

Maurizio Chiaruttini

Tornare altrove. Il tema dell'origine
nella poesia di Nanni Cagnone

«Di fianco all'ingresso, c'era una statua di marmo rosato: una donna di acconciatura elaborata, la veste scesa sui fianchi, e le mani che offrivano ancora una cosa scomparsa». Questa figura, che appare in una delle prime pagine del romanzo *Comuni smarrimenti*¹ rappresenta un'immagine efficace, quasi un'allegoria, della poesia di Nanni Cagnone. È la copia tardo-romana di una scultura attica. Simulacro di un simulacro, sembra non appartenere più al corso degli eventi, e tuttavia sta lì, davanti ai nostri occhi, con un gesto, offrendoci il segno di un'assenza: assenza di ciò che di quel gesto fu l'oscura matrice e fece sì che le mani scolpite entrassero nel mondo sotto quella forma, proiettassero quell'ombra, accogliessero in quel modo le variazioni della luce.

Il tema dell'origine, con varie accentuazioni, attraversa tutto il percorso poetico dell'autore, dal frammentismo di *What's Hecuba to Him or He to Hecuba?* fino allo 'stile elevato' del poema *Vaticinio* e delle tre raccolte successive. Pur nell'apparente disparità stilistica, i due estremi della parabola espressiva si toccano: la fedeltà alle proprie ragioni poetiche è un dato innegabile del lavoro di Cagnone. Possiamo prendere le mosse da uno dei più felici componimenti di *Andatura*, raccolta idealmente situabile al centro di quella parabola:

come ortica e lattuga, felce e felce,
cammina intanto per tramiti
svolto non avanza nella stranezza del mare
che scorrono insieme smalto e ritrosia

lungo ripetute somiglianze
scorrono nel madornale fruscio
già nascosto da nuvole, conteso,
insaputo confusissimo aroma,
ditemi se dissipa da sé,
lacuna che lentissima confonde.²

Abbiamo davanti un «oggetto opaco», che inibisce l'attivazione delle proprietà transitive del linguaggio. Il testo 'tiene', s'impone alla nostra sensibilità come un tutto coerente, ne avvertiamo il fruscio nella presenza ossessiva, a livello fonetico, di fricative sorde (s, f) e sonore (v, z), abbiamo il senso dello scorrimento e del ricominciamento, dell'avanzare e del ritrarsi delle onde. Poche cose indiscutibili: mare, vento, vegetazione. A livello sintattico, la poesia è costituita da due periodi regolari, il primo dei quali è formato da due proposizioni coordinate e due subordinate imbricate l'una sull'altra grazie alla ripresa anaforica del predicato *scorrono* (usato, nella prima occorrenza, come se si trattasse di un verbo transitivo). E tuttavia ci sfugge il principio semantico d'organizzazione del discorso: il soggetto è assente, tutto sembra galleggiare su una superficie priva di fondo. Sembra che ci si debba accontentare di *percepire*: percepire la *forma* nel senso globale indicato da Valéry, laddove afferma che essa «a autant ou plus de sens que le résultat de l'opération de comprendre». Ciò che qui è inteso per *forma* è costituito da due elementi: da una parte «ce qui est imposé aux organes des sens [...] phonie et motricité, durées», dall'altra «ce qui est imposé à la conscience par les rapprochements des résonances significatives des sons. Le son du sens et le sens des sons agissent». ³ In un altro passo, dopo aver affermato che «la notion simple de sens des paroles ne suffit pas à la poésie», Valéry parla di «résonance par figure» riferendosi «aux effets psychiques que produisent les groupements de mots et de physionomies de mots, indépendamment des liaisons syntaxiques, et par les influences ré-

ciproques (c'est à dire: non syntaxiques) de leur voisinages». ⁴ Da un lato, quindi, il senso dei suoni, «l'arrendevolezza del significante alla volontà semasiologica o semplicemente espressiva», secondo una definizione di Giorgio Orelli; ⁵ dall'altro lato, la nozione più complessa e imprevedibile di *suono del senso*... La cosiddetta musicalità del linguaggio poetico è fatta anche di quest'ultimo elemento, che la poetica del primo Cagnone enfatizza: «la pretesa di vedere attraverso il testo è inefficace, perché il testo è opaco, non serve a vedere, può solo esser visto». ⁶ Nelle enunciazioni che aprono *What's Hecuba to Him or He to Hecuba?* si parla di «lessico errante», di apparenti «funzioni referenziali in occorrenze non-referenziali», di «analogie senz'aiuto, soltanto *effetti di significato*», di «senso non-epistemico (senza confronto)». ⁷

Ma tutto ciò non è disgiunto da una precisa, seppur celata, intenzione significativa attorno a cui si aggregano e si organizzano i materiali linguistici. La lasciamo per ora in sospeso. «Il 'reale' è una presupposizione incompleta, che non avanza una pretesa d'esistenza, in poesia»: ⁸ c'è, nell'atteggiamento di Cagnone, la ferma rivendicazione – di matrice simbolista – dell'autonomia essenziale della scrittura poetica rispetto alla lingua dello scambio comunicativo, correlata al desiderio di una parola che possa aprirsi un varco nel mondo facendolo arretrare, svincolandosi dalla necessità di rinviare ad esso: la parola tende ad assolutizzarsi. Sebbene a partire da una posizione di fondo affatto diversa, per quanto riguarda certe soluzioni stilistiche, la sua poesia pesca non a caso nella temperie dell'ermetismo. Non occorre spingersi fino alla più recente raccolta, dove troviamo attacchi come «Amate in un silenzio, / illeggibili stelle»; «Nel verde nato colore / che conversa con l'ombra nei giardini»; «Terra d'un cielo nel cui sciame avvolta [...]»; «Avversata poesia, / specchio increspato / e taciturno» ⁹ Alcuni degli elementi fondamentali della «grammatica ermetica» individuati da Pier Vincenzo Mengaldo, ¹⁰ sono già riscontrabili, ad esempio, nel testo che stiamo analizzando:

1. «Uso del sostantivo assoluto; cioè soppressione dell'articolo, in particolare determinativo»: «come «ortica e lattuga, felce e felce». - In altri luoghi di *Andatura*: «lutto gelosamente ordito / ha meditato di passare / tra seta e ramo alto per primo»; «e in chius'ariosa rinnovabile via / è l'aria che fa vento è mani vuote»; «per quanto avvolge e scioglie / curvi paraggi, in un cielo» (dove notiamo anche quello che Mengaldo definisce «uso assoluto dell'articolo indeterminativo» che riveste un'analogia funzione di «assolutizzazione e insieme indeterminazione del sostantivo-emblema»).

2. Predilezione per gli «attanti astratti»: «svelto non avanza nella stranezza del mare / che scorrono insieme smalto e *ritrosia*». Altrove: «non s'appassiona d'uno solo / questa *confidenza* della terra, / aumenta la *discordia* d'ogni traccia». ¹¹

3. Impiego transitivo di verbi normalmente intransitivi: «... nella stranezza del mare / che scorrono insieme smalto e *ritrosia*». Altrove: «ogni sempre furiosi bambini / giocano i tempi».

4. Sollecitazione del valore etimologico dei vocaboli: «*ritrosia*» (in antitesi rispetto a «smalto») per dire il *ritrarsi* dell'onda marina.

5. Uso improprio o libero dei nessi preposizionali. Non ne abbiamo esempi nella poesia di cui stiamo parlando, ma si tratta di un espediente consueto in *Andatura*: «veglia gesso cartone che s'avvera / avendo *di* seguire / la macchia dello sguardo»; «lento *di* vagare cede e cinge»; «[...] grida *d'*avvenire / cose più lontane». ¹²

È importante tuttavia sottolineare che solo in un secondo tempo Cagnone approda ad esiti come questi, in cui l'astratto e il concreto si coniugano assecondando un'inclinazione descrittiva o figurale: gli inizi della sua poesia sono contrassegnati da una marcata propensione alla sintesi concettuale, che nella prima raccolta si esprime al massimo grado attraverso l'impiego quasi esclusivo di materiali astratti:

entrambi avrebbe detto apparizione—
tenere divisibile, obiezione,
(è questo)
senza la precisione dell'aumento—
ombra riguardante
sarà passato

Questa predilezione per il concetto permane anche nella produzione più recente, e ci consente di misurare tutta la distanza che separa l'atteggiamento espressivo di Cagnone dalle atmosfere rarefatte e dal lirismo degli ermetici.¹³ Anche in questo caso, occorre sottolineare una differenza: se negli ermetici l'uso di questi costrutti appariva come un'«animazione» delle potenzialità implicite della lingua in funzione di un ampliamento del tasso di allusività del dettato poetico, in Cagnone l'uso arbitrario delle preposizioni (in particolare della preposizione *di*) appare piuttosto come una forzatura di natura concettuale.

6. Uso insistito di apposizioni analogiche. Con quest'ultimo punto tocchiamo il tratto di massima rilevanza: l'apposizione analogica è la figura-cardine di questa fase dell'esperienza poetica di Cagnone. Essa trova realizzazioni puntuali in immagini come questa, del sorgere del sole: «terra secca da cui si getta / oriente occhio d'un caso», dove il soggetto a cui si applica l'apposizione — il sole — è espresso attraverso la metonimia *oriente*. Ma, se leggiamo l'intero componimento, scopriamo che attorno a quell'immagine si aggruma tutta una serie di apposizioni analogiche che ne riducono al minimo le potenzialità semantiche:

preceduta da una via,
ove risuona adunanza d'un oggetto,
tregua che non ripara
e luogo elevato che non sostiene,
terra secca da cui si getta

oriente occhio d'un caso.
come nozze d'asola di fibbia
attira e rincesce in aria mossa,
lievito se non trabocca,
veglia gesso cartone che s'avvera
avendo di seguire
la macchia dello sguardo.¹³

Il centro del componimento è appunto la «terra secca da cui si getta / oriente occhio d'un caso»; una radura elevata, «preceduta da una via», «ove risuona adunanza d'un oggetto». Intorno a quel fulcro si dispongono le apposizioni o i gruppi appositivi dei versi 4,5,9,10-2: «tregua che non ripara / e luogo elevato che non sostiene», «lievito se non trabocca, / veglia gesso cartone che s'avvera / avendo di seguire / la macchia dello sguardo». Sembra che Cagnone proceda attraverso ripetute approssimazioni l'oggetto del proprio discorso senza riuscire mai a coglierlo nemmeno parzialmente: l'analogia è sempre comunque imperfetta. Se dice «tregua», subito deve aggiungere «che non ripara»; se dice «luogo elevato» deve precisare «che non sostiene», quasi ad annullare o ridimensionare il risultato raggiunto. Se in un primo tempo sembra funzionare analogicamente il termine «lievito», subito occorre scremare dal suo campo semantico le connotazioni più immediate, quelle del rigonfiamento e della fuoriuscita dai propri argini. È un modo di «restare sulla soglia, né parlare né tacere»: ¹⁴ la rete di analogie sottrae energia figurale al soggetto dell'enunciato. E se non fosse per la loro forte rilevanza fonetica («TErrA sECCA da Cui si gETTA / oriEnTe oCChio d'un CAso»), quei due versi non avrebbero più alcuna resistenza da opporre: sarebbero riassorbiti nel flusso di associazioni antitetice che loro stessi hanno generato. Sottoposta al lavoro delle apposizioni, quell'immagine aurorale perde capacità di riferimento oggettuale, sia pure traslato, e appare come trasfigurazione metaforica d'un soggetto assen-

te, di cui non si può dare alcuna realizzazione linguistica. All'origine del testo c'è una lacuna che la lingua non può colmare. Un referente analogo è quello che presiede alle metamorfosi linguistiche della poesia da cui siamo partiti, appunto una «lacuna che lentissima confonde». C'è il ripetuto scivolare e ritrarsi delle onde, il loro «madornale fruscio» e il loro «confusissimo aroma» che si confondono con il fruscio e l'aroma della vegetazione. Ma il soggetto vero degli enunciati non si manifesta, non procede che «per tramiti»: è la lacuna da cui e verso cui muove il discorso poetico, lacuna originaria che «dissipa» ('sparge in varie direzioni') a partire da sé.

Il tema dell'origine come «impenetrato essenziale», che pure in qualche modo affiora e a cui occorre fare ritorno («e affiora di qua. come segreto / [...] / brocca estesa imprevedibile sorgente / eppure riversata») ¹⁵ appare già in *What's Hecuba*, dove è più scoperta la vocazione speculativa della poesia di Cagnone:

la scissione che nasconde
l'indissolubile,
la mancanza di movimento
incitante il moto:
sé stesso che pensa al ritorno
nel non-sé-stesso ¹⁶

«mancanza di movimento / incitante il moto»: è interessante notare che qui, come in altri luoghi, l'origine (il «grembo nulla») ¹⁷ assume connotati analoghi a quelli del *motore immobile* della scolastica medievale — o meglio, visto il suo porsi al di là d'ogni determinazione, dell'Uno di Plotino, che «resta immobile in sé» e sparge intorno l'essere come il sole il suo splendore. O come «tutte le sostanze odorose: infatti, per tutta la loro durata, qualcosa vien fuori da loro, tutt'intorno». ¹⁸ Una di queste sostanze l'incontreremo più avanti. Anche per l'Uno plotiniano vale il principio

secondo cui, parlandone, «non c'è *affermazione* alla quale non succeda un'immediata *ritrattazione*»: ¹⁹ «solo il 'non-come' potrebbe significare il suo 'come'; poiché non c'è nemmeno il 'come' in colui che non ha nemmeno il 'che'»: ²⁰

inoltrato
se sporge inoltrato,
e lento pretendente
che non intesse non cade

taciturno va inteso
dietro l'estensione,
che rapida ampiezza
riceve o attira. ²¹

L'indefettibile «pretesa» su di noi dell'origine è uno dei temi portanti del lungo poema *Vaticinio*, che nella forza oscura e nella severità scontrosa del suo stile osa affrontare gli interrogativi più radicali sul senso del nostro essere nel mondo: il tempo e la predestinazione, l'origine e il nulla, la necessità e la libertà nella costruzione del proprio destino individuale, la morte. *Vaticinio* sembra respingere in una sorta di zona liminare le precedenti raccolte. È un'impresa ardua ed estrema, vistosamente sfasata rispetto alla temperie poetica di questi anni. E quando la posta in gioco è alta, anche i rischi lo sono. Fredi Chiappelli, nell'introduzione al volume, parla di «linguaggio ambizioso, in quanto muove sia verso la *captatio* dei valori dell'ambiguità, sia verso quella dei valori delle risonanze culturali» e sottolinea i rischi di una simile operazione: «Le due direzioni di allargamento sono differentemente rischiose, incombendo all'una l'accecamento dell'inutile oscurità, all'altra il soffocamento di un'indurita accademia». ²² Questi pericoli non vengono sempre elusi, ma occorre difendersi dalla frettolosa inclinazione a commisurare la gratuità di ciò che è oscuro alla pos-

sibilità di riconoscere nel testo universi familiari; inutile è quell'oscurità da cui nessuna forza si sprigiona; che ci fa sentire la privazione di rimandi extratestuali come una mancanza incolmabile, perché le parole restano *comunque* inerti, per eccesso di saturazione simbolica o per difetto di tensione figurale.

La lingua di *Vaticinio* conserva e amplifica i caratteri che abbiamo evidenziato a proposito di *Andatura*, ma il tono si fa più grave, il lessico più prezioso e distante, il ritmo più lento nell'alternarsi di parti «descrittive» e narrative e d'inserti meditativi che spesso assumono la forma dell'aforisma e della sentenziosità oracolare – tratti, questi ultimi, già riscontrabili nelle raccolte precedenti. C'è infine, come è stato osservato, l'effetto di uno «straniamento costante» dovuto all'uso insistito di artifici retorici: parentesi, definizioni, anàstrofi, iperbati, perifrasi, *hysteron próteron*.²³ In uno scritto di poetica, Cagnone ha teorizzato la necessità di uno «stile elevato» riferendosi tuttavia a qualcosa di antecedente, di fondativo rispetto al carattere tutto sommato accessorio di questi elementi. Non si tratta di restaurare dei modi linguistici ma di assumere il «valore emotivo» dello stile dei classici, in quanto espressione di un'integrità dell'esperienza umana entro una temporalità priva di fratture:

«Non assimilare al presente il passato è veramente commettere un anacronismo. Sopraggiungendo, il presente non supera il passato, né lo distoglie; ma io sto pensando all'intensità del presente, all'apprensione di quel 'presente sacro' che non separa il prima dal poi secondo la legge della successione irreversibile. Penso a quel presente senza cronologia, sincronico, che può apparirci soltanto entro una 'storia sacra' [...] Allora, superando l'intervallo del tempo, si potrà diventare eredi legittimi [...] eredi per diritto di nascita, di ri-nascita spirituale [...] Tradizione e rinascita sono inseparabili e richiedono la medietà del presente, che compone e raccoglie in unità, che può far derivare da sé anche il passato, mentre la

rinascita presuppone – se non una morte – almeno una sofferenza preliminare [...]. «La mia ipotesi è questa: che all'eventualità di risacralizzare l'esistenza (risacralizzandosi, se luogo del sacro è l'interiorità), sia connessa l'eventualità di uno *stile elevato*, che per me è stile della 'persona', parte intera d'un intero, stile che profondamente può affidarsi al linguaggio e divenire quel 'secondo corpo flessibile dello spirito' di cui parlò Jean Paul.»²⁴

La conquista dell'autenticità dello stile, nel suo inscindibile legame con la costruzione di una personalità autentica, passa quindi attraverso la questione del tempo e dell'origine. Il movimento è duplice e contraddittorio: la *distinzione* – dello stile e della persona – non si dà senza *affidamento* a un'istanza originaria: occorre riconoscere la propria provenienza. La figura emblematica dell'eroe di *Vaticinio* soffre la difficoltà di questo compito:

Il suo sguardo allontana
i presenti: fino a tal punto
il mondo è impaziente
d'esser portato a compimento,
eppure a partire da sé
nulla s'aggiunge.²⁵

Bisogna «tornare altrove»: ²⁶ il senso dell'autentico progetto esistenziale è racchiuso in questo ossimoro. Occorre riprendere il filo del passato riannodandolo con il presente in vista di un futuro come «ritorno», ma ritorno «altrove», in un luogo che non è quello della mera, inerte ripetizione, quanto piuttosto quello di una rinascita, di una ripetizione inaugurante.

Ma la radice è oscura, non serve a rischiarare il cammino. Il poema si apre, dopo una breve protasi, sul tema dell'origine come lacuna, come gorgo insondabile.

Il suo nascondimento trova un correlativo simbolico nel tramutarsi in cenere di una luce abbagliante, forse una stella, a sua volta

paragonato al graduale oscurarsi del cielo dopo il tramonto e all'evaporazione dell'acqua:

Come un cielo notturno nasce
da lontano inghiottimento,
più buio nel tempo, come
acqua febbrile in fornace
perde in aria la sua forma,
potrà disfarsi in cenere
la troppa luce, rami più alti
agitandosi per mare.

Nel séguito, la focalizzazione sull'immagine del «fondo», dove abita la radice dell'essere, contraddice la compostezza classica del periodo iniziale, accelera il respiro del discorso:

Non si può scorgere, spinge
verso il fondo, è lentissimo
il fondo, più capace
di non vederti, incessante ove
sembra cadere; egli non tocca
l'esempio del germoglio,
nasconde avanti il suo seme,
lo circonda nel tempo.²⁷

Con qualche approssimazione possiamo azzardare che il fondo sia interminabile («lentissimo»), indifferente («più capace / di non vederti»), irraggiungibile come l'orizzonte che continuamente si sposta davanti al nostro cammino («incessante dove / sembra cadere»). Il fondo è senza fondo, è assenza di fondo.²⁸ L'effetto di maggiore spaesamento è dovuto all'attribuzione al soggetto astratto «fondo» del pronome personale «egli», secondo un procedimento che apparirà anche altrove nel poema. Essendo «mancanza di movimento / incitante il moto», come abbiamo visto, «egli

non tocca / l'esempio del germoglio, / spinge avanti il suo seme / lo circonda nel tempo».

Non genera, nasce. Esattamente il contrario di ciò che è detto del linguaggio da un misteriosa voce verso la fine del racconto:

Devi sapere
che un silenzio ci precede,
e più elevato è l'essere
e non segue le nostre
segrete parole, poiché
il linguaggio non genera, nasce». ²⁹

Ma nasce sul vuoto della propria origine, nella consumazione del tempo. E l'essere «sta accampato nel nulla». ³⁰ Il pensiero poetico di Cagnone, tuttavia, non si appaga dei modi di un'astratta ontologia: ne accoglie le risonanze esistenziali. Vediamo allora quel vuoto, che è insieme *destinazione* («spinge avanti il suo seme»), ripercuotersi in altre immagini via via più vicine ai luoghi fondativi dell'esperire umano.

La similitudine dell'evaporazione, ad esempio, correlata all'obnubilarsi dell'origine («come acqua febbrile in fornace / perde in aria la sua forma»), si riverbera poco più avanti, laddove compaiono le figure degli impassibili predecessori, gli antenati «dissimili» e tuttavia «pretendenti».

Questi custodi dell'oscura matrice dei nostri lineamenti e dei nostri gesti

[...] mai si annunciano divisi
al silenzio dei figli.

*Divampano più tardi da lontano
come olio odoroso*

nella distrazione acre del fumo [...] ³¹

Da loro, che ci hanno sospinto «verso l'odiosa provvidenza», occorre dapprima emanciparsi, «correndo via per nascere da sé». Solo più tardi siamo indotti a volgere indietro lo sguardo. Nell'ottavo libro, *Del lutto*, la città è stata distrutta dal popolo nomade degli Erranti, «gente incompleta», «senza fundamenta», a cui spetta «numerare gli anni», poiché «non ha cause / non ha che l'oblio». ³² Il protagonista si aggira per le rovine e inciampa nel corpo di suo padre, chiuso nel silenzio della morte:

Ogni volta ti apprendo da lontano,
che non mi dici quello
che amaramente mi serve;
[...] A un adulto non dovrei dire
che non ha trovato
ciò che già l'infante non ricorda,
quella strana consistenza
che ha sopra le cose il tuo respiro,
così poco agitato
che non vi riconosco
se non l'opposizione a me. ³³

L'acqua che «perde in aria la sua forma», «l'olio odoroso / nella distrazione acre del fumo», la «strana consistenza» del respiro «sopra le cose»: declinazioni di un'unica immagine, ombre di un'unica lacuna interiore, impronte di un'unica ferita dell'anima che muove a interrogare. Siamo di fronte a una mancanza costitutiva, radicale («già l'infante non ricorda») a cui la morte del padre aggiunge i connotati dolorosi della perdita sentita come smarrimento di sé:

Padre, lo so che non rispondi
alle domande, altrimenti
sarei rimasto; tuttavia

cerca di trattenere questa voce:
dato che sei morto, io cosa sono? ³⁴

Occorre accettare il segno di questa ferita, parlare «nell'intima evidenza» di questo male, patire un'oscura eredità, una «somi-glianza» - senza potersene dare pienamente ragione, senza poter-si affidare ad essa né esorcizzarla eludendone la forza. Qui sta il senso della nostra finitezza, e qui sta la radice più profonda, emo-tivamente pregnante, della poesia di Nanni Cagnone. La risposta «sapienziale» a questa condizione d'esilio e d'inappartenenza è nell'abbandono:

Ti do questo consiglio:
non cercare di salire
e non cercare di scendere, attendi
il risveglio del dio e sappi
ch'egli non ha fretta.
Non viene da sforzo la visione,
è la pazienza che raccoglie il mondo. ³⁵

[...] questo itinerario
non può ospitare l'essere ma solo
restando indietro e sotto di lui
lo può invocare. ³⁶

Ma l'invocazione e l'abbandono presuppongono una fede nel lin-guaggio e nella sua capacità di accogliere, seppure debolmente, il riflesso di una pienezza. Presuppongono la fiducia nella possibili-tà d'invertire il cammino che ci attira verso il basso, di «salvare / distante con profondo»: perduto inganno, ricordo vuoto, ³⁷ poiché la nostra distanza è irredimibile. *Vuoto e compassione* e *Armi senza insegne* approfondiscono il senso di questa caduta, lasciandosi alle spalle ogni velleità conciliatoria. L'io e il noi che cominciano ad

affacciarsi nelle due raccolte (dopo l'esperienza di *Vaticinio*, trasfigurazione mitica di un *iter* esistenziale, la poesia di Cagnone ha imparato a dire *io* e a dire *noi*) sperimentano la solitudine e la signoria del tempo: «meditando su questa povertà, / senza un aiuto, / m'allontanano nelle tenebre». ³⁸ L'origine, «corpo perso / in un vestigio» che spinge in basso la sabbia stanca e «senza genitura» di una clessidra, ³⁹ è una forza che si nega e insieme preme e «pretende su di noi» ⁴⁰, lasciandoci nella stanchezza della nostra finitudine:

Potessi separarmi
dalla strenua buccia
verso una perfezione minore
(foglia di limone
confidata al vento), verso
l'irritante mescolanza
che si può vedere, oltre noi
e gli amorosi nomi—potessi
qui, rassegnato nella terra. ⁴¹

La lingua di Cagnone ha smesso i toni ieratici di *Vaticinio*, giungendo fino a esiti come questo dove sembra aver ritrovato una sorta di trattenuta affabilità, seppure in un contesto di ostentata separatezza («strenua buccia», «confidata al vento», «amorosi nomi») dalle forme del discorso comune. Esito invero estremo per l'immediata evidenza dei nessi logici e analogici e per l'agevole reperibilità dei referenti. Nella stessa area tematica (l'anelito a una forma semplificata di esistenza, alla negazione di sé nel puro mutevole), troviamo un componimento come il seguente:

Non in queste parole,
ma nelle nascite seguenti.
E riposare in un limite,

servire
l'ultimo possibile, riunirlo
ove intatti da collera
e clemenza, alti nell'aria,
meteore, intricati per sé,
i mutamenti.⁴²

Le poesie di Cagnone non nascono sul silenzio, sembrano piuttosto emergere come cristallizzazioni improvvise da un ininterrotto e sofferto lavoro del pensiero che contende al mondo uno spazio. Molti attacchi sembrano presupporre un antecedente taciuto: «E tutto quel / che .si muove all'ombra»; «Quali vincitori, se scrutano / rovine?»; «Così, condotti dall'imperio / del cammino»; «Scampato a quel voluto abbraccio» «Se poi languisce, fiore / mostra un fiore / che porta via la forza»; «Ma non potrò seguirvi / a quel convito».⁴³ Allo stesso modo funziona l'*incipit* del componimento che stiamo analizzando.

L'ellissi è un procedimento essenziale dello stile di Cagnone e rappresenta il principale fattore di ambiguità, e quindi del costituirsi del testo come «oggetto opaco»: l'omissione ritarda la possibilità di ricostruire un percorso discorsivo, allenta i legami sintattici, intensificando la durata della percezione dei singoli segmenti, delle singole immagini. Nella fattispecie, l'ellissi del verbo della proposizione locativa costituita dagli ultimi quattro versi. inibisce l'immediata individuazione del soggetto («i mutamenti») che si trova «intricato» nel groviglio delle proprie espansioni appositive: «intatti da collera e clemenza», «alti nell'aria», «meteore» (apposizione analogica), «intricati per sé». e «intatti da collera e clemenza» sono sinonimi. *Collera* dice l'autotrascendersi dell'individuo, l'«uscire fuori di sé»; *clemenza* dice l'assecondare e il discendere. L'antitesi appare, sotto altre forme, in luoghi diversi delle due raccolte: «Contententi / si obbedisce a un corso d'acqua»; «e stupidi si tace verso il mondo, / o si contrasta»:⁴⁴ è la condizione in-

felice di chi, non pago di sé per essenza – poiché in sé porta il ricordo offuscato di una luce –, è impigliato nella propria finitezza; di chi patisce un'oscura «somialianza» senza potersi ricongiungere né svincolare. «Chi fu promesso a sé / non può regnare», dice una voce in *Vaticinio*. Intricati per sé sono invece i fenomeni in quanto muti e sospinti dalla propria cieca necessità, privi di anelito e di accondiscendenza, «viventi d'una vita / inaccessibile». ⁴⁵ È il corso delle nascite che si susseguono, «l'irritante mescolanza» che sta «oltre noi / e gli amorosi nomi». Ma che talvolta sa mostrarsi nel fulgore dei «giorni di primavera / eccitati a splendere», nel maturare di un «arioso [...] subbuglio di marzo». ⁴⁶ Il desiderio della negazione di sé verso quella «perfezione minore» è già un autotrascendersi, è già fatto di nomi: è una paradossale, anticipata conferma dell'impossibilità di «riposare in un limite». Non c'è vittoria, nemmeno in questo. L'intero è inattuabile, sia esso «minore» o «maggiore», sia esso la pienezza difettiva di ciò che è completamente avvolto nel mutevole, sia esso «il riso inascoltato, / quel lontano fermaglio / delle molte vite» che precede i nostri sogni e ci sovrasta come un «usurpante ricordo». ⁴⁷

«Ogni cosa / s'è fatta dipinta». Il linguaggio sconta la nostra separazione. La parola è un atto che duplica e nasconde in sé le cose senza rivelarle, un «seme concluso» che non germoglia, uno «specchio infranto» che non dà l'intero.

È, infine, con una metafora che nell'ultima raccolta ricorre con considerevole frequenza, uno «sguardo [...] sposo di rovine». ⁴⁸ Quel termine – «rovina» – ci riporta a un passo di *Vaticinio* dove l'immagine desolante di ciò che è stato corrosivo dal tempo o dall'incuria fungeva da correlativo analogico del ritrarsi dell'origine (il tema dei padri) dal nostro orizzonte finito:

Divampa più tardi da lontano
come olio odoroso
nella distrazione acre del fumo,

rovinata altura i cui recessi
allora si aprono vuoti,
senza un battito, ombra
sciolta nel buio [...] ⁴⁹

Leggiamo ora il testo eponimo *Anima del vuoto*:

Anima del vuoto,
cagionevole—
bastasse allontanarsi
per vedere
intere figure,
non avrei queste rovine
nello sguardo, non
questo battito oscuro.
Spinte di qua di là
senza capriccio,
saranno nubi
bambine sempre
quelle che saluto
dopo che dissolte. ⁵⁰

Il vuoto, il battito, l'oscurità: il richiamo è evidente. Tuttavia c'è un elemento nuovo: non la «distrazione acre del fumo», ma le «nubi bambine», non il tema sublime della discendenza, ma il riaffiorare tardivo nell'anima di un tenero sigillo del paesaggio, il persistere di una luce infantile. C'è un ripiegamento elegiaco dello sguardo che non rinnega il tormento ontologico ma ne conferma in un certo senso l'autenticità, accogliendone il riverbero sul piano esistenziale.

Circola un'aria di congedo nei componimenti di *Anima del vuoto*, e nel disincanto la ferita è tanto più profonda in quanto perdura, al fondo, l'idea di una promessa smentita, la persuasione di un

destino incompiuto: un «avanzo di visione», l'impronta flebile di una luce, accompagna il cammino:

Hai visto la cortina nuvolosa
come perda grigiore in alto,
tra sole e luna,
e andrai lungo i campi
con quel Tu
nascosto nel grigio.⁵¹

In questo ambito tematico, alcune metafore conservano un sapore che può far pensare a un orizzonte neoplatonico: «fango di cielo volante / nel divino riverbero per niente»; «Poi che merita il cielo / questa pozza d'acqua».⁵² Nel medesimo solco è situabile la figura del fiore che apre il componimento, in cui compare l'eloquente sintagma «avanzo di visione»:

Nessun petalo dovrebbe
nel suo modo leggero
domandare
il colore ceruleo,
incompiuto
nascondiglio del cielo
nello sguardo.⁵³

La poesia di *Anima del vuoto* scopre i territori dell'esperienza individuale: riemergono i «monotoni incanti» dell'infanzia «mai più quel / nascere pronti, tumulto, / quel canto inesperto»⁵⁴ dove il ricordo, ormai privo di desiderio, ritrova i segni della promessa negata:

Quando un attimo si scioglie
dai doni del tempo

per una tregua, una luce
non rassomigliante,
noi, perduti senza desiderio
nel concavo dialetto
dell'infanzia [...]
ingannati sappiamo
d'aver diritto.⁵⁵

La ritrovata, inutile «semplicità» dello stile («se lungamente / non ebbi quiete, / che ne farò / della semplicità, adesso?»)⁵⁶ si avvale di figure e procedure capaci di forza emotiva: l'iterazione nelle sue varie forme, soprattutto l'anafora («Poiché non si può, / smemorati d'ogni altro, / rifulgere, poiché si deve / raccogliere il mondo»);⁵⁷ la *climax* («sufficiente a trarre nubi / di luogo in luogo [...] sufficiente a morire»);⁵⁸ l'esclamazione, sottolineata, nell'esempio qui sotto, dalla ripresa anaforica:

Stretta conchiglia
delle viscere,
prèmito, gara di tormenti;
come indugiano nel corpo
tuoi nemici, scaltri
coltivatori d'affanno;
come
conversano tra loro,
allineando presagi.⁵⁹

Luce «non rassomigliante» è quella dell'infanzia. All'estremo opposto c'è il presagio della morte, annunciata nel dolore fisico che afferra le viscere e coltiva l'affanno (come in questo caso), o prefigurata come «promessa divisione», separazione dell'anima dal corpo: «per vanto di distanza / avere ali, / altoscutando in sé / corpo d'altrui». ⁶⁰ Oppure metaforizzata nell'immagine del tramonto:

«e senza insegnamento / andremo sposi ([...] al confine / della veste di porpora». ⁶¹

Nell'antitesi, si svela il fondo tragico della poesia di Nanni Cagnone. Per una via che ci conduce alla conclusione del nostro cammino, «verso l'arida semente», ce n'è un'altra che ci attira indietro verso «l'usurpante ricordo» dell'origine, che ha sembianze / di rugiada e di polvere». ⁶² Mentre entriamo nelle tenebre, accanto a noi risuonano «altri fuggiti suoni»: quelli dell'infanzia, unica età che «potrebbe farsi vigilia». ⁶³ Per ciò che è privo di confini e luccica d'un bagliore che nessuno sguardo può comprendere, ci sono i «sentieri della monotona farfalla / che lentamente obbedisce / a luoghi chiusi». ⁶⁴

In un componimento sull'essenza imperitura del dolore che ogni volta, ad ogni generazione, si raccoglie in una vita e sembra proiettare indietro la propria ombra, generando «a ritroso», troviamo tra l'erba alta, gli insetti e la polvere, «uno scudo sporco / lasciato cadere». ⁶⁵ Lo stesso che l'eroe di *Vaticinio* all'inizio del suo viaggio, aveva abbracciato:

Dunque prese infine lo scudo,
la più arida forza, che impiglia
e non rischiara, che sé
e tutti allontana ⁶⁶

Note

1. Nanni Cagnone, *Comuni smarrimenti*, Coliseum, Milano 1990, p. 7.
2. Con alcune omissioni, le raccolte *What's Hecuba to Him or He to Hecuba?*, *Andatura* e *Vaticinio* sono state ripubblicate nel volume *Armi senza insegne*, Coliseum, Milano 1988. Quando è possibile, si citerà da questa edizione. Il testo ora in esame si trova a p. 53.
3. Paul Valéry, *Cahiers*, voll. 2, Gallimard, Paris 1974, pp. 1121-2.
4. Paul Valéry, *Oeuvres*, vol. 1, Gallimard, Paris 1957, p. 1415.
5. Giorgio Orelli, *Accertamenti verbali*, Bompiani, Milano 1978, p. 25.
6. Nanni Cagnone, *Andatura*, Società di Poesia, Milano 1979, p. 63.
7. Nanni Cagnone, *What's Hecuba to Him or He to Hecuba?*, Out of London Press, New York 1975, p. 2.
8. Nanni Cagnone, *Andatura*, cit., p. 64.
9. Nanni Cagnone, *Anima del vuoto*, Palomar, Bari 1993, pp. 30, 34, 43, 74.
10. Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Einaudi, Torino 1991, pp. 132-57.
11. È importante tuttavia sottolineare che solo in un secondo tempo Cagnone approda ad esiti come questi in cui l'astratto e il concreto si coniugano, assecondando un'inclinazione descrittiva o figurale: gli inizi della sua poesia sono contrassegnati da una marcata propensione alla sintesi concettuale che nella prima raccolta si esprime al massimo grado attraverso l'impiego quasi esclusivo di materiali astratti.

entrambi avrebbe detto apparizione
tenere divisibile, obiezione,
(è questo)
senza la precisione dell'aumento—
ombra riguardante
sarà passato

Questa predilezione per il concetto permane anche nella produzione più recente e ci consente di misurare tutta la distanza che separa l'atteggiamento espressivo di Cagnone dalle atmosfere rarefatte e dal lirismo degli ermetici.

12. Anche in questo caso, occorre sottolineare una differenza: se negli ermetici l'uso di questi costrutti appariva come una «animazione» delle potenzialità

implicite della lingua in funzione di un ampliamento del tasso di allusività del dettato poetico, in Cagnone l'uso arbitrario delle preposizioni (in particolare della preposizione *di*) appare piuttosto come una forzatura di natura concettuale.

13. Nanni Cagnone, *Armi senza insegne*, cit., p. 55.
14. Nanni Cagnone, *Andatura*, cit., p. 63.
15. Nanni Cagnone, *Armi senza insegne*, cit., p. 59.
16. *Ibid.*, p. 14.
17. *Ibid.*, p. 26.
18. Plotino, *Enneadi*, vol. I, Laterza, Bari 1949 vol. III, p. II.
19. Karl Jaspers, *Les grands philosophes*, voll. 4, Plon, Paris 1972, p. 87.
20. Plotino, *Enneadi*, v, 5, 6, cit., p. 67.
21. Nanni Cagnone, *Armi senza insegne*, cit., p. 50.
22. Nanni Cagnone, *Vaticinio*, s.E.N, Napoli 1984, p. 19.
23. Tomaso Kemeny, *Designazioni dell'evento. Condizioni del 'saper fare' e del 'saper dire' in poesia*, in 'Autografo', vol. II, No. 6, ottobre 1985, p. 9.
24. Nanni Cagnone, *Lo stile elevato*, in 'Incognita', n. I, marzo 1982, pp. 12-4.
25. Nanni Cagnone, *Armi senza insegne*, cit., p. 100.
26. *Ibid.*, p. 104.
27. *Ibid.*, p. 88.
28. Difficile non pensare all'heideggeriano *Abgrund*, profondità che fonda ma che non ha, essa stessa, fondo.
29. Nanni Cagnone, *Armi senza insegne*, cit., p. 141.
30. *Ibid.*, p. 101.
31. *Ibid.*, pp. 90-1. Corsivo mio.
32. *Ibid.*, pp. 90-1. corsivo mio.
32. *Ibid.*, pp. 110 e 113.
33. *Ibid.*, pp. 134-5. Corsivo mio.
34. *Ibid.*, p. 136.
35. *Ibid.*, p. 139.
36. *Ibid.*, p. 141.
37. Cfr. qui, p. 15.
38. Nanni Cagnone, *Armi senza insegne*, cit., p. 161.
39. *Ibid.*, p. 209.
40. *Ibid.*, p. 208.
41. *Ibid.*, p. 173.
42. *Ibid.*, p. 213.
43. *Ibid.*, pp. 180, 188-9, 190, 200, 205.
44. *Ibid.*, pp. 165 e 201.
45. *Ibid.*, p. 164.
46. *Ibid.*, pp. 164 e 188.
47. Nanni Cagnone, *Anima del vuoto*, Palomar, Bari 1993, pp. 18 e 31.

48. *Ibid.*, pp. 78, 96, 105.
49. Nanni Cagnone, *Armi senza insegne*, cit., pp. 90-1.
50. Nanni Cagnone, *Anima del vuoto*, cit., p. 56.
51. *Ibid.*, p. 98.
52. Nanni Cagnone, *Armi senza insegne*, cit., pp. 157 e 199.
53. Nanni Cagnone, *Anima del vuoto*, cit., p. 67.
54. *Ibid.*, p. 87. Cfr. pp. 35, 49, 63.
55. *Ibid.*, p. 85.
56. *Ibid.*, p. 112.
57. *Ibid.*, p. 27. Cfr. pp. 20, 52, 54.
58. *Ibid.*, p. 20.
59. *Ibid.*, p. 52.
60. *Ibid.*, p. 47.
61. *Ibid.*, p. 48. Vedi anche, per il tema della morte, pp. 20, 35, 83, 106.
62. *Ibid.*, p. 31.
63. *Ibid.*, p. 63.
64. *Ibid.*, p. 44.
65. *Ibid.*, p. 57.
66. Nanni Cagnone, *Armi senza insegne*, cit., p. 102.