'autunno*, Avvento notturno)

*Chi* coglie le uve funebri

ed il fuoco dei pampini ai giardini

di Giudecca là sull'acqua nebbiosa

dove affondano i tralci?

(*Ritorno*, Un brindisi)

Insomma, come era stato anticipato, Cattafi matura personalissime idiosincrasie e frattanto respira a pieno l'aria di una selezionata poesia coeva<sup>13</sup>. Proseguiamo su questa direttrice di suggestioni: oltre Quasimodo e Luzi, non può mancare di certo Montale<sup>14</sup>.

Limitandomi a una ricognizione veramente superficiale delle primissime pagine di *Le mosche del meriggio*, trovo immediatamente un testo collaterale alle poesie di *Nel centro della mano* (ma escluso dalla raccolta) che forse raccoglie alcune eredità montaliane.

*L'inverno si fa fumoso*

---

<sup>13</sup> E naturalmente il dinamico rapporto fra tradizione letteraria, poesia contemporanea ed idiosincrasie derivate dall'esperienza privata dei viaggi si riflette sul lessico. Già soltanto nell'antologia *Le mosche del meriggio*, si possono saggiare consistenti escursioni: ecco i letterari *invetra* (p. 15), *biade* (p. 29), *lucore* (p. 58), anglicismi come *icebergs*, (p. 16), *docks* (p. 35), *coke* (p. 36), *pack* (p. 51), tutti concentrati nelle poesie di viaggio, i montaliani *paté*, *nafta* (p. 42), oppure parole dell'uso corrente come *piroscafo* (p. 36), *semaforo*, *telefono* (p. 63).

<sup>14</sup> Tralascio eventuali suggestioni tematiche (cfr. Prandi 2006, pp. 34-35) per avanzare delle ipotesi su aspetti esclusivamente formali.

- v.1 L'inverno si fa fumoso nella stanza  
attizza lacrime, resine stridenti.
- (L'inverno passato  
succiato nella pipa dolce
- v.5 assieme al tuo odore,  
rame ricche di fiamme nella veglia,  
la festa di noi due  
col caldo rosso in mezzo alle gambe  
a cavalcioni, col nostro vino a fianco.)
- v.10 Crolla un tizzone  
la lanterna del sonno è sempre quieta.

La poesia si divide in tre momenti. Il primo descritto dai dodecasillabi di prelude, dei quali in particolare il secondo si scinde in due senari, e si dilata in fase di lettura per via della sequenza sdrucchiola + virgola + sdrucchiola («attizza *lacrime, resine* stridenti»).

Il secondo momento coincide con l'ampia parentetica che recinge lo spazio della memoria e del rapporto privilegiato con il *tu* femminile, che ha tutte le caratteristiche di un rituale: onde deriva la presenza di oggetti simbolici come la pipa, il vino, ma anche l'occorrenza del pronome *noi*, dell'aggettivo *nostro*, e della parola *festa*, che rimarcano l'esclusività della relazione e il reiterarsi infinito dell'incontro invernale. Aggiungerei, il lentissimo endecasillabo di 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> al v. 6 («rame ricche di fiamme nella vèglia») sospende l'immagine del ricordo e riproduce mimeticamente il crepitio del fuoco e la luminosità della scena. Infine il terzo momento, che sancisce una brusca interruzione e l'impossibile ripetersi dell'esperienza («Crolla un tizzone / la lanterna del sonno è sempre quieta»).

Ci interessa soprattutto, come si potrà intuire, la seconda strofa. Si tratta insomma di un utilizzo marcato della parentetica, cui si delegano precise mansioni discorsive e strutturali. Ora, avanzando una pura ipotesi, mi sembra che fra gli autori contemporanei e più noti al giovane Cattafi, soltanto in Montale tale spazio strofico e tipografico assurga a luogo depositario di salvezza o di protezione della memoria. Riporto come

esempio le prime due strofe di *Il giglio rosso* per un confronto immediato, di tipo tematico: anche qui, dopo due versi, la parentetica apre uno squarcio improvviso sul ricordo passato, legato a un momento privilegiato condiviso col *tu*:

Il giglio rosso, se un dì  
mise radici nel tuo cuor di vent' anni  
(brillava la pescaia tra gli stracci  
dei renaioli, a tuffo s' inforravano  
lucide talpe nelle canne, torri,  
gonfaloncini vincevano la pioggia,  
e il trapianto felice al nuovo sole,  
te inconscia si compì)

Mentre proprio l'utilizzo strutturale della strofa-parentesi incastonata nel corpo del testo, che però gode dello statuto di regione autonoma, può ricordare *La Bufera*:

(i suoni di cristallo nel tuo nido  
notturno ti sorprendono, dell'oro  
che s'è spento sui mogani, sul taglio  
dei libri rilegati, brucia ancora  
una grana di zucchero nel guscio  
delle tue palpebre)

O il celebre 'mottetto degli sciacalli' delle *Occasioni*, *La speranza di pure rivederti*:

(a Modena, tra i portici,  
un servo gallonato trascinava  
due sciacalli al guinzaglio)

Ci si chiede dunque se il poeta abbia effettivamente recepito possibili suggerimenti montaliani mettendoli immediatamente in prova nelle proprie composizioni.

Secondo rapido referto da *Partenza da Greenwich*: un piccolissimo campione, molto significativo proprio per la sua rarità, e per la prepotente evidenza con cui in esso riaffiorano i retaggi della tradizione del Novecento. Si tratta di una coppia di endecasillabi sdruciolli geneticamente dannunziani – ma filtrati quasi sicuramente dai moduli ritmici di Montale – dalla «ritmazione agile e “rubata”» (Mengaldo 1996a, 70).

Armi e bagagli, belle  
speranze a prua,  
*spezzàndo le tàvole dei nùmeri*  
*i càlcoli che scàttano scorrèvoli.*

(*Partenza da Greenwich*, vv. 4-7)

Spostando invece nuovamente lo sguardo dagli autori particolari alle tendenze generali, si possono rilevare alcune costanti caratteristiche della contemporanea *koinè* ermetica<sup>15</sup>. Per iniziare, si potrebbe citare l'immane «uso passepartout della preposizione *a*» (Mengaldo 1991, 138): «Sopra i banchi lunghissimi *a* percorrere» (*Se vuoi ascoltare*); «uno solo è il cielo *ai* vivi e *ai* morti» (*Una sola bandiera per l'Europa*); «morirà l'ululato *agli* assassini / la cancrena bluastra *alle* squaldrine» (*Sopra i nomi degli uomini*); oppure casi di uso assoluto dei sostantivi: «Spiraglio d'oltretomba è nelle porte» (*Taciturni viandanti*); «Mio cibo è il sangue» (*Alto nome*). Poi, sempre nel suo saggio *Il linguaggio della poesia ermetica*, Mengaldo annota: «Ci sono costanti stilistiche molto interessanti e sintomatiche che tuttavia sembrano caratterizzare un solo poeta [...] gli attacchi con *E*, *Ma* assoluti oppure l'allargamento, alla Montale, dell'impiego di *se*» (Mengaldo 1991, 142-143). Rinvengo diverse tracce di due dei tre fattori citati (gli attacchi in *E* e i *se*) in *Partenza da Greenwich*, soltanto una in *Nel centro della mano*: a riprova, forse, del fatto che Cattafi progressivamente si depura

---

<sup>15</sup> Il saggio di riferimento è naturalmente Mengaldo P. V., *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id. *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi 1991, pp. 131-157.

dalle scorie neorealiste e dagli accesi figurativismi della prima raccolta, mentre invece riserva i nuovi strumenti per le punte elegiache della plaquette più recente. Ecco una scarna, ma significativa, attestazione dei *se* montaliani (il primo da *Nel centro della mano*, il secondo da *Partenza da Greenwich*) che inducono l'effetto sfumatura:

Stacca al vento

la lampada incostante, scendila al petto

per leggerci l'epigrafe, sugli occhi

*se* le statue biancheggiano, *se* un triste

insetto stria la nostra mente.

*(Nell'atrio, in attesa)*

Copriti il buio del petto, il vuoto sibilante

*se* il vento entra in Prince's street come

in un lungo sentiero illuminato.

*(Prince's Street)*

Di contro, si ha una cernita molto più consistente di attacchi con la congiunzione *E*, che Cattafi concentra al termine delle poesie. Lo scatto sintattico è tentativo di evasione lirica ed esistenziale, principio di fuga che però coincide con la stasi, con la rassegnata prigionia:

[...]

*E* addio,

entriamo sotto le stelle, nelle tenebre e in questa

antica, rovente tempesta che aggroviglia

tenere fibre, i fili, la vermiglia

rete che ci tiene.

*(Oswald's restaurant)*

[...]

*E* Cristo passa,

astro avvolto di nebbia o nido  
per le stanche farfalle che partono da noi,  
dolce luce d'olio.

*(Liffey River)*

[...]  
«L'ultima domenica», e ci trovi  
ancora ansanti, il cuore  
un poco stanco per la festa,  
branco che più non fugge, prede  
colorite dal ferro irto nel mondo  
dal vino, dai fuochi solitari.

*(Week-end)*

E talvolta si muta in reticenza, o in impotenza e stanchezza della parola poetica:

[...]  
*E* dovrei dirti i Nomi  
Gl'Idoli, l'intera  
Tribù nomade in cielo,  
la nera barca d'anime vichinghe  
ancorata a un fuoco  
di fossili; d'alghe,  
di folti abeti,  
d'astri vinti, sepolti.

*(Lettera dal Nord)*

Non c'è fino ad ora retaggio dell'istituto metrico o tendenza della poesia a lui contemporanea che Cattafi non rielabori in assoluta autonomia innestandolo nel proprio universo di immagini, descrizioni, narrazioni.

Vediamo adesso due tratti tipici del Cattafi di questi anni.

*a) Imperativi*



Sono una costante, qui ancora in stato germinale, dal primo Cattafi fino alle poesie di *L'osso, l'anima*, ma ovviamente il loro timbro muta in diacronia. Per il momento sembrano più degli imperativi volontaristici, e il «tu» cui si rivolgono appare indefinito. Tuttavia non si esclude che quel «tu» sia, per certi versi, una proiezione dell'io lirico, o addirittura dell'autore, che rivolge a se stesso l'allocuzione. Ecco un esempio proveniente da *Nel centro della mano*, di forte sapore autobiografico:

*Copri le aspre macchie delle copule  
tienile a mente in un quieto elenco  
sii maschera*

*(Albergo Siviglia)*

Altrove risuonano come un'invocazione catartica, rituale, e rivelano la natura più sanguigna e vitalistica della prima poesia cattaiana. Possono meccanicamente collocarsi in attacco di verso, come in *Albergo Siviglia* e nel seguente caso:

*Abbandona la sabbia siciliana, la musica e il miele  
Degli Arabi e dei Greci,  
rompi i dolci legami, questo torpido  
latte delle radici  
discendi in mare regina sonnolenta  
verde bestia con braccia di dolore*

*(L'agave)*

O possono distribuirsi più liberamente, senza rigide restrizioni, per garantire una minima fluidità poetica al dettato:

*Scaccia dagli occhi il rosso d'una mela,  
d'un fuoco, d'un pensiero; canta il tuo salmo  
a un muro della cattedrale*

*(Hilde)*

*Sveglia* il sangue nascosto nelle mani  
col pugno *batti* la scala delle costole  
*mostra* il nome rinchiuso nella bocca

(*Muro del Sud*)

Talvolta riproducono mimeticamente un movimento flessuoso:

(*Danza* ancora allo specchio  
col piede *smuovi* la cipria  
d'un raggio invernale, e *piega* il collo  
*piega* il collo al solletico  
d'un topo impaziente)

(*Brughiera*)

Tutti questi esempi erano tratti da *Nel centro della mano*. Ecco invece un singolo esempio dalla sezione *Le mosche del Meriggio*, nel quale gli imperativi sembrano svolgere il proprio ruolo in contesti più vicini alle allucinate analisi delle particelle elementari di *L'osso, l'anima*:

*Apri* le ferme le feroci geometrie  
*rompi* l'ordine le limpide leggi,  
i cristalli diventano più duri  
e saldi, più puri e luminosi.

(*Logoro, lieve*)

Questi imperativi sono, in un certo senso, allotropi di quegli attacchi in *E* che abbiamo visto poco fa. Si tratta di verbi cinetici riferiti a un movimento (*danzare, abbandonare, discendere*), a un cambiamento di stato (*smuovere, rompere, aprire*), o a un'azione violenta (*scacciare, battere*). Implicano eversione, rottura delle condizioni d'equilibrio

di un sistema<sup>16</sup>: d'altronde, tanto intensa è la loro energia volitiva che sembra quasi che tali verbi abbiano la consistenza di azioni realmente compiute, con effetti tangibili. Ma aderendo alla superficie del testo se ne potrà apprezzare l'essenza bifronte: si ha infatti anche la sensazione che quanto più si staglino con la propria icasticità, tanto più siano smorzati. Visti da questa angolatura essi sono altre spie della natura esplosiva e implosiva della poesia cattaiana di cui si è parlato in precedenza.

#### *b) La rima*

Sarebbe pretestuoso ritenere che l'elemento più noto, diffuso e radicato nelle istituzioni poetiche sia un tic stilistico di Cattafi: e infatti non lo è. Ma la frequenza e le peculiarità d'uso di tale espediente attribuiscono a quest'ultimo significati più profondi all'interno della sua opera.

Partiamo da un testo del 1945, escluso da *Nel centro della mano* e antologizzato invece nelle *Mosche del meriggio*.

#### *I gerani assiepati*

v. 1	<i>a</i>	I gerani assiepati
	<i>a</i>	a mille folgorati;
	<i>b</i>	l'acquaverde rappresa
v. 4	<i>c</i>	come una serpe amara;
	<i>c</i>	e tu di carne chiara
	<i>d</i>	ma con cuore abbrunato
	<i>D</i>	a cavallo del muro accaldato

---

<sup>16</sup> Interessanti gli appunti di Prandi: «Il volontarismo e l'oltranza stilistica della raccolta ha vari riflessi testuali, tra cui l'uso insistito di futuri o congiuntivi ottativi e l'alta frequenza di imperativi e di superlativi. Un Cattafi, dunque, anche alla ricerca a ritroso di modelli per tentare di evadere dalla prigione dell'autoreferenzialità» (Prandi 2006, 31).

Il componimento è un bozzetto naturalistico oggettivo di soli settenari, più l'endecasillabo finale, che fotografa rapidamente elementi immobili del paesaggio con frasi nominali e verbi nella forma statica del participio passato. Vediamo rapidamente come il contenuto si distribuisce nella forma: la descrizione degli oggetti è affidata a due coppie di distici nei primi quattro versi, mentre lo spazio del «tu» è resecato dagli ultimi tre versi. Si noti però che i vv. 1-2 sono legati da rima baciata, mentre al v. 3 la rima *b* è irrelata: poi la *combinatio* dei vv. 4-5 funge da sutura metrica ma sancisce lo scarto rappresentativo dal paesaggio al «tu». Infine l'endecasillabo suggella ordinatamente il testo con un'altra rima baciata e lo rifornisce di ossigeno, evitando la dizione precipite del settenario. Si tratta insomma, di una prova ottimamente bilanciata con la quale si testano strumenti metrici e conoscenze basilari della tradizione: la rima, endecasillabo e settenario, la canonicità dei referenti (la natura e il «tu»). Ora, Cattafi utilizza la rima, almeno in questo testo, scolasticamente: l'ordine schematico della forma metrica si proietta sul piano figurativo nella rappresentazione della natura morta del meriggio.

Ma confrontiamo piuttosto questo tessuto campione con un'altra poesia breve e cronologicamente posteriore, tratta da *Partenza da Greenwich*:

*Tiro a segno*

- v. 1 In quest'aria la rosa si *rovina*;  
partendo dal più ampio  
dei cerchi concentrici  
giungendo al centro del *vivo*
- v. 5 colore trovare che di già  
vi pascola la *nera*  
la dura la *vera cheratina*  
d'un insetto *definitivo*...

- Dio vi salvi  
v.10 con la vostra *Regina*.

(Londra, 1952)

Essa si regge su una complessiva organicità strutturale, garantita dalle rime di perno *rovina* : *cheratina* : *Regina*, che fissano il testo rispettivamente all'inizio, al centro, e alla fine (vv. 1, 7, 10), e dalle rime di contrappeso *vivo* : *definitivo* (vv. 4, 8). Ma rispetto a *I gerani assiepati* sono premuti anche alcuni significativi pedali di distorsione:

a) Il testo è mosso dalla occorrenza simultanea di endecasillabi (vv. 1, 10), settenari (vv. 2-3, 6), novenari (vv. 4-5, 9) e un decasillabo (v. 7).

b) L'endecasillabo finale è scisso in un distico di quaternario e settenario (vv. 9-10: «Dio vi salvi / con la vostra Regina»), isolato non solo dalla strofa ma anche dal contesto figurativo.

c) Si manifestano già i sintomi dell'ossessione gnoseologica e psichica di Cattafi che si paleserà definitivamente in *L'osso, l'anima*, per ora camuffata da immagini simboliche: il processo conoscitivo è infatti rappresentato astrattamente quale moto circolare, che converge verso un centro indefinito abitato da una presenza sinistra (vv. 6-8: «la nera / la dura la vera cheratina / d'un insetto definitivo»). Tale perturbazione è inoltre individuata da una terna asindetica, nevrotica per l'assenza di virgole e franta su due versi, che per di più ospita il riverbero *nera* : *vera* (vv. 6-7), il quale interferisce sulla frequenza complessiva. Andrebbe osservato infine, che l'oggetto contaminato è una «rosa», simbolo di bellezza, purezza, e *topos* letterario codificato. Insomma, sembra che in questo caso le rime si collochino già in un contesto di classicismo turbato, e siano pertanto risposte a un bisogno di coesione e stabilità della poesia.

Vorrei richiamare a questo punto, prima di proseguire, alcune osservazioni di Walter Siti sull'uso delle rime nella poesia neorealista italiana<sup>17</sup>, perché mi sembrano una ideale base d'appoggio per le nostre riflessioni. Siti scrive: «La rima, si è visto, si fa ironica per eccesso di facilità e frequenza; per contrario, la sua rarità può essere un indice astuto della sua impossibile naturalezza, del suo sottrarsi, riapparire, insistere fino alla preziosa rassegnazione con cui si chiude un componimento» (Siti 1980, 191). Poi, per invalidare tali affermazioni adduce come esempio proprio un passo di *Da Nyhavn*, poesia inclusa in *Partenza da Greenwich*:

---

<sup>17</sup> Il saggio di riferimento è *La poesia neorealista in Italia (1941-1956)*, Einaudi, Torino 1980.

(*Da Nyhavn*)

[...]

Nessuno

sa che contrabbando compio

col petto tatuato, che tesoro

brucia nella grotta

e che grigia

cartuccia, che miccia nelle *mani*.

Mi scordo della prora,

domani farò la rotta esatta,

ora ho l'esempio, il budello,

la fame dritta e secca dei *gabbiani*.

(*Copenaghen 1952*)

Come quasi tutte le poesie della sezione, anche questa è ispirata a uno dei numerosi viaggi compiuti dall'autore. L'unica rima *mani* : *gabbiani* chiosa in effetti con rassegnazione lirica un breve soliloquio che lascia trasparire la condizione precaria, ma seducentemente avventurosa, della vita marinaia. Ma se pure possiamo concordare con le parole di Siti nel caso specifico, dovremmo quantomeno precisare che non si può parlare di rarità della rima in Cattafi. Sono già stati mostrati due testi (*I gerani assiepati* e *Tiro a segno*) che sembrano anzi trovare la propria ragion d'essere grazie alle rime; e si possono anche evidenziare altri casi di poesie di viaggio con casistiche affini alla poesia *Da Nyhavn*. Mi limiterò alle principali.

Una serie di semplice alternanza binaria *abab*:

*Dieppe, Luglio*

[...]

Sei ciò

*a* che il cuore perde sulla *soglia*

del mare, nell'addio,  
*b* e ancora segno che m'incontri sulla *rotta*  
*a* piuma a galla sul mare, *foglia*  
 dell'albero felice  
 che le vedette non vedono,  
 issate, avvinte  
*b* alla triste *flotta*.

Una sequenza di due coppie, del tipo *aabb* (e specifichiamo che *altalena* : *iena* non è propriamente una rima ma un effetto ecoico):

*Zona araba*

[...]

Ignoriamo il funesto  
 sentiero che ci assedia  
*a* pieno di piedi scalzi, di *bisbigli*;  
*a* non vediamo i *vermigli*  
 pensieri sulla fronte del cane,  
*b* l'*altalena* paziente  
*b* nel petto della *iena*.

Una semplice coppia del tipo *aa*:

*Quatrième Classe*

[...]

*a* Un arabo *ravviva*  
 dolci pensieri addormentati  
 semi addentro nel fresco d'un anguria  
*a* chiuso in se stesso e in un angolo di *stiva*.

*Dal cuore della nave*

[...]

Il nostro sangue nel gracile topo

- a*     come vibra impazzito, come un intimo *uccello*  
un pensiero irreale
- a*     quando il cielo s'approssima e al *battello*  
le campane s'inclinano nel freddo.

Naturalmente, un explicit rimato in contesti anarimici non è prerogativa di Cattafi, ma è diffusissimo in molti altri autori. Se però ci limitiamo a guardare il nostro caso specifico, possiamo iniziare a cogliere altri significati delle rime in questo poeta: esse si concentrano spesso nelle zone terminali delle poesie, e si potrebbe aggiungere che tali scarti di assestamento metrico, anche approssimato, coincidano con una svolta finale – se non addirittura con l'accelerazione – del dettato lirico, il quale adempie la propria risoluzione, o la propria «rassegnazione», per adottare ancora una volta la parola utilizzata da Siti.

Si sarà anche notato che negli ultimi spogli le rime sono occasionali, e formano una sorta di rete a maglie larghe, mentre talvolta in testi di breve lunghezza, come *I gerani assiepati* e *Tiro a segno*, esse si moltiplicano e sostengono l'intera impalcatura del componimento. Passiamo adesso in rassegna un paio di prove in cui agisce più efficacemente la rima di Cattafi, quando con più evidenza detta il crescendo del testo e al contempo esercita una spinta di contenimento.

*Mio amore non credere*

- v.1           Mio amore non credere che oggi  
                il pianeta percorra un'altra orbita,  
                è lo stesso viaggio tra le vecchie  
                stazioni scolorite,
- v.5     *a*     vi è sempre un passero *sfrillante*  
                nelle aiuole



- b* un pensiero tenace nella *mente*.  
*a* Il tempo gira sul *quadrante*, giunge  
*c* un segno di nebbia sopra il *pino*  
 il mondo pende dalla parte del freddo.  
*c* Qui le briciole a terra, la brace del *camino*,  
 le ali,  
 v.10 *b* le mani basse e *intente*.

Qui l'intreccio delle rime, che a differenza delle poesie trattate in precedenza segue una più complessa serie del tipo *abaccb*, se per un verso fa convergere il testo verso sua compiuta necessità, per un altro è evidentemente lo spettro formale del precipizio degli eventi e della minaccia imminente (cfr. vv. 8-9: «Il tempo gira sul quadrante, giunge / un segno di nebbia sopra il pino»). E il passo della poesia diventa naturalmente più accidentato, quando per esempio *quadrante* (v. 8) tronca improvvisamente l'endecasillabo sulla punta di un novenario, o quando il sintagma «le ali» (v. 12) si isola con uno spasmo nervoso.

Altro esempio:

*Week – end*

- v.1 *a* In questo giorno esteso, innanzi al *tetro*  
 azzurro dell'inverno  
 alzi, amore, un'inerte ala d'uccello  
*b* forzi al volo la foglia, quasi *pesce*  
 v.5 *a* pigrissimo in un *vetro*  
 d'acquario.  
*b* Non *riesce*  
 a salire il nostro astro  
 di là dal puro livello  
 v.10 nuvoloso; come una chiusa  
 nave semispenta, ritorna

in porto, rotondo, oscuro  
*c*      enigma in *declino*.  
*d*      Oggi, amore, si *perde*  
 v.15 *e*      il falso, s'acquista il *vero*  
*d*      fardello: da quell'albero *verde*  
*e*      a quest'albero *nero*,  
*c*      e nasce un nuovo *cammino*.

Già soltanto dallo scheletro testuale si può trarre conferma delle supposizioni avanzate fino ad ora. Di per sé il diagramma delle rime suggerisce tale sequenza di eventi:

(vv. 1-6): Un preludio di cornice che riferisce il momento dell'enunciazione e introduce il *tu* femminile.

(vv. 7-13): Versi di assestamento che cingono il nucleo del testo e del dramma amoroso (sintomatica sarà allora la coincidenza dello scalino metrico al v. 7).

(vv. 14-18): Infine i versi della risoluzione, la quale però sembra tutt'altro che pacifica, poiché il «nuovo cammino» nasce in seguito al passaggio da un «albero verde» all'«albero nero» (naturalmente la scelta cromatica è simbolica). Eppure la constatazione è formulata con serena fiducia, e anche con quiete e consapevole «rassegnazione», ancora con Siti: sicché l'immediato riflesso formale sarà il profilo rimico di una *retrogradatio* del tipo *cdedec*, cioè una conciliante chiusa ad anello (ma quella minima torsione delle rime *c* e *d* resta un tarlo).

Prima di avviarci alla conclusione, vagliamo al microscopio la seconda e ultima strofa della poesia *Marinaio in partenza*, che compendia le principali funzioni e caratteristiche delle rime, ed è per di più la massima prova di rigore metrico offerta da Cattafi durante l'arco degli anni cinquanta:

*Marinaio in partenza*

v.1    *A*      Io qui vivo ti chiamo, il sangue *stolto*  
       *B*      cerca incendi rinchiusi nelle *brume*  
       *A*      chiama un breve belletto sul tuo *volto*.  
 v.4    *C*      Dai grigi fiori del vento e delle *dune*  
       *D*      Perché ora parli bocca *taciturna*?

(d7)E Che mettete nell'*urna*, stanche *mani*?  
 B Lunghe rotte si coprono di *spume*,  
 v.8 E cormorano che viene è il mio *domani*.

Ci si accoggerà intanto che la forza evocativa della parola di Cattafi è incanalata pur sempre in strutture estremamente tradizionali. La strofa è composta da sette versi endecasillabi e un dodecasillabo (v. 4) legati dal sistema di rime ABACD(d7)EBE, le quali ordinano e scandiscono geometricamente la strofa. E bisognerà quantomeno avere un occhio di riguardo per la serie *brume* : *dune* : *spume* con rima imperfetta C (assimilabile però a una rima di tipo B), che forma una *Ringkomposition* fra v. 2 e v. 7 e isola la suggestione del verso finale, e per la notevole rima al mezzo *taciturna* : *urna* (vv. 5-6), che scompone l'endecasillabo in una sequenza di settenario + quaternario («Che mettete nell'urna, || stanche mani?»). Ora, rime regolari, imperfette, al mezzo, sono probabilmente l'esito della ricezione formale di D'Annunzio e Montale, i quali tendono spesso a costruire rapporti contrastivi e differenziali tramite questi espedienti. Il Cattafi degli anni cinquanta assimila in profondità questa lezione sfruttandone meravigliosamente i valori strumentali, perché i falsi endecasillabi e le rime fitte sono in fondo un tentativo di controllo della forma sul contenuto. La robusta architettura metrica confligge dinamicamente con la dizione lirica, effusa in particolare dal solenne attacco allocutivo (v. 1: «Io qui vivo ti chiamo») dalle interrogative di inclinazione patetica (vv. 5-6: «Perché ora parli bocca taciturna? / Che mettete nell'urna, stanche mani?») e dal finale suggestivo (vv. 7-8: «Lunghe rotte si coprono di spume / cormorano che viene è il mio domani»).

Giunti al termine delle riflessioni sul primo Cattafi, proviamo a stimare velocemente i dati raccolti. Le rime sono meccanismi di coazione che il testo attiva quando si avvicina al proprio *telos* fisico e concettuale, e proprio quando accelera per raggiungerlo, esse ne governano la corsa. Vorrei, a questo punto, illuminare retrospettivamente i brani analizzati recuperando certe considerazioni formulate in precedenza, con le quali si sosteneva che talvolta la poesia di Cattafi percorre un circuito essendo sottoposta alla pari spinta di forze centrifughe e centripete. In un certo senso, il tracciato di quel circuito può essere in alcuni casi disegnato dalle stesse rime, che orientano il testo

impedendo sia la divergenza al di fuori della pista che la convergenza assoluta verso il centro: in virtù di ciò, la sensazione finale è che sebbene alcune poesie di Cattafi conseguano compiutezza formale proprio grazie alla razionalizzazione delle rime, in realtà non esauriscono la propria energia potenziale. Una tensione parzialmente inesplosa vivifica quei versi, che si indirizzano verso un singolo punto nevralgico, il quale però si rivela intangibile, oppure conoscibile ma solo per un singolo momento privilegiato<sup>18</sup>: e quanto più si coagulano le rime, tanto più si manifesta il sintomo rivelatore di quella tensione. Credo sia questa la congiunzione fra la poesia del primo Cattafi (o se non tutta, di almeno una sua parte) e le future di *L'osso l'anima*, completamente votate alla furiosa ricerca gnoseologica.

Concludo il discorso con alcune note sulla seguente poesia, la penultima di *Le mosche del meriggio*:

*Nel cerchio*

Qui nel cerchio già chiuso  
nel monotono giro delle cose  
nella stanza sprangata eppure invasa  
da una luce lontana di crepuscolo  
può darsi nasca un'acqua ed una nebbia  
il mare sconosciuto e il lido  
dove per prima devi  
imprimere il tuo piede  
calando dalla nave  
consueta, transfuga  
che il rombo frastorna  
in corsa nella mente  
lungo le belle curve di *conchiglia*.  
Sarà prossimo il centro:  
là s'appunta il *nero*

---

<sup>18</sup> Ed è questa, forse, anche l'origine inconscia dei verbi all'imperativo, tanto energetici quanto impotenti, o degli attacchi con la congiunzione *E*, che dissipano in un singolo istante la propria carica e si dissolvono nella rarefazione elegiaca.

occhio, la nostra  
perla di pece sempre in fiamme,  
serrata tra le *ciglia*,  
che per un attimo, in un battito ribelle  
intacca il puro ovale dello *zero*

Tralascio ulteriori appunti sulla coppie di rime alternate *conchiglia : nero : ciglia : zero*, sul significato delle quali sono state già abbondantemente condivise delle proposte di lettura. Mi limiterò a dire che l'effetto vortice delle rime in una poesia che parla metaforicamente di un cerchio lascia un retrogusto metaletterario: il finale di *Nel cerchio* rappresenta la postura intellettuale di Cattafi e della sua poesia, ormai tesa ad «intaccare il puro ovale dello zero». Vorrei semmai aggiungere alcune osservazioni di tipo tematico. Il cerchio è un motivo molto ricorrente in questo Cattafi, alla pari delle costellazioni analogiche e simboliche che lo rendono, come è stato già detto, un «petrarchista dell'analogismo», (Maccari 2003, 62).

Ecco una breve schedatura:

*Tiro a segno*, vv. 1-8: «In quest'aria la rosa si rovina; / partendo dal più ampio / dei cerchi concentrici / giungendo al centro del vivo / colore trovare che di già / vi pascola la nera / la dura la vera / cheratina d'un insetto definitivo».

*Plaza de toros*, vv. 6-8: «Siamo immagini inscritte senza sosta / in questo *cerchio* / manichini, uomini ed emblemi».

Poi alcune variazioni simboliche intorno al centro del cerchio, che si manifesta a volte sotto forma di «zero», cioè punto d'origine e di arrivo della ricerca intellettuale ed esistenziale:

*Partenza da Greenwich*, vv. 1-3: «Si parte sempre da Greenwich / dallo *zero* segnato in ogni carta e in questo / grigio sereno colore d'Inghilterra»; e naturalmente il «puro ovale dello zero» menzionato nel verso finale di *Nel cerchio*.

Infine il centro può essere quello della mano, nel quale si deposita un alterità fondamentale, ma dolorosa o indecifrabile:

*Brughiera*, vv. 13-15: «La stagione è finita; ancora vivono / il dente infisso **nel centro della mano** / ciò che la spina lentissima ci scrisse».

*Storia*, vv. 10-11: «ma *nel palmo sudato della mano* / c'è malamente incisa qualche cosa».

La poesia di Cattafi inizia a ruotare vorticosamente intorno a un punto fisso. L'assidua focalizzazione del «centro», dello «zero», presagisce la nuova stagione (e anche il nuovo stile) della raccolta *L'osso, l'anima*, completamente votata alla insistente ricerca di «Qualcosa di preciso»<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Mi riferisco alla poesia *Qualcosa di preciso* (1961), che inaugura la nuova fase della produzione cattafiana e la stagione di *L'osso, l'anima*.

## Capitolo 2

### *L'osso, l'anima.*

Dopo l'edizione di *Le mosche del meriggio*, nel 1961 Cattafi pubblica presso l'editore Scheiwiller la plaquette *Qualcosa di preciso*. Il suo impatto è sorprendente, poiché in essa si delinea una nuova traiettoria stilistica e tematica, che per molti aspetti diverge rispetto a quella della precedente raccolta. Volendo sintetizzare la tendenza complessiva del libro, riproporrei un'acuta nota introduttiva di Giovanni Raboni, che segnala il «passaggio, non brusco ma netto, da una prevalente figuratività a una prevalente figurabilità, da un registro sostanzialmente descrittivo e narrativo a un registro sostanzialmente astratto speculativo» (Raboni 1990, IX).

Per ritrovare immediato riscontro in queste parole preleverei come tessuto campione la poesia eponima che fornisce il nome alla plaquette:

#### *Qualcosa di preciso* (p. 15)

- v. 1    Con un forte profilo,  
         secco, bello, scattante,  
         qualcosa di preciso  
         fatto d'acciaio o d'altro,
- v. 5    che abbia fredde luci.  
         E là, sul filo della macchina, l'oltraggio  
         d'una minima stella rugginosa  
         che più corrode e corrompe più s'oscura.  
         Un punto da chiarire, sangue
- v. 10   d'uomo, briciola  
         vile oppure grumo  
         perenne, blocco di coraggio.

A una prima lettura si avverte già la distanza dal gusto per l'analogia, dalle pennellate oleografiche, o dai moduli narrativi e descrittivi che costituivano l'impasto tonale di *Le mosche del meriggio*, mentre invece si rileva una contraddizione incendiaria: la postura dello scienziato, la verve nomenclatoria, l'impellenza della definizione precisa contribuiranno al tentativo di messa a fuoco progressiva di un indefinito e astratto «qualcosa» (v. 3), di per sé dunque sfuggibile, e talvolta minaccioso; a un massimo grado di precisione corrisponde quasi proporzionalmente, per ossimoro, un massimo grado di allucinazione. I riflessi stilistici della nuova pulsione cattafiana sono dunque evidenti, e li ritroveremo diffusamente: una predilezione per la paratassi nominale e per l'elencazione ellittica che individua gradatamente l'oggetto (o il *non oggetto*) con un sistema addizionale di immagini, fra le quali non di rado è possibile resecare certe terne asindetichiche che coincidono con l'intero verso e svolgono la funzione di coordinate interpretative e visive (v. 2: «secco, bello, scattante»); e poi, di contro, improvvisi scatti avversativi del dettato che lasciano adito all'intrusione di un elemento perturbante e ignoto, in questo caso la «minima stella rugginosa» (v. 7), «il punto da chiarire» (v. 9). Già, insomma, possiamo intuire le difficoltà dell'affannosa ricerca gnoseologica, e in un certo senso ne presagiamo anche il fallimento ineluttabile.

Queste erano considerazioni preliminari, d'anticipazione, e tuttavia ne formulerei ancora altre.

Comincerei, per esempio, interrogandoci sul possibile significato del titolo *L'osso, l'anima*: diremo che i termini giustapposti globalmente indicano il fulcro essenziale di un oggetto di speculazione, ma mentre il primo richiama una componente biologico-organica, lo psiconimo si riferisce a un principio vitale volatile della materia indagata. Il titolo ossimorico riflette, in un certo senso, la «bigamia» (Raboni 1990, XV) di Cattafi, che è altro volto della contraddizione rilevata leggendo *Qualcosa di preciso*, ossia la pretesa di definire concretamente attraverso un profluvio di immagini metaforiche, ciò che concreto non è; detto altrimenti, siamo in presenza di una poesia intrinsecamente, e conflittualmente, materica e visionaria. Tenterei a questo punto di iniziare uno spoglio dei tratti stilistici più evidenti della raccolta procedendo per punti e costellazioni.



1.

Si è appena detto che la poesia di Cattafi è anche visionaria, per definire in modo approssimativo la notevole capacità *fantaisiste* del poeta, cioè la sua inclinazione astratto-speculativa, come l'aveva chiamata Raboni.

Ma forse si dovrebbe dire che in certi casi la sua poesia è così materica da risultare *visiva*, quando per esempio si accumulano in stringhe polimembri o terne asindetice senza virgola, aggettivi, sostantivi, verbi, che si stagliano sulla superficie del testo. Su queste microstrutture Cattafi riversa il proprio feticismo dell'organico, una delle componenti di quella «bigamia» cui si accennava prima. Qualche esempio:

Giunse quindi il momento di buttarci  
a capofitto  
ariete sprizzaschegge  
che *squassa scardina divelle* (p. 60)

qui comincia e finisce il nostro mondo:  
[...]  
*primo sangue secondo terzo quarto*  
i mille modi di mettere assieme  
*carne metallo anima unghie denti.* (p. 99)

cosa per voi sia meglio  
*cuore piedi viso* (p. 151)

Dietro *pelle ossa tessuti*  
della tua cassa  
toracica (p. 185)

Chilogrammi cinquanta  
di materiale greggio  
*carne ossa sangue*  
pasta umana  
nel sacco della pelle  
quanta grazia di Dio  
da *scuotere sfondare lavorare* (p. 211)

Sinovia articolare ad alta  
viscosità,  
ottimo l'incastro  
*femore stinco fibula* (p. 260)

Tutto mangiammo  
*testa coda budella*  
dell'essere alato (p. 275)

Si noti dunque come in effetti questi grumi sintagmatici rivendichino quasi lo statuto di corpo, parlando tra l'altro di un corpo. Ecco allora serie anatomiche o organiche che inglobano *carne, ossa, unghia denti, pelle, tessuti, sangue, femore, stinco, fibula, testa, coda, budella* (ma si veda, per recuperare le considerazioni preliminari, come nella sequenza di p. 99 accanto ai termini dell'ossessione biologico tecnica compaia anche l'*anima*), e verbi espressionistici e allitteranti, che suggeriscono l'idea di aggressione della materia, come *scuotere, sfondare, lavorare, squassa, scardina, divelle* (letterario).

Ma al di là dei contenuti, soffermiamoci sulle forme. La terna asindetica<sup>20</sup> (o i polimembri di p. 99) svolge una funzione compendiaria di *reductio ad unum* dei singoli

---

<sup>20</sup> Prime notazioni su questa costante si trovano in De Angelis A., *Terzetti catanfani*, in D.Tomasello (a cura di) *Viaggio verso qualcosa di preciso. Percorsi della poesia di Bartolo Cattafi*. Atti del convegno di studi (Messina 25-26 novembre 2004), Firenze, Leo Olschki editore, 2006. Tuttavia il critico non opera una particolare selezione delle terne, che vengono catalogate con esempi cumulativi, senza fornire una possibile spiegazione del fatto di stile.

elementi, e acquista anche, come si è già detto in altri termini, una sua consistenza e compattezza visiva. D'altro canto, l'asindeto induce un effetto sospensorio e reseca la terna in una sorta di spazio astratto, svincolato da ogni ancoraggio tipografico: diciamo immediatamente, insomma, che anche la terna a suo modo è *osso* e *anima*. E potremmo anche dire che essa è il prodotto fulmineo di un'urgenza espressiva, che condensa la densità di una descrizione; asseconderanno questa inclinazione anche alcune giustapposizioni unverbate che raccogliamo diffusamente nella silloge: *neroiridato* (p. 15), *carneviva* (p. 45), *sprizzaschegge* (p. 60), *cavalloserpe* (p. 101), *pagliafuoco; ferro-con-calamita* (p.189), *verdebile; biancosperma* (p.213), *vetrocemento* (p. 307).

Tuttavia del grumo si enucleano (si vedono, anche) comunque le componenti, che risultano interdipendenti; da questa angolatura allora la terna sembrerà anche un tentativo di spoliazione, di scomposizione particellare. Per esempio, ritornando alle parziali schedature proposte, una serie del tipo «squassa scardina divelle» (p. 60) rende l'unitarietà e la simultaneità di un movimento e di esso coglie tutti i momenti e tutte le sfumature pensate e viste dal poeta nell'atto di enunciazione. E se consideriamo quest'ultimissimo aspetto ci accorgeremo di essere in presenza di una costante stilistica autonoma, non necessariamente specializzata per le occorrenze semantiche pertinenti alla sfera biologica e organica osservate fino ad ora, pertanto la incontreremo nei luoghi più disparati:

risalgono immagini dal fondo  
silhouettes che la triste mano  
*accarezza vellica dispone* (p. 52)

Corri a prendere il treno  
Spacca in due la folla  
*arriva issati parti* (p. 273)

Dolcemente golosa del tuo sangue  
dovrai *nutrirla nasconderla coprirla*

con la manica della giacca. (p. 121)

Non sai ch'è morto e ignori  
l'anima aguzza, d'acciaio,  
che ti scruta e attende  
*il come il quando il dove* (p. 51)

*Secco duro gessoso*  
apparve il disegno del paese (p. 254)

Bambino con difficile carattere  
*riottoso frignante intelligente* (p. 292)

Questa tendenza ordinatrice si riscontra con più evidenza, paradossalmente, in certi passi in cui Cattafi sfoga il suo vitalismo linguistico, il suo «delirio di nominare», come scrisse Contini a proposito di Montale (Contini 1974, 11), perché anche lì dove si verificano casi di generale enumerazione caotica, davvero visionaria stavolta, la voce si modula su un passo ternario che coincide con l'intero verso.

Messo dentro tutto  
in ordine piegato  
*la barca i remi il mare*  
*liscio crespo turbato* (p. 272)

Carico alla rinfusa  
in questa bella stiva  
*sale carbone cereali*  
tutto sossopra

*plancia nodi orari tonnello*  
*roccia spuma sperone*  
*scoglio squarcio acqua* (p. 274)

*L'osso l'avorio il gesso*  
calceviva e latte  
di calce carbonato  
di piombo camelia  
*giglio magnolia gelsomino*  
*sabbia polvere sale* (p. 285)

Si capirà allora come la terna sia anche costante euritmica, una sorta di pattern sulla base del quale Cattafi assesta quasi in modo automatico la pronuncia disforica, e discerne l'indistinto visivo. Pertanto si avranno anche casi di terne asindetichiche con effetto *ralenti* indotto questa volta dalle virgole, che lasciano percepire veramente il bisogno di una messa a fuoco ancora più nitida attraverso una serie di coordinate lessicali:

E l'apertura d'ali?  
Essa varia; ve n'è  
di *micron, di centimetri, di metri.* (p. 11)

Con un forte profilo,  
*secco, bello, scattante* (p. 15)

Avanti, sputa l'osso:  
*pulito, lucente, levigato,* (p. 130)

*Comporre, scomporre, ricomporre*

riposarsi un attimo la schiena.

(p. 135)

Con alcuni esiti di dizione lirico-patetica:

*Con calore, con lacrime, con furia,*

Fibra dopo fibra.

(p. 138)

Ma ora, soffermiamoci un attimo sull'ultimo campione: una replicazione come «Fibra dopo fibra» rientrerebbe infatti negli esempi di «addizione dell'identico» individuati da Fortini nella poesia di Luzi (Fortini 1987b, 122n), ed è solitamente spia di scritture lirico-contemplative. Cattafi fornisce infatti prove di questo tipo, specie nella prima fase di *L'osso, l'anima*, che costituiscono il contrappunto dei versi più materici ed espressivi nei quali ci siamo fino ad ora imbattuti. Si legga la prima parte della poesia *Sublimazione* (p. 24):

Ancora anni, per anni

sull'ellisse paziente intorno il sole

con un paio di motivi

con qualche amore che di giorno in giorno

si spoglia dei globuli vermigli,

albero d'un incendio troppo lento

a fiamme bianche, a fiamme rattenute.

(vv. 1-7)

Significativamente compaiono due «addizioni dell'identico» («anni, per anni», «di giorno in giorno») e una sorta di duplicazione con *correctio*, che rallenta il verso e genera l'effetto sfumatura («a fiamme basse, a fiamme rattenute»).

E sfogliando le pagine del libro, si rintracciano risultati simili di *feuille à feuille*, come direbbe Spitzer (Spitzer 1959, 47-48): *petalo con petalo* (p. 26), *giorno per giorno* (p. 36), *pezzo per pezzo* (p. 37), *man mano che* (p. 41), la già citata *fibra dopo fibra* (p.138), *giorno per giorno* (p. 271), *tra foglia e foglia* (p. 276), *a poco a poco* (p. 295), *a filo a filo* (p. 318). Tuttavia, i dati raccolti non suggeriscono soltanto e semplicemente un Cattafi lirico-contemplativo, e pertanto si potranno contestualizzare nel clima generale della raccolta, raccordandoli inoltre con le considerazioni avanzate nelle precedenti pagine: credo infatti che un tratto stilistico del genere restituisca perfettamente la tendenza alla perlustrazione progressiva, alla messa a fuoco graduata, alla frammentazione, che è propria della poesia cattaiana<sup>21</sup>.

2.

Di Cattafi, complessivamente, si sarà fino ad ora notata una indubbia «vocazione nominale», come la definì Raboni (Raboni 1990, XVI), riconducibile alla «nevrosi conoscitiva» (Maccari 2003, 96) sottesa alla sua scrittura, della quale abbiamo rilevato già alcuni riflessi stilistici.

Un altro aspetto della sua poesia è l'ossessione per gli strumenti di precisione e per lo scibile matematico, che stuzzicano sicuramente sia il desiderio di classificazione, sia il registro astratto speculativo della sua poesia.

Si legga allora questo testo:

*La torcia* (p. 55)

Nello specchio negli occhi nelle nostre

carte segrete

la torcia.

Il metro, il compasso, la bilancia.

---

<sup>21</sup> E direi anche che sia indice di questa tendenza un dettato che procede per negazione ed esclusione. Si leggeranno certe frasi coordinate del tipo: «né nemici né vittime comparvero» (p. 33), «Non fummo né abili né attenti» (p. 35), «Era marmo per poveri / né costoso né candido» (p. 36), «Nessuna notizia / né buona né cattiva» (p. 181). Ma si capisce bene che è quasi una forma di dialettica senza superamento.

La luce vacillante della torcia,  
il fumo agli occhi.

Alla scarnificazione del dettato e alla nudità protocollare Cattafi sopperisce con tre fattori. In primo luogo, infatti, l'ordine rigoroso della nominazione orienta il senso della poesia: c'è consequenzialità diretta fra l'apparizione della torcia, degli strumenti di precisione e il sopraggiungere del fumo agli occhi. Diremo anche che gli oggetti si stagliano con tale icasticità da auto costituirsi come simboli archetipici: la torcia sarà probabilmente il barlume di verità che garantisce la comprensione del mondo, mentre metro, compasso e bilancia compendiano brevemente le sicurezze della civiltà tecnica. Ma si deduce tuttavia che ogni velleità conoscitiva, ogni tipo di strumento (che esso sia magico-sciamanico come la torcia, o provenga dritto dal *siècle des lumières*) è insufficiente, e non si esclude anzi che la luce della torcia vacilli proprio a causa degli strumenti di misurazione, con i quali si avrebbe la pretesa di sussumere il reale. Terzo e ultimo punto: la lunghezza dei versi, il loro stesso profilo tipografico, impongono una convergenza visiva proprio sui poli del testo, cioè la torcia e – simmetricamente, quasi per necessità geometrica – il fumo agli occhi che spegne la sua luce.

Proponiamo allora un altro testo, anch'esso dagli esiti non pacificanti:

*La retta* (p. 66)

- v. 1 Lascia stare le fredde geometrie,  
i faticosi conti della serva.  
Se c'è qualcosa che ti stia a cuore  
assumi informazioni sul suo conto,
- v. 5 a mezzanotte approssimati  
mettigli sotto le tue bombe.  
E non fuggire, aspetta  
che lo scoppio t'investa.  
Questa è la retta,
- v. 10 la strada più breve tra due punti



Questa poesia, come spesso accade in Cattafi, assume il tono di monito e *vademecum* gnoseologico, nel quale la retta è metafora di un percorso ideale. Gli imperativi (v. 1: «Lascia stare», v. 4: «Assumi informazioni», v. 5: «approssimati», v. 6: «mettigli sotto», v. 7: «non fuggire», «aspetta») presuppongono l'ascolto di un soggetto volitivo e ricettivo, capace di un confronto serrato e anche agonistico con l'oggetto, il quale deve essere colto tempestivamente in una fase di disarmo (durante l'ora canonica della «mezzanotte»). Ed ecco il paradosso: questo moto di appropriazione, per quanto necessario, non può che essere lesivo per l'io stesso («aspetta / che lo scoppio t'investa»). Si osservi inoltre anche la combinazione fonico-rimica a chiasmo *aspetta : investa : questa : retta*, che Cattafi distribuisce nei versi finali (espediente frequentissimo in questo autore, soprattutto nella prima fase della sua poesia), per orientare la convergenza del testo verso la sua necessaria compiutezza, in questo caso sancita da una chiusa perentoria («Questa è la retta / la strada più breve tra due punti»)<sup>22</sup>.

Ora, proprio in tal sede ritroviamo un singolare tic stilistico cattafiano, cioè la disposizione in serie di imperativi, che esiste già all'altezza di *Nel centro della mano*, seppur con connotazioni diverse (cfr. cap. 1). Anche in *L'osso, l'anima* ne attestiamo numerose ricorrenze, con le dovute sfumature tonali.

Per esempio imperativi di monito:

*Non scaltrire* la mente, *non aprire*

il ventaglio delle carte

(p. 70, vv. 1-2)

E *non andare* alla cieca con la mano

*non ficcarla* nell'andito più oscuro

dove l'occhio non giunge [...]

(p. 269)

---

<sup>22</sup> Altrove Cattafi scriverà in una poesia che si chiama significativamente *Metodologia* (p. 133): «C'è un modo di aggredire la questione: / col coltello».

Oppure nelle forme attenuative del congiuntivo, funzionali a un tentativo di domesticazione dei moti rapsodici dell'«anima»:

L'anima *non trasmodi*  
*Non faccia* movimenti esagerati,  
se li fa *taccia*  
*non si lagni* quando  
casca nel concavo [...] (p. 82)

Altrove si connotano come imperativi dell'urgenza, autentici sintomi della «nevrosi conoscitiva» (Maccari 2003, 96):

*Scivola, vola,*  
*non immergere* un dito  
*non indagare* sulle squame d'indaco [...]  
*Scappa, metti*  
ali ai piedi  
tappi di cera agli orecchi. (p. 76, vv. 11-3;17-18)

Si legga poi *Trecentosessanta* (p. 83), che gioca a nostro favore perché compendia sia le occorrenze degli imperativi, sia quell'attitudine all'astrazione algebrica di cui si scriveva poc'anzi.

- v. 1 A blocchi, a lastre, a scaglie  
di fronte, allato, alle spalle.  
*Gira* il compasso di trecento  
sessanta gradi,  
v. 5 *numera* i settori, all'orizzonte  
nel momento presente la frontiera.

*tocca, mangia, bevi*  
*osserva, annusa, giudica*  
quel poco pulviscolo  
v. 10 che l'ago di luce concede.

Come in *La retta* si attiva un meccanismo di trasfigurazione geometrica, ma in questo caso alla decisa aggressività della «strada più breve fra due punti» si sostituisce un approccio composito. Dunque si ha un primo momento di raccolta di dati rapida e omnicomprensiva descritto ellitticamente da una sfilza di avverbi di luogo (vv. 1-2), cui segue la classificazione dei dati stessi (vv. 3-5); infine la sequenza incalzante di imperativi che incitano addirittura all'immediata assimilazione sensoriale, corporea, di quei dati (v. 7: «tocca, mangia, bevi») prima ancora che al loro discernimento distanziato (v. 8: «osserva, annusa, giudica»); anzi, diremo pure che questo *hysteron proteron* finale è davvero una figura retorica dell'urgenza, della nevrosi.

Ma ancora, ritrovo altrove quest'ultimissima tipologia di imperativi proprio nell'incipit di almeno altre due poesie, e per di più con esiti semantico espressivi affini. La prima, dalla quale traggio un frammento:

*Corri ansando*  
*sfoglia*  
*scorri con l'indice*  
*fermati alla macchia qui trascritta* (p. 205, vv.1-4)

La seconda, che riporto interamente:

*Ingannare il tempo* (p. 134)

v. 1 *Chinati e cerca con affanno,*  
*annaspa tra i ginepri,*  
*fruga senza perdere*

- il dono della vista.
- v. 5 Se ci sono  
col sole mandano riflessi.  
*Disponili* sul filo  
e l'insieme non regge:  
*disperdili*.
- v. 10 Comporre, scomporre, ricomporre,  
riposarsi un attimo la schiena.  
Tanto non devi concludere gran che  
Darti da fare con un po' di scena,  
fare che il tempo passi.

Potremmo dividere il testo di quest'ultima in tre parti: nella prima si è calati immediatamente in una metaforica battuta di caccia (v. 1: «chinati e cerca», v. 2: «annaspa», v. 3: «fruga») precipite a qualcosa di astratto, forse proprio il «qualcosa» che abbiamo trovato nella poesia *La retta e Qualcosa di preciso*. La seconda è una parte di verifica quasi empirica: queste certe cose sono sottoposte a disamina ordinata (v. 7: «disponili su un filo») e a tentativi di combinazione sistemica volti alla ricerca di un senso, ben espressi dalla terna di infiniti protocollari «comporre, scomporre, ricomporre» (v. 10). E infine la terza parte, che con un improvviso scatto nichilista annuncia il vuoto a perdere di qualsiasi velleità intellettuale.

Rileggendo questi ultimi referti si hanno due sensazioni: la prima è che nella poesia di Cattafi lo scienziato e l'animale-uomo che caccia con l'istinto e i cinque sensi siano due volti dello stesso io lirico, e perché no, anche dello stesso poeta. Basti guardare la materia semantica e figurale dei verbi schedati negli ultimi due campioni testuali: essi da un lato appartengono al lessico scientifico, da un lato (p. 83: «Gira il compasso», «Numera i settori»; p. 134: «disponili», «Comporre, scomporre, ricomporre»), dall'altro invece sono ascrivibili complessivamente a una sorta di sfera venatoria (p. 83: «tocca, mangia, bevi»; p. 134: «chinati e cerca», «annaspa», «fruga»).

La seconda sensazione è che gli imperativi cattafiani nella raccolta abbiano natura ancipite, da un lato enfatica, affabulatoria, dall'altro dialettica, esclusiva: detto altrimenti, sono sia il riflesso di quell'urgenza affannosa della quale abbiamo parlato più

volte, sia un procedimento che indica l'una o l'altra cosa da farsi, cioè la pista da seguire o da *non* seguire per raggiungere l'*obiectum*; tendenza, quest'ultima, che si traduce quando si alternano forme verbali affermative e negative<sup>23</sup>.

Diremo infine che il «tu» cui si rivolge l'allocuzione, come in *Nel centro della mano*, è essenzialmente indefinito, ma non si esclude che sia una proiezione dell'«io». In tal caso, l'imperativo assumerebbe il tono di vademecum emergenziale; un espediente retorico, insomma, utilizzato quasi per ottenere la concreta efficacia di un messaggio che altrimenti risulterebbe depauperato dall'auto-riflessione lirica.

3.

Si comincia a respirare sempre di più in *L'osso, l'anima* aria di frustrazione: ogni moto conoscitivo è un susseguirsi ossessivo e furioso di ipotesi, esperimenti, tentativi di lettura organizzata del reale, e d'altra parte pause di riflessione, constatazioni di fallimenti, che tuttavia non tolgono nulla, anzi forse infondono forza più accanita, alla sorveglianza del mondo, delle cose, insomma alla *caccia*, che il poeta rivolge persino verso sé stesso. Mi soffermerei, a proposito, proprio su quest'ultimissimo aspetto, che rivela una influenza del Cattafi di *L'osso, l'anima* sul tardo Caproni. In un suo studio fondamentale sull'argomento, Luigi Baldacci infatti osserva che «a cominciare dall'uso delle metafore *congelate*, che arriverà al linguaggio della segnaletica stradale (*Caduta massi*), per passare attraverso tutte le declinazioni della minaccia e del pericolo che incontreremo, sotto specie della *bestia*, nel *Conte di Kevenhüller*, Caproni ha risentito profondamente l'esempio di Cattafi» (Baldacci 1999, 53). E della *bestia* ci occuperemo nelle seguenti righe, riscontrando, non casualmente, una aderenza tra figure tematiche e allegoriche e forme verbali dell'imperativo. Ecco alcuni esempi:

---

<sup>23</sup> Diremo ancora una volta che il «tu» cui si rivolge l'allocuzione imperativa, come in *Nel centro della mano*, è una proiezione dell'«io», un espediente retorico che si attiva per ottenere di un messaggio che altrimenti risulterebbe depauperato dall'auto riflessione lirica.

*Certifca* la vita e i miracoli del mostro,  
non la morte.  
*Mandane* a mente i connotati [...]  
Nella scheda *metti*  
cose concrete [...]  
*Maledici* la perdita di Pegaso[...]  
la tempra che non resse  
la tua bestia con visceri di fuoco (p. 101)

*La muta* (p. 140)

Non scordare coloro che tu scacci  
e più forti, più furbi  
tornano a casa, al nido.  
*Serrali* al tuo corpo con dolore,  
con orrore *affronta* il loro sguardo,  
*studiane* la faccia,  
umilmente *impara* a riconoscerli,  
*chiamali* per nome  
e *frustali, inchiodali* alla luce,  
butta luce negli occhi dei nittalopi.  
A catena la muta malfida,  
la trista compagnia dei tuoi anni.

D'altronde la caccia al male proteiforme, per costituzione inafferrabile, che si annida anche dentro l'uomo, è modalità specifica di quella più ampia caccia gnoseologica che Cattafi conduce per tutta la sua opera di poeta, e che presuppone una postura intellettuale sempre vigile, reattiva, critica, e spesso autopunitiva. Quindi non solo si spiega l'occorrenza della forma imperativo, ma anche il suo contenuto semantico, che negli ultimi due casi lascia trasparire sia il consueto bisogno identificativo e nomenclatorio tipico della poesia di Cattafi (p. 101: «Certifca», «Mandane a mente i connotati», p. 140: «Studiane la faccia», «impara a riconoscerli», «chiamali per nome»),

ora un atteggiamento aggressivo e repressivo (p. 101: «maledici», p. 140: «serrali», «affronta», «frustali», «inchiodali»).

E si giunge in certi casi all'assimilazione fra predatore e preda:

fissò l'occhio sull'orlo della canna  
oscillò nella mira  
dal compagno più prossimo  
a se stesso. (p. 165)

[...]  
Allora per mimesi cambiammo  
colore. Adottato il mantello del nemico  
andammo all'assalto di noi stessi.  
I nostri colpi furono i peggiori. (p. 241)

Si tenga però a mente che questa paradossale coincidenza degli opposti non è il frutto di un gusto intellettualistico *naïf*, ma asciutta constatazione del cortocircuito, nonché di impotenza intellettuale. Pertanto troveremo in Cattafi numerose denunce laconiche di ignoranza, molto simili a quelle della gnoseologia probabilistica montaliana (così come spesso nella raccolta, ci si imbatte nei *forse*, negli *oppure*, nei *però*):

*Non conosco* il sistema,  
*forse* lo sanno i santi  
[...]  
*Non capisco* il foglio  
d'istruzioni per l'uso (p. 67)

*Non so da dove venga.* (p. 117)

Ma d'altronde, ritorna forse alla mente di Cattafi il verso «e il calcolo dei dadi più non torna» dalla *La casa dei doganieri*, quando lui stesso scrive:

*Non mi tornano i conti*<sup>24</sup>, le misure il modo  
che ha il mondo di girare. (p. 112)

Tali denunce a volte assumono un tono esasperato, ansiogeno; si veda come i *verba nesciendi* nei seguenti versi si affastellano in paratassi asindetica, senza neanche la minima pausa di respiro che potrebbero garantire delle virgole:

*Non so che cosa fare*  
a che partito appigliarmi a quale  
filo di frangia (p. 162, vv. 1-3)

*Non discerno non vedo nebbia mossa*  
dal vento *non so nulla*  
nulla mi può colpire (p.110, vv. 15-16)

Sono insomma tutte parole pronunciate da un soggetto incapace di comprendere, e per di più braccato, anche da sé stesso: la sua condizione è di chi si trova dichiaratamente «spalle al muro»<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Cfr. anche *La pazienza* (p. 69, vv. 5-7): «I conti non tornavano, le cose /sovente cambiavano colore,/ consistenza, sapore, dimensione».

<sup>25</sup> Espressione che ricorre diverse volte in *L'osso, l'anima*: «Staffilati dai mesi dell'inverno,/ *spalle al muro*, pensieri/ impazziti tra le quattro mura» (p. 59); «Non è un bel quadro/ tu con le *spalle al muro*» (p. 143) ; «immobile/ *spalle ad un muro* di questa stanza» (p. 151).



4.

Giungiamo all'ultimo punto della costellazione, riagganciandoci al precedente leggendo questo frammento:

Là dietro arroccati  
tranquilli veterani istupiditi  
*non capimmo niente*  
pur avendo pratica di guerra (p. 122, vv. 1-4)

Incuriosisce infatti il «*non capimmo niente*» schedato, perché l'ammissione di colpevolezza e di ignoranza non proviene dall'io ma da un *noi*.

Ebbene, se c'è qualcosa che rende la poesia di Cattafi perfettamente riconoscibile durante gli anni di *L'osso, l'anima* è proprio il frequente utilizzo della prima persona plurale *noi* come soggetto lirico e narrativo. Ecco una poesia come esempio:

*Ipotesi* (p. 54)

*Avanzammo le ipotesi migliori.*

Non ressero,  
al lume dei fatti  
andarono in *frantumi*.

*Avanzammo le altre, le peggiori.*

La mente è un'abile  
astuta acrobata. Teme l'abisso, il vuoto.  
Ricompose col mastice i *frantumi*.

Comincerei con l'osservare un aspetto strutturale, cioè che la poesia è scandita in due tempi dalla iterazione di un modulo sintattico poi sottoposto a variazione: anche questo movimento è partecipe di quella tendenza dialettico esclusiva riscontrata altrove, e ha

sempre il gusto di una prova sperimentale, di un sondaggio parziale, di un'ipotesi, per l'appunto<sup>26</sup>.

In secondo luogo la voce che dice «noi» non appartiene a una pluralità, ma proviene da un singolo: sono le parole di un reduce, che ha visto, sentito, vissuto qualcosa di non identificato ma disastroso insieme agli altri membri di questo «noi» (spesso equipaggio: sono frequentissime difatti metafore di viaggio e navigazione) e ora si fa portavoce di un necessario referto testimoniale, che è allo stesso tempo un tentativo di bilancio oggettivo, distanziale: egli è una sorta di «grande anonimo del Novecento», direbbe Raboni (Raboni 1976, 366), ma forse sarebbe meglio parlare di grande anonimo della Storia. In questi casi la poesia di Cattafi assume le sue vesti più tragiche, e si trasforma in spaventosa allegoria. La critica, spaesata davanti alla potenza figurale di questi testi, non ha saputo nominare autori italiani che potrebbero aver influenzato Cattafi, ma soltanto – e giustamente – Kafka, Beckett, Kavafis; e sulla scorta della lezione di questi maestri, l'autore mette in scena personaggi essenziali, o situazioni diagrammatiche, che nella loro nudità rivendicano la pretesa d'archetipi (insomma l'ennesima declinazione del registro astratto-speculativo). La poesia di Cattafi in un certo senso, diventa mito; che non è il mito favoloso e nostalgico, squisitamente greco, del conterraneo Quasimodo, ma il mito più strettamente tragico, fuori dal tempo perché è già da sempre il tempo della civiltà e della storia umana. In altri termini, volendo citare una brillante definizione di Adorno sui racconti di Kafka, diremo che si tratta di «parabole di cui è stata sottratta la chiave» (Adorno 1955, 236). Un esempio, i primi versi della agghiacciante *Autocondanna* (p. 35):

v.1     Non fummo né abili né attenti  
          non vedemmo le cose, c'era buio.  
          Comparve un esile barbaglio,  
          era il filo di fiamma d'una torcia  
v. 5     o d'altro dramma che riguarda l'uomo.  
          Le cose cominciavano a chiarirsi.

---

<sup>26</sup> La ripetizione speculare, altrove, genera immobilità: «I portatori ci accolsero schierati./ *Rifutammo l'aiuto* [...] *Rifutammo l'aiuto* [...] il manico segava la mano» (p. 245); «*Non mettemmo mai piede in una barca* [...] *Non tornammo però nell'entroterra*» (p. 249).

Chiedemmo arnesi d'emergenza,  
sedia, benda, un gruppo di fucili  
repentini.

v.10                   Alle spalle, che importa, ciò che conta  
è la porta d'uscita per salvare  
l'unica cosa amata, a lungo amata,  
trafugandola al mondo, alla chiarezza.

Il testo, pur calandosi *in re* fuori da qualsiasi sistema di coordinate temporali, risulta in qualche modo storicizzabile, o addirittura contestualizzabile in un eterno presente<sup>27</sup>. Ancora una volta quindi, richiamo alcuni pensieri di Adorno, che mi sembrano calzanti nel nostro caso: «Il sacrificio universale e più recente è sempre quello di ieri. Proprio per questo in Kafka è quasi sempre omesso qualsiasi richiamo alla storicità» (Adorno 1955, 249).

Ritornando alla poesia, chiediamoci quali siano i riflessi formali di questi presupposti concettuali, o di poetica. Diremmo intanto la scarnificazione del dettato, che si vuole rivisitazione oggettiva e distaccata dell'evento astratto, e anzi è proprio l'evento, qualunque esso sia, a imporsi immediatamente, senza che di esso vengano fornite informazioni introduttive.

Dal punto di vista stilistico si osservi poi come Cattafi non si conceda le consuete escursioni lessicali, i cumuli asindetici o disforie metriche che assecondano il fluire

---

<sup>27</sup> La poesia di Cattafi, per quanto assuma spesso e volentieri in questa raccolta le forme dell'allegoria, nasce pur sempre da un atto di enunciazione cronologicamente definito, ed è pertanto possibile spiare attraverso la filigrana del testo il presente storico. Si legga questa poesia, nella quale Raoul Bruni ha acutamente visto una descrizione della Milano dei primi anni sessanta, assuefatta dal miracolo economico e dai consumi di massa (Bruni 2019, XV): «C'è un calmiera che regola i rapporti / col prossimo tuo e con te stesso. / Sei solo e vinto, / debole, deforme, / devi andare al mercato. / Stordirti e scegliere / le voci nel brusio. / Stipulare contratti, / vendere, comprare / i beni che consumano la vita» (*Al mercato*). Sugerendo un altro spunto, in *L'osso, l'anima* c'è anche una poesia, emblematicamente intitolata *Gli anni quaranta*, in cui a prendere parola è sempre lo stesso «anonimo del Novecento» (vv. 1-2: «Sbarcammo senza saperlo, di soppiatto / a noi stessi»). Ci si chiede allora se in *Autocondanna*, e in altri testi simili, l'allegoria non sia talvolta trasfigurazione cifrata di un periodo ben preciso, gli anni del conflitto bellico – durante i quali Cattafi è stato chiamato a prestare servizio militare – e se dunque non si debba leggere queste poesie anche come un'asciutta rielaborazione del trauma storico.

delle immagini, ma assesti il testo su frasi-verso di lunghezza quantitativamente omogenea, riducendo al minimo le scosse all'impalcatura metrica; e quando quest'ultime si manifestano, scaricano la propria energia in punti cardinali (tendenzialmente un verso a gradino).

Cominciando dall'*affaire* versi, nel caso specifico ci interessano particolarmente i vv. 6-7 («Le còse cominciàvano a chiarirsi: / chiedèmmo anèsi d'emergènza») perché a una lettura complessiva del libro sembra di poter auscultare la stessa ritmica altrove. Riporto allora alcuni esemplari, ricorrenti in contesti in cui il soggetto dell'enunciazione è lo stesso «io» portavoce, anonimo, transfugo; ripropongo anche i versi appena rilevati nelle poesie *Ipotesi* e *Muovere un dito*, per facilitare il confronto. Si può trattare di endecasillabi di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>:

A novèmbre andàmmo sottozèro (p. 17)

Pregustàva la mènte di svernàre  
nei nostri luoghi dilette.

Il dispàccio ci còlse alla sprovvista (p. 39, vv. 1-3)

Avanzàmmo le ipòtesi migliòri (p. 54, v. 1)

Non mettèmmo mai piède in una bàrca

[...]

Non tornàmmo però nell'entrotèrra (p. 249, vv. 3, 7)

Che talvolta si combinano contestualmente a un decasillabo di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>, cioè la propria variante ipometra, allusiva:

Assalèndo il problèma frontalmènte

Avèmmo una fàcile lettùra

(p. 199, vv. 1-2)

Adottàto il mantèllo del nemìco  
Andàmmo all'assàlto di noi stèssi (p. 241, vv. 10-11)

Giungèmmo a una vècchia conclusiòne  
[...]  
Senza speme o rivalsa  
fedelmènte chiudèmmo la partìta.  
Vacui, inutili e vili. (p. 257, vv. 1; 8-10)

Variante che può manifestarsi anche isolatamente:

Non prendèmmo alcùna decisiòne (p. 244, v. 1)

Possono poi ricorrere endecasillabi di 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>:

Tentàmmo di interròmpere l'aziòne (p. 75, v. 15)

Pagàmmo con le pène dell'infèrno (p. 246, v. 1)

E in alcuni casi, proprio come in *Autocondanna*, il tessuto versale può meticcarsi. Infatti il v. 1 è decasillabo di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>, il v. 2 endecasillabo di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, il v. 6 endecasillabo di 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, il v. 7 novenario di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>.

Non fùmmo né àbili né attènti  
non vedèmmo le còse, c'era bùio  
[...]

Le còse cominciàvano a chiarìrsi  
Chiedèmmo arnesi d'emergenza

(p. 35, vv. 1-2; 6-7)

Scandita dalle cadenze del passato remoto, la curva tonale di questi versi isoritmici, sebbene essi siano sottoposti a oscillazioni di misura, globalmente ha la sfumatura di un basso continuo, che mantiene il suo suono pressoché inalterato nei singoli testi; questa frequenza di fondo diffusamente omogenea<sup>28</sup> restituisce la sensazione di stare leggendo – o ascoltando – momenti diversi di una stessa storia raccontati dalla medesima voce (che parla a nome del «noi»), che si modula su questa sorta di verso narrativo-testimoniale, e altrimenti non potrebbe. Direbbe Fortini, è «allegoria di altre necessità» (Fortini 1987a, 335).

Per quanto concerne l'altro aspetto leggiamo gli ultimi versi di *Autocondanna*:

[...]

Chiedemmo arnesi d'emergenza,  
sedia, benda, un gruppo di fucili  
repentini.

v.10            Alle spalle, che importa, ciò che conta  
è la porta d'uscita per salvare  
l'unica cosa amata, a lungo amata,  
trafugandola al mondo, alla chiarezza.

---

<sup>28</sup> Bisogna precisare che queste dinamiche accentuative si propagano in tutta la silloge. Vorrei pertanto condividere alcune considerazioni generali di Raffaella Scarpa sulla metrica di Cattafi, attinenti al nostro caso: «Nella poesia di Bartolo Cattafi l'irregolarità è, per la frequenza, quasi eletta a sistema: nella coerente e continuata sua ripetizione, l'endecasillabo con primo emistichio claudicante non è semplice sviamento ma legittima filiazione. La discendenza sillabico-ritmica dall'endecasillabo canonico (le dieci sillabe nella variante piana, le undici in quella sdrucchiola, il secondo ideale emistichio perfettamente settenario) affollano tutta la produzione di questi anni» (Scarpa 2011, 126). Scarpa poi adduce come esempio una serie di versi tratti da *L'osso*, *l'anima*, *L'aria secca del fuoco*, *La discesa al trono* e *Marzo e le sue idi*, strutturati sugli stessi pattern accentuativi individuati nel nostro discorso. A riprova, insomma, che nel Cattafi degli anni sessanta e dei primi anni settanta l'endecasillabo è «presenza diffusa anche in forma diminuita» (Scarpa 2011, 146).

La diegesi, si diceva, procede fluidamente con versi di lunghezza omogenea, endecasillabi canonici oppure versi prossimi alla misura endecasillabica. Tuttavia, diversi fattori alterano la frequenza locale: prima il gradino metrico (vv. 9-10) suggerisce un possibile rovesciamento narrativo, poi l'inciso evasivo «che importa» (v. 10), e la foma epanalettica «amata, a lungo amata» (v. 12), generano una minima increspatura emotiva in un testo fino ad ora austero e allucinato. Un caso analogo si verifica in *Muovere un dito* (vv. 9-13):

[...]

Daremo aiuto alle milizie in rotta?  
Forse muovere un dito, un solo filo  
per salvare l'impero.  
Noi pacificati,  
così lontani dal luogo della lotta...

Si tratta del singolo fotogramma di un testo costruito, come nel caso precedente, su versi quantitativamente equivalenti, endecasillabi o loro varianti falsate. Cattafi introduce delle perturbazioni significative. Prima il settenario demarcativo al v. 11 («per salvare l'impero») presagisce l'improvviso scatto assertivo degli ultimi due versi, poi al v. 12 il senario carica su di sé tutta la contrapposizione fra le «milizie in rotta» e il disimpegno del «noi»; e infine la rima *rotta* : *lotta*, che come tutte le rime in finale di poesia adempie la compattezza del testo, la sua necessaria compiutezza; ma infine, quei puntini di sospensione, (Cattafi non li utilizza mai) che sono in un certo senso il rovescio di quanto appena detto, cioè la forza che contrasta la rima. Dove c'è il sigillo fonico e concettuale, questo tipo di interpunzione invece insinua il dubbio aleatorio, la riflessione colpevole sulla mancata partecipazione alla «lotta» dell'io e del noi.

Per concludere riporto uno dei migliori risultati di Cattafi, che giova anche alle riflessioni in corso:

*Soprattutto* (p. 39)

- v. 1 Pregustava la mente di svernare  
nei nostri luoghi dilette.  
Il dispaccio ci colse alla sprovvista:  
le più care, le più ricche province
- v. 5 (abitanti fedeli, clima mite,  
bella vista sul mare)  
d'un sol colpo perdute,  
divelto e deriso  
il nostro nome.
- v. 10 Un amore più forte, un uragano  
aveva spinto i confini sullo sfondo.  
Riprendere le fila, ragionare.

Soprattutto

- Guardare dall'angolo più scomodo.
- v. 15 La vista è opaca. Piove,  
distanza, aria perturbata.  
Difficile chiarezza è l'umiltà.

La poesia sintetizza quasi un *topos* della raccolta, che abbiamo incontrato già diverse volte. C'è una pretesa o una speranza di sicurezza e stabilità, e poi il sopraggiungere di un evento imprevedibile distrugge ogni certezza: «l'uragano» (v. 10), in un certo senso, è un allotropo di quella «minima stella rugginosa» (p. 15, v. 7) che logora la perfezione di un macchinario in *Qualcosa di preciso*. Ma qui il tono è estremamente più tragico. Avviandoci verso la fine avremo infatti una prova del migliore Cattafi epigrammista, cioè quando la sua poesia non solo ricerca l'«osso» ma diventa essa stessa osso. E allora in questi ultimi versi ci saranno solo nudi infiniti indipendenti o forme al presente, che a loro modo sono «ossari» verbali.

Ci imbattiamo prima in quel verso minimale che è «Riprendere le fila, ragionare» (v. 12), in cui i due infiniti sembrano un precetto intellettuale e pausa di respiro, e poi il gradino metrico che da solo scatena tutta l'energia accumulata nel testo e isola visivamente il «Soprattutto», facendolo coincidere con un verso autonomo. Si tratta



anche in questo caso di un piccolo espediente di disturbo metrico e tipografico, che da solo addensa il precipizio del dramma e allo stesso tempo la possibilità di una risoluzione provvisoria, cioè «Guardare dall'angolo più scomodo» (v. 14). Si capisce, a questo punto, come gli ultimi versi sintetizzino perfettamente, attraverso l'allegoria, il senso più profondo della poesia di Cattafi. Ogni fatto di stile, ogni cambio di movimento, dal più dinamico ed espressivo, al più controllato, raziocinante, deduttivo – movimenti che spesso, come abbiamo visto, coesistono – sono il costante spostamento dell'occhio di Cattafi da un «angolo scomodo» all'altro, nella umile consapevolezza che qualsiasi prospettiva si adotti per scrutare il reale ci saranno sempre pioggia, «distanza» e «aria perturbata». Si spera quindi che, aldilà del valore estetico evidente di certe prove, si sia anche messo in luce il lascito di una ammirevole postura intellettuale sempre alla ricerca di una «difficile chiarezza».

## Capitolo 3

### *Le raccolte degli anni settanta.*

Dopo *L'osso, l'anima*, per sette anni Cattafi non scrive, letteralmente, nemmeno un verso, fin quando improvvisamente, nel 1971, ricomincia, senza apparenti ragioni. L'unica possibile spiegazione di questo vuoto cronologico va ricercata nella intrinsecità della sua poesia, che «risponde e obbedisce a regole oscuramente naturali, organiche, biologiche» (Raboni 1978, 21). La subitanità, quasi magica, dell'ispirazione si riversa in una produzione torrenziale che porta l'autore a scrivere fra il marzo del 1971 e il gennaio del 1972 trecentosessantadue poesie (senza contare le inedite), accolte immediatamente in *L'aria secca del fuoco* (1972); Cattafi continua poi a comporre testi fra il 1972 e il 1973, distribuendoli fra *La discesa al trono* (1975), e *Marzo e le sue idi* (1977). Ora, considerata anche la vicinanza cronologica delle prove di questo triennio, quantunque si possa rilevare fra esse – in termini di esiti complessivi – una media stilistica e tematica più o meno omogenea, è tuttavia possibile individuare certe tendenze e peculiarità che giustificano la partizione delle raccolte; ed è anche possibile, infine, contestualizzare da una prospettiva storiografica questa fase della produzione autoriale nel panorama letterario degli anni settanta. Seguirei quindi l'asse diacronico, sul quale si possono segnare le tacche virtuali di minime (ma significative) trasformazioni stilistiche, derivate soprattutto dal bisogno di ricercare costantemente diverse strategie speculative.

#### 1. *L'aria secca del fuoco.*

Partiamo dall'inizio dei settanta. L'impatto con *L'aria secca del fuoco* è sconcertante: sia perché si è travolti da un'autentica eruzione del linguaggio poetico, ora estremamente magmatico, composito, e sottoposto, da un estremo all'altro della

raccolta, ad ampissime escursioni di registro lessicale; sia per la quantità della nuova produzione, affidata spesso alla rapidità d'esecuzione di forme brevi, epigrammatiche, che assecondano il gettito creativo.

Continuano nel frattempo a sopravvivere alcuni tic stilistici come le terne asindetice, mentre si rileva un incremento numerico delle giustapposizioni univerbate, il cui utilizzo era stato tutto sommato abbastanza parco in *L'osso, l'anima*. La rima invece, così adoperata da Cattafi durante il primo quindicennio di apprendistato (cfr. cap. 1), e poi relegata ai margini in *L'osso, l'anima* (ma con significative apparizioni: si rilegga il finale di *Muovere un dito*), svolge nuove mansioni in un contesto radicalmente mutato.

Partiamo allora da una delle primissime poesie di *L'aria secca del fuoco*:

*Terra e mare d'eccessi* (p. 14)

- v. 1    *a*      Terra e mare d'eccessi, e perciò si passa  
         *A*      dal nitore del mare alla crosta nei *cessi*  
         *b*      dalla fresca *tuma* – formaggio senza sale –  
         *c*      alla salsiccia col *caïenna* dai viaggi
- v. 5    (*d*)*B*    di pochi passi al *Gerone* che da qui tagliò per *Cuma*  
         *E*      da piramidi d'olive alla miccia alla *lupara*  
         (*e*)*D*    per chi non *impara* la lezione.  
              Con un salto si passa dalla frescura
- v. 9    *C*      del paradiso alla *geenna*.

La poesia è tratta da *Lo stretto*, prima sezione della raccolta, che è «una sorta di campionario degli elementi – fisici, storici, geologici – che costituiscono la cifra inconfondibile dello Stretto di Messina» (Maccari, p. 140). A una prima impressione si percepisce immediatamente quanto sia inusuale l'impasto sonoro e visivo della nuova fase cattaiana, ma scrutando i dettagli si constata che il testo è in realtà animato da una più complessa, contraddizione. Cominciamo con rilievi perimetrali. La forma è così calibrata da sembrare estranea a certi sommovimenti metrici che si incontrano nel

Cattafi più sperimentale (già in *L'osso l'anima*, ma soprattutto in *L'aria secca del fuoco*). I versi sono per lo più lunghi. In dettaglio: i vv. 1-3 sono dei bellissimi alessandrini panoramici, scindibili rispettivamente in 7+6, 7+6, e 6+7 («Terra e mare d'eccessi, || e perciò si passa / dal nitore del mare || alla crosta nei cessi / dalla fresca tuma || – formaggio senza sale – »), mentre il v. 4 è dodecasillabo («alla salsiccia col caienna dai viaggi»); i vv. 5-6 sono lunghi rispettivamente sedici sillabe e quindici sillabe («di pochi passi al Gerone che da qui tagliò per Cuma / da piramidi d'olive alla miccia alla lupara») mentre il v. 7 («per chi non impara la lezione») è un decasillabo; infine il v. 8 è dodecasillabo («Con un salto si passa dalla frescura»), il v. 9 è novenario («del paradiso alla geenna»). Studiatissima la tessitura fonica e rimica: *eccessi:cessi* (vv. 1-2), *tuma : Cuma* (vv. 3,5), *caienna : geenna* (vv. 4,9), *Gerone : lezione* (v. 5,7) sono rime al mezzo (e Cattafi sa amministrare le proporzioni, perché fa cadere *caienna* all'estremo di un segmento novenario interno a un dodecasillabo, mentre *geenna* è proprio sulla punta di un verso novenario); subentrano poi le ulteriori orchestrazioni di assonanze (vv. 1-2: *mare : sale*, vv. 5,8: *Cuma : frescura*), un'altra rima al mezzo *lupara : impara* (vv. 6-7), una quasi rima *formaggio : viaggi* (vv. 3-4), e una rima a distanza *salsiccia : miccia* (vv. 4,6).

Le rifrazioni di suoni e rime sono peraltro il *pendant* del gioco di scatole cinesi sul piano della sintassi: diversi enjambement (vv. 1-2, 4-5, 8-9) impongono la lettura progressiva, perché ogni verso scivola e si realizza nel successivo. La somma di questi molteplici incastri e contrappunti genera, insomma, una polifonia: e il riflesso incondizionato di questa dilatata e ben strutturata polifonia sono relazioni contrastive sul piano lessicale. Coesistono infatti nello stesso testo termini letterari (*nitore*), disfemici (*cessi*), o appartenenti alla sfera gastronomica (*salsiccia, tuma, caienna*), e un'onomastica (*Gerone, Cuma*) che qui attinge al serbatoio dell'antichità classica, mentre altrove i prelievi saranno effettuati più specificamente dal mito; termini, si vuole dire, il cui differente statuto viene equalizzato sia dalla compresenza in un unico contesto, sia dalle rime che legano in concordanza paradigmatica estremi disparati per lontananza semantica e associativa, se non addirittura per censo: quindi il formaggio *tuma* può rimare con *Cuma*, *caienna* con la biblica *geenna*.

La poesia insomma, si regge su estremi, e anzi anche i ripetitivi moduli sintattici del tipo *da...a* costruiscono il discorso su opposizioni. Ho scelto di iniziare da qui

perché i fenomeni locali si diffondono endemicamente in tutta *L'aria secca del fuoco*, la quale, a giudicare dalle schedature, somiglia a una tassellazione musiva. Facciamo rapidamente un censimento delle aree linguistiche più marcate.

a) *Lessico gastronomico*

Soprattutto nella prima sezione (*Lo stretto*) che, come si diceva, focalizza l'area geografica dello Stretto di Messina nelle sue connotazioni antropologiche e screziature cromatiche, e nella terza (*La testa del maiale*, titolo emblematico) che invece si espone maggiormente al realismo (sconfiante quasi per ossimoro, nel surrealismo), lavora a pieno regime una fucina linguistica che sforna un inventario gastronomico e alimentare come *salsiccia, tuma, caienna* (p. 14), *mortadella* (p. 16), *la pasta il pesce la carne* (p. 18), *sarda salata, bistecca, aglio* (p. 19), *sugo* (p. 21), *panini* (p. 22), *pomodori, patate, sale* (p. 24), *cozze e vongole, ragòut* (p. 27), *olive capperi patate; farina, scarola, focaccia* (p. 27), *spaghetti* (p. 28), *olive in salamoia* (p. 45), *filetto* (p. 50), *lasagne* (p. 51), *pangrattato* (p. 68), *asparagi, arrosti, affettati misti, risomilano, risottoparmigiano, favepiselli, pecorino, guanciale* (p. 71), *coste lardo filetto capocollo* (p. 73), *borlotto* (p. 74), *fagioli con le cotiche* (p. 75), *bottarga* (p. 77).

Una poesia campione:

*Progetto* (p. 18)

- v. 1 L'equipaggio insieme col personale *viaggiante*  
avrebbe saputo cosa *farne*  
del *comandante*:
- v. 4 seduti dove più splendono le tovaglie  
dirgli portaci  
il fiasco del *chianti*  
la pasta il pesce la *carne*

Come moltissimi altri esemplari nell'*Aria secca del fuoco*, il testo ha il sapore dell'aneddoto raccontato con registro colloquiale. La nuova frequenza si modula in particolare con tratti del parlato come la dislocazione a destra (vv. 2-3: «avrebbe saputo cosa farne / del comandante»), o con una completa aderenza di scrittura e oralità ricercata attraverso la rimozione dei segni tipografici del discorso diretto (vv. 5-6: «dirgli portaci / il fiasco del chianti»). Ma si presti anche particolare attenzione alle rime *viaggiante* : *comandante* (con quasi rima *comandante* : *chianti*) o *farne* : *carne*, nonché alla assonanze monotoni che instaurano fra di loro le parole rima con le altre in punta di verso (*viaggiante* : *farne* : *tovaglie* : *comandante* : *chianti* : *carne*); l'effetto finale è quello di una cantilena.

#### b) *Colloquialismi e disfemismi*

Emerge naturalmente in questo Cattafi una tendenza generale all'adozione di un tono prosastico e colloquiale, specie in marcate fraseologie come «*falla corta e veloce / non scocciare*» (p. 17), *mica scemo* (p. 26), «*alla faccia di Garibaldi / ci mangiamo il tricolore*» (p. 27), *E sotto sotto* (p. 29), *E che ne sai* (p. 32), *lontano dalle scatole* (p. 34), *ce la faceva lunga e dura* (p. 42), *sbattere il muso* (p. 46), *Non ci voleva gran fiuto* (p. 48), *se li porta a letto* (p. 50), «*E no che non mi strappi / dai denti / questa fetta di pane*» (p. 68), «è difficile *vada / buca* la cena in questi posti» (p.71), «il vino di Francia / *m'era andato alla testa*» (p. 93), *mandati a quel paese* (p.160), *far baldoria* (p. 206); oppure in dislocazioni sintattiche tipiche del parlato: «avrebbe saputo cosa farne / del comandante» (p. 18), «lo mettemmo alla prova lo scaltro» (p. 40), «un aiuto ce lo dava il vino» (p. 55), «Loro il male lo fecero in passato» (p. 96), «la costrizione / non te la spiega il muro» (p. 152); o ancora, in riproduzioni mimetiche del parlato con trascrizione del discorso diretto senza il filtro dell'interpunzione, funzionali all'immediatezza espressiva: «Il finanziere *disse / non voglio vederlo il bagaglio*» (p. 19) «bastardo figliato in un classico / recesso da qualche cagna di dea / *disse se non si magna non si vive*» (p. 21), oltre al caso già visto «*dirgli portaci il fiasco del chianti*» (p. 18).

Poi ci si può addentrare nell'orbita del disfemico, con uno spoglio brevissimo ma particolarmente significativo: *cessi* (p. 14), *baldracche* (p. 15), *se ne fotte* (p. 20), *bastardo, non si magna* (p. 21), *coglione* (p. 39), *pisciare* (p. 41), *culo* (p. 45), *magnate* (p. 49), *puttane* (p. 53), *fottevano* (p. 55), *merda* (p. 93), *fottuti* (p. 144), *cornuto* (p. 155), fino a exploit di aggressività verbale con uso corrosivo della rima: «quel tuo muso di maiale molliccio / buttalo sulla *gratella* / il burro fuso versalo / nel buco di tua *sorella* (p. 73).

Naturalmente sempre le prime due sezioni, che sono le più esposte all'azione endogena del realismo e dello sperimentalismo verbale, presentano più individui di questo tipo.

Ecco un esempio:

*Ladro e spia* (p. 40)

- v. 1 Non essendoci flagranza piena  
lo mettemmo alla prova lo scaltro  
lo invitammo a pisciare con noi  
dato che chi non piscia in *compagnia*
- v. 5 o è un ladro o è una *spia*.  
Diede uno *sguardo* a una via d'uscita  
e disse di non avere né reni né vescica.  
Era l'uno e l'altro  
– ladro e spia – il *bugiardo*

Come in tutta la sezione *A dicembre Badoglio* l'esperienza vissuta durante il periodo della guerra è rivisitata con pronuncia iconoclasta, desublimante. Nelle sue poesie, della vita militare Cattafi sembra ricordare al più la banalità umana dei gerarchi fascisti o episodi di vita cameratesca. Anche qui, l'abbassamento si consegue principalmente ricevendo l'influsso del parlato: ancora una volta, la dislocazione a destra del v. 2 («lo mettemmo alla prova lo scaltro»), poi i disfemici *pisciare, piscia* (vv. 3-4), e l'inserito proverbiale «chi non piscia in compagnia / o è un ladro o è una spia» (vv. 4-5). E di

nuovo, le rime *compagnia* : *spia* (vv. 4-5), la rima interna *sguardo* : *bugiardo* (vv. 6,9) e l'assonanza *uscita* : *vescica* fanno da tappeto sonoro alla filastrocca salace.

c) *Forme espressionistiche*

Consideriamo alcune forme verbali e aggettivali (poche ma significative) particolarmente marcate che, qualora non siano energicamente aggressive, si fanno comunque notare per sonorità granose e matericità, e incrementano la quota di realismo dell'*Aria secca del fuoco*: *impesta* (p. 16 forma popolare per *appettare*), *raglia* (p. 25), *incrostato imbrattato* (p. 29), *gracchiare* (p. 30), *ingolfa* (p. 33), *ringhio*, *digrigno*, *zompo* (p. 68), *sbuffa* (p. 69), *allappa*, *spiaccica* (p.70), *borbotta* (p. 74), *sfrascano* (p.82), *sghignazza* (p. 84), *stropicciare* (p. 121), *scricchiolante* (p. 124), *mordicchia* (p.131), *sbudellano*, *scrolla* (p. 144), *sbatacchia* (p. 173).

*Difesa* (p. 68)

- v. 1 E no che non mi strappi  
dai denti  
questa fetta di pane  
quest'osso
- v. 5 questo pezzo di mondo  
non abbaio non *ringhio* non *digrigno*  
ti *zompo* addosso  
le ossa ti sfondo.

Il testo è tratto dalla sezione *La testa del maiale*, a tema prettamente gastronomico. Nella sua brevità è una piccola lezione di «antiumanesimo integrale» cattaiano (Baldacci 2000, 470): il rapporto umano è fotografato nella sua degradazione più bestiale, cioè la lotta per il cibo e per la sopravvivenza. Sono diversi i fattori che



conferiscono al testo una plastica fisicità: l'incipit ex abrupto con negazione intensiva (v. 1: «E no che non mi strappi») e la comparsa dei «denti» (v. 2) valgono già di per sé come forma di immediata concretezza; la triplice anafora dei deittici (v. 3: «questa fetta», v. 4: «quest'osso», v. 5: «questo pezzo») addita una corporeità insistita (v. 3 «pane», v. 4 «osso», v. 5 «pezzo»); infine la serie «non abbaio non ringhio non digrigno» (v. 6) in climax sancisce l'acuirsi di una aggressività veramente animalesca.

La chiusa rabbiosa si rispecchia non tanto in quel *zompo* – che ha un retrogusto fumettistico – ma nell'inversione che colloca in altorilievo «ossa» (v.8), quasi la minima violazione dell'ordine sintattico fosse di per sé una violenza fisica (ma non si esclude che Cattafi abbia ricercato la torsione per trovare la rima *sfondo : mondo*).

#### d) *Marchionimi*

Quando Cattafi scrive le poesie della nuova raccolta, vige già la definizione montaliana di «poesia inclusiva» (Montale 1964, 2631-2633), che riferisce la tendenza, frequentissima dagli anni sessanta in poi, ad inglobare nel testo letterario i più disparati oggetti e linguaggi della modernità senza troppe distinzioni qualitative; dunque non c'è affatto da stupirsi se in *L'aria secca del fuoco* si trovano parole come *autobus* (p. 20), *torpediniere* (p. 21), *batiscafo* (p. 33), *zampironi* (p. 39), *cherosene* (p. 135), *thermos* (p. 186), giusto per citarne alcune. Colpisce semmai la preferenza rivolta al *brand*, ancor prima che al prodotto: sicché ci si imbatte in marchionimi come *beretta bredda* (p.15), *fiat* (p. 20), *nazionali* (p. 32), *tesori singer / phonola legnano* (p. 43), *camel* (p. 50), *coca-cola* (p. 55), *copertone pirelli* (p. 58), *DDT* (p. 63), *camembert*, *corbières* (p. 91), *pastis* (p. 94), *linimento sloan*, *navy cut* (p. 97), *gazose* (p. 129), *scala mercalli* (p. 149), *diesel* (p. 203), perfetti esempi di un «linguaggio da design industriale» (Baldacci, 1999, 51). L'occorrenza del marchionimo deriva dall'urgenza della definizione esatta, che vuole focalizzare l'oggetto e l'esperienza legata ad esso all'interno di coordinate storiche, economiche e culturali ben precise, dal periodo della guerra al miracolo economico: questi piccoli frammenti pubblicitari sono forse la testimonianza più diretta dell'universo contingente. Poi, in certi punti della raccolta l'utilizzo straniante della lettera minuscola è volto a esautorare emblemi di un variegato immaginario storico e

culturale come *principe alberto* (p. 50), *mahatma* (p. 53), *hohenzollern* (p. 99), *alsazia*, *lorena* (p. 122), *mata-hari* (p. 130), *ulisse* (p. 143) *neandertal*, *marx* (p. 171), *caino*, *abele* (p. 175), facendoli aderire al piano della cosalità o della proverbialità. Sono anche questi, a loro modo, marchionimi, pedine del linguaggio.

*Sigle* (p. 63)

v.1 Ancora c'è chi *ride*:

l'anòfele *crudele*

rombava portando carichi di plasmodio,

v.4 per noi il DDT

e d'un subito la DC

furono un *miele*.

Entrambi cancerogeni, poi si *vide*.

In questa poesia si ritrovano espedienti ormai collaudati. Semplici rime di cornice ai vv. 1,7 (*ride* : *vide*), e di guarnizione interna ai vv. 2,6 (*crudele* : *miele*), compattano il breve epigramma, mentre quel cinguettio sarcastico *DDT* : *DC* (vv. 4-5) rivela da solo il giudizio di Cattafi sulla giunta politica del dopoguerra. Si notino anche i versi «l'anòfele crudele / rombava portando carichi di plasmodio» (vv. 3-4), che probabilmente alludono agli aerei da guerra carichi di bombe. *Anòfele* e *plasmodio* si potrebbero sostituire con più comuni «zanzara» e «parassiti», ma in questo caso agisce la consueta attitudine cattaiana alla trasfigurazione abnorme, cifrata.

#### e) *Forme letterarie*

Il collage cattaiano è occasionalmente intarsiato di tessere letterarie. Le forme interessate sono *nitore* (p. 14), *occhieggia* (p. 19), *chete*, *baluginante* (p. 25), *cognito* (p.35), *frale* (p. 54), *albionici* (p. 56), *erbirono* (p. 84), *onuste* (p. 98), *nereggiava* (p. 102), *albicante* (p.103), *erubescete* (p. 112), *svelle* (p. 128), *carcame* (p. 132), *brago*

(p. 133, 193, dantesco), *afrore* (p. 167), *loricato* (p. 171), *prece* (p. 179), *fantasima* (p.206).

La parola dotta erompe sporadicamente, nella sua alterità e transitorietà, provocando lo straniamento linguistico. Non aumenta il tasso di lirismo, non nobilita il testo, ma impone il contrasto, genera un'increspatura. Abbiamo già affrontato all'inizio il caso di *nitore* (p. 14), la cui presenza era funzionale in un sistema di contrappunti lessicali. Altri casi:

*Gli Indiani* (p. 54)

- v. 1 Gli Indiani avevano  
magrezze da mahatma  
ma non mistiche  
il tabacco più povero
- v. 5 un mangiare frugale  
occhi tristi  
e maniere gentili  
sapevano quanto fosse  
*frate* la carne:
- v. 10 Sua Maestà Britannica a gambe aperte  
in mezzo all'arena  
metteva tutti al galoppo  
con lo staffile.

Il testo è un breve bozzetto descrittivo dei soldati indiani coinvolti nelle operazioni militari durante la guerra. Nei primi versi notiamo intanto quel *mahatma* (v. 2) che viene utilizzato per finalità esclusivamente comparative: per suggerire un'idea della magrezza dei soldati indiani Cattafi cita infatti di getto uno dei personaggi indiani più noti dell'immaginario collettivo (rimando alle considerazioni sui marchionimi). Durante la breve descrizione le pennellate sono tenui, il tono è sommessamente elegiaco (vv. 4-7: «tabacco più povero / un mangiare frugale / occhi tristi / e maniere gentili»). Infine, quel prezioso *frate* si colloca in posizione strategicamente demarcativa, perché ad esso

si oppone l'immagine dissacrante della regina d'Inghilterra, raffigurata in postura dominatrice «a gambe aperte / in mezzo all'arena» (vv. 10-11).

*No pasaran* (p. 171)

Eh no! dissi  
no che non passeranno  
gonfiati il petto  
e mi sentii forte di dentro  
*loricato* di fuori  
greco alle Termopili.  
[...]

Qui, per esempio, il testo scatta energicamente con un'interiezione esclamativa, accompagnata dal raddoppiamento intensivo della negazione e dal consueto superamento delle frontiere del discorso diretto («Eh no! dissi / no che non passeranno»), con esiti assolutamente colloquiali. Ma quel *loricato* spinge allo scarto associativo, con il quale l'io evade dai confini storici del presente identificandosi in un soldato greco alle Termopili.

Altro campione:

*Fantasima* (p. 206)

v. 1 Tu che t'infilati nel letto insieme a me  
per far baldoria  
*fantasima* con piedi  
v. 4 ascelle ed altro non lavati  
non esorcizzati  
hai l'odore e l'osceno  
profilo della memoria.

Anche qui l'attacco allocutivo rivolto al *tu* femminile, probabilmente una compagna del poeta, ci proietta subito in una situazione estremamente quotidiana; e non è un caso quindi che ricorrano locuzioni al limite del gergale come *infilarsi nel letto* e *far baldoria*. Nell'arco di due versi si avverte una improvvisa alterazione di frequenza quando il «tu» è definito *fantasima*. Ora, la forma base *fantasma*, a basso coefficiente connotativo, probabilmente non risalterebbe. Invece *fantasima*, forma letteraria, arcaica, non solo friziona con i non sublimi «piedi / ascelle ed altro non lavati», ma serba anche i tratti del perturbante, dell'onirico («hai l'odore e l'osceno / profilo della memoria»).

f) *Locuzioni latine*

Nelle ultime sezioni troviamo una serie di espressioni in latino come *Ne extra oleas* (p. 163), *nomina stultorum semper / parietibus instant* (p. 167), *quid novi ex Africa?* (titolo della poesia, p. 179), *Sic itur ad astra* (titolo della poesia, p. 180), *Ex ungue leonem* (titolo della poesia, p. 201), *extra muros extra urbem, sub tegmine fagi* (p. 201), *cetera desunt* (p. 210). Per coglierne pienamente il significato bisogna però prima contestualizzarle nei climi estremi della raccolta. La premessa da fare è che in queste sezioni, cioè *Nel pentagono della sua corazza* e *Tenebra e azzurro*, Cattafi si allontana dagli accesi cromatismi realistici o surrealistici, o dalle prove di espressionismo, e suona talvolta gli accordi dell'onirico, del visionario; sprigiona insomma (soprattutto nei massimali di *Tenebra e azzurro*) una «tensione oracolare» (Raboni 1990, IX). Vediamone un esempio, molto simile alla già vista *No pasaran* (non casualmente è la poesia che la segue):

*Riconoscimento*(p. 172)

- v.1    Verso le dodici di oggi  
      venticinque settembre settantuno  
      sulla spiaggia chiamata Marchesana  
      nel golfo tra i due capi  
v. 5    di Tyndaris e di Milae

trovo – bianca bombata  
 doppiamente bordata di marrone  
 d’ottima fattura siciliana –  
 una conchiglia che fu mia piastra

v. 10 di riconoscimento  
 la prima volta  
 quando andavo per mare combattendo  
 aspettando la nebbia della morte  
 ed ora chi si ricorda di che tipo  
 fosse la mia anima

v. 16 se cartaginese o romana.

I territori di questa poesia sono fisici e metafisici, sono radicati nel presente dell’ enunciazione storica ma poi trascendono la storicità. Il principio del discorso è un qui e ora puntuale, cronachistico, inscritto in coordinate temporali e geografiche precise (vv.1-5: «verso le dodici di oggi / venticinque settembre settantuno / nel golfo tra i due capi / di Tyndaris e di Milae»). La scelta della toponomastica anticheggiante attiva immediatamente un cortocircuito: è il venticinque settembre settantuno, ma la segnaletica linguistica è della prima guerra punica. Ai vv. 6-9 lo sguardo dell’io focalizza dettagliatamente una semplice conchiglia («trovo – bianca bombata / doppiamente bordata di marrone / d’ottima fattura siciliana – una conchiglia») che si rivela d’improvviso talismano, chiave d’accesso a una secolarità sconfinante nel mito. Fra il v.9, decasillabo («una conchiglia che fu mia piastra»), e il v. 11, endecasillabo di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> fluttuante nel pulviscolo della Storia («quando andavo per mare combattendo»), sono embricati i vv. 10-11, rispettivamente settenario e quinario («di riconoscimento / la prima volta»), che nella loro brevità transitoria, sospesa, sembrano riprodurre tipograficamente uno stretto varco temporale. Ma il tempo è così nebuloso che sfuma qualsiasi pretesa di definire l’identità del soggetto (vv. 14-16: «ed ora chi si ricorda di che tipo / fosse la mia anima / se cartaginese o romana»).

Ritroviamo nel testo altre importanti caratteristiche del Cattafi di questo periodo, cioè una spiccata visionarietà, quasi sciamanica, e processi di spatriamento del soggetto,

della realtà, della storia, attivati tramite sovrapposizioni alogiche, contraddizioni, squarci improvvisi sul reale.

Da un lato agiscono la spinta della *coincidentia oppositorum* e dell'ibridazione del senso, tipici della poesia a cavallo fra gli anni sessanta e settanta, dall'altro la naturale vocazione cattaiana all'allucinazione. E questo secondo aspetto preserva parzialmente la poesia dell'autore da giochi intellettualistici e autoreferenziali, perché trasla l'orizzonte del testo sul piano dell'arcano indefinito. Altro campione:

*Le murene* (p. 162)

- v. 1 Dicevano che Caligola  
desse in pasto gli schiavi  
a feroci murene  
erano invece i suoi sudditi
- v. 5 che davano in pasto Caligola  
alla murena caligola  
se stessi  
alle proprie murene.

Questa poesia somiglia moltissimo ad alcune prove del Montale di *Satura*, che Cattafi ha senza dubbio letto con assiduità. La forma è infatti quella del sofisma o del paralogismo, che assume una premessa apodittica ricavandone poi conseguenze paradossali (cfr. Afrifo 2017, 190).

Nel dettaglio, interagiscono tre spaesamenti. Il primo è indotto dalla forma impersonale *Dicevano che*, e da *Caligola*, che sfumano l'aneddoto nella leggenda; il secondo lo provoca la contro narrazione inaspettata (vv. 3-5: «erano invece i suoi sudditi / che davano in pasto Caligola / alla murena»); il terzo è un colpo di reni improvviso, perché i sudditi danno in pasto «caligola / se stessi / alle proprie murene». Nell'arco di pochissimi versi insomma si rinegoziano le distinzioni fra vittime e carnefice, omologate adesso sul piano del linguaggio (*caligola* in minuscolo per lo stesso motivo per cui *marx*, *mahatma* e gli altri sono minuscoli) e sottomesse entrambe

alle murene, che andranno assimilate all'Altro inteso come controfigura irriducibile, minacciosa. Insomma in Cattafi, a distanza di otto anni, è ricomparsa la *bestia* dell'*Ossol'anima*.

*Al di là degli ulivi* (p. 163)

- v. 1 Con voce oleata dice  
Ne extra oleas.  
Se tenti di andare  
al di là degli ulivi
- v. 5 Atena ti trattiene  
nera in faccia  
con l'intera selva  
con l'ultimo suo ramo  
per non farti capire
- v. 10 che in quella pagina bianca  
non c'è traccia di leoni  
non c'è altra belva altro re  
all'infuori di te.

Questo testo invece ci riconduce direttamente al punto di partenza, le locuzioni in latino. Bisogna precisare che tutte le frasi schedate sono proverbiali. Cattafi non conduce esperimenti creativi sulla lingua morta, ma si limita a resecare da essa fraseologie riconoscibili, da citazionismo scolastico: spicca su tutti il virgiliano *sub tegmine fagi* (p.180). Potremmo dire semmai che sono la patina arcaica della lingua, la resistenza all'usura dei millenni, a sedurre l'immaginazione di Cattafi proprio quando nella sua poesia vibrano le corde dell'oracolo. E allora la dea Atena, che sembra una delle *Muse inquietanti* di Giorgio de Chirico, dalla sua specola non può che pronunciare il monito sibillino – peraltro intorno alla pianta d'ulivo, a lei sacra – in latino (v.2: «Ne extra oleas»), per poi impedire il riconoscimento fondamentale del soggetto con la belva (vv. 9-13: «per non farti capire che in quella pagina bianca / non c'è traccia di leoni / non c'è altra belva altro re / all'infuori di te»), riproponendo un cortocircuito gnoseologico già



attestato in Cattafi, fra predatore e preda (che influenza moltissimo il tardo Caproni: rimando nuovamente a Baldacci 1999, 53)<sup>29</sup>.

E ora il massimo grado di rarefazione, l'ultima poesia dell'*Aria secca del fuoco*.

*Cetera desunt* (p. 210)

- v.1 Mancavano pagine  
il marmo dell'epigrafe  
era scheggiato  
due sole parole
- v. 5 cetera desunt  
il resto mancante  
mancanti la testa e i piedi  
e tutto il resto mancante  
che testa e piedi divide
- v. 10 cetera desunt...cetera desunt  
parole sul frontone d'un tempio vuoto  
vorticanti col vento come per dirci  
solo noi ci siamo  
tutto il resto manca
- v. 15 era questo che non sapevate.

Non vengono fornite coordinate spazio temporali. Il «marmo dell'epigrafe» (v. 2), l'iscrizione in latino «cetera desunt» (v. 5), il «frontone d'un tempio vuoto» (v. 11), sembrano richiamare una vaga classicità, ma vale la pena ripetere che è più una suggestione dell'immaginario quella che induce Cattafi ad associare genericamente il mondo greco o latino all'enigma misterioso, alla sfumata lontananza dal qui e ora. In

---

<sup>29</sup> Caproni avrà sicuramente letto questa poesia: «Il colpo fu alle spalle / ma voltai la medaglia / il verso divenne recto / e infilai questa gemma / nei quarti sanguinosi dello stemma». (*Araldica*, p.156).

realtà il tempio e l'epigrafe si trovano in un *non luogo*, un altrove sospeso e completamente astratto dalla temporalità umana. È questa una poesia che «vede il non detto e dice il non visto» (Sereni 1980, 1100); il sintagma *Cetera desunt* è ripetuto ossessivamente, quasi fosse un messaggio captato durante una seduta di *trance* spiritica. Significa che «le cose restanti mancano», e pertanto fa «coincidere il senso delle parole superstiti con l'evento dell'assenza delle altre» (Maccari 2003, 162). Sta tutta qui la contraddizione della poesia di Cattafi, che può sviscerare all'infinito la materia greggia senza sussumerla, o lievitare nel metafisico in cerca di verità altre, ricevendo per risposta messaggi criptici che constatano solo l'indicibilità del senso, la contraddizione.

Cattafi, da un estremo all'altro della raccolta, ha percorso distanze siderali. Anzi solo la compresenza di poli diametralmente opposti fa pensare che nel poeta sopravvivano ancora grossomodo la linea materica e la linea visionaria dell'*Ossò*, *l'anima*. I nuclei lessicali sono numerosi, ma non così nutriti: al più spiccano per estensione il lessico gastronomico (comunque localizzato nelle zone iniziali) e i gergalismi, che insieme alle forme espressionistiche e alle rime da filastrocca (e anche il *nonsense*, vedremo), costituiscono una piccola *koinè* realistico – satirica, con la quale interagiscono, in misure diverse, anche gli altri sottoinsiemi.

Ma questa tassonomia è molto parziale, perché lo stile di Cattafi appare sempre puntiforme, camaleontico. Ciò accade perché i guizzi delle immagini o i cambi di direzione del dettato in un poeta come questo sono assolutamente imprevedibili: ci possono essere al massimo tendenze generali o tratti di base che di raccolta in raccolta cambiano e fanno da scheletro a una muscolatura palpitante. Nell'*Aria secca del fuoco*, che è estremamente pulviscolare, se ne possono comunque individuare tre.

### *Nonsense*

Come è già stato osservato nelle sezioni dedicate al lessico gastronomico, al linguaggio gergale e alle forme espressionistiche, la poesia di Cattafi è capace di praticare pienamente, in diverse forme, la prosasticità, spesso con effetti corrosivi. E si è anche

visto di passaggio che una fra le tante risorse a disposizione per raggiungere l'abbassamento di tono è la rima ironica e cantilenante: su tutti spiccano, naturalmente, il detto triviale «chi non piscia in *compagnia* / o è un ladro o è una *spia*» (p. 40), e il violentissimo «quel tuo muso di maiale molliccio / buttalo sulla *gratella* / il burro fuso versalo / nel buco di tua *sorella* (p. 73). Per il resto, c'è da dire che la rima di Cattafi, soprattutto – come sempre – nelle prime sezioni, è adibita alla pennellata fulminea, quasi didascalica, specie in fase finale d'esecuzione. Fra i moltissimi esempi a disposizione ne scelgo due:

*Voi Siciliani e noi Italiani* (p. 42)

- v. 1 Il giorno dello sbarco  
il generale *Roatta*  
si volse a noi dai *muri*:
- v. 4 Voi Siciliani e noi Italiani  
«respingeremo lotteremo vinceremo»  
Roteò poscia la sua sciabola di *latta*.  
Bei tempi quelli, e non *duri*.

Bastano la rima *Roatta* : *latta* e quell'antiquario *poscia* (v. 5) a decostruire la pretesa virilità e autorità del generale fascista. A posteriori, Cattafi sembra ricordare di Roatta un razzismo intrinseco che ignora l'unificazione nazionale (v. 4: «Voi Siciliani e noi Italiani»), e tipiche retoriche fasciste accompagnate da movenze macchiettistiche (vv. 5-6: «“respingeremo lotteremo vinceremo” / Roteò poscia la sua sciabola di *latta*»).

*Anglofilia* (p. 50)

- v. 1 *a7* Chi siccitosamente  
*b7* si ciba di *carrube*
- v. 3 *B* per il bisogno si denuda il *pube*  
*a5* chi lautamente

d5      si ciba di *filetto*  
v. 6    D      solo per sfizio se li porta a *letto*.

Questo è invece un bozzetto con il sapore della breve filastrocca, o del detto popolare, adatto quasi per essere imparato a memoria e recitato. Le forme sono brevi eccetto due casi di endecasillabo. La prima terzina è composta da due settenari e un endecasillabo, con il secondo settenario e l'endecasillabo (vv. 2-3) legati da rima baciata (*carrube : pube*). La seconda si compone di due quinari e un endecasillabo, e specularmente alla prima terzina il secondo quinario e l'endecasillabo (vv. 5-6) sono anch'essi legati da rima baciata (*filetto : letto*); inoltre il v. 4 è legato al v. 1 da una rima avverbiale, e ripete il modulo *chi + avverbio*. L'andamento leggero friziona con i contenuti: è infatti un breve resoconto che confronta l'esperienza delle donne in ristrettezze economiche costrette, durante anni di miseria, alla prostituzione necessaria, con altre donne più abbienti che si concedono ai soldati inglesi «per sfizio»; perfettamente concorde, insomma, ai disincanti della sezione *A dicembre Badoglio*.

Oltre questi, ci sono casi veramente notevoli, per altre ragioni. Si tratta di combinazioni surrealistiche del tipo: «corsaro *Dragout* / pessimo amatore / armatore ottimo / faceva il pieno[...]bambini da tritare / per fare il *ragôut* (p. 27), «Il Comandante *Cousteau* / viene da mari lontani / va ovunque in profondo / *qui no*» (p. 31), «Mangiando solo arance / e poi *limoni* / il sangue se n'andava in acqua / limpidi e deboli / anche i *Telamòni* (p. 52), «Eccellente merce senza *nèi* / la fumavamo arrotolata / nelle cartine marca *Occhèi*» (p. 57), «Con l'avidò cuore dove *vai* / che cerchi e che vuoi / occhi puntati dritti all'orizzonte / che flotta da rapinare / che nuvola di marzo / che sfarzo del *Katai*» (p. 83, e alla rima si aggiunge il contraccolpo ravvicinato *marzo:sfarzo*). «Non un filo un nesso chiede / ma le immagini purchessia / di qualsiasi statura / famelica mai *sazia* / di mammut muschio *murena* / d'*alsazia* di *lorena*» (p. 122), fino a contaminazioni del nonsense con una trivialità più accentuata: «la cresta si abbassa / si diventa *buoni* / l'anima si *salva* / ti ritrovi la cresta e i *coglioni* / nel tegamino / con foglia di *salvia*» (p. 75).

Si tratta di vere approssimazioni al *nonsense*, che consentono di imparentare Cattafi con tutta una serie di poeti già noti come Montale, Zanzotto, Caproni, Risi e con

nuove leve della poesia contemporanea<sup>30</sup>, che in questo ambito fanno uso, secondo misure e modalità diverse, della stessa strumentazione, fra cui anche la rima. Del nonsense poi Cattafi tuttavia sfrutta tutte le risorse stilistiche e linguistiche disponibili. Possono essere disorientanti *agudeze* come un poliptoto eccessivo: «E la guerra. / E *chi successe* alla guerra / e *chi succede* a *chi successe* / e non fa *succedere...*» (p. 14), o come un gioco anagrammatico: «E l'acqua di *Baele* era buona / con l'anima di *Caino*» (Elena Baele era una ragazza messinese di nobile casata suicidatasi, secondo una leggenda, per amore: ma il cognome è anagramma di Abele). Oppure alcuni *jeux de mots* derivati da automatismi paronomastici del tipo «pessimo *amatore* / *armatore* ottimo» (p. 26), libere associazioni del significante, magari con gusto dell'allitterazione: «*lanciavi lasciva scimmia boscimana*» (p. 88), «vai dietro alla porta / del Fato per sapere / che decreto *borbotta* / che *botta* ti prepara» (p. 127), che possono produrre casi imprevisti di neoformazioni: «*salvacondotto passamontagna* / *passapianura passamare*» (p. 159). Un innesto straniante, non semanticamente necessario, di modi proverbiali: «Cumuli e nembocumuli / immobili prepotenti / si specchiano in un mare di pelle calma / *con gatta che sotto ci cova*» (p. 128), o replicazioni ipertrofiche tra il comico e il nevrotico: «Andavano a comprare *la carne carne* / il *burro burro* / di *Danimarca Danimarca*» (p.100), «e dire ad alta voce *sono forte* / *sono forte sono forte sono forte*» (p. 171), o addirittura da telenovela kitsch: «diceva tra le braccia dell'amante *me ne vado* / *me ne vado me ne vado me ne vado*» (p. 177). Nonché infine, le sonore onomatopee *Zighiti – zighiti ficchi – focchi* (p. 50) che ovviamente mimano l'atto sessuale, e questa poesia:

*All' Italia unita* (p. 28)

v. 1 Tutt'uno è l'Italia  
fascista e antifascista

---

<sup>30</sup> Per quanto concerne questo aspetto si prende come punto di riferimento bibliografico il saggio di Andrea Afribo, *Approssimazioni al "nonsense" nella poesia italiana del Novecento*, in G. Antonelli, C. Chiummo, *"Nominativi fritti e mappamondi". Il nonsense nella letteratura italiana*, Salerno Editrice, Roma 2009, pp. 289-306, ora in *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma 2017, pp. 187-202.

parmigiana balilla pecorina  
v. 4 garibaldina trullallà  
Mameli mastice e miele  
spaghetti spaghetti spaghetti  
che arrossiscono una volta al giorno  
v. 8 di pomodoro.

È un testo macedonia che presenta tutte le caratteristiche del *nonsense*: voluto abbattimento indiscriminato di ogni frontiera (vv. 1-2: «Tutt'uno è l'Italia / fascista e antifascista»), grappolo di stereotipi dissacranti con tanto di irrazionale exploit musicale (vv. 3-4: «parmigiana balilla pecorina / garibaldina trullallà»), giochi paronomastici ironici (v. 5: «Mameli mastice e miele»), pronuncia ossessiva e cantilenante (v. 6: «spaghetti spaghetti spaghetti») e chiusa surreale che umanizza il cibo (v. 7-8: «che arrossiscono una volta al giorno / di pomodoro»).

Va da sé che rilievi di questo tipo sono possibili in quantità massicce soltanto in una raccolta di poesia dagli anni sessanta in poi, quando cioè sono ammessi sperimentalismi e schizofrenie d'ogni sorta. Il *nonsense* – che in tutte le sue declinazioni sembra manifestarsi a macchie un po' in tutta la raccolta – è un ulteriore indicatore del nuovo modo di fare poesia: Cattafi sa essere realmente un poeta incendiario.

### *Serie asindetich*

Scelgo adesso una poesia di *A dicembre Badoglio*.

*Messina 27.864* (p. 46)

Muri tetti pavimenti pareti  
con calce con carta da parato  
ferro legno vetro cemento ottone  
calcestruzzo malta cemento armato  
piombo zinco tegole tubi pietre

mattoni mattonelle, ventisette  
milaottocentosessantaquattro bombe  
su cani gatti turchi cristiani,  
blocchi mucchi schegge frammenti  
polvere tritume polverone  
cocci scaglie grumi di memoria  
un incendio al fosforo tenace.  
Erano questi i nostri  
ciottoli scogli e ghiaia  
l'abbacinante sabbia  
la nostra spiaggia il mare.

Da un lato l'elenco bastimento aggredisce il caos della devastazione inventariando singolarmente oggetti concreti, scaglie e macerie del bombardamento; dall'altro l'asindeto riproduce perfettamente la forza livellatrice del caos bellico, e fa lievitare la superficie del testo verso l'onirico, l'allucinazione: Messina distrutta dai bombardamenti del 1943 appare veramente come una città fantasma, galleggiante nel vuoto.

Il testo è una prova massima di eccesso catalogico. Va detto però che Cattafi utilizza stringhe asindetice, strutturate principalmente in terne, già a partire dalle *Mosche del meriggio*, facendo di esse un tic stilistico solo in *L'osso, l'anima*. Nonostante gli otto anni di silenzio poetico esse restano una costante: la terna continua a mantenere una natura materica, in quanto enunciazione fulminea e scorporante del referente, e visionaria, per l'effetto sospensione indotto dall'asindeto. E come in *L'osso, l'anima* dimostra di essere anche una modalità di pronuncia, un tratto ritmico e cognitivo, valido e adattabile in qualsiasi contesto. La quantità di terne nella raccolta è veramente impressionante, e proprio a causa della serialità del fenomeno sarà necessaria una scrematura esemplificativa. Va da sé che nelle prime sezioni dell'*Aria secca del fuoco* sarà uno strumento ottimale per rapide pennellate descrittive sulla nuova tela satirico realistica:

*Ricca grassa seduta*  
nel posto giusto  
quasi un'elvetica mediterranea  
teneva banco e cassa. (p. 13)

Sono baracche di *tela legno latta*  
abitate da ragazze baldracche  
[...]  
Il vero inno però sarebbe l'altro  
quello *secco scandito bruciante*  
dei beretta e dei breda presi a loro (p.15)

*Fresca allegra leggera*  
lei sventola e se ne fotte (p. 19)

*Stanco irsuto stracciato*  
[...]  
bastardo figliato in un classico  
recesso da qualche cagna di dea (p. 20)

*Furti canti magnate*  
fumi di vino e mosto  
fu per tutti una sagra (p. 49)

lei *rovente tisica tossicchiante*  
io disinfettante con sciroppo  
di whisky di nepente (p. 60)  
Non le prime contavano  
*larghe opulenti esuberanti*



schizzate di sperma  
ma le altre le ultime

(p. 61)

Mentre in certi casi fungono ancora da bisturi per sezionare l'organico, con la postura dello scienziato:

Certi insetti rispondono  
alla rottura del loro corpo  
con l'emissione di un liquido  
*semidenso giallastro granuloso.*

(p. 135)

ci portano a fondo  
a studiare cioè il terreno  
*se ghiaioso spinoso fangoso*

(p. 156)

Le terne sono infine coinvolte, come il lessico e altri fenomeni linguistici, nei cambi di tono e registro passando da un estremo all'altro della raccolta. Ecco allora due tessuti prelevati dall'ultima sezione, a dominante astratto-speculativa. Si noti come non vi siano tracce di gergalismi o di elementi "bassi" e corporei. Nel primo passo si racconta lo scenario di una ipotetica creazione divina – ma la poesia si intitola *Robinson*, e dunque allude anche al mito moderno del borghese artefice della propria vita e di sé stesso – mentre nel secondo l'io tenta, come spesso accade nella poesia di Cattafi, di definire ciò che per natura è volatile, e «scompare indecifrato» (e si veda quello scalino metrico, che mima la fuga dell'oggetto).

[...]  
cavare fuori caino con abele  
*ricci rose conchiglie*  
ombre d'estate  
focolari con angeli d'inverno.  
La fatica fu quella d'inventare

*i nomi i colori le funzioni*

le tre dimensioni da tagliare

(p. 175)

Oggetto massiccio

s'allontana

*polvere spruzzo soffio*

volteggiando scomparire indeciftrato

(p. 196)

### *Fusione epiteti e giustapposizioni univerbate*

Il terzo degli aspetti caratteristici di Cattafi nell'*Aria secca del fuoco* è l'utilizzo frequente, ancor più che in *L'osso, l'anima*, di giustapposizioni univerbate o della fusione degli epiteti; aspetti, questi, non così tanto diversi da quelli della lingua di Giovanni Boine<sup>31</sup>.

Troviamo, per esempio, associazioni epitetiche come *barca-carrozza* (p. 18) *cavalli-vapore* (p. 82), *componenti-abitanti* (p. 122), *lettera-patente* (p. 178), che quantomeno si muovono sull'asse paradigmatico, mentre *aria-iride*, *aria-festa-luce*, *navi-speranza* (p. 193), *cirro-uncino* (p. 202) , *scrofa – oliva* (p. 73) sono più la fulminea espressione di un guizzo analogico (caso limite d'energia verbale: *pulce-tiuccido*, p. 170); ma è sufficiente la rimozione del trattino per provocare la totale univerbazione dei referenti secondo meccanismi propri della neoformazione: quindi avremo giustapposizioni del tipo *siculobestiale* (p.50), *biondoriciuta* (p.57), *ferrogeografia* (p.59), *liquidotrasparenti* (p. 76), *rossocalda*, *nembocumuli* (p. 128, preferito alla forma esistente *cumulo nembo*). Altre volte la giustapposizione salda

---

<sup>31</sup> Già Maccari ha giustamente accostato Cattafi a Boine scrivendo che «Più spesso la compenetrazione di due termini da un lato aderisce a una linea di ricerca sperimentale molto praticata negli anni Sessanta, dall'altro ci riporta alla violenza morfologico – sintattica di alcuni scrittori del primo Novecento (per esempio Giovanni Boine)» (Maccari, 2003, p.151). Si condividono le ottime osservazioni di Maccari ma si cercherà di formalizzarle più opportunamente.

elementi disparati o quasi antinomici, come nei casi *artigianocontadini* (p. 71), *caprefarfalle* (p. 69), *dolcescosceso*, *mediomassimominime* (p. 86), *dolceacidulati* (p. 112), o sollecita l'analogia in versi come «Cellule sfaldabili ad un soffio / aerea stoffa / *pellecamicia* di serpe» (p. 134).

E poi, più dettagliatamente, l'univerbazione arriva a coinvolgere elementi normalmente divaricati, come *blunotte* (p. 29), *occhibelli* (p. 59), *barbelunghe* (p. 60), *verdesperanza* (p. 72), *semicombusti*, *semiallesso* (p. 86), *fogliaverde fogliasecca* (p. 104), *purchessia* (p. 122), *testacoda* (p. 124), *fondovalle* (p. 144), *dunpezzo*, *fumodilondra*, *grigioferro* (p. 112), *calceviva* (p. 132), *erbaradica* (p. 159) *caldoumido* (p. 194).

Ora, Contini scrive che in Boine «l'ansia verso una conoscenza solidale dell'oscura realtà tende, in una dilatazione teoreticamente non rigorosa, a involgere qualunque tipo di fusione grammaticale» (Contini 1970, 255). Direi che queste considerazioni generali siano validissime anche per Cattafi, ma con dovute precisazioni del caso specifico. In Cattafi la lingua riflette un'urgenza espressiva dell'ispirazione, e pertanto tende a oggettivare ogni percezione. Essa può allora somigliare a un organismo fluido, pulsante, animato da fermenti e improvvise aggregazioni cellulari che possono implicare la violazione del grammaticalmente consueto (*purchessia* e *dunpezzo* sono casi limite esemplari), e pertanto un fenomeno come l'agglutinazione è un fattore fisico e biologico, oltre che linguistico e gnoseologico.

Si legga questo testo come esempio:

*Granata* (p. 112)

- v. 1      La bella granata  
          *rossocalda* già pronta  
          d'autunno per il lancio  
          e lanciata
- v. 5      sul *fumodilondra*  
          sul *grigioferro*  
          sul ferro  
          sui sergenti di ferro  
          sui soldati tutti

- v. 10            *dunpezzo* di piombo  
                   ricchi d'arguzia  
                   *dolceacidulati*  
                   disserrati dal loro  
                   fitto convivere
- v. 15            sgranati sventagliati  
                   erubescenti forti esuberanti  
                   i chicchi i piccoli  
                   *componenti-abitanti*  
                   della mela granata.

Le schegge metriche dei versi riproducono mimeticamente le schegge della deflagrazione. La frammentazione versale è dovuta principalmente alle misure brevissime (tutti senari e settenari, differiscono solo un quaternario al v. 4, un ternario al v. 7, un endecasillabo al v. 15), e all'anafora della preposizione *sul* (vv. 5-9), che restituisce perfettamente il momento in cui il linguaggio di Cattafi si ingolfa e si sviluppa per coazioni associative: dunque *fumodilondra* (v. 5) sarà assimilato immediatamente al colore *grigioferro* (v. 6), mentre il *ferro* (v. 7) richiama subito il clichè linguistico del *sergente di ferro* (v. 8), che è il capo dei *soldati* (v. 9). Le associazioni dettate dall'anafora, le giustapposizioni *rossocalda*, *fumodilondra*, *grigioferro*, *dunpezzo*, *componenti-abitanti*, le serie aggettivali asindetice (vv. 15-16: «sgranati sventagliati / erubescenti forti esuberanti») sono approssimazioni del linguaggio alla materia.

Esaminerei infine a parte alcune giustapposizioni residue, nelle quali si verifica la sintesi di toponimi, come *Istriadalmazia* (p. 82), oppure di etnonimi, come *grecoromanoillirici* (p.83), *grecofrancese* (p.87) *francotedeschi* (p.96), *anseaticogermanici* (p. 99). Anche in questo caso si ravvisa il bisogno di una conoscenza «solidale», per dirla come Contini, della realtà. E questo ce lo suggerisce quasi soltanto la forma. I contenuti, invece, ci fanno cogliere un'altra sfumatura del linguaggio cattaiano, che rispecchia nichilisticamente una realtà sentita schizofrenica, frammentata, nella quale si vogliono aboliti confini cognitivi, culturali, storici e nella quale, di conseguenza, decadono anche le distinzioni etnogeografiche. La lingua di

Cattafi nell'*Aria secca del fuoco* è quindi polimorfa, magmatica, non solo per il «*furor poetico*» (Bruni 2019, X) dell'autore, ma anche perché essa – pur essendo contemporaneamente incline allo slancio analogico, metafisico – è comunque costretta a plasmarsi sul magma, sul «coacervo». Risultano pertanto significativi i versi finali di *Ribollono le acque*, poesia in cui Cattafi sembra anticipare con tono sinistramente profetico i conflitti balcanici dei primi anni novanta: «Sono queste le imprese della Storia / le buone cose che sa combinare / lei che deforma comprime costringe / ad un amaro perverso coacervo / dissimili e avversi / gatti cani accalappiacani / col collo chiuso nello stesso collare».

## 2. Da «*La discesa al trono*» a «*Chiromanzia di inverno*».

Veniamo adesso alle altre due raccolte dei primi anni settanta, *La discesa al trono* e *Marzo e le sue idi*, che accolgono entrambe poesie scritte nel biennio 1972-1973.

Iniziamo dalla *Discesa al trono* e leggiamo immediatamente la poesia eponima:

*La discesa al trono* (p. 96)

Non è una pausa di riflessione  
è un raccogliere forze  
ed elemosine  
seduti al sommo delle scale  
prima d'intraprendere  
la discesa al trono  
e tutto profondere  
al fondo roccioso  
aspro e inebriante della disperazione.

La contraddizione di una «discesa al trono» è soltanto apparente. Il potere, cioè il trono, che si vuole raggiungere attraverso un moto di catabasi è quello di una «disperazione totale e consapevole» (Maccari 2003, 175), cioè la piena assunzione del dolore umano. Questa raccolta rappresenta l'apice del pessimismo cattaiano, che per l'autore non è mai parola vuota, usurata, ma radicale certezza del fallimento della ragione e di un possibile riscatto: quello di Cattafi è puro pensiero negativo.

Vediamo le forme della rappresentazione di questa catabasi. Al penultimo verso leggiamo di un «fondo roccioso», che ricorda quello del Cocito infernale: spesso infatti, poesie che descrivono una catabasi assumono come naturale modello di riferimento letterario la Commedia dantesca. Dunque sfogliando la raccolta troviamo rimandi espliciti all'immaginario dell'opera, più che citazioni di luoghi testuali<sup>32</sup>, come *stige* (p.19), *malebestie* (p. 21), *rive d'acheronte* (p. 30), *mani infernali* (p. 33), *limbo* (p. 79), *inferno* (p. 91, 93), *acque stigie* (p. 107), più *ingromma* (p. 26), uno dei tipici parasintetici danteschi, (utilizzato anche da Montale) e il cammeo allusivo di *Flegias*, nei versi «il colore e il calore del catrame / che un dèmone in tuta grigia / sparge da poppa a piene mani», nella stessa poesia dove compare la parola *stige* (p. 19).

---

<sup>32</sup> Va considerato un antecedente nell'*Aria secca del fuoco*, che attesta una fase germinale del paradigma dantesco, cioè i versi «i vermi e i porci sempre più lontani / incastonati in un dolce brago» (*Aria secca del fuoco*, p. 133), da confrontare con «Quanti si tegnon or là sù gran regi / che qui staranno come porci in brago» (*Inf*, VIII, vv. 49-50). Condivido come ulteriore ipotesi di dantismo, ma forse è pura suggestione, questi versi della poesia *Sfingi* (*Aria secca del fuoco*, p. 210): «Le sfingi erano poste appaiate / agli ingressi e lungo i viali / dei templi. / Per voi sfociate dall'ombra o dalla luce / Per voi non vale preghiera o minaccia / Per voi conta l'artiglio in piena faccia [...]». Le sfingi sono una presenza sinistra che presidia luoghi di soglia o di margine («agli ingressi e lungo i viali»), e sono evocate con la triplice anafora di *Per voi*; chissà se su Cattafi abbia influito la reminiscenza di un'altra celebre e minacciosa soglia, la porta dell'Inferno dantesco: «Per me si va nella città dolente / per me si va ne l'eterno dolore / per me si va tra la perduta gente» (*Inf*, III, vv. 1-3). Sono poi dantismi certi in Cattafi i versi «sarà a primavera un'esplosione / da far tremare le vene i polsi i vetri» (*Marzo e le sue idi*, p. 97), prestito da «ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi» (*Inf*, I, v. 90) e i versi «Con dolcezza impazzire al declino / di nostra vita» (*Allodola ottobrino*, p. 101) che è ovviamente rifacimento di *Nel mezzo del cammin di nostra vita*. Per una mappatura più esaustiva di richiami danteschi rimando a S. Freiles, «La discesa al trono» come storia di una catabasi. *Il dantismo di Bartolo Cattafi*, in Ead., «La parola illimitata» di Bartolo Cattafi, Roma, Aracne 2016, pp. 65-79.

Per il resto, nella *Discesa al trono* si troveranno forme del tipo *a poco a poco, a foglia a foglia* (p. 28), *a fibra a fibra* (p. 32), *a squama a squama* (p. 68), certo analoghe all'*a brano a brano* dantesco (cfr. Freiles 2016, 75), ma inglobate in un più eterogeneo gruppo di replicazioni, tipi *feuille à feuille* e forme epanalettiche. Distinguendo poi non tanto le loro strutture, quanto i contesti di occorrenza, si possono cogliere alcune sfumature sentimentali della *Discesa al trono*:

una *lunga* striscia di *dolore*  
che corre ***di casa in casa***  
all'ombra dei muri  
che serpeggia *infinita* come un nastro viola (p. 33)

verdi umide grigi  
***impagliate impagliate***  
*mille volte* travolte dalla *morte* (p. 49)

soffiati impigliati impauriti  
sui fili orizzontali  
rimessi in mezzo alla corrente  
slittando ***di cielo in cielo*** con fermate  
di soprassalto  
ai fili  
alle paure trasversali  
andando *ancora* avanti (p. 61)

***Ritornano***  
***insaziabili ritornano***  
*indugiano* perplesse  
[...]  
pensando *ancora* qui  
c'è qualcosa da fare (p. 62)

***I numi***

***i numi nitidi***

[...]

sembrano a volte

nei momenti peggiori

statue annerite dall'inverno

cuori *sofferenti*

*cadaveri* in piedi

un brutto foro aperto sulle tempie (p. 63)

acquemorte sedute

*recise dalla vita*

le forme seguiranno

dei loro recipienti

con *bolle e bolle* sulla piatta faccia (p. 80)

Quando *piove e piove*

sotto la *persistenza* della pioggia

*scolori* (p. 89)

Nella stessa porzione testuale quei sintagmi, che già di per sé hanno carattere durativo e intensivo, interagiscono con almeno uno dei seguenti fattori, o con entrambi: 1) Un termine o interi sintagmi di connotazione tragica e funerea, come *dolore* (p.33), *morte* (p. 49), *sofferenti*, *cadaveri* (p. 63), *recise dalla vita* (p. 80), *scolori*, dunque morte in quanto dissolvimento (p. 89); 2) Le spie linguistiche di una dilatazione o reiterazione temporale, come *lunga*, *infinita* (p. 33), *mille volte* (p. 49), *ancora* (p. 61), *indugiano*, *ancora* (p. 62), *persistenza* (p. 89). Ripetizioni ed epanalessi sembrerebbero quindi figure stilistiche del perpetuarsi dell'evento, o della pena. E si veda, di passaggio, anche



come il verso «mille volte travolte dalla morte» (p. 49) sia fondamentale plasmato sulla seriazione degli stessi corpi fonetici (*volte : travolte : morte*).

Può anche accadere che la singola forma di iterazione enfatizzi maggiormente il suo peso specifico. Qui per esempio nel doppio *feuille à feuille* l'effetto del *ralenti* lirico, connaturato a questa figura, sollecita un'estensione smisurata della temporalità. E d'altronde la parola «sciami» contribuisce, seppure in minima parte, a disegnare una scia di dissolvenza.

Su quella base di tovaglia bianca

*a poco a poco*

*a foglia a foglia* si formano

il pane e il vino

*sciami* d'atomo dispersi

(p. 28)

Vediamo invece questo testo:

*Tra due palme di mano* (p. 30)

v. 1 Tra due palme di mano

una a valle

una a monte

v. 4 messe all'aria come due quiete

rette destinate a incontrarsi all'infinito

il moscerino vive

*oh rive*

*rive d'acheronte*

I primi tre versi, in un certo senso, sono un *feuille à feuille*. Infatti, alla prima ripresa complessiva delle «due palme di mano» (v. 1) segue l'inquadratura dell'una e dell'altra come singolarità (vv. 2-3: «una a valle / una a monte»); poi anche *quiete* (v. 4) è cifra di lentezza sospensoria, mentre un aggettivo consueto in questo Cattafi come *infinito* (v. 5)

sfuma il tempo e lo spazio in lontananze siderali. Infine c'è l'improvvisa riduzione del grandangolo su quel moscerino, che sarà l'animale uomo e proiezione del soggetto poetico, piccoli e insignificanti come il minuscolo insetto prigioniero. La chiusa «oh rive / rive d'acheronte» scarica da sola l'effetto patetico-tragico proprio delle forme epanalettiche, ed è perfetta manifestazione dell'angoscia del moscerino colto nell'abisso.

Adesso scegliamo un campione in cui più elementi agiscono sinergicamente saturando il testo:

*Entro un'unica notte* (p. 34)

- v.1 Come un notturno che arranca  
*di stazione in stazione*
- v.3 con fioche luci sulla volta a botte  
in lunga fila maniglie d'otoni  
entro un'unica notte
- v.6 per una sola porta di stazione.

L'«addizione dell'identico» (Fortini 1987b, 122n) *di stazione in stazione* produce di per sé il rallentamento del dettato. Ad essa si aggiungono «arranca» (v. 1), che suggerisce l'idea di un movimento accidentato, *fioche* (v. 3) che funge da pastello funebre e crepuscolare, mentre il solito aggettivo *lunga* (v. 4) e i versi finali «entro un'unica notte / per una sola porta di stazione» annullano qualsiasi spinta alla progressività o al possibile cambiamento di condizione in un *unico* e indefinito flusso d'attesa. Poi ancora, andranno notate la rima identica *stazione : stazione* (vv. 2, 6), *botte : notte* (vv. 3,5), e *otoni* (v. 4) che è in quasi rima con *stazione*, ed è legato a sua volta per replicazioni di tessuti fonetici a *nOTTurno* (v. 1), *bOTTe* (v. 3), *nOTTe* (v. 5); fenomeni, questi, che aumentano la compattezza sonora e formale del testo, acuendo la sensazione di persistenza, iterazione. Infine proprio la figura etimologica *notturno : notte* (v. 1, 5) e

la rima *stazione* : *stazione* sono la spia rossa della ciclicità, gli indizi di un moto che coincide con la stasi e con la prigionia.

Tutti questi rilievi, insomma, ci suggeriscono che l'«inferno mentale» (Bruni 2019, XXV) di Cattafi, che è anche l'inferno dell'esistenza umana, è proprio qui, ora e per sempre, in fase di transito<sup>33</sup>, assorbito in un nietzschiano eterno ritorno dell'uguale.

A questo punto vorrei formulare un paio di considerazioni su altri temi e fatti di stile collaterali.

1) A differenza della polifonica *Aria secca del fuoco*, *La discesa al trono* è di «monotonale cupezza» (Bruni 2019, XXVI), e non comprende un ampio gradiente lessicale o espressivo. Quasi del tutto assente, per esempio, il lessico gastronomico (trovo solo *minestra*, *segala*, *rape* a p. 24), e di gergalismi e disfemismi si trovano soltanto la fraseologia *Manda a farsi friggere* (p. 24), e *bagascia* (p. 69); nessuna traccia, ovviamente, del *nonsense*. Le riproduzioni del discorso diretto senza interpunzione, che nella raccolta precedente ammiccavano alla lingua dell'uso, sono qui stralci di dialoghi completamente immaginari e allucinati, dagli esiti stranianti, intrattenuti con terze entità dell'inferno psichico: «cammino e incespico / in un pacco in un braccio teso / in un lamento che dice / non pestarmi col piede / dammi la mano (p. 11), «Alla lucecalore / alla tovaglia e ai suoi scacchi rossi / a sedie barattoli amici / agli alti scaffali / dico venite fuori / stanotte con me / a conoscere il fradicio asfalto» (p. 15), «un paio di formiche / s'aprono il passo / [...] per pinzarti per dirti / toglietevi da qui / tu e la tua razza (p. 21), «vengono a prenderti / [...] a darti strattoni / a guardarti negli occhi / a dirti Se per un poco passi / dalla nostra parte / nell'ombra fatti crescere / cuore mani morte» (p. 64). La rima, infine, quando occorre non è mai cantilenante e corrosiva ma assume più funzioni strutturanti (si veda ancora la poesia analizzata *Entro un' unica notte*, p. 34). Mancano insomma tutti i principali elementi del codice interno comico – satirico dell'*Aria secca del fuoco*. In continuità con essa restano semmai alcune (pochissime) forme espressionistiche come *ingromma*, *schiamazza* (p. 26), *aggruppare* (p. 28) *crocchiare* (p. 43), *boccheggianti* (p. 56), *sparnazzante* (p. 57)

---

<sup>33</sup> E quando la replicazione a contatto avviene con la forma ottativa si manifesta energicamente l'auspicio di una risoluzione: «venisse venisse la minuta / legione degli enzimi / a bucare bruciare alleggerire / a farci volgere la testa altrove» (*Una materia prima*, p. 86).

*diguazzare*, oppure univerbazioni come *lucecalore* (p. 15), *topouccello* (p. 17), *fortebraccio*, *fortecuore* (p. 52) *vitreoviscido* (p. 100), *vegetominerali* (p. 101), o le giustapposizioni di epiteti *primavera-estate* (p. 68), *primavera-estate / autunno-inverno* (p. 74) *albume-alone* (p. 100), *fronte-frontiera* (p.103), che possono alterare parzialmente la frequenza nel punto locale del singolo testo, rispondendo alle urgenze espressive del poeta, ma globalmente hanno portata ridotta. I tratti di stile più diffusi della *Discesa al trono* sono invece altri due: le iterazioni e le forme epanalettiche, che abbiamo già visto, e le similitudini.

Spiccano quelle che Maccari chiama *similitudini senza fili*: «Il “come” viene espresso, ma senza che il paragone si compia. Si dice a cosa somiglia un dato oggetto lasciato segreto» (Maccari 2003, 173). Poi porta come esempio questo testo:

*Come quell'erba* (p. 27)

Come quell'erba triste e agra  
che non sarà mai biada  
che la terra non riuscì ad addolcire  
e che se ne sta di traverso  
sulla pancia  
senza che tu la strappi  
senza che se ne vada.

Maccari scrive che «se non ci fosse quel “come” iniziale, la poesia apparirebbe formata da immagini coerenti: sarebbe una delle tante figure dell'inattività sofferente della natura. Il fatto che si alluda a una misteriosa somiglianza potenzia il senso di precarietà speculativa» (Maccari, 2003, 173). Poi, nota opportunamente, si verificano fenomeni analoghi, sui quali non ci soffermeremo, in *Di radice oscura* (p. 84), e aggiungerei, anche in *Dalla nostra parte* (p. 64), *Nuda e tremenda* (p. 77), ed *Entro un'unica notte* (p. 34, già analizzata), nella quale tuttavia mi sembra fondamentale implicito il paragone con la vita umana. Ma in realtà, oltre questi episodi puntuali, nella *Discesa al trono* le similitudini di Cattafi sono rette, come vuole la prassi, da un figurante e un

figurato. Avremo: «*Come piccoli stracci / in grandi masse d'aria*» (p. 61, il titolo della poesia *Uccelli* aiuta il riconoscimento del comparato), «*Come vecchi saggi questi ulivi / aspettano che tutto il tempo passi*» (p. 65), «*Un vento serpente / che su sé stesso s'avvolge / [...] come un silos / pozzo nero d'infamie*» (p. 66), «*Come spalmato d'olio / a quel punto ti scappo dalle mani*» (p. 70), «*come piccoli fuochi / le dalie indugiano*» (p. 74), «*Un daniele che balza / fuori dalla fossa / e rotola lontano / violento e veloce / come un tuono di protesta*» (p. 85), «*figure incollate sullo sfondo / come chi scompare / nel raggio d'un faro / risucchiato nel fondo*» (p. 88), «*Quando piove e piove / sotto la persistenza della pioggia / scolori / come una macchia al muro / perdi vigore*» (p. 89), «*Un me stesso da dimenticare / [...] come polvere bianca / ilare vecchiaia del mondo / vi torni sulle mani*» (p. 94). Ora, la «similitudine senza fili» è senza dubbio cartina al tornasole delle frustrazioni conoscitive cattafile; è però molto più interessante l'alta concentrazione di similitudini ben riuscite in un poeta che di solito predilige metafora e analogia per guadagnare in densità d'immagine e forza linguistica. Cattafi inizia ad aprirsi a mezzi stilistici più parchi e convenzionali, sfruttandone a pieno le potenzialità intrinseche per soddisfare i propri bisogni espressivi. Come cesella, per esempio, poche ma efficaci modulazioni iterative – e su questo ritorneremo a breve – allo stesso modo può giovare di una semplice similitudine per restituire l'esattezza di un'immagine senza ibridazioni caleidoscopiche. Non credo inoltre che il modello dantesco, retroterra simbolico della *Discesa al trono*, abbia influito sul tratto di stile in sé: questa figura in Cattafi non ha nulla delle similitudini dantesche, sia per mancanza di complessità comparativa, sia per assenza di effettive citazioni alla *Commedia*.

2) Ciò che si manifesta come iterazione e circolarità sul piano della forma, può talvolta corrispondere, psicologicamente, alla sovrapposizione identitaria, quindi alla dissociazione e allo sdoppiamento. Scelgo come caso emblematico le due poesie che seguono, entrambe costruite sulla disseminazione ossessiva di aggettivi possessivi o di pronomi personali, che mimano la disgregazione del soggetto, e naturalmente sulla reiterazione di singole parole o interi sintagmi, tutti iscritti in un ampio campo di rifrazioni speculari. Come accade in molta poesia contemporanea al Cattafi di questi anni, e in quella successiva, il soggetto può essere «una *persona* che tende a rappresentarsi come preda della colpa o ostaggio dell'altro» (Testa 2005, XXII). Nel

primo dei testi proposti ricompare allora la *bestia* cattaiana sotto le spoglie di un generico «mostro», nemesi topica dei cortocircuiti fra l'io e l'Altro. Nella seconda si muovono, in un perturbante teatro di controfigure, l'io, un cavallo e *bormann*, quest'ultimo da identificare immediatamente con il nazista Martin Bormann. Ed è in minuscolo, s'intende, perché ormai liofilizzato nella materia e nei detriti della Storia: basterebbe da solo il dettaglio della sua presenza a testimoniare la riflessione di Cattafi sulla banalità del male, e sulla complicità umana.

A un certo punto persi  
il senso del *suo*  
del *mio* nome  
*mi* morsicai un braccio  
credendolo un tentacolo del *mostro*  
era *mio* e del *mostro*  
un bene indiviso  
portato in qua e in là  
nella finta colluttazione

(*Un bene indiviso*, p. 108)

Non era *bormann* che fuggiva nella pampa  
ubriaco di pulque e di pisco  
era un *sosia* di *bormann*  
anch'io sono il *sosia* di *me stesso*  
a volte scappo a *cavallo*  
nell'erba alta quanto *me* e un *cavallo*  
a volte *mi* costituisco

(*Bormann*, p. 39)

Veniamo quindi all'altro gruppo di poesie composte fra il 1972 e il 1973, raccolte in *Marzo e le sue idi*. Anche se in questa silloge Cattafi si apre nuovamente a più variegate soluzioni figurative e linguistiche, in realtà basterebbe evidenziare un tratto ben preciso per accorgersi del comune substrato formale. Anche in *Marzo e le sue idi* è frequentissima infatti un'altra figura di ripetizione, l'anafora, che coinvolge singole

parole o unità sintattiche più complesse. Ecco una rassegna dei primi tipi, distribuiti in ordinate serie parallele:

*Quale* forza stantuffa nei cilindri  
nei tronchi vegetali  
*quale* verde si versa e tumultuando t'investe (p. 31)

*Dove* idrogeno e ossigeno  
crescono uniti  
nel fitto dell'inverno  
sullo scoglio bagnato  
*dove* batte la pioggia (p. 40)

In un mondo tortuoso  
*elastico obliquo infetto*  
viene la squadra dal cuore di pietra  
[...]  
e come brucia contorto il rigore  
*elastico obliquo infetto*  
di dolore (p. 51)

*Chi fugge ricorda* il morso a mezza gamba  
di nere paludi appiccicose  
[...]  
*Chi fugge ricorda* il tonfo contro i tronchi  
dei corpi appesi al vento (p. 55)

*Seduti là*  
in quel posto  
*che prima o poi* incontri

avanti o a ritroso nella vita  
*seduti* su panche di legno resinoso  
in attesa d'un treno  
d'un veleno  
*che prima o poi* rombando passa (p. 70)

*Ai bianchi macchinari*  
nelle tenebre chiusi nella terra  
produttori di fusti  
foglie frutti di colore  
*ai bianchi macchinari*  
volanti per l'aria  
a terra zampezzanti (p. 79)

*Queste cose* su di sé prese  
di colpo  
con violenza  
[...]  
*Queste cose* possenti  
anche fuori d'arcione  
[...]  
*se non* si sperde il corpo  
quasi ad arte disseminato  
*se non* si smembra nello slancio  
*se* il braccio *non* parte  
al seguito del pugno  
*se* la gamba *non* segue il piede  
per troppa tristezza (p. 84)

*Fra la mano alzata*  
sul vangelo  
su un telo da campo



mimetico

*Fra la mano alzata*

e tutto ciò che nudo

o vestito d'ombra

(p. 86)

E poi fra le prime poesie della postuma *Chiromanzia d'inverno* (1983), che accoglie scritti del 1972-1973, un'iterazione a cornice:

Si lecca si spalma

di *saliva curativa*

si ripulisce d'ogni

*ulcera morso ustione*

rinnovata ridente rilucente

mette tutto in questione

*saliva* e sua bontà *curativa*

il segno negativo

*ulcera morso ustione*

(p. 21)

Vale la pena soffermarsi su queste ultime schedature. Se valutiamo in blocco tutti i fenomeni di ripetizione come iterazioni, epanalessi, anafore in serie parallele, fra *La discesa al trono* e *Marzo e le sue idi*, si ha la netta sensazione di confrontarsi con le stesse cifre stilistiche degli *Strumenti umani* di Sereni. Notissima è l'amicizia fra Cattafi e Sereni, e considerando che gli *Strumenti umani* è stata pubblicata nel 1965 non stupirebbe dover constatare che Cattafi l'abbia letta durante gli anni del silenzio poetico, e che essa abbia influito retroattivamente sulla sua poesia. Va da sé che se davvero Cattafi ha assimilato questi tratti – soprattutto le *geminaciones* della *Discesa al trono* – li ha comunque personalmente riadattati e modellati. Non sonderemo qui eventuali prestiti linguistici, affinità tematiche e vari legami intertestuali tra i due autori<sup>34</sup>, ma

---

<sup>34</sup> Faccio solo due osservazioni a margine: 1) Nei capitoli sulle prime raccolte di Cattafi e sull'*Ossoluna*, *l'anima* ho evidenziato analoghi casi di anafore e parallelismi, mostrando quanto questo poeta sia

credo che le note di Mengaldo nel suo fondamentale saggio *Iterazione e specularità in Sereni* possano essere condivisibili, per certi aspetti, anche nel caso di Cattafi: «Si direbbe che le continue ripetizioni, la continua sollecitazione “fatica” del linguaggio, siano come un tentativo di prender meglio possesso delle parole, di farle più proprie, quasi che solo iterandone la pronuncia il poeta riuscisse a trattenerne la dispersione e la fuga» (Mengaldo 1996b, 399).

Diciamo allora che questi espedienti svolgono un ruolo di fissaggio del testo, sono punti di ancoraggio della dizione, e considerando la singolarità di Cattafi, anche della visione<sup>35</sup>. Sono in un certo senso meccanismi protettivi della voce. Ma, ancora una volta, la ripetizione è sintomo di ciclicità dell’evento o del pensiero, e dunque anche spia del cortocircuito cognitivo, della nevrosi, della prigionia. Si guardino per esempio questi campioni in cui termini e sintagmi anaforici non sono più organizzati in serie parallele, ma vengono variamente rifranti e disseminati.

Qui un’ossessione lessicale e cromatica (l’alternanza di *bianco*, *bianche*, *bianca*, *bianco*) impedisce sviluppi dialettici:

*Il bianco appeso*

da mani *bianche*

a una *bianca* parete

*il bianco* di *bianco* tappezzato

(p. 72)

---

ossessionato dalla circolarità. Tuttavia, a differenza di quanto accade nella *Discesa al trono* sia all’interno del singolo testo che nel macrotesto, non mi sembra che in quelle raccolte si adotti programmaticamente la stessa gamma di strutture iterative, soverchiate da altri tratti stilistici. 2) Nella *Discesa al trono* si ritrova anche il tema sereniano dello sdoppiamento dell’io, legato naturalmente alle rifrazioni delle forme iterative. *En passant*, segnalo inoltre che la forma *di stazione in stazione* che abbiamo incontrato nella poesia *Entro un’unica notte c’è già in Il male d’Africa*, un testo degli *Strumenti umani*: «bimbetti, moretti sempre più neri / *di stazione in stazione* [...] E dei bimbi moretti sempre più neri / *di stazione in stazione*».

<sup>35</sup> Mi sembra che questo tipo di ripetizione in Cattafi possa essere inteso come «forma quasi filosofica, ordinamento di una realtà in cui alcune essenze ricorrono ossessivamente e richiedono di essere assecondate» (Giovannetti 2005, 91).

Nel seguente caso invece la terna «dalie ortensie aquilegie» incornicia la sequenza e replica l'attorcarsi su sé stesso del discorso. Provocano poi la pulsazione ossessiva del cuore testuale l'intreccio dell'epanalessi e della figura etimologica (*succhio* a piena bocca *succhio* / alla mia mensa / il *succulento* cibo di sotterra), le quasi rime *sotterra* : *guerre*, *succulento* : *indistinto* : *fomenta*, e la parziale consonanza *greggio* : *aquilegie*.

*dalie ortensie aquilegie*  
come un ventaglio aperto  
e *succhio* a piena bocca *succhio*  
alla mia mensa  
il *succulento* cibo di sotterra  
l'indistinto greggio  
che fomenta guerre  
*dalie ortensie aquilegie*.

(p. 77)

Qui «brandelli alle spine», «fili» e «fiuto dei cani», prima compattati, vengono immediatamente smembrati nei versi successivi:

Una fuga perfetta  
sul velluto  
senza lasciare *brandelli alle spine*  
*fili* d'odore al *fiuto dei cani*  
e lontano da qui  
*brandelli* appendere alle *spine*  
annodare i *fili*  
per il *fiuto dei cani*

(p. 90)

Si tratta, è proprio il caso di dirlo, di uno *sparagmòs* del linguaggio.

Ora l'esempio più interessante. Un frammento che esplicitamente esibisce immagini di circolarità spaziale («acciambellate», «si mordono la coda», «cerchio») e temporale («ricordi»), e che si regge interamente sulle reduplicazioni «Mi mordo ti mordi»,

«quante quante», «il ricordo i ricordi» (questi ultimi in rima con «mordo» e «mordi»). Il risultato è praticamente metatestuale:

*Mi mordo ti mordi*  
e *quante quante* cose acciambellate  
si *mordono* la coda  
immagini di cerchio  
sul piano del possibile  
*il ricordo i ricordi* (p. 95)

Infine, guardando ancora la prima sezione di *Chiromanzia d'inverno*, si trova un testo che presenta senza soluzione di continuità le stesse fisionomie.

Dove non giunge  
la tua grande muraglia  
*steppe monti boscaglie*  
*divide* da *steppe monti boscaglie*  
popoli identici *divide*  
la linea che passa  
a blocchi ben squadri nella mente (p. 26)

La diffrazione degli elementi nominali è accompagnata da una violenta torsione del convenzionale ordine sintattico: il periodo ricomposto dovrebbe essere *\*La tua grande muraglia divide steppe monti boscaglie da steppe monti boscaglie, la linea che passa divide popoli identici a blocchi ben squadri nella mente.*

La poesia di Cattafi, come abbiamo già visto molte volte, persino nelle prove degli anni cinquanta, spesso tende a ricombinare gli stessi ingredienti linguistici e visivi. Oltre questi casi, in *Marzo e le sue idi* un effetto simile si riscontra in alcune forme binarie ossimoriche che assumono un polo semantico di riferimento e lo rovesciano

dialetticamente, tentando di cogliere una fondamentale ambiguità con parsimonia di strumenti linguistici. Avremo quindi: *Pietra viva / pietra morta* (p. 15), *nella bella / nella brutta stagione* (p. 23), *di vedere / non vedere* (p. 33), *A pelo liscio / a pelo ruvido, da te attratte / da te in fuga* (p. 34) *ci si siede / ci si sdraia / ci si corica* (p. 37) *faccia all'ingìù o all'insù* (p. 62), *che dicono che non dicono* (p. 92); oppure, con soluzioni tutto sommato affini, singolari casi di *point to point* che sintetizzano agevolmente perlustrazioni globali dell'occhio interno, come *Da valle a monte / da monte a valle* (p. 70), *da un capo all'altro* (p. 81), *dalla punta dei piedi / fin sotto i capelli* (p. 82), *a manca e a dritta* (p. 93).

Continuando a raccogliere dati di questo tipo emerge un sospetto, cioè che Cattafi dall'*Aria secca del fuoco* in poi, pur non rinunciando mai alle imprevedibili disforie della pronuncia, abbia iniziato a praticare con maggiore consuetudine forme di economia linguistica. Adotta più frequentemente strutture formali non complesse, ma affida alle loro armonizzazioni, ai contenuti semantici, o al contesto le responsabilità espressive. Più frequentemente lavora in una sola porzione di testo la stessa materia lessicale o sintattica, ma ne saggia le potenzialità combinatorie.

Ora, guardando le ultime raccolte immediatamente successive, *L'allodola ottobrino* e la postuma *Chiromanzia d'inverno*, queste sensazioni vengono confermate. Ritornano naturalmente i tipi *feuille à feuille*, aderenti ai toni mediamente rassegnati e autunnali delle poesie cattafile di fine anni settanta: nell'*Allodola ottobrino* troviamo *di strato in strato* (p. 44), *di dolore in dolore, di gesto in gesto* (p. 108), *ciottolo per ciottolo* (p. 117), *passo passo, a scaglia a scaglia* (p. 136), *strati su strati* (p. 138), *foglia per foglia* (p. 140), *di casa in casa*; in *Chiromanzia d'inverno*, quando Cattafi è ormai prossimo alla morte, ci si imbatte in *lenta cellula dopo cellula lenta* (p. 45), *di figura in figura* (p. 53), *punto per punto* (p. 58), *pezzo per pezzo* (p. 82), *di volta in volta* (p. 87).

E ritornano soprattutto le iterazioni, con le identiche variazioni già incontrate. Non distingueremo a questo punto le varie forme di distribuzione iterativa, ma guarderemo i contesti cui ora attecchiscono per coglierne nuove funzionalità. Entriamo infatti nei territori dell'ultimo Cattafi, sempre più incline a profonde meditazioni esistenziali o a bilanci privati. Vediamo qualche esempio:

v.1 *C'è in queste* strutture  
che gemono e vibrano  
tutto ciò che s'oppono  
alla sventura del mondo

v.5 *c'è in queste* giunture  
un mastice antico  
che protegge prolunga  
tenendolo unito  
un male profondo.

(p. 96)

Qui l'iterazione in parallelo proietta sul piano dello stile la fissa contemplazione della materia ancestrale, e contribuisce a una complessiva coerenza del pensiero e del testo. I versi sono dunque compattati su misure oscillanti tra il senario e il settenario (eccetto il v. 4 ottonario), e legati simmetricamente, oltre che dalla ripetizione di «c'è in queste» (vv. 1, 5), dalle rime di perno *strutture : giunture* (vv. 1, 5), *mondo : profondo* (vv. 4, 9), cui si aggiunge l'assonanza *antico : unito* (vv. 6, 8).

*Cose* disparate  
*cose* lasciate  
come per una partenza repentina  
*cose* del ritorno  
(*breve* l'assenza  
*breve* il soggiorno nei mondi leggeri)  
*cose* - macerie  
per diuturne rovine

(p. 104)

L'anafora, in questo caso, è coinvolta nella nominazione compulsiva di oggetti, ai quali tuttavia si può attribuire soltanto il generico statuto di «cose», o constatarne ormai la perdita, l'assenza, la disgregazione. E ancora, per ribadire che le forme sono le stesse ma

i contenuti possono cambiare sensibilmente, leggiamo questo testo del 1976 tratto da *Chiromanzia d'inverno*:

Bene vegeta l'erba  
accestisce felice  
la *moltitudine ignara*  
*d'un alfa e d'un omega*  
d'un seme d'un ferro curvo  
col taglio a sega  
*moltitudine ignara*  
*d'un omega* all'inizio  
*d'un alfa* chiara e lieve segna tregua

(p. 35)

Qui l'iterazione è molto simile agli esemplari schedati in precedenza, e come di consueto può essere sostenuta da rime interne (*omega* : *sega*, *ignara* : *chiara*), ma la riflessione di Cattafi – che inizia a intrecciarsi con una intensa spiritualità – è ormai rivolta ai principi universali, l'«alfa» e l'«omega».

Poi, sbirciando nella sfera più intimistica di certe poesie, queste figure di stile potranno contestualmente associarsi al tema della memoria, immancabile in una raccolta autunnale come *L'allodola ottobrina*:

*Ripetere l'immagine*  
rintracciarla con linee di memoria  
estratte dal groviglio  
dalle immagini scomposte  
*ripetere l'immagine*  
sconfiggere l'artiglio  
che arruffa rompe rimescola i ricordi.

(p. 100)

In questo testo, che sembra una implicita dichiarazione di poetica, emerge infatti un'altra sfumatura dell'iterazione nell'ultimo Cattafi. «Ripetere l'immagine», ormai sintomo di un *horror vacui*, è anche strumento d'esorcismo contro il disfacimento della memoria. Pertanto rintracceremo il fenomeno in altri frammenti lirici di questo tipo:

*Qualcuno* a volo radente  
mi scruta gli *anni* passati  
*anni* un tempo ondeggianti  
bestialmente ruggenti  
*qualcuno* porta scompiglio  
nel folto dei miei *anni* (p. 89)

e *il tuo volto* sbianca  
disfatto all'ascolto  
ora l'eco è *lontana*  
*il tuo volto* *lontano*  
polveroso travolto  
impigliato a uno zoccolo (p. 107)

Vale sempre, come già è stato detto nelle note su *Marzo e le sue idi*, l'ipotesi che tutti questi tipi di iterazione costituiscano punti di fissaggio del testo e della parola, «per trattenerne la dispersione e la fuga», ancora con Mengaldo (Mengaldo 1996b, 399). Aggiungiamo che qui si vuole soprattutto evitare la dispersione e la fuga di ciò che la parola veicola: e possono essere gli «anni passati», che si dissolvono rapsodicamente sulla superficie del testo (p. 89), o un «volto», percepito «disfatto», «lontano», «travolto» (p. 107).

Per concludere, dei bellissimi versi di *Geografo*, tratta da *Chiromanzia d'inverno*, nei quali Cattafi denuncia con rassegnazione testamentaria un estremo scacco conoscitivo e poetico, delegando all'anafora i toni di una sobria tragicità. Sono fra le



ultime, laconiche riflessioni sul senso di una poesia che ha ormai esaurito le proprie risorse.

*Non ho altro da dirvi*

ho detto tutto

quel che dovevo su *mari monti selve*

tribù amiche – nemiche

*non ho altro da dirvi*

per mentirvi

[...]

Ho confessato andando

dal *massiccio montuoso all'alga all'erba*<sup>36</sup>

(p. 84)

Al di là di alcune specificità tematiche, che si volevano inquadrare con questi esempi, nell'*Allodola ottobrina* si manifestano nuovamente casi in cui l'iterazione della parola o del sintagma è sottoposta ad entropia, con consueta disseminazione e ricombinazione delle particelle nominali. Fino agli ultimi anni di vita e di impegno poetico la pronuncia di Cattafi continua a mostrarsi intermittente e nervosamente centrata – tramite fulminee riprese e variazioni – intorno a singoli punti lessicali (e visuali):

Fanno a gara le cose

per entrarti nell'occhio

la *pagliuzza* la *trave*

foreste di *travi*

pianure di *paglia*

(p. 47)

---

<sup>36</sup> La terna *mari monti selve* è ripresa da *massiccio montuoso, alga, erba* con una sostanziale variazione sul tema e torsione delle corrispondenze: *alga* dovrebbe essere posizionata prima di *massiccio montuoso* per garantire l'efficacia del parallelismo.

*Quando* il buio si scioglie  
*quando* il ponte interrompe  
il suo slancio nel *vuoto*  
*abile* è il *vuoto*  
*abile* l'*acqua* del fiume  
pratici pensieri  
ispirati a un'*abile aria*  
a un'*acqua abile* (p. 50)

ad ogni modo *luce*  
anche l'estate la sua *luce* intera  
su per le giuste *scale*  
per *scale* rotte esitanti storte  
*luce* tremenda chiusa nello zero  
di notte nel quadrante del fotometro (p. 85)

e un *putto musico* siede sul dorso  
d'un grosso *pesce*  
squame *irte*  
come *irta* criniera  
*pesce* e *putto* di *pietra*  
*musica* di *pietra* (p. 91)

*Briciole* alla rinfusa *briciole*  
sulla *faccia del mondo*  
*faccia di mondo* raschiata frantumata  
incastrata nell'*unghie*  
riflessa nella *mente*  
e noi stessi  
lucenti mirabili  
tra un'*unghia* e l'altra e nell'immensa  
pazienza della *mente* (p.133)

Sofferamoci sull'ultimissimo campione schedato (p. 133), che presenta ormai noti pattern d'iterazione, ma anche un elemento particolarissimo: il gradino metrico. Ora, se vari tipi di riprese iterative costituiscono il *fil rouge* che unisce le raccolte degli anni settanta dopo *L'Aria secca del fuoco*, il gradino metrico è invece un tratto somatico che caratterizza segnatamente *L'allodola ottobrino*<sup>37</sup>. Cattafi, insomma, volendo coniugare l'efficacia della pronuncia ai principi di economia linguistica cui si accennava in precedenza<sup>38</sup>, individua anche nel mirato utilizzo degli spazi tipografici nuove possibili strategie d'indagine e di espressione.

Tendenzialmente attribuisce ad essi un ruolo demarcativo, rafforzano cioè uno scatto sintattico, un rovesciamento speculativo, un cambio di direzione. Un caso lo abbiamo appena visto: il verso «e noi stessi» (p. 133), tratteggia lo scarto fra il «mondo» e il «noi». Altrove, la loro occorrenza potrebbe essere concomitante a una disgiunzione:

fuggire verso i margini  
finché fortuna dura  
*oppure*  
immobili lasciarci conglobare (p. 21)

una congiunzione avversativa:

Ora questi chiari concetti  
chiari con toni  
dolcemente smorzati  
appaiono dovunque  
*ma* un punto  
un solo punto l'intelletto non afferra (p. 27)

---

<sup>37</sup> Naturalmente ricorre svariate volte nella produzione cattaiana, ma mai con così alta concentrazione.

<sup>38</sup> A tal proposito, credo che alcuni versi di *Per sopravvivere* dell'*Allodola ottobrino*, forniscano interessanti spunti interpretativi sulla questione: «Regredire andare / barcollando a ritroso / scolorire deprimere / i miei mezzi espressivi / abbassare ai minimi valori / la pressione arteriosa [...]».

Fuori di lei  
buttati a occhi chiusi  
a mente vuota  
a cuore freddo  
*ma lei*  
mobilmente spietata ti persegue

(p. 95)

una semplice congiunzione coordinante, che però introduce una perturbazione visiva e simbolica nella quiete della rappresentazione, come dei sinistri «presagi»:

Tavoli e sedie vuote sulla ghiaia  
un giardino un viale  
foglie legate a un filo  
immobili nell'aria  
*e davanti*  
fra il proscenio e loro  
i presagi gonfiano il sipario.

(p. 29)

I gradini possono anche imprimere un'accelerazione improvvisa al testo, come nel seguente caso:

*Dismisura* (p. 103)

- v. 1    Aspetto lo scatto in più  
di pura energia  
la dismisura  
la cosa che sgorga esorbitando  
v. 5    con dolcissima calma

con rabbia  
la quaglia che salta in alto e sbatte  
la testa e insanguina la gabbia.

Tutta la prima parte esibisce immagini di sovrabbondante dinamismo, con termini come «scatto», «energia», «dismisura», «sgorga», «esorbitando». L'ingannevole verso «con dolcissima calma» (v. 5) viene immediatamente demistificato da un violento e sanguinoso tentativo di liberazione della «quaglia», probabile trasfigurazione animale dell'io prigioniero. Il gradino metrico, che agisce come una faglia di rottura, intensifica il frustrato desiderio di evasione, coadiuvato dal crescendo aggressivo delle allitterazioni e degli ictus martellanti sulla vocale /a/ («**la quàglia che sàlta in àlto e sbàtte / la testa e insànguina la gàbbia**»), e dalla rima *rabbia* : *gabbia*.

In due casi più audaci, del gradino metrico si replica soltanto una suggestione, insolitamente al verso incipitario: questo viene infatti delocalizzato a destra, ad altezze differenti. Il dettaglio non è poi così trascurabile, poiché differenti punti di collocazione stimolano diversamente le potenzialità espressive della parola. Nell'esempio seguente l'isolamento del sintagma «Da un capo» restituisce lo spostamento dello sguardo «da un capo / all'altro del corridoio», e potremmo dire anche da un punto all'altro della pagina:

*Da un capo*

all'altro del corridoio  
da porta a finestra  
folate di primavera (p. 92)

Qui invece lo slittamento è volutamente parziale: il verbo «strisciando» assume carattere mimetico perché il primo verso “striscia” letteralmente sul secondo.

*Strisciando* su cieli bassi  
stinge un suo succo

dolcemente intelligibile  
gli acini che pilucco  
mai stati più pieni più dorati. (p. 80)

Ecco adesso una tra le poesie più significative dell'ultimo Cattafi:

*Domenica d'Avvento* (p. 82)

v.1 Svuotata d'ogni senso la foresta  
sviscerata la folla delle cose  
polpe legnose pigne rami secchi  
inutili inerti  
v.5 inetti anche all'incendio  
aspetto a questo vento di dicembre  
chi già venne a sospingermi sul ciglio  
a buttarmi sul fondo degli abissi  
chi mi fece salire a colpi d'ala  
v.10 oggi  
sotto la sferza del suo vento aspetto

Terza

*Domenica d'Avvento*

Il testo, prima ancora di avere un notevole valore stilistico, ha un valore simbolico. Assume infatti tutto il sapore di un bilancio esistenziale e intellettuale. I versi d'attacco seguono un andamento ieratico: un endecasillabo di 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> («Svuotàta d'ogni sènsò la forèsta») e uno di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> («svisceràta la fòlla delle còse») riassumono il senso profondo della assidua ricerca gnoseologica cattaiana, interamente dedicata all'aggressione della materia, o per dirla come Contini, dell'«ingorgo di oggetti» (Contini 1974, 11). E questi oggetti per l'ennesima volta sono enumerati, uno dopo l'altro, in una tipica serie asindetica; struttura formale che rivela, forse come mai prima d'ora, la duplice natura di unico getto linguistico che coglie la totalità dell'insieme, ma

di quell'insieme distingue le singole parti. Si noti dunque il terzo verso, un lentissimo endecasillabo di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> in cui ogni elemento sembra rivendicare la propria soggettività tramite il peso degli ictus («pòlpe legnòse pigne ràmi sècchi»). I vv. 4-5, senario e settenario («inutili inerti / inetti anche all'incendio») nel brevissimo intermezzo riportano una delle ultime riflessioni di Cattafi, cioè che la realtà materiale è tanto sterile e insignificante da non trovare neanche riscatto o ragion d'essere in una possibile distruzione rigenerativa. Il dischiudersi quasi danzante, da inno, dei successivi endecasillabi, picchi di eleganza e sobrietà dello "stil canuto" cattaiano, corrisponde essenzialmente all'apertura del pensiero a nuove sfere di senso: il v. 6 distribuisce i carichi accentuali in 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> («aspètto a questo vènto di dicèmbre»), mentre i vv. 7-9 mantengono un profilo di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> («chi già vènne a sospìngermi sul cìglio / a buttàrmi sul fòndo degli abìssi / chi mi fèce salìre a colpi d'àla»). Nel frattempo contrappunti sonori stanno musicando il testo: già la rima interna *cose : legnose* (vv. 1-2), poi la corrispondenza paronomastica *inerti : inetti* (vv. 4-5), la quasi rima *inetti : aspetto*, l'assonanza *incendio : vento* e il riverbero *vento : venne* (vv. 6-7).

Gli ultimi versi ci riportano al punto di partenza della riflessione. Il doppio gradino metrico isola «oggi» (v. 10) e «terza» (v. 12) sospendendo il dettato, mentre l'endecasillabo «sòtto la sfèrza del suo vènto aspètto» (v. 11) genera un climax ascendente ritmato su ictus di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>. Intensifica il crescendo la ripresa di «vento» e «aspetto» (v. 11), già occorrenti al v. 6. È l'apice lirico, cui segue, dopo questa lunghissima fase preparatoria culminante nelle rime *sferza : Terza* e *vento : Avvento*, il momento di distensione spirituale (v. 14).

Ora, alla base del fenomeno dei gradini metrici, si direbbe, c'è l'intuizione di una parola che può potenziarsi e veicolare un'eccedenza semantica solo se marginalizzata. Questo appena proposto è un caso limite, speciale, perché il gradino metrico non adempie soltanto una mansione espressiva, non segnala semplicemente uno scarto della pronuncia, ma realizza pienamente il tempo d'attesa di un'alterità. La parola laterale sollecita l'apertura a un orizzonte di senso postremo.

Non casualmente, in Cattafi la risemantizzazione degli spazi tipografici sembra intersecarsi durante le ultime fasi dell'attività di poeta, e diremmo anche, della sua vita, con una inaspettata conversione religiosa. Ci interessa constatare che il gradino metrico, in quanto regione di soglia della parola, possa anche diventare in condizioni particolari

frontiera della “trascendenza”. Effetti analoghi a quelli prodotti dai gradini si manifestano con più evidenza in occasione di un altro espediente tipografico, cioè un semplicissimo spazio bianco che separa due brevi strofe.

*Capienza* (p. 58)

Una dopo l'altra  
colmano gocciando la misura  
che a un soffio s'increspa e deborda  
*sensi e pensiero assenti*

*sensi e pensiero ora risvegliati*  
da un'altra sete  
altri nuovi smaltati recipienti

Qui per esempio lo spazio tipografico abolisce ogni legame diegetico tra la prima sequenza di versi e la seconda, e anzi, l'unica traccia di un possibile parentela sembra riportata dalla rima *assenti* : *recipienti*. Per il resto, c'è soltanto una reticenza sul cambiamento improvviso delle condizioni psicofisiche del soggetto («sensi e pensiero *assenti* / *sensi e pensiero ora risvegliati*»), causate da motivi non razionalmente deducibili, e probabilmente principianti in un “qualcosa” o un “altrove” indefinito, separato dal qui e ora testuale e non localizzabile se non in quel vuoto. Il soggetto comunque esperisce questa radicale alterità quasi misticamente, serbandone le tracce di una palingenesi («da un'altra sete / *altri nuovi smaltati recipienti*»).

Leggiamo ora questo campione:

*Beltà* (p. 81)

v.1 A questo modo rimangono le cose  
entro un raggio brinato farinoso



e una certa beltà s'attaglia  
v.4 a ogni piega o profilo

non v'è cammino  
neanche a ritroso

Il testo è costruito su metrica scalare: i versi in ordine sono un dodecasillabo (v. 1), endecasillabo (v. 2), novenario (v. 3), ottonario (v. 4), e infine una coppia di quinari (vv. 5-6). La convergenza metrica è anche una convergenza visiva verso lo spazio bianco, che sospende il discorso in un vuoto vocale. La sentenza epigrammatica («non v'è cammino / neanche a ritroso»), che chiude il testo con folgorante perentorietà, sembra sconnessa dai versi precedenti; soltanto l'assonanza *profilo* : *cammino* (vv. 4-5) e la rima *farinoso* : *ritroso* (vv. 2, 6) garantiscono una basilare coesione tra i frammenti testuali attraversando la nebulosa tipografica.

Queste regioni, avulse dal piano dell'enunciazione e dal reale, avrebbero tutti i caratteri di «luoghi non giurisdizionali», con Caproni: cosa alberghi in quei luoghi, è però difficile da stabilire. Leggendo alcune fra le ultime poesie di Cattafi, e considerando la religiosità dell'autore, sembra in realtà che il principale motore lirico sia proprio Dio, cristianamente inteso e sentito:

*In te* (p.102)

In te in te confido  
tutto ho rubato al mondo  
sei il Cubo la Sfera il Centro  
me ne sto tranquillo  
tutto t'è stato ammonticchiato dentro

Già il primo verso, ospitando una replicazione intensiva di stampo patetico («In te in te») e un verbo così contestualmente pregnante come «confidare», denuncia da solo il

completo abbandono spirituale del poeta. Di passaggio aggiungo soltanto che Cattafi non disdegna la rima (*Centro : dentro*) e le solite terne asindetice («sei il Cubo la Sfera il Centro») neanche nell'ultimo mese di attività poetica. Fino alla fine insomma mantiene vivo un minimo tasso di formalità e di identità stilistica.

Poi si potranno leggere testi di taglio epigrammatico (e quasi di gusto caproniano per l'utilizzo di rime con la parola *Dio*), in cui la devozione religiosa sembra lasciare spazio a consociazioni analogiche fra il dato naturale e Dio (p. 77), o a brevissimi lampi intuitivi sull'origine del mondo e sulla conseguente distanza fra il soggetto come uomo e un possibile Dio (p. 118).

*Le pergole* (p. 77)

Alti  
inimmaginabili motivi  
*piovigginò*  
d'acini d'ampelopsis  
acini? ampelopsis?  
le pergole le pergole di *Dio*.

*Creazione* (p. 118)

Ex nihilo *Dio*  
da ritagli rottami  
carcami cascami *io*.

In Cattafi, insomma, affiorano talvolta i segni di una trascendenza non necessariamente identificabile con Dio, e quando invece l'autore scrive proprio di Dio adotta registri diversi, passando da slanci mistici, assertivi, a posture più intellettualistiche e interrogative. Probabilmente questa oscillazione si verifica perché, al di là della fede, il poeta percepisce Dio *anche* come semplice ipotesi tematica e speculativa. Mi pare

infatti che il Cattafi dell'*Allodola ottobrina* partecipi pienamente ai cambiamenti in corso della poesia contemporanea e ai destini generali di colleghi della vecchia guardia (più o meno coetanei) come Sereni, Caproni, Zanzotto, Giudici, Erba, i quali, pur mantenendo salde le proprie idiosincrasie linguistiche, psicologiche e filosofiche, sembrano spostare lo sguardo verso un «luogo neutro, un dopo senza prima, un *oltre* senza origine» (Testa 2005, XXI): è forse questo l'elemento significativo che potrebbe consentire, ancora una volta, una iscrizione a pieno titolo di Cattafi nelle linee di tendenza della letteratura circostante.

## Bibliografia

### *Opere poetiche di Bartolo Cattafi*

Cattafi 1951 = B. C., *Nel centro della mano*, Milano, Edizioni della meridiana.

Cattafi 1958 = B. C., *Le mosche del meriggio*, Milano, Mondadori.

Cattafi 1964 = B. C., *L'osso, l'anima*, Milano, Mondadori.

Cattafi 1972 = B. C., *L'aria secca del fuoco*, Milano, Mondadori.

Cattafi 1975 = B. C., *La discesa al trono*, Milano, Mondadori.

Cattafi 1977 = B. C., *Marzo e le sue idi*, Milano, Mondadori.

Cattafi 1978a = B. C., *L'allodola ottobrino*, Milano, Mondadori.

Cattafi 1978b = B. C., *Poesie scelte (1946-1973)*, Milano, Mondadori.

Cattafi 1983 = B. C., *Chiromanzia d'inverno*, Milano, Mondadori.

Cattafi 1986 = B. C., *Segni*, Milano, Scheiwiller.

Cattafi 1990 = B. C., *Poesie 1943-1979*, a cura di V. Leotta e G. Raboni, Milano, Mondadori.

Cattafi 2019 = B. C., *Tutte le poesie*, a cura di D. Bertelli (con introduzione di Raoul Bruni), Firenze, Le Lettere.

*Studi*

Afribo 2017 = A. A., *Approssimazioni al “nonsense” nella poesia italiana del Novecento* (2009), in Id., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, pp. 187-202.

Adorno 2012 = T. W. A., *Appunti su Kafka* (1955), in Id., *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino, pp. 235-265.

Baldacci 1999 = L. B., *Cattafi e Caproni*, «Antologia Vieusseux» nuova serie, V, 14, maggio-agosto, pp. 49-54.

Baldacci 2000 = L. B., *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli.

Bruni 2019 = R. B. *Introduzione*, in B. Cattafi, *Tutte le poesie*, a c. di D. Bertelli, Firenze, Le Lettere.

Contini 1970 = G. C., *Alcuni fatti della lingua di Giovanni Boine* (1939), in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, pp. 247-258.

Contini 1974 = G. C., *Introduzione a «Ossi di seppia»* (1933), in Id., *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, pp. 5-16.

Cortellessa 2006 = A. C., *Bartolo Cattafi, poesia all'osso*, in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi sui poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, pp. 190-197.

Dal Bianco 1998 = S. D. B., *Anafora e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, «Studi novecenteschi», XXV, 56, pp. 207-237.

Fortini 1987a = F. F., *Metrica e libertà* (1957), in Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, pp. 325-339.

Fortini 1987b = F. F., *Le poesie italiane di questi anni* (1959), in Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, pp. 96-149.

Freiles 2016 = S. F., «*La parola illimitata*» di Bartolo Cattafi, Roma, Aracne.

Giovannetti 2005 = P. G., *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci.

Maccari 2003 = P. M., *Spalle al muro. La poesia di Bartolo Cattafi*, Firenze, SEF.

Mengaldo 1978 = P. V. M. (a cura di), *Poeti italiani del novecento*, Mondadori, Milano.

Mengaldo 1996a = P. V. M., *Da D'Annunzio a Montale* (1966), in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 15-115.

Mengaldo 1996b = P. V. M., *Iterazione e specularità in Sereni* (1972), in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 382-410.

Mengaldo 1991 = P. V. M., *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id., *La tradizione del novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, pp. 131-157.

Montale 1996 = E. M., *Poesia inclusiva* (1964), in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a c. di G. Zampa, Milano, Mondadori, tt. 2, pp. 2631-2633.

Prandi 2006 = S. P., *Il primo tempo della poesia di Bartolo Cattafi: 1943-1958*, *Italianistica*, 35, 1, pp. 19-41.

Prandi 2007 = S. P., *Da un intervallo nel buio. L'esperienza poetica di Bartolo Cattafi*, Lecce, Manni.

Raboni 1976 = G. R., «*Salute*» e «*modernità*» di Solmi (1968), in Id., *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori riuniti, pp. 366-367.

Raboni 1978 = G. R., *Introduzione* in B. Cattafi, *Poesie scelte (1946-1973)*, Milano, Mondadori.

Raboni 1990 = G. R., *Introduzione* in B. Cattafi, *Poesie 1943-1979*, a cura di V. Leotta e G. Raboni, Milano, Mondadori, pp. XI-XVII.

Scarpa 2011 = R. S., *Secondo Novecento: lingua, stile, metrica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

Sereni 2013 = V. S., *Per Bartolo Cattafi* (1980), in Id. *Poesie e prose*, a c. di G. Raboni, Milano, Mondadori, pp.1098-1104.

Siti 1980 = W. S., *Il neorealismo nella poesia italiana (1941 - 1956)*, Torino, Einaudi.

Spitzer 1959 = L. S., *Le innovazioni sintattiche del simbolismo francese*, in Id., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese*, Torino, Einaudi, pp. 3-73.

Testa 2005 = E. T., *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, pp. V-XXX.

Tomasello 2006 = D. T. (a cura di) *Viaggio verso qualcosa di preciso. Percorsi della poesia di Bartolo Cattafi*. Atti del convegno di studi (Messina 25-26 novembre 2004), Firenze, Leo Olschki editore.