

Indice

Introduzione	p. 5
1. Cronologie	p. 9
1.1. <i>Opere</i>	p. 11
1.2. <i>Studi</i>	p. 21
2. Dell'arte dell'andare a capo	p. 29
2.1. <i>Un udito ineccepibile</i>	p. 31
2.2. <i>Controrejet, versi gradino e emistichi bianchi</i>	p. 44
2.3. <i>La variante dell'a capo: ripensamenti</i>	p. 48
2.4. <i>La rima remota</i>	p. 50
3. Dell'arte di oscurare la luce	p. 53
3.1. <i>Interstizi urbani: il vocabolario della città</i>	p. 61
3.2. <i>Fisiologia amorosa: il lessico della corporalità</i>	p. 69
4. Dell'arte di esserci	p. 77
4.1. <i>L'autoesclusione</i>	p. 80
4.2. <i>Nascondigli</i>	p. 82
4.2.1. <i>Il dialogo sospeso: teatralità tragica</i>	p. 82
4.2.2. <i>Il sottinteso: dall'individualità al corale</i>	p. 91
5. La «vigna» di De Angelis	p. 105
5.1. <i>La vigna</i>	p. 107

5.2. <i>Lo «stridere delle lenzuola»</i>	p. 111
5.3. <i>L'agnizione come conferma della costruzione</i>	p. 114
5.4. <i>Quell'andarsene nel buio dei cortili: la nuova vigna</i>	p. 116
Conclusioni	p. 121
Bibliografia	p. 127

*«Ascolta, passante. Come a straniero posso dirti queste cose.
Non spaventarti dei miei occhi di folle [...].
Sono convinto che se adesso cammini è perché non hai nulla se non la
tua sorte. E tu vai per le strade a quest'ora dell'alba – dunque ti piace
essere sveglio tra le cose quando escono appena dal buio
e nessuno le ha ancora toccate.»*
(Cesare Pavese, Dialoghi con Leucò, La belva.)

*«Giunge anche un senso,
per la più stretta linea di radura,*

*e lo rivela a forza
il più mortale dei
monumenti da noi eretti.»*
(Paul Celan, Dimora del tempo)

Introduzione

«[...] Oggi [...] si ritiene che scrivere poesie sia molto facile perché non esistono più tecniche poetiche. Ci vuole una certa professionalità per passare dalle velleità poetiche a un tentativo di realizzazione. Oggi con una metrica libera sembra più facile. In realtà è più difficile, perché dimostrare professionalità in questo modo presuppone una maggiore padronanza del mestiere. Come il falegname deve saper fare una sedia che stia in piedi, così il poeta deve saper costruire una poesia che si regga; ed è oggi più difficile di un tempo, perché allora importava conoscere la metrica, oggi invece bisogna saperlo fare senza questo appoggio».¹

Per iniziare a studiare la poesia contemporanea, ed in particolare quella di un autore oscuro e complesso come Milo De Angelis, è inevitabile imbattersi nel campo minato della riflessione sull'effettiva fattibilità della poesia, oggi che la metrica non esiste più. Proprio per questo motivo mi sono affidata alle parole di Attilio Bertolucci che, nel 1981, si è trovato a parlare di poesia nelle scuole. Come è possibile distinguere la poesia dal tentativo, se non esiste più una *scienza* di riferimento in grado di dare linee guida allo stile? Se la poesia è ormai riconoscibile con il mero *andare a capo*, cosa la distinguerà da qualsiasi altro componimento strutturato nello stesso modo? Che differenza intercorrerà tra una *poesia* e una lista della spesa? Come Bertolucci stesso dice, una volta appurato il

¹ Bertolucci A. 1981, 47.

fatto che la metrica, il canone, ha cessato di esistere, si deve iniziare a rapportarsi alla poesia con occhi nuovi, andando alla ricerca della nuova guida che ci permetta di distinguere un *verso* da un semplice andare a capo. Partendo disarmati ma con la sicurezza che comunque la poesia possa ancora *essere*, avrà quindi inizio una indagine, una vera e propria caccia al suono, che ci possa indicare come ogni singolo poeta riesca a reggere il suo castello di carta, e quale sia il nuovo battito cardiaco in grado di tenere insieme il tutto.

Ma su che bilancia si pesa il valore di una poesia *contemporanea*? Qui le strade diventano infinite, e il vero impegno critico sta nell'affondare nell'autobiografia poetica di ogni singolo autore, perché i percorsi diventano sentieri solitari e nascosti.

Fin dal 1982 Milo De Angelis ha ben chiaro quali siano le fondamenta della sua poesia, e lo ribadisce con forza in un passo di *Poesia e destino*: la prima regola per *andare a capo* bene, per fare poesia, è *pensarla*.

«[...] è patetica la mitologia del poeta che – privo di questa potenza – sa tuttavia *raccontare* o *sognare*, come se il sogno fosse il paese dove si annebbia la spiana intelligente. Accade che dei versi svenino il proprio pensiero fino al punto di non riconoscerlo. Ma questo serrante pensiero *deve esserci stato*: proprio allora i versi entreranno nella regione che esso non conosce! Ecco il delirio, nel più secco accento delle date. Se quei versi invece dubiteranno, se avranno il cruccio di non aver pensato abbastanza... quanta ignobile poesia di idee è nata da questo cruccio... quanti ingnocchiamenti ai filosofi... o quanti accantucciamenti nella poesia d'impressioni.»

La sua ossessione per la parola giusta, il suo legame con una poesia che sia *pensata*, impone al lettore un rispetto e una attenzione che una poesia d'impressione non richiederebbe. Bisogna tendere l'orecchio al singolo suono, al singolo fenomeno, al singolo silenzio. Ed è quello che in questa sede si proverà a fare.

Partendo dal presupposto per cui, come già Berardinelli annunciò in *Il pubblico della poesia*, «ciò che è venuta meno è l'unitarietà di prospettiva», non resta che individuare ciò che è caratterizzante.

L'analisi critica e stilistica di un testo *contemporaneo* è sempre un'analisi parziale. Manca di quella visione d'insieme che solo uno studio a posteriori può garantire. Ma se dovessimo necessariamente provare a delineare le caratteristiche base della poesia tardo novecentesca di che cosa ci troveremmo a parlare? Ci troveremmo a dover ricostruire un sistema nuovo che vada oltre l'idea dell'assenza del vecchio sistema. La descrizione per negazione non può essere più sufficiente. Ecco che quindi diventerà nevralgico ricercare le linee del sistema-De Angelis, che ci permetteranno di poter identificare l'autore dentro sé stesso.

In questa sede, quindi, ci concentreremo su uno degli aspetti più propri dell'individualità di questo poeta: la *poetica del ritorno* come condicio sine qua non dell'idea poetica del *tragico*.

Alla base di questo concetto si pone l'incontro tra due poli che nell'agire poetico si trovano a compiere lo stesso movimento: l'autore, che più volte ritorna sugli stessi temi e momenti richiamando a sé l'implacabile riflessione su ciò che ha già scritto, e il lettore, che nella lettura si troverà più spesso sospinto verso il movimento a ritroso, la rilettura, l'ostinato ritorno in dietro, sia per la comprensione che per la tensione dell'orecchio verso il richiamo di qualcosa di già sentito prima, di familiare.

Per leggere i testi di De Angelis è necessario aver sempre la propensione a voltarsi indietro: ripercorrersi a ritroso è l'unico movimento che può permetterci di incedere. Qui il poeta diventa *orfico* in un senso nuovo per la poesia: la postura fisica è quella di Orfeo, di quello pavesiano tanto amato da De Angelis, che è consapevole e sicuro della suo guardarsi alle spalle:

« [...]Orfeo: E' andata così. Salivamo il sentiero tra il bosco delle ombre. Erano già lontani Cocito, lo Stige, la barca, i lamenti. S'intravedeva sulle foglie il barlume del cielo. Mi sentivo alle spalle il fruscio del suo passo. Ma io ero ancora laggiù e avevo addosso quel freddo. Pensavo che un giorno avrei dovuto tornarci, che ciò ch'è stato sarà ancora. Pensavo alla vita con lei, com'era prima; che un'altra volta sarebbe finita. Ciò ch'è stato sarà. Pensavo a quel gelo, a quel vuoto che avevo traversato e che lei si portava nelle ossa, nel midollo, nel sangue. Valeva la pena di rivivere ancora? Ci pensai, e intravvidi il barlume del giorno. Allora dissi "Sia finita" e mi voltai. Euridice scomparve

come si spegne una candela. Sentii soltanto un cigolio, come d'un topo che si salva. [...] Io cercavo, piangendo, non più lei ma me stesso. Un destino, se vuoi. Mi ascoltavo.»²

Questo orfismo, per così dire, *posturale* è quello che ci interessa. E andremo alla ricerca degli atteggiamenti stilistici che inducono questo movimento, dando alla poesia di De Angelis un ritmo a risacca, che per incedere deve prima di tutto retrocedere. Proprio il poeta, in un'intervista, ci parlerà di questo moto:

«Per quanto riguarda poi il ripetere, è l'essenza della poesia. È il suo rito vitale e lessicale. Solo ritornando sui propri passi il tempo trova la sua epica. [...]. Ogni evento decisivo, quando accade, è già consapevole che verrà rivissuto molte volte. Ogni stagione della nostra vita si distende e si trasfigura nella successiva. Per questo l'infanzia è lunghissima. La vecchiaia invece è breve, conclusa in se stessa, poiché non verrà più ripensata.»

Analizzando quindi le ossessioni di questo poeta, i suoi *ripensamenti*, avremo modo di individuare le ricorrenze metriche, linguistiche e d'immagini che lo caratterizzano.

² Pavese 2014, 77.

1. Cronologie

Prima di iniziare l'analisi di questo autore è necessario avere ben chiaro il suo percorso poetico, sia per quanto riguarda la sua produzione sia per quanto riguarda la sua percezione.

1.1. Opere

1976: Somiglianze

Raboni decide di pubblicare nei "Quaderni della Fenice" (Guanda) la prima raccolta del poeta: *Somiglianze*.

L'opera suscita da subito grande entusiasmo e De Angelis viene raffigurato immediatamente come il nuovo *enfant prodige* («come un adolescente cresciuto troppo in fretta con il suo male di vivere»³) che è stato in grado di riaprire il dibattito sulla letteratura e, in particolare, sull'opera in versi, dopo il suicidio letterario compiuto dai Novissimi e dai loro epigoni, ponendo le premesse di un nuovo orizzonte poetico. De Angelis è dunque da subito un poeta vero e grande perché «ha la capacità esistenziale ed espressiva di esserlo»⁴.

Ma come e dove si colloca *storicamente* quest'opera? È De Angelis stesso a rispondere:

«Erano gli anni Settanta, non dimentichiamolo, gli anni in cui dominava il ricatto politico (falsamente politico) dello schierarsi dalla parte giusta e del porre la propria scrittura al servizio di una classe o un'idea. A tutto questo si contrapponeva con la stessa povertà di visione, una specie di New Age con i suoi miti dell'India, del nomadismo e delle energie armoniche. C'era dunque uno spazio, anzi un abisso, che stava lì in attesa di parola, che chiedeva di dare nome a ciò che è interiore, drammatico, notturno. Lì si innesta *Somiglianze*, nello stesso luogo in cui prende forma l'esigenza di una generazione.»⁵

³ Vincentini 2008, 47.

⁴ Dario Bellezza, «Il Mondo» luglio 1975.

⁵ Vincentini, 2008, 36.

Un libro intriso di dialoghi e amore, di corpi e camere d'albergo, di Milano, dove «tutto | assomiglia a qualcuno | e lo richiama, respira nel suo, non vuole | morire...»⁶ e dove De Angelis cerca disperatamente e gioiosamente qualcuno, qualcosa che assomigli a lui.

«*Somiglianze* è un libro trepidante, innamorato, anche drammatico, ma di un dramma teso alla scoperta della vita. Urlavo il mio nome e il mio dolore a una città e a una generazione per sapere io stesso chi ero. Descrivevo la distanza irrimediabile tra corpi e al medesimo tempo mi sporgevo verso quei corpi, li esigevo, li volevo miei, li chiamavo a me.»⁷

Sono anni, questi, oltre che di ricerca, anche di grande formazione. Di letture intense e di incontri determinanti. Sarà di questi anni l'incontro fondamentale con Fortini, su consiglio dell'"odiato" professore del liceo Berchet Francesco Leonetti che gli disse: «Senti, De Angelis, vedo che io e te non ci capiamo proprio, quindi è meglio che ti rivolgi a qualcun altro. Ti do il numero del mio ex amico Fortini». Nascerà proprio così un rapporto intenso e costante nel tempo. Fin dai diciotto anni, De Angelis si reca un pomeriggio a settimana in via Legnano 28, dove Fortini vive. E proprio lì, insieme, impazziranno e litigheranno per singoli versi, per un *enjambement* traballante o per un aggettivo incerto:

«Per lui da una falla, da una "pecca" (e Fortini era ossessionato dalla dimensione ebraica del peccato), sembrava che dipendesse non solo la fine del mondo, ma anche la felicità di chi passava fuori dalla finestra, come se ci fosse una relazione sotterranea tra la riuscita di un testo e la gioia del primo venuto. [...] Quindi c'era timore ma grande ammirazione per questa capacità di penetrazione del testo: da un dettaglio si risaliva a un corpo vivente. Per me è stata una grande lezione di poesia.»⁸

⁶ De Angelis 2010, 36.

⁷ Vincentini 2008, 52.

¹⁰ Vincentini 2008, 123.

Con il suo maestro non parla di politica, quasi mai. Divergenti visioni del mondo, però, diventano convergenti laddove l'interrogativo è l'esistenza stessa racchiusa nei versi, lì De Angelis assorbe come una spugna metodo e passione: «... Volevo parlare di poesia e di quello si parlava, e lì era formidabile. Veniva fuori tutta l'erudizione appassionata che solo un letterato fiorentino degli anni Cinquanta poteva accumulare in decenni di studi, biblioteche, letture. Una capacità strepitosa di cogliere il minimo fremito della pagina, per poi intrecciarlo in una visione più vasta.»

E proprio tra quei letterati fiorentini troverà un altro maestro, lontano dal primo, ma vicinissimo a De Angelis: Piero Bigongiari. Maestro dell'ermetismo, fu proprio sulle sue prime opere (in particolare sul Bigongiari delle *Mura di Pistoia*) che Milo scrisse la sua tesi. E proprio per quel Bigongiari non smetterà mai di provare attrazione. Per i suoi versi che De Angelis definisce «vertiginosi e fiabeschi».

«Era l'opposto di Fortini, e infatti i due si detestavano. [...] Bigongiari era fedele alla poesia quanto Fortini; però era un uomo del sorriso, stilnovista nel suo estremo garbo di gentiluomo fiorentino, capace di accoglierti e continuare il tuo discorso.»⁹

Fondamentali, in questi anni di formazione, sono anche le letture, intense e quasi bulimiche. Incontri ravvicinati con Celan, Benn, la Cvetaeva, Michelstaedter, Montale, Pavese... Tutti autori «del dramma, del vicolo cieco». E poi dialoghi lunghi e fruttuosi con i coetanei: Lumelli, Coviello, Malagò, Cappello.

«Con Lumelli e Coviello abbiamo fatto il giro d'Italia per conoscere scrittori, magari modesti, di cui però ci era piaciuta una frase. Viaggi in treno, ore instancabili di contenziosi, di impuntature su un verso da salvare, dialoghi che si accendevano e poi, all'improvviso, ci facevano sentire uniti nella poesia. Un sodalizio quotidiano.»¹⁰

⁹ Vincentini 2008, 125.

¹² Vincentini 2009, 27.

1977: “Cerchiamo qualcuno che ami la poesia”

«“Niebo” nasce come alterità, al suo tempo e come idea solitaria di poesia, esigenza centrale di durata, di permanenza, di rapporto con la tradizione, con i maestri, con i vivi e con i morti, cola la loro comunione. Così è nata quell’esperienza breve e ardente, quei lunedì sera di via Rosales 9 in cui abbiamo visto sfilare davanti a noi poeti di tutta Italia, noti e meno noti, giovani e anziani, insieme a una miriade di ragazzi e ragazze che volevano dire la loro sulla poesia. E tanto più grande era il ventaglio degli incontri, quanto più serrato rimaneva il nucleo di “Niebo”, fedele a un patto giurato, a un’idea assoluta e romantica della scrittura, ai suoi maestri ispiratori: Hölderlin, Trakl, Rimbaud, Alexandre. Assoluta ma anche consapevole che l’assoluto può vivere soltanto nel palpito vivo della lingua, nel suo respiro contemporaneo.»¹¹

Bacheca dell’Università Statale di Milano, 1976. Appare un cartello: CERCHIAMO QUALCUNO CHE AMI LA POESIA.

«... il cartello l’ho scritto io. Ho usato il plurale perché altrimenti mi suonava patetico. E poi l’ho messo proprio lì, in quel luogo sommamente ideologico, perché era stata pur sempre la mia università e perché la poesia sa farsi strada ovunque.»¹²

Inizia così l’esperienza di Via Rosales 9: ogni lunedì per tre anni, ci si riunirà a parlare di poesia, e a farla parlare. Lì vedrà la luce *Niebo*. De Angelis è appena tornato dal freddo di Varsavia, dove ha studiato e approfondito le opere del polacco Boleslaw Lesmian e il cielo (appunto, in polacco, *niebo*) sotto cui ha vissuto.

Quell’inverno, dopo l’annuncio in bacheca, in Via Rosales 9, dove De Angelis abita, si presentano centinaia di giovani, incuriositi:

¹¹ Vincentini 2008, 64.

¹² Vincentini 2008, 127.

«Pochissimi di questi amavano la poesia, ma questo già si sapeva. Pochissimi, voglio dire, l'amavano nel senso di una vocazione totale e senza tradimenti.»¹³

Pochissimi, ma sufficienti a dar vita ad una rivista letteraria completamente votata alla poesia, proprio come De Angelis vuole. Esce così, nel giugno del 1977, il primo degli undici numeri della rivista quadrimestrale *Niebo*. Il poeta studiato a Varsavia da De Angelis diventerà una sorta di nume tutelare della rivista, con il merito di aver dato il titolo a questa nuova avventura culturale. Con De Angelis come direttore, il resto della redazione è composto da Emi Rabuffetti, Antonio Mungai, Ivano Fermini, Alberto Schieppati, Giancarlo Pontiggia, Cesare Lievi, Marta Bertamini e Roberto Mussapi (che sono al contempo gli autori stessi dei testi proposti). L'andamento quadrimestrale non sarà costante e già dal 1978 si troverà ad avere cadenze discontinue. La rivista è costituita da una parte teorica di stampo monografico dove si punta a creare una sorta di *Pléiade* di poeti di riferimento, che determinino la linea poetica del gruppo. Si potranno leggere, nel corso di questi anni, traduzioni, saggi e recensioni su autori come Blanchot, Hölderlin, Lucrezio, Bonnefoy, Barbu... Altri autori messi in programma verranno però poi lasciati da parte (come il caso di Nerval, previsto nel numero 6, sostituito dalla più generica idea di «fiaba»). Questa incostanza temporale e tematica, più che essere un difetto, va vista come la dimostrazione chiara della volontà di creare un organismo vivo e duttile, aperto a idee provenienti da qualsiasi fonte e lettura, purché *fedeli alla poesia*. Proprio per questo, la seconda parte della rivista è costituita proprio da testi dei membri della redazione ai quali si affiancano piccoli cammei di autori esterni alla rivista, come Giuseppe Conte, Angelo Lumelli, Alessandro Ceni.

«“Niebo” era un rapporto assoluto con i poeti, era la volontà di farli parlare e di dare loro parola; però c'era anche questa severità, questo silenzio da prima comunione che avvolgeva qualsiasi lavoro traduttivo, per esempio. Era l'idea che la poesia non è mai riducibile a nessuna interpretazione di tipo sociale, o psicanalitico, linguistico o

¹³ Vincentini 2008, 128.

filosofico. Volevamo le nozze con la poesia: fare un matrimonio tempestoso ed eterno, in vita e in morte.»¹⁴

Sicuramente questa rivista appare molto più efficace nell'atto pratico che in quello "teorico", perché proprio attraverso i testi poetici si delinea con maggior nitidezza l'impianto ideologico del giovane gruppo. Interessante da questo punto di vista, è anche il manifesto poetico posto in chiusura del primo fascicolo: si pone l'accento sulla necessità di inserirsi in una dimensione europea e sulla ferma volontà di «esaminare alcune linee della poesia europea in cui è più evidente il polo dello "svelamento" (interminabile) rispetto a quello della "fondazione" di un linguaggio poetico: svelamento in cui viene meno la pretesa di dimostrare un tragitto o una serie di tappe e in cui un tempo caotico si mescola al tempo del testo letterario»¹⁵.

La rivista cesserà di esistere improvvisamente. L'ultimo numero sarà quello del febbraio-marzo 1980 dedicato emblematicamente a Boleslaw Lesmian.

*1982-1983: Un brancolamento che «si farà poetica».*¹⁶

Questi anni segnano fortemente la produzione deangelisiana. L'insonnia, le anfetamine, il timore di «un pericolo mai sentito prima»¹⁷, portano il poeta a due opere vulcaniche e introflesse. Una raccolta di saggi, *Poesia e destino* (1982), e una raccolta poetica l'anno successivo, *Millimetri*.

Poesia e destino può essere considerato come una sorta di taccuino di lettura, troviamo i classici, l'oriente, riflessioni d'ogni sorta. La Grecia, e il rapporto con il mondo classico, si sente in ogni pagina. Come se il testo fosse pervaso dalla necessità di parlare del tragico, dell'indagine sull'animo umano. Perché è quello il compito della poesia, il suo *destino*.

¹⁴ Vincentini 2008, 128.

¹⁵ Niebo 1977^a, 115.

¹⁶ De Angelis 1982, 17.

¹⁷ Vincentini 2008, 52.

«*Poesia e destino* è un diario di guerra: pagine furiose, attraversate dal contrasto, dal grido, dallo scontro, dalle aspirazioni incalzanti. Tra queste l'aspirazione all'epica, allo sguardo d'insieme, al respiro lungo del fondista. Oppure l'aspirazione all'Oriente, il corpo a corpo con l'induismo e con la sua dottrina del silenzi. Ero innamorato di questo silenzio. Un innamorato respinto.»¹⁸

Proprio in quei mesi lavora a ventinove poesie, disperate e frutto di una vita insonne, disconnessa e lontana dal mondo. In via Rosales 9 non c'è più nessuno. C'è solo Milo, l'angoscia, la rottura di un meccanismo che regala solo notti senza pace, corrose da un vortice chimico che lo porterà a girare Milano nella speranza di ritrovare il sonno e poter restituire al giorno ciò che gli spetta. Solo la poesia, anche qui, salva, o meglio, risponde al pericolo. Sono versi prosciugati fino all'osso. Diversi da ogni altra produzione di questo autore ma non per questo distanti da lui: «Il paradosso vuole che *Millimetri* sia apparso a molti come un libro freddo. In realtà, se c'era freddezza, era quella che nasce dalle ore contate, da un panico in cui una creatura, per salvarsi, deve solo fare gesti necessari, come in un campo di concentramento.»¹⁹

La raccolta non è nata per essere pubblicata così. Doveva essere un preludio alla raccolta successiva (*Terra di viso*), ma l'esigenza editoriale (e forse anche quella umana) ha fatto sì che questa piccola collezione diventasse opera a sé stante.

«*Millimetri* è un libro a sé, scritto in un periodo buio, in cui stavo perdendo il contatto con il mondo e con me stesso. *Somiglianze* era un libro trepidante di palpito, di emozione, di richiesta d'ascolto, di indugio, di seduzione, seppure in un modo segreto. In *Millimetri* avviene qualcos'altro: la parola si restringe in una specie di ossatura scheletrica, senza più carne. Tutto è geometria, è segmento, è bianco e nero, teso. Più di ogni altro è un libro fatto e rifatto. Riscrivevo per tante volte una stessa poesia che poi magari ritornava ad essere quella di partenza, in una sorta di insonnia perpetua. È il mio libro meno biografico, perché non arriva nemmeno alla psicologia, al dialogo, ai personaggi o ai luoghi abitabili. Rimane lì, in una zona di attriti e tensioni che precede

¹⁸ Vincentini 2008, 96.

¹⁹ Vincentini 2008, 52.

ogni rapporto umano, in una specie di bianco e nero appuntito, secco, millimetrato, appunto, una specie di lama verticale a cui è sfuggita la visione d'insieme.»

1983-1989: Dopo i millimetri.

Aprile 1983, casa di Michelangelo Coviello. De Angelis incontra lì per la prima volta Giovanna Sicari. Legge una sua poesia e subito cerca di mettersi in contatto con lei. Parte da subito un intenso rapporto fatto di telegrammi, lettere, telefonate e viaggi tra Roma e Milano.

«Si era creata una dimensione di fecondità segreta, qualcosa che seminava negli anni.»

Nel 1985 uscirà *Terra di viso*, raccolta con alcune tra le più biografiche delle sue poesie, con riferimenti alla figura paterna e ai suoi racconti di guerra, in precario equilibrio tra il vortice e il surreale. Raccolta che spesso passa inosservata, ma che tra i suoi versi vede riaffiorare la rima, mai usata finora dall'autore.

«La velocità delle associazioni, con *Terra di viso* è aumentata in modo cruento. Senza però giungere al surrealismo, ossia all'arbitrio, peccato mortale della poesia. Ogni immagine, qui, vuole essere la più certa e la più nuova, la più antica, la più inaudita, quella che doveva esserci e insieme quella che viene dall'altro mondo: equilibrio instabile e sempre incertissimo tra traduzione e invenzione, tra necessità e scoperta, tra eredità e avventura.»²⁰

Nel 1989 arriva quello che De Angelis stesso definisce come il suo libro più vorticoso «dai nessi più rapidi e inattesi»: *Distante un padre*. Una riflessione sulle origini e sul passato e su ciò che lì è mancato, come una figura paterna con una voce più forte. Il titolo

²⁰ Vincentini 2008, 70.

indica una vera e propria unità di misura, così come si può distare un metro da un albero, De Angelis dista un padre dall'essere completo.

«*Distante un padre* è il più vario dei miei libri. Ci sono molte vie, toni, tensioni. C'è la sezione in dialetto, la più distesa, ma ci sono altre zone di cronaca allucinata, con forte velocità associativa, con una parola che cerca legami tra mondi lontani [...]. C'è poi la presenza dell'infanzia, del tempo perduto.»²¹

1999-2005: Il semprevivo di ogni niente.

Dieci anni di silenzio per la poesia di De Angelis. Nel mezzo tanta vita, un matrimonio, un figlio, nuove case e nuovi lavori, il tutto dentro un corpo nuovo che non teme più la notte. Tutto ciò che apparirà nella sua nuova raccolta: *Biografia sommaria*.

«Con alcune zone dell'essere mi sono riconciliato, con altre la ferita resta aperta. C'è una parte del libro – *Capitoli del romanzo* – dove emerge una voce più lenta e distesa, per me nuova e credo irripetibile.»²²

Milano è ancora la città del testo, della poesia. Ma l'angoscia sembra essere svanita. Poi, il buio ritorna, in piena estate, in una piena estate del 2003. La moglie Giovanna Sicari (sposata nel 1990) si ammala gravemente. Un'estate di flebo e ospedali, di cemento che si fonde nel seno, di vene che si spezzano. Di aghi che non trovano entrate. Fino a che, nella notte del penultimo giorno dell'anno, Giovanna muore, nel buio. E De Angelis si trova a dover combattere ancora con le ombre. A dover decidere se la vera salvezza sia nel proseguire o nella stasi. In due anni di lavoro il poeta produrrà *Tema dell'addio*. Un requiem corale, un vero tentativo di dialogare con i costanti addii di cui la vita è costellata. È qui, forse, che De Angelis diventa realmente *orfico*. Nel vero senso della parola. Si trova tra la tensione del rivoltarsi indietro verso la sua Euridice, o l'andare avanti senza

²¹ Vincentini 2008, 72.

²² Vincentini 2008, 73.

di lei, unica alternativa vera per non perderla: De Angelis decide di non voltarsi, e così la tiene con sé.

«Alcuni mesi fa, alla fine di giugno, sono passato in autobus, l'autobus 57, davanti a Villa Schleiber, che era una villa dove spesso andavamo con Daniele a giocare a pallone. L'autobus si ferma proprio davanti a un bar che ci piaceva molto. E Giovanna... è lì! Era lei, senza dubbio, con quel modo di tenere la tazzina del caffè. La guardo ancora con un'emozione infinita... siamo vicini... la fermata del 57 è proprio lì... le dico "Giovanna, aspetta, adesso scendo!": "No, resta sull'autobus, tornerò ancora... non temere, tornerò. Ma tu... resta, resta, non scendere... *non voltarti... no... non devi voltarti...*»²³

2010: *Quell'andarsene dei cortili nel buio*.

Sono passati cinque anni da *Tema d'addio* e cinquantasette nuovi testi appaiono in quella che attualmente è l'ultima raccolta di Milo De Angelis: *Quell'andarsene nel buio dei cortili*. Il titolo ci riporta al De Angelis *flaneur* che attraversa i cortili e le loro oscurità. Il buio è infatti una delle parole chiave della raccolta, che riporta un autore già dedito al *labor limae* come De Angelis al demone della variante che lo aveva ossessionato in *Millimetri*. Cinquantasette testi che ci fanno tornare alla mente i cinquantasette di *Tema dell'addio* e di *Terra del viso*. Continuità anche tra i cortili che, come si può leggere all'interno della raccolta, non solo ospitano il buio (come nel titolo) ma, talvolta, vi si addentrano:

... allora mi chiamò un drappello
di anime sole... scostarono le tende bisbigliando,
si avvicinarono alle grandi vetrate del tempo...
una salmodia di numeri e vento... quello fu l'atto
... il solo atto consentito...
quell'andarsene dei cortili nel buio...

²³ Vincentini 2008, 166.

1.2. Studi.

Per provare a capire qual è stata la diffusione dei testi di Milo De Angelis attraverseremo i percorsi tracciati da cinque principali studi di stampo antologico che hanno preso in analisi la poesia contemporanea: *Il pubblico della poesia* (Berardinelli-Cordelli, 1975), *La parola innamorata* (Pontiggia-Di Mauro 1978), *Parola Plurale* (Alfano, Bello Minciocchi, Cortellessa, Manganelli, Scarpa, Zinelli, Zublena, 2005), *Dopo la lirica* (Enrico Testa 2005), *La poesia moderna* (Afrifo-Soldani 2012).

1975: Il pubblico della poesia

Nel 1975, anno della morte di Pasolini e del Premio Nobel a Montale, mentre ci si interroga se la poesia sia ancora possibile, Milo De Angelis appare su una delle antologie più discusse dell'anno: *Il pubblico della poesia* (Berardinelli-Cordelli).

È un'antologia che pone l'attenzione su una nuova generazione di poeti, che ci porta a notare con forza l'enorme diversità con le opere contemporanee dei poeti più maturi. Mette in prima linea la frattura storica e artistica che si è creata tra due generazioni:

«Quando in genere ci si lamenta della fiacchezza, della inconcludenza dei più giovani su questo terreno, della mancanza di un ricambio e simili, probabilmente ci si lascia sfuggire l'essenziale. E cioè che oggi le scritture di tipo letterario, per continuare ad essere in qualche modo possibili, devono essersi lasciate alle spalle un grosso nodo di intenzioni sbagliate. Devono avere preso atto dell'avvenuta dissoluzione di un corpo ideologico-letterario al cui intero sono state vissute quasi tutte le vicende italiane degli ultimi trenta anni. Solo se quella Letteratura non esiste più, oggi si può tornare di tanto in tanto a scrivere qualcosa che somigli alla sua figura trascorsa»²⁴.

²⁴ Berardinelli-Cordelli 1975, 10.

In questa antologia attenta alle nuove leve, De Angelis appare per la prima volta con dodici poesie che ritroveremo con variazioni nella prima raccolta del poeta nel 1976 (solo cinque, però, delle dodici, resteranno totalmente invariate).

«Ricordo con emozione quell'esperienza: è stata la mia prima uscita in un'antologia importante come quella di Berardinelli e Cordelli, che allora sembravano – ma non è stato così per tante ragioni – i “nostri” critici, quelli destinati ad accompagnare la nostra generazione per un lungo tragitto»²⁵

Viene già individuato il suo carattere oscuro e spesso indecifrabile, il suo stile distante dalle tre principali linee sperimentali degli anni Settanta (quella di matrice sanguinetiana, con Vittorio Reta, quella di Cagnone e Covello con sperimentalismi sintattici e strutture alogiche e quella che opta, con poeti come Graffi, Costa o la Niccolai, al puro *nonsense*); elementi, questi, che porteranno i critici ad accostarlo fin da subito alla corrente minoritaria che sembra proseguire la linea simbolista. L'audacia di questa antologia porterà però a giudizi avventati sulla poetica di De Angelis, aprendo la strada alle definizioni neo-orfiche o neo-ermetiche: «E tuttavia egli è orfico, un sismografo dell'essere, si potrebbe dire un medium»²⁶. E proprio questa inclinazione alla ricerca del *medium* porterà l'occhio della critica a posarsi sul De Angelis più distante da quello che sarà poi, in raccolte come *Somiglianze* o, ancora di più, *Millimetri*. Si dirà di lui, ne *Il pubblico della poesia*, che il migliore De Angelis è quello dove «prevale un *continuum* carnosamente riflessivo [...], in cui il *discorso* sembra parlare da solo e non rimanda a un personaggio». Insomma quello che poi, con l'evolversi della poetica, lascerà il posto al De Angelis lacerato e lacerante, fatto di versi distanti da un continuum, da una linearità.

1978: *La parola innamorata*

Nel 1978 un'altra antologia simbolo di quegli anni accoglie le poesie di Milo De Angelis: *La parola innamorata* (Pontiggia-Di Mauro). Un'antologia dalla struttura

²⁵ Vincentini 2008, 47.

²⁶ Berardinelli-Cordelli 1975, 287.

tradizionale – con prefazione, testi ordinati per autore, note biografiche – che però riporta a galla l'esigenza, già sentita ne *Il pubblico della poesia*, di uscire dal vincolo che imponeva il binomio poeta-società. Si ritorna a una dimensione «ludico-amorosa»²⁷ della poesia e lo si evince già dalla prefazione dei due curatori:

«Una nuova poesia pretende una nuova meritata maniera di leggere [...]. La parola poetica è dunque innamorata e perciò impertinente e beffarda, indifferente ai conclami e ai conclavi della giustizia»²⁸.

E qui De Angelis, dopo tre anni dalla prima antologia, e dopo due dalla pubblicazione della sua prima raccolta, è già uno dei poeti più importanti nel panorama coevo. Si presenta con dei testi inediti e che poi non appariranno in nessuna raccolta ma di cui sentiremo l'eco in molte poesie. Due testi divisi in capitoli, nel primo (*Più bianco allontanato*) possiamo osservare una sorta di prosa poetica che poi non ritroveremo più nell'autore.

Con *La parola innamorata* entriamo nel cuore della mia biografia, da una parte, e della storia pubblica di quegli anni dall'altra. Anni controversi: pieni di slancio e di fervore, certo, ma anche di luoghi comuni, parole d'ordine formule dottrinarie. La semiologia e il marxismo, padroni indiscussi della scena: la semiologia – di cui fu appendice la neoavanguardia – era un tentativo di prolungare all'infinito il viaggio per eludere la nostalgia del porto, per usare una definizione di Blanchot; il marxismo era un modo per escludere dalla poesia l'ombra, l'assoluto, la follia, la solitudine. *La parola innamorata* nacque dall'impossibilità di resistere su questa scena.

De Angelis si impone sempre di più sulla scena poetica e la sua prima raccolta diventa un punto di riferimento imprescindibile. E proprio ora, come la vecchia tradizione critica impone, inizia a consolidarsi la necessità di incasellamento in un genere e in una corrente

²⁷ Crocco 2015, 144.

²⁸ *La parola innamorata* 1978, 11.

specifica, già emersa in *Il pubblico della poesia*. E così ci troviamo davanti a termini come “neo-ermetismo”, “neo-orfismo” che sono così distanti, nella realtà, dal poeta in questione. Termini usati forse senza tener conto delle testimonianze di De Angelis stesso che per il termine “orfico” prova quasi ribrezzo, come ci viene raccontato in *Climi*, testo che appare nella sua raccolta di saggi *Poesia e destino*:

... Se la greicità ha insegnato qualcosa, è la sua distanza da ogni occultismo, da ogni realismo, da ogni misticismo, nel momento in cui queste tre strade iniziano la litania delle cose che ci sono ma non si possono dire. Quando le parole non ammettono diatriba tra essere e dire, a loro volta disprezzano quel passatempo che può diventare l'inesprimibile (*la palabra que falta*). In questo senso fa sempre ribrezzo l'aggettivo “orfico” appiccicato a Campana o Rimbaud, a due tra le posizioni più matematiche del furore mediterraneo. Se nell'accezione divulgativa si vuole allacciarlo a un *cupio dissolvi* che è già a dissoluzione del mito e il suggerimento di un clima tenebroso, Campana o Rimbaud hanno rapporto con tutto questo? E Mallarmé?

Siamo lontani, con De Angelis, dall'oscurità onirica che così tanto lo infastidisce. Il poeta che tende di sua volontà all'imperscrutabilità sbaglia, ci dice De Angelis, non è stato in grado di leggere il mondo e di scriverlo, ha infranto la dialettica della poesia pensata che sta alla base del lavoro autentico dello scrivere.

2005: Parola plurale

Trent'anni dopo l'uscita de *Il pubblico della poesia*, è ancora aperto il dibattito sulla necessità di nuove linee guida antologiche. In opposizione all'idea di un'antologia redatta da poeti, si rivaluta il ruolo della critica, che sembra arresa davanti alle istanze della nuova poetica. Appurato che «le mappe non sono più possibili, che i raggruppamenti e le sigle sono impraticabili»²⁹, ritorna viva l'esigenza di un supporto critico, e proprio di questo parla l'introduzione all'antologia *Parola plurale*:

²⁹ Ferroni 2003, 6.

Non è accettabile che la critica abdichi al proprio ruolo per esaurimento, vero o presunto, del proprio oggetto. La critica non ha affatto il diritto di *smettere di leggerla*, la poesia, perché troppo varia e discontinua nelle ambizioni e nei risultati, troppo difficile da reperire o persino semplicemente perché *troppa*. La critica ha precisamente l'ufficio di scegliere, selezionare, tramandare. Se non lo fa lei, c'è sempre qualcun altro pronto a farlo in sua vece; magari semplicemente il mercato, sempre pronto a farsi giustizia da sé. Con quali conseguenze per la poesia, è facile immaginare. Maggiori difficoltà che incontra, la critica – maggiori siano i suoi sforzi per averne ragione. [...]. Non si progetti un'ennesima mappa dall'alto, non si operi più sulla base di astrazioni, di modelli cartografici desunti da quelli passati ma lo si percorra in lungo e in largo – questo territorio³⁰.

Il compito della critica è sancito, e così otto studiosi (Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli e Paolo Zublena) si riuniscono per dar vita a una nuova, ricca, antologia. Dividono i sessantaquattro poeti in quattro gruppi “tematici”, introdotti da due saggi critici ognuno. De Angelis viene inserito nella sezione *Deriva di effetti*, a cura di Andrea Cortellessa e Paolo Zublena.

L'introduzione al poeta, scritta da Zublena, mette finalmente luce su alcune criticità dell'interpretazione di questo autore così oscuro. Sposta chiaramente il punto di vista dalla solita inclinazione alla categorizzazione *neo-orfica* e *neo-ermetica* in direzione della vero perno attorno al quale ruota tutta la poetica di De Angelis: il tragico. E proprio l'esigenza del tragico allontana la poesia di questo autore da ogni possibilità di orfismo. In De Angelis la complessità della sfera sintattica, fatta di cortocircuiti metaforici difficili da interpretare, si dispiega sotto i comandi stessi del poeta. Come dice Paolo Zublena «La tradizione convocata da De Angelis non è quindi né quella dei mistici né quella degli stoici, posizioni queste incompatibili con il sentimento del tragico».

³⁰ *Parola plurale* 2005, 8-9

2005: *Dopo la lirica*

Nello stesso anno di *Parola plurale*, Enrico Testa pubblica un'altra antologia di poesia contemporanea: *Dopo la lirica*.

Di stile diametralmente opposto a quello degli otto studiosi di cui prima, ritorna ad una struttura delineata dall'andamento cronologico. Enrico Testa si addentra in una più precisa analisi stilistica dei singoli autori, concentrando finalmente l'occhio clinico sulla lingua della poesia, mettendo in moto ciò che in *Parola plurale* si invitava a fare: critica. E proprio nell'introduzione a De Angelis possiamo coglierne i primi frutti. In tre pagine scarse riesce a delineare i tratti emblematici di questo autore, parlandoci di «costruzione del testo basata su principi dell'interferenza e della molteplicità: la sintassi, attraverso scambi pronominali, sequenze di verbi che si susseguono l'un l'altra e indicatori che spostano dinamicamente la scena, propone un continuo mutamento dei soggetti, dei tempi e delle azioni rappresentate»³¹. Vengono osservate anche le mutazioni di stile nel progredire del tempo, andando a evidenziare la progressiva distensione della lingua di De Angelis, fino alla raccolta *Tema dell'addio*, ultima tra quelle prese in analisi da Testa. Nonostante, però, l'attenzione stilistica e l'acutezza delle osservazioni, torna a farsi vivo l'*orfismo*. Testa arriva a sostenere che la poetica di De Angelis (o, meglio, del De Angelis prima di *Biografia sommaria*) si fonda proprio sul «principio della difficoltà comunicativa»³², e proprio questo lo porta a ritornare sui passi del neo-ermetismo e del neo-orfismo, dove il poeta, nella sua incomprensibile torre d'avorio, si rivolge al mondo attraverso analogie (oracoli?) per nessuno comprensibili. Ma, come già detto, non è così.

³¹ Testa 2005, 303

³² Testa 2005, XXIV

**2. Dell'arte dell'*andare a capo*:
la crisi della metrica e la tensione dell'orecchio.**

2.1. *Un udito ineccepibile.*

Ritorniamo ora a riflettere sulle parole di Bertolucci che abbiamo letto all'inizio di questo percorso. La metrica è in crisi. L'istituzione poetica per eccellenza che legittimava la poesia stessa si sta sgretolando. Come comportarsi ora? Proprio riguardo alla crisi della metrica interviene Paolo Giovannetti, in un capitolo del suo libro *Modi della poesia italiana contemporanea*, che attraverso l'analisi di sei *macro-problemi* ci aiuta a ripercorrere le fasi d'evoluzione di questa crisi. Passando dalle teorizzazioni fortiniane del nuovo sistema metrico *accentuativo* venuto a sostituire quello sillabico, a quelle di Giuliani (1961) sul verso atono anti-letterario, senza trascurare ogni tentativo di riabilitazione della norma (si pensi alle forme chiuse che attraggono moltissimo la poesia dialettale di Baldini o Loj) o a quelli di dar vita a nuovi istituti che si fondino sulla tradizione (come racconta Gabriele Frasca «la possibilità non già di aderire a istituti formali più o meno tradizionali, quanto piuttosto di ricominciare, alla ricerca di congegni mnemotecnici in cui imbragare il flusso stridente ma volatile delle più pervasive varietà della lingua, a trovare nuove forme»³³), si arriverà a delineare una nuova natura del verso, cosiddetto *informale* che è quello che, in questa sede, più ci riguarda. È proprio questo tipo di verso che ci permette l'avvicinamento a De Angelis, offrendo una necessaria propedeutica che ci dia modo di riflettere su una poesia non istituzionalizzata. Ma cosa si intende con *verso informale*? Si intende una poetica a metrica zero ma senza nostalgia del verso antico. Come dice Giovannetti: «Nel caso del verso informale, il lutto della metrica è celebrato sotto i nostri occhi fino in fondo, e non ci viene offerta alcuna possibilità di rinascita o riscatto»³⁴.

De Angelis sembra avere in testa questo verso già mentre scrive gli appunti che poi comporranno *Poesia e destino* (1982):

Essendomi immerso soltanto in questi ultimi anni (1977-1980) sulle ragioni ferree dell'andare a capo in poesia, tenterò una rapida storia di questa immersione. Forse il primo ricordo – ginnasiale – è quello famoso degli occhi “ridenti e fuggitivi” di Silvia in Leopardi, [...] cominciando a immaginare la bellezza, la diversa bellezza di un

³³ Frasca 2001, 39

³⁴ Giovannetti 2005, 135

“fuggitivi e ridenti”. Anni dopo, leggendo gli ermetici, vidi che c’era un’attenzione sottile per le pause e gli accostamenti: molti versi di Luzi o del miglior Gatto o di Bigongiari. [...] A proposito di Bigongiari, ricordo due versi (*La morte è questa / occhiata fissa ai tuoi cortili*). Due versi in cui la cesura mi sembrava e mi sembra ineludibile: la morte è “questa” ed è al tempo stesso – intervallata da un silenzio – l’“occhiata fissa ai tuoi cortili”, con quello strano legame tra occhiata e fissità, due termini che non si accettano a vicenda, in apparenza, ma che si sposano nella totalità della poesia. Poi, dopo gli anni del liceo e dell’università, ho cercato qualcos’altro: una andare a capo ancora più lontano dal senso – dal senso inerente a due versi separati e da quello orchestrale che ne illumina la separazione – ho cercato cioè una rottura della frase che fosse obbligata ma non innalzabile dalla frase stessa né dalla totalità delle frasi. Che fosse innalzabile da una specie di dettatura, la quale imponeva di spezzare la frase senza spiegazioni e di amare questa spaccatura in una visione totale della poesia, non di quella poesia: “totale” qui inteso come l’insieme di ciò che preesiste – una poetica – e di ciò che incombe, un brancolamento *che si farà poetica*. Allo stesso modo: il termine “dettatura” non esclude minimamente le infinite correzioni e varianti, scrupolosamente impegnate a ripetere fedelmente ciò che è stato dettato. La variante non è così una disobbedienza – questo mai, pena lo sperimentalismo – ma al contrario un tendersi più acuto dell’orecchio al comando, un “udito ineccepibile”.

De Angelis, in queste riflessioni da poeta emergente (nel 1976, infatti, ha visto la luce la sua prima raccolta, *Somiglianze*), delinea già l’esatta evoluzione della propria ed individuale tensione dell’udito. Si parla di percorsi individuali proprio perché una volta andato in frantumi il solido istituto poetico del passato, nel brancolamento ogni poeta cerca una strada, la sua strada, e proprio la sua ricerca, più che il suo risultato, ne determinerà, forse, il calibro. Non a caso, questo paragrafo di *Poesia e destino* che abbiamo appena letto si intitola *Andare a capo (Autobiografia)*.

Il percorso di De Angelis, dunque, attraversa l’osservazione del grande passato un attimo prima del crollo, con Leopardi e la carica icastica dell’inarcatura, apparentemente lieve, tra i due aggettivi. Già lì, nell’occhio da giovane studente, De Angelis si interroga, prova a chiedersi come sarebbe stato lo sguardo di Silvia se avesse riso dopo la fuga. Il dubbio, quindi, l’interrogativo, l’inclinazione all’ambiguo traspaiono già. Proprio per questo, forse, l’automatico accostamento successivo è quello con gli ermetici che saranno,

soprattutto all'inizio, i maestri del poeta (Bigongiari lo sarà realmente e in carne e ossa). Un *a capo* nebbioso, che apre l'interpretazione, diventa interessante, stimolante. E proprio in un suo testo scritto tra il 1973 e il 1974 (*STP*) ne vediamo un esempio che ricalca la tecnica di Bigongiari nei versi «*La morte è questa / occhiata fissa ai tuoi cortili*):

Anche un mezzogiorno
di sole, impensabile, sul golfo
era la vita richiesta, che aumentava. Forse

l'inizio non è mai

una violenza

[...]

Il verbo essere anche qui si apre alla sua duplice natura, l'inizio forse non esiste, sembrerebbe, ma poi, a capo, si riprende fiato, ci si consola, perché l'inizio torna ad esistere, ad essere, e addirittura lo fa senza violenza, lo fa sempre. E ancora, sempre in questo testo, si ripropone l'inarcatura, per così dire, a doppio senso:

[...]
ora Alessandria è nella nebbia
sarà una piccola negazione
questo film
d'avventure
[...]

Stesso meccanismo, ma già diverso esito. L'*andare a capo* muta la valenza già nel corso di un unico testo. Non abbiamo nessun elemento, qui, che ci indichi quale delle due strade prendere. Nemmeno una punteggiatura che ci faccia capire se quel film possa essere l'inizio o la fine di un qualcosa. Resta Alessandria la negazione nella nebbia? O lo è il film?

Indubbiamente De Angelis in questa fase della sua produzione sperimenta e cerca un'idea, una strada sua che gli faccia capire dove il verso porta alla poesia. Proprio nei testi più

tardi della sua prima raccolta (1975-76) vediamo che l'*a capo* diventa un'ossessione, una smodata ricerca, tant'è che quei testi si ridurranno spesso a componimenti brevissimi e frammentati (la raccolta stessa si chiamerà *Movimenti Brevi*). I giochi d'ambiguità e di frattura diventeranno compulsivi e lasceranno posto a versi indecifrabili:

Quell'oggi
come entrare?
io chi?
tra due anche corrono
(in sogno) donne cheyennes, pescatori
di spugne
ma domani, vivendo
sarà un effetto (soltanto)

Questo testo quasi incomprensibile racchiude già, però, una delle strategie di De Angelis che guida il nostro studio. I «pescatori di spugne» citati tra i vv 5-6, protagonisti di un sogno, riportano il lettore ad un'altra poesia, che precede questa sezione, *Se non esci*:

Ancora il sogno
dei pescatori di spugne (“tu sai cosa
significa”) e la prima domanda
alla sorella, fissandola,
e il prezzo, il nostro prezzo, che è qui
come siamo vivi ci appartiene
 (“tu sei sola”) e intanto
è vero, si avvicina
e anche
 (“facciamolo, ma presto”)
forse si può ancora separarsi dai nomi, così potenti e vecchi
ma presto, in questa stanza
 (“c’era un arcipelago, isole
e proprio lì non potevamo”)
e allora bisogna credere in ciò che si incontra per primo

nel suo territorio, e anche
per questo e (“ti amerò senza immagini”).

Immagini che ritornano e ricreano familiarità e forma che muta e genera novità. L’«udito ineccepibile» si sta facendo sentire, De Angelis forse disubbidisce ancora alla sua dettatura, ma di certo la disobbedienza stessa prevede la presenza di un comando. Qualcosa, insomma, è nato, c’è. L’*andare a capo* sembra non essere più legato a un suono o a un ritmo già sentito. La poesia sembra stabilirsi in punta di verso, già si vedono nettamente invertiti gli schemi. La parola-punta non viene scelta per la sua posizione, è la sua posizione a determinare quella del resto del testo. Insomma: la parola spinge a capo il verso successivo.

Proprio in questa direzione continuerà la produzione di De Angelis, devoto dell’inarcatura come unica regola, seppure svincolata anch’essa da regole soggette a ricorsività. La volontà è quella di sospendere il testo, di sganciarlo del tutto, proprio perché la sua scrittura, prima ancora di essere un corpo, è fatta da singoli *brandelli*:

Comporre a scatti è per me inevitabile, fa parte del mio essere. Quando scrivo giungono frasi da zone lontane, giungono spezzoni, a brandelli, a segmenti, ognuna per conto suo, ognuna solitaria. Non c’è, fra loro, armonia, filamento, quella bella falcata rotonda che unisce e crea il giusto ritmo del fondista: non c’è. Ci sono invece bagliori, allarmi, presagi. La verità è che ogni frase giunge da un luogo suo, più o meno distante dall’attimo presente, e così porta un peso, un tono, una voce di volta in volta differente, spesso inconciliabile con le altre. Così, quando scrivo, ne scelgo alcune, quelle consanguinee, quelle che hanno una nota in comune, e le metto insieme, le faccio muovere in una sintassi e si forma un tema. Sì, prima le frasi e poi il tema, la dimensione emotiva: insomma il sentimento. E questo sentimento, quando comincia a prender forma, convoca a sé altre frasi dello stesso tenore. Questo avviene, in me, scrivendo poesie.

Proprio queste parole ci riportano all’orecchio le dichiarazioni poetiche di Artaud, importante compagno di viaggio di De Angelis, che dice:

Un uomo si possiede per schiarite, e anche quando si possiede non raggiunge se stesso completamente. Non realizza quella coesione costante delle sue forze senza la quale ogni vera creazione è impossibile. Eppure quell'uomo esiste. Voglio dire che ha una realtà distinta e che lo mette in valore. Lo vorremmo condannare al nulla con il pretesto che può dare solo frammenti di sé?³⁵

L'uomo quindi, non si ha mai. E il poeta, uomo anch'esso, corpo tra i corpi, non riesce ad aversi e attraverso la poesia cerca proprio di unire i brandelli di sé che percepisce ad istanti. Ed ecco svelata la struttura versale di De Angelis. Frammenti a sé stanti che cercano una comunione, un filo rosso che li ricollegghi in un testo. E testi che a loro volta cercano di fondersi in capitoli, opere. La raccolta in cui si percepisce meglio la struttura a incastro dei versi è forse *Tema dell'addio*, opera divisa in sette sezioni che contengono testi senza titolo, a loro volta legati tra loro, separati solo da un asterisco. Cinquantasette testi (anche qui, come in *Quell'andarsene nel buio dei cortili* e in *Terra del viso*) che compongono un unico, corale, requiem. Il testo è infatti una narrazione di un addio, un *tema* dove l'addio alla moglie diventa un addio universale. E nella descrizione della più grande smembratura che può capitare ad un uomo, come quella del distacco definitivo e irreversibile dalla persona amata, proprio lì, si delinea la più intensa compattezza e fusione dei testi. Ogni singolo verso è un universo autonomo ma si ricollega al verso successivo in modo fluido e essenziale. L'inarcatura non è né audace (come ai tempi di *Somiglianze* o *Millimetri*) né forzata, ma semplicemente necessaria, sinuosa e modulata da un ritmo che si fa strada nell'orecchio del lettore. Prendiamo, per esempio, il testo d'apertura dell'opera:

Contare i secondi, i vagoni dell'Eurostar, vederti
scendere dal numero nove, il carrello, il sorriso,
il batticuore, la notizia, la grande notizia.
Questo è avvenuto, nel 1990. È avvenuto, certamente
è avvenuto. E prima ancora, il tuffo nel Ticino,

³⁵ A. Artaud, 1979, 7.

mentre il pallone scompariva. È avvenuto.
Abbiamo visto l'aperto e il nascosto di un attimo.
Le fate tornavano negli alloggi popolari, l'uragano
riempiva un cielo allucinato. Ogni cosa era lì,
deserta e piena, per noi che attendiamo.

I versi sono tutti scanditi dalla punteggiatura. Punti e virgole danno andamenti cardiaci che dividono in due, tre, talvolta anche quattro parti ogni verso. Solo un verso resta puro, un periodo unico lo riempie senza sbavature: «Abbiamo visto l'aperto e il nascosto di un attimo.». Quasi a riassumere l'intento poetico della raccolta o forse dell'intera poesia di De Angelis, l'istante che si dispiega in tutto il suo contenuto e che si fa scrittura.

Ma se il ritmo sembra essere scandito dalla punteggiatura, dove si posiziona il valore dell'*a capo*? In questo testo vediamo la volontà di oltrepassare il limite del prevedibile, nell'andare a capo. La punteggiatura precisa, infatti, dà un ritmo che non sempre coincide con l'andamento dei versi. Ci costringe a un doppio respiro e ad un costante ritorno al verso precedente per afferrare il senso giusto. Come nei primi due versi, dove l'*a capo* cambia il senso: «Contare i secondi, i vagoni dell'Eurostar, vederti | scendere...». Se ci si attiene al verso sembra quasi che sia la voce narrante a scendere dal treno, che il verbo «scendere» sia ricollegato agli infiniti che lo precedono («contare», «vederti») in una enumerazione sistematica delle azioni svolte dal poeta, ma tornando indietro e seguendo la punteggiatura si scopre che non è così.

Ecco perché l'enjambement diviene una figura cardine della poesia contemporanea e, in particolare, di quella svincolata da forme tradizionali. Agamben, nel 1996, ha identificato nell'«enjambement l'unico criterio che permetta di distinguere prosa da poesia»³⁶, correndo forse così il rischio, come suggeriscono Giovannetti e Lavezzi in *La metrica italiana contemporanea*, di forzare l'esigenza di un denominatore tra epoche, rendendo debole la teoria. Fondamentale, piuttosto, è stabilire cosa c'è di nuovo, più che di simile, nell'istituzione poetica d'oggi, scovando altre strutture che si oppongano a quelle antiche. L'enjambement, dunque, diventa il simbolo di una nuova poetica, che necessita del frammento versale proprio per rappresentarsi. Il verso, in sostanza, per De Angelis

³⁶ Agamben, 1996, 113

diviene strumento uditivo e visivo della disgregazione del contenuto. Una sorta di unità di misura nuova, una nuova rima, per così dire. E ne abbiamo di ogni tipo:

dai più antichi, come già ricordato, di influenza ermetica, dove la frattura genera ambiguità:

Eppure era per la gioia.
Le luci tremano, nella vetrina,
e vorrebbero entrare in un significato.
Qui è impossibile
legare i minuti a qualcuno
[...]

a inarcature leggere tra soggetto e verbo, o tra complementi normalmente inscindibili:

Un **maestro**
nuotò all'alba
delle cose, tra le sei meno venti
e la buona fortuna [...]

a fortissimi, con aggettivi dimostrativi, articoli e preposizioni articolate lasciate in punta di verso:

[...]
allora che la vita
palmo a palmo
esige il veleggiante, **quell'**
atomo.
[...]

Ma una volta superata l'apparente disgregazione, l'enjambement diviene a tutti gli effetti uno dei perni dell'unificazione del testo, quasi per paradosso. Laddove la divisione era più netta e clamorosa, con più forza si sentirà la tensione verso la rilettura e il ritorno. Le

ripetizioni di termini o di interi versi che presentano variazioni nella frattura del verso sono il fenomeno metrico indubbiamente più ricorrente in De Angelis. Partendo dal presupposto che la ripetizione, per questo poeta, è una vera e propria ossessione, che ci riporta al movimento *orfico* di cui sopra, automaticamente il nostro occhio dovrà portare una maggior attenzione laddove la ripetizione si ostina in punta di verso.

Le ripetizioni di termini o di interi versi che presentano variazioni nella frattura del verso sono il fenomeno metrico indubbiamente più ricorrente in De Angelis. Partendo dal presupposto che la ripetizione, per questo poeta, è una vera e propria ossessione, che ci riporta al movimento *orfico* di cui sopra, automaticamente il nostro occhio dovrà portare una maggior attenzione laddove la ripetizione si ostina in punta di verso.

Questo fenomeno è ricorrente in tutta l'opera di De Angelis, e si sviluppa in più direzioni. Talvolta una parte della frase appare in un verso e si ripropone spezzata nei versi successivi, o una parola in punta di verso si ripete all'inizio del verso successivo senza essere divisa da alcun segno di interpunzione per poi arrivare addirittura all'epifora. L'esito è proprio quello del richiamo dell'attenzione sul verso precedente, della rilettura attenta e dell'osservazione della variazione. Proprio così qualcosa di minimo come un la sostituzione di un sostantivo, si dilata nel momento stesso in cui rende la ripetizione non propriamente esatta. Lo vediamo, per esempio, nel testo *Nei polmoni*, della raccolta *Terra di viso*:

La coperta, la sua forza, mentre crescevamo.

O gli occhi che ieri furono ciechi,

oggi tuoi, ieri l'inseparabile. Le fiale,

il riso in bianco diventano l'unico

mondo senza simbolo. **Materia che**

fu soltanto materia, nulla che

fu soltanto materia. Vegliare, non vegliare, poesia,

cobalto, padre, nulla, pioppi.

Concentriamoci sui versi «...Materia che | fu soltanto materia, nulla che | fu soltanto materia.». Ci troviamo davanti a una epifora («che...che») e a un'anafora («fu soltanto materia... fu soltanto materia»). Una ripetizione marcatissima che culla l'orecchio, viene

distorta da quel nulla che ci costringe a rileggere il testo per capire dove sta l'errore. E quello che all'inizio è dissonante diventa poi rappresentativo di uno dei due poli del testo, dando vita a una divisione netta all'interno dell'unione tracciata dalla ripetizione: da un lato, nella prima parte del testo, abbiamo infatti la *materia*, fatta di «coperta», della «sua forza» (del padre?), di «fiale» e di «riso in bianco», e nella seconda abbiamo il *nulla*, fatto anch'esso, però, di materia, fatto di veglie, cieli («cobalto») e dal «padre», qui espresso chiaramente e non convocato per metonimia con la sua forza (forse perché la forza non c'è più. Il tema del *padre* in questa raccolta è molto sentito, ed in particolar modo legato all'immagine di una nuova visione della figura paterna, intesa come un riflesso del futuro). La parola *poesia* si colloca proprio all'interno dell'elenco del *nulla*, come a voler sottolineare di quale *materia* (ecco l'ennesimo mutamento di prospettiva nella ripetizione) si debba occupare. Di quel nulla apparente che in realtà è saldamente ancorato alla realtà.

Altro esempio nel testo *Viene la prima*, sempre della raccolta *Somiglianze*.

“Oh se tu capissi:

chi soffre

chi soffre non è profondo.”

Sobborghi di Torino. Estate. Ormai

c'è poca acqua nel fiume, l'edicola è chiusa.

“Cambia, non aspettare più.”

Vicino al muro c'è solo qualche macchina.

Non passa nessuno. Restiamo seduti

sopra il parapetto “Forse **puoi ancora**

diventare solo, **puoi**

ancora sentire senza pagare, **puoi** entrare

in una profondità che non

commemora: non aspettare nessuno

non aspettarmi, se soffro, non aspettarmi.”

E fissiamo l'acqua scura, questo poco vento

che la muove

e le dà piccole venature, come un legno.

Mi tocca il viso.

“Quando uscirai, quando non avrai
alternative? Non aggrapparti, **accetta**
accetta

di perdere qualcosa.”

Il contesto è quello di un dialogo, come spesso accade in questa raccolta. La narrazione di una conversazione di cui si conoscono le quasi precise coordinate spaziali (un sobborgo di Torino sulle rive del Po), e temporali (un'estate, presumibilmente tra il 1974-75, anni di composizione del testo) che vengono espresse con rapidità sbrigativa, in un verso, come spesso capita in questo autore (si ricordi «*Via Pacini. Piove, sempre di più*»; «*Fuori c'è Milano. Novembre*»). Il poeta fissa l'acqua, e la descrive. Questo è il suo unico punto di vista nel testo: la muta descrizione dell'acqua del Po che scorre sotto i loro occhi. Alla bocca di lei è affidata la riflessione che si fa largo tra i versi. L'enunciato iniziale è uno dei più acuti del poeta:

“Oh se tu capissi:

chi soffre

chi soffre non è profondo.”

Il «*chi soffre*» si dilata, anticipandosi nel verso che precede la sua definizione. Diventa verso a sé stante, posto al centro della discussione. È di «*chi soffre*» che si parlerà. Della sua distanza dalla profondità, ci verrà poi detto nel verso successivo. Dopo il primo «*chi soffre*», più che un *a capo*, sembra esserci un emistichio bianco, una pausa, che rimarca l'esitazione del parlare, una sorta di respiro prima dell'affermazione, dell'accusa che si presenta al verso successivo, contraria a ogni credenza e logica comune: «*chi soffre non è profondo*». Come se la sofferenza fosse un offuscamento dello sguardo, che un poeta non può permettersi. E il soffrire appare più volte in *Somiglianze*, sempre inteso come un qualcosa che blocca la vista: «*non può / soffrire per quello che vuole*»; «*soffrendo “dai tuoi occhi uscirà / un pianto che non serve”*»; «*negando / l'utilità di soffrire*». E poi l'invito a un cambiamento, la possibilità di un riscatto, per il poeta, ma sempre detto,

dichiarato ad alta voce dall'altra persona. E qui, sempre nel discorso diretto, una serie di ripetizioni di «*puoi*»:

Forse **puoi ancora**
diventare solo, **puoi**
ancora sentire senza pagare, **puoi** entrare
in una profondità che non
commemora:

Interessante è come l'avverbio *ancora* sia in simbiosi con il verbo nel primo caso (rafforzato addirittura dal «*forse*»), sospeso nell'inarcatura nel secondo, e si dissolva nell'ultimo. Come se il concetto stesso di una temporalità estrema annunciata e titubante perda, procedendo nella lettura, della sua improbabilità, passando da un «*forse puoi ancora*» a un «*puoi ancora*» a un «*puoi*» che sembra essere possibile proprio da quel momento. In questo gioco di climax ascendente si approderà, subito dopo, ma sempre nello stesso virgolettato, a un vero e proprio imperativo: «*non aspettarmi*», che rimarca l'ineluttabilità dell'azione e sottolinea ancora l'impossibilità di sosta del poeta davanti alla sofferenza, anche quella altrui («*non aspettarmi, se soffro, non aspettarmi*»). Poi un attimo di pausa, quattro versi in cui si parla di ciò che accade attorno a questo addio. L'acqua del fiume, poca nel caldo estivo, scorre lenta e indifferente, soggetta solo al vento che ne increspa la superficie. La stessa superficie che il poeta deve abbandonare, per spingersi in profondità, e scorrere via, senza aggrapparsi, come gli viene detto in conclusione, con l'ennesima ripetizione:

Mi tocca il viso.
“Quando uscirai, quando non avrai
alternative? Non aggrapparti, **accetta**
accetta
di perdere qualcosa.”

Dopo l'unico contatto, lungo un verso, la spinta. Con la contrapposizione dei verbi *accettare* - *perdere* si conclude il testo. L'«accetta», ripetuto prima in punta di verso e poi lasciato a occupare un verso intero, ci ripropone ancora la sensazione dell'emistichio bianco, che si riversa poi sull'ultimo verso, che capovolge del tutto il significato del verbo «accettare», che da verbo inclusivo, diventa lo strumento per includere l'idea di una necessaria esclusione da sé (la perdita, per l'appunto).

Ma non solo la ripetizione in punta di verso caratterizza i versi di Milo De Angelis. Ricorrente e assiduo in ogni raccolta è anche il fenomeno dell'*anafora*. Si arriva a ripetizioni di emistichi, di brevi sintagmi o di semplici congiunzioni. Anche qui, però, l'*anafora* non diviene segno di artificio, è piuttosto una volontà di ripetersi variando, riportando così il lettore a doversi confrontare con quanto detto prima per avvertirne le differenze. Una sorta di invito alla rilettura, come in nel testo *Periodico di legge*:

A tarda ora, senza il buio
una biglia fu l'occasione
che sollevò il suolo
numeri fermi tra un archivio
e il gas della sera:
qualcosa urta qualcosa
per una carità che nell'odiare avviene
strana desinenza dell'infinito
quando tutto è un faro
e un faro è soltanto questa idea
nel grande convento di ali conservate
nel grande congedo di ali conscie
noi cancelliamo
dolcemente la campana.
Grazie per l'indice
che puntò oltre il suo genio.

In questo testo di *Distante un padre* il gioco dell'*anafora* è particolarmente interessante. L'autore non si limita alla ripetizione di parole identiche, ma propaga l'eco anche

all'inizio delle parole che determinano la variazione. Confonde e destabilizza il lettore e lo costringe a ritornare sui suoi passi quasi per assicurarsi di aver letto bene. Così, in un testo complesso, dove nemmeno la punteggiatura ci viene in aiuto, siamo costretti a prestare doppia attenzione in alcuni punti chiaramente segnalati dal poeta.

2.2. Controrejet, versi gradino e emistichi bianchi.

Il controrejet è una parte della scrittura di De Angelis che merita attenzione. L'autore, infatti, presenta una particolare inclinazione a finali di verso molto asciutti, che spostano tutto il peso dell'enunciato sul secondo verso. Si crea quindi una aspettativa nel lettore e una spinta ad andare avanti nella lettura:

Somiglianze, <i>L'immunità avara</i> , 15-16	a un soffio dalla sintesi, <i>perché</i> conta solo chi è vivo ma non lo dice
Somiglianze, <i>T.S.</i> , 12/14	dell'autoambulanza, <i>appare</i> il davanzale di un piano, <i>il tempo</i> che sprigiona i vivi
Somiglianze, <i>All'incrocio ed</i> , 15-16	non sono il luogo di una storia generale, <i>non</i> si incontreranno mai
Somiglianze, <i>Litanie</i> , 2/4	morisse per disgusto, <i>senza</i> parlare una lingua imprestata. <i>Alberi</i> nel nevischio.
Somiglianze, <i>Litanie</i> , 14-15	...guardo la sua sciarpa, il cappotto, cerco il tempo in cui tutto questo servirà.
Somiglianze, <i>Lo scheletro del pesce</i> , 7/9	per sentirsi emigranti. <i>Chi</i> comanda lo sa e ci divide. <i>All'ombra</i> dei confessionali. Sempre così
Somiglianze, <i>Viene la prima</i> , 4-5	Sobborghi di Tornino. Estate. <i>Ormai</i> c'è poca acqua nel fiume, l'edicola è chiusa.

Millimetri, <i>Noi portiamo alla terrestre</i> , 11-12	la festa delle Orse si ama cos, <i>tra</i> fuggiaschi nei mesi
Millimetri, <i>Noi portiamo alla terrestre</i> , 29-30	un ritratto. <i>Poi</i> slanciano la loro testa
Millimetri, <i>C'è una mano che inchioda</i> , 14-15	sempre loro, come compleanni. <i>Adesso</i> ritorna una bufera
Distante un padre, <i>Rimanendo</i> , 12-13	tra poco riceverà la spinta. <i>Ora</i> tu chiedi che nessuno sputi
Distante un padre, <i>Rimanendo</i> , 28-29	completerà il tuo quaderno, né il suo. <i>Forse</i> le pagine non bastano e l'errore

Il fenomeno è già noto in poesia in autori come Sereni e Fortini. Ma sono poeti dell'incedere, della linearità che è poco propensa al volgersi indietro. Uno sbilanciamento in avanti è funzionale all'andamento stesso dei loro testi. In De Angelis, invece, questo genere di movimento è antitetico alla natura dei suoi componimenti. Diventa difficile spiegarlo. Naturale sarebbe un *controrejet* in espansione, che si estende fino al limite massimo per poi scivolare, di poco, nel verso successivo. Come accade, per esempio, in Luzi, dove il *rejet* è così legato a ciò che lo precede da diventare spesso un verso gradino, che figurativamente si pone più vicino alla sua prima parte. Di seguito alcune parti tratte dalla poesia *Bureau* di Luzi (*Nel magma*), dove questo fenomeno è facilmente identificabile:

[...]
 Intanto si rialza sulla sua fatica il viso
 e col viso uno sguardo di malato o d'ebete svuotato e
bianco.
 Ravvisarlo no, ma a una fitta improvvisa so che non è
estraneo
 al mio passato e mentre lui mi fissa
 lo vo cercando non tra le amicizie,
 tra i rancori sordi e inesplicabili dell'età più candida.
 [...]
 «Conosco i tipi come te. Sacrificano
 se stessi e il loro prossimo, accecati da una presunzione
di arte.
 Nemmeno ti passa per la mente quel che si perde, alle

volte».

E dopo un po' riprende: «Era la mia salvezza e anche
la sua».

Come appena detto, Luzi rimarca il legame con i versi precedenti, invitando a un movimento a ritroso. Caratteristica fondante anche di De Angelis, solitamente. Ma anche i versi gradino, nel nostro autore, che apparentemente ci ricollegano, appunto, a Luzi, sono completamente diversi. I versi gradino di De Angelis hanno una funzione *isolante*, di sospensione del discorso, di pausa, che va a ricollegarsi con quella dei versi isolati, se non, talvolta, addirittura a coincidere. Non è un caso, infatti, che molti dei versi gradino siano in realtà dei versi isolati preceduti da un emistichio “bianco”. Ecco un testo di *Somiglianze* che esemplifica bene quanto detto: *Terza storia di A.*

Lì, con la pretesa
di altri, immobili, intorno, in un territorio
dopo le parole ma prima dell'azione

non ha portato nulla con sé

enfasi piena, scoperta

dirla, tentarla

una supplica
può riuscire, una supplica
ascolta tu capisci tu ci sei, ascolta
non si può toccarti
e tenterò con la fine: si lascerà fare.
Ma non ricoprire la poltiglia mascherata, butta
in questo salotto rottami e ruggine: la tua
classe ti rifiuta
non c'è rugiada né torrente né sogno
e tu che corteggi con l'intelligenza
tocca il lebbroso, sporcati, non possiamo più

portarci al limite per dichiarare “così si può vivere”

quale natura quali oggetti

solo delle persone e in mezzo a loro lontano da loro
morendo:

lasciando andare via

amano solo da lontano, Vorrebbero

un dolore presentato bene e non

questa goffa bruttura indescrivibile.

I versi gradino, come possiamo vedere, sono isolati, formano singole capsule da “voce fuori campo”. Sono quindi molto diversi da quelli di Luzi a cui subito abbiamo pensato. Ecco come la tradizione resta uguale e mutata.

Ma i versi gradino non sono gli unici ad essere isolati dal resto del testo. L’abitudine a creare sistemi di isolamento di singoli versi ritorna frequente in De Angelis. Abbiamo vere e proprie strofe mono-versali, la più celebre, forse, nel testo *Locativo in Terra del viso* dove il verso isolato diventerà il titolo della raccolta («cose ferme, un filo di ferro, un lucchetto || terra del viso»). Ma abbiamo anche versi molto brevi che si posizionano in un ambiente tendenzialmente dilatato, come nel testo *Ogni metafora (Somiglianze)*:

Lo stesso cielo basso
di ambulanze e di pioggia, nel turbamento
e le mani sull’inguine, chiamate dal corpo

per opporre

uno stupore minimo alle cose
mentre fuori, tra i semafori, l’europa
che inventato il finito

resiste

lontana dall’animale, difende
concetti reali e irrilevanti
lungo le autostrade, nel tempo lineare

[...]

I due versi «per opporre» e «resiste» restringono il testo come in uno spasmo. Una sorta di extrasistole che *si oppone* all'andamento del componimento, gli *resiste*.

Alla base di questi espedienti metrici, quindi, possiamo rilevare la necessità di isolamento di alcune parti del discorso, il bisogno di arrestare il cammino per un momento. Quel bianco che lo lega a Kline, uno dei suoi artisti prediletti:

Non è solo una vampata di nero. E infatti Kline ha ribadito che lui dipinge, con la stessa cura, anche il bianco. Questo è poetico. Occorre sempre ricordarlo al lettore: *anche il bianco!*³⁷

2.3. La variante dell'a capo: ripensamenti.

Grazie alla recentissima ripubblicazione di *Millimetri*, che aggiunge in appendice una raccolta di fotografie di autografi dei testi, ci è possibile analizzare le varianti apportate a una delle raccolte più pensate e riscritte da De Angelis. Proviamo quindi a vedere dove De Angelis ha ripensato un *a capo* nel testo *Animali*:

Animali
dai piedi bianchi e cieli
succhiano questa stanza
e le donne
soffocate in pace:
placidi sono i lacci
come una neve in voi, più vostra, più
colpita. La mela

³⁷ Vicentini 2008, 203

è morta.
Con macchie di china tu dicevi
nascetemi in stringere
infiniti, in piangere,
guardateli quando
scavano questa gola:
scendi, pavimento.

Questo è il testo definitivo. Come si può vedere, in perfetta linea con la raccolta, risulta essere molto complesso e di difficile comprensione. Il poeta cambia voce in continuazione, si passa da una descrizione esterna a un dialogo con un «voi» (v.7) fino a un «tu» (v.10) che procede fino all'ultimo verso. Una sorta di macro zoom che accompagna anche le immagini del componimento che dal «cielo» del verso 2 ci trascina fino al «pavimento» che lo conclude.

Ma tornando alla variante che ci interessa trattare in questo capitolo: De Angelis, ad un certo punto, decide di mandare a capo il verso 11 in modo diverso: «nascetemi in | stringere | infiniti, in piangere». Spezza quindi la simmetria *in stringere – in piangere* che si poneva tra i versi 11 e 12. Poi però torna sui suoi passi e decide di ristabilire l'ordine iniziale. Il perché è difficile da stabilire, soprattutto i testi così oscuri. Si può ipotizzare un bisogno di non annebbiare troppo un verso già reso complesso dal verbo «nascetemi», oppure l'esigenza effettiva di una simmetria quasi ordinata all'interno del caos. O forse per non spezzare troppo un discorso diretto (sempre ammesso che sia un discorso diretto introdotto da *dicevi*). Ci si potrebbe interrogare all'infinito ma sempre senza soluzione, senza risposta. D'altra parte, come già detto, per De Angelis (soprattutto per questo De Angelis, di *Millimetri*) andare *a capo* è anche questione di imprevedibilità e di scarto della logica.

2.4. *La rima remota.*

Ma in un percorso di sincopi e scatti, dove il senso si gioca nelle fessure, nella sintassi che lega i cocci, come si giustifica la rima? Perché a un certo punto della storia poetica di De Angelis la rima appare, e proprio quando la scrittura si fa matura, padrona di sé. Proprio quando *l'andare a capo* sembra finalmente libero e autosufficiente.

La rima appartiene dunque a una dimensione altra rispetto a De Angelis e gli torna utile laddove vuole usare un linguaggio lontano dal suo. Proprio seguendo lo stesso schema, la rima appare non solo nei testi dialettali, ma anche altrove:

La rima appare quando mi avventuro in terre sconosciute. Appare nella sezione fiabesca di *Terra del viso*, per sottolineare l'incanto; di nuovo appare nella parte dialettale e cantabile di *Distante un padre*; e infine nella sezione più narrativa di *Biografia sommaria*, per sostenere il racconto. In generale la rima mi accompagna in territori non interamente miei: è una specie di scorta, mi aiuta a dare perimetro, a formare un recinto per le parole che potrebbero fuggire a ruota libera.

Ma proviamo proprio a vedere una delle poesie di *Biografia sommaria*, *L'incarico annuale*, dove la rima non c'è in quanto figlia di un linguaggio lontano, ma torna ad essere funzionale alla narrazione:

A volte si ritorna nella casa dei parenti
perché la vita è poca, come il denaro,
ma infinita è la graduatoria dei supplenti...
A volte, caso raro, nel pigolio della memoria
c'è una favolosa, puerile storia, un segreto
che si svela quando è tardi, con gli ultimi
coriandoli rimasti all'alfabeto.

Le cose di mio padre militare: le vidi in un comò, stile
Casa Reale, misero, solenne, senza età: buco temporale
tra i buchi delle marsine e dei foderi bordò.

Lunghi e neri guanti di damine, cannocchiali, cartine
militari disegnate da un artista, a ogni trincea un colore,
tutte cose che una volta furono leggenda e parabola
raccontate con amore a ogni cena, sedute a tavola,
con noi bambini, la volpe del deserto, il Quinto Alpini,
stavano lì dentro, tra un foulard di Hermès
e bottiglie di acquavite: più che mute, ammutolite.

Fu allora, papà, che sei caduto sul letto, con la testa
nel cuscino hai detto sottovoce che oggi è festa
e poi l'hai ripetuto, molte volte hai ripetuto
oggi è festa, oggi si festeggia il mio dentino muto.

Il testo ci riporta nei ricordi d'infanzia della voce narrante. Il lavoro costringe il protagonista a tornare nella casa dei genitori. Lo sguardo, però, è ormai quello di un adulto, che rivede nel vecchio comò gli oggetti della gioventù del padre. Un richiamo, forse, alle anticaglie gozzaniane, quelle di *Nonna Speranza*. Il componimento è letteralmente tempestato di rime, interne e in punta di verso. Prende un andamento cantilenante quasi a voler riportare i ricordi ad una forma di filastrocca. Nonostante ciò, osservando solo le parole rima, si può apprezzare come le tre strofe non si intersechino mai, nemmeno con delle consonanze. Insomma, la musicalità è sempre contenuta con maestria in piccoli motivetti lunghi al massimo nove versi. A margine, è interessante notare come le uniche due parole rima che travalicano il confine strofico siano *puerile* (v. 5) e *stile* (v. 8). Probabilmente una coincidenza che però va proprio a definire con precisione le fattezze del testo che, non a caso, oltre allo stile, di puerile ha anche i ricordi. Antichissimi, inoltre, i quattro versi dell'ultima strofa, abbinati a due a due, con parole rima che si richiamano o, addirittura, ripetono, nei versi circostanti.

In conclusione si può dire che nei testi di De Angelis la rima assume definitivamente il suo ruolo *estetico* svincolandosi completamente dalla scansione del ritmo.

**3. Dell'arte di oscurare la luce:
il lessico semplice nella sintassi sgretolata.**

Così come abbiamo visto per la metrica, dove non ha più senso limitarsi a parlare di *assenza* del vecchio canone ma diviene opportuno parlare di *presenza* di nuove tendenze (o di vecchie tendenze con nuovi valori), allo stesso modo dovremo comportarci nei confronti della *lingua* poetica.

La sintassi è indubbiamente l'aspetto che presenta i maggiori punti d'interesse della poetica di questi anni. Se morfologia e lessico sono stati sottoposti al brusco inserirsi del parlato che, da solo, ha destabilizzato l'ontologia stessa dell'artificio poetico, la sintassi ha accolto le nuove strutture dando vita a nuovi *innesti*, accompagnandosi a una sorta di esigenza di rifondazione di un istituto linguistico. I fenomeni assimilati dalla lingua prosastica sono molti, dagli *incipit* colloquiali (Porta «fratello ti vedo trasformato in lumaca»; Giudici «Emma che spacchi fra dita di sangue e disponi»; Baldini «Mo viazate, mè a stagh bén do ch'a so»; Viviani «Conducente, rallenta, allunga il percorso»; Ciabatti: «Non rispondere niente»; Frasca «alzati, apri la porta, e dopo chiudila»), alla frammentazione brusca del discorso (Caprioni: «Chiusi la finestra || il cuore. || la porta. || a doppia mandata»). Caratterizzanti sono anche gli schemi di inversione, sia nel rapporto aggettivo-sostantivo che in quello soggetto-verbo, verbo-complemento oggetto. A tal proposito Testa (1999) ci porta molti esempi da Luzi («canicolari scrosci», «seppellita rissa»), da Bertolucci («torbido | ripetente da macchie di precoce adolescenza segnato»), da Viviani («premurosi ospiti», «la mia pelle ammiri», «hanno cambiato il volo le rondini») che addirittura arriva a livelli estremi di inversione d'ordine («le raffiche che ci sfioravano dei nemici»). Notevole è anche il fenomeno della *dislocazione* (sempre in Luzi «proprio non lo ritrova | un senso»; o in Viviani «lo prendo per mano | il mio vecchio padre»).

Ma De Angelis in questo sistema di costruzione come si colloca? Qui emergono sicuramente gli aspetti più interessanti di questo autore. Dopo averlo allontanato dall'ermetismo storico attraverso la conferma lessicale della sua oggettiva fruibilità, è opportuno andare ad indagare quali sono gli aspetti effettivamente oscuri/oscuranti. E proprio nella sintassi troviamo le risposte. La sintassi di questo poeta, infatti, in particolar modo nelle prime raccolte, mostra una ipertrofia dei principali costrutti sintattici elencati precedentemente. La capacità di plasmare elementi semplici ed oscurarli è il connotato fondante della sua tecnica. *Oscurare la luce* per l'appunto, senza precluderne la comprensione, ma ostacolandola. Non è certo un lavoro dettato dal vezzo, dalla volontà

di non essere compresi, quello di De Angelis. E nemmeno il frutto di slanci e versi d'impressione, che lui stesso critica. È piuttosto un'esigenza profonda, che può essere ben spiegata, in traslato, attraverso le sue stesse parole quando viene interrogato sulla pittura, e più in particolare per la sua passione per l'Action Painting:

Franz Kline. Dentro il suo segno, inciso a lettere di fuoco sulla tela, c'è un'energia impressionante. *Requiem*, del 1959 è un'opera che ho impressa da sempre. [...] C'è il gesto violento, ma c'è anche la costruzione e persino il realismo della sua giovinezza. [...] Lui come Pollock o De Staël, sono stati per me fondamentali soprattutto negli anni da *Millimetri a Distante un padre*. Allora non potevo nemmeno concepire la figura, non riuscivo a vederla. Nella camera di via Rosales tenevo una gigantografia di *Porta sul fiume* di De Kooning, [...] allora tutto tendeva alla fissazione e al rottame. Dal periodo romano in poi, negli ultimi quindici anni, ho ritrovato alcune *figure* che avevo perduto: per esempio lo Schiele degli autoritratti o il Bacon più urlante.

Attraverso questo percorso "pittorico" possiamo identificare le linee dell'oscurità sintattica e semantica di De Angelis. Quella del primo periodo, la più verticale, è nitida nelle singole pennellate per poi smarrirsi nella *figura* d'insieme. Poi, lentamente, c'è una digradazione di questa oscurità verso punti di maggiore comprensione e distensione narrativa.

Il primo a notare le ambiguità testuali di De Angelis è Enrico Testa che individua tre principali tratti di oscurità:

a) *ambiguità tra confini e ruoli sintattici.*

Spesso, nei testi di questo poeta, ci si imbatte in parole dalla molteplice valenza sintattica; soggetti che possono essere anche complementi oggetti, verbi di cui non si conosce il reale soggetto, come nei versi finali di *Ora se questo dono*: «senti il fiato delle dalie, siamo vicini a un'allusione | la vanessa vola intorno | *dimentica* l'ironia | la terra non ha più testimoni, ma un'evidenza | misteriosa, che fa credere, ancora di più: | il tempo | se non resistiamo, non può farci nulla.». Chi *dimentica* l'ironia? La *vanessa* è il soggetto grammaticale più vicino, ma l'enumerazione di verbi precedente che si riferisce all'interlocutrice potrebbe riportarci ancora a lei. Anche questo è un espediente che ci

porta a ritornare sui nostri passi nella lettura. Il movimento *orfico* persiste. Per capire bisogna tornare indietro e rileggere.

Interessante è il caso in cui una sintassi già fraintendibile viene complicata dalla divisione in versi, come nel testo *Laggiù senza*, che riportiamo qui:

“Adesso puoi riuscire”
la forza del guerriero nudo dietro la spada,
un’azione che esce per prima
e spacca, in tutti, il fratello
che hanno dentro “raccontami qualcosa
che io non posso dirti”
alle soglie di ciò che muta
l’ira può, in un attimo,
se è già indignata, se combatte
e allora pensa all’antilope che sogna la corsa
in controvento, e non fugge più
impigliata tra i rami, e l’altra forma del corpo
è il pianto che non cerca più
un ovale perfetto, ma un viso
troppo sconvolto per rimanere fermo
e già risorge, improvvisamente, in un senso
perché la forza che spinge la pioggia fuori
è la sua: “tenta
ancora, tenta sempre in un’altra direzione.
**Lo troverai, se non prepari
sceglierai, se non hai mai deciso.”**

Ecco, proviamo a concentrarci proprio sugli ultimi due versi. Come interpretarli? A livello *visivo*, sembrano due versi simmetrici: se non prepara, l’interlocutore troverà e sceglierà se non avrà mai deciso. Ma se seguissimo la punteggiatura, il «se non prepari | sceglierai» sembra essere un inciso contenuto all’interno della proposizione «Lo troverai

[...] se non hai mai deciso». Il poeta continua sempre a tenere aperte le finestre sul dubbio interpretativo, insomma.

b) *anafore prive di un antecedente espresso e deittici senza riferimento.*

Le strutture anaforiche di De Angelis sono spesso mancanti di un antecedente di riferimento che permetta di scioglierle e di comprendere definitivamente ciò di cui si sta parlando. Allo stesso modo i deittici sono privi di referenti, e anche qui contestualizzare o, addirittura, comprendere, diviene molto difficile.

La struttura apparente dei testi è dunque fortemente connotata da una sorta di *determinato*. Ci sono dei *lei, lui, questi, quello*, che allontanano il testo da quell'*indeterminatezza* che tanto aveva appassionato la poesia degli ultimi anni. Ma l'*indeterminato* torna ad esserci proprio nel momento in cui gli elementi nevralgici della collocazione del testo nello spazio e nel tempo vengono a mancare di una loro autenticità. Indicano qualcosa che comunque non ci è dato sapere.

Si pensi solo che tutta la prima raccolta si basa su un dialogo tra il poeta e una *lei* di cui non sapremo mai nulla se non qualche sua frase.

c) *passaggi imprevisi da discorso diretto e indiretto o cambi di discorso inavvertiti.*

Anche questo è un elemento che sicuramente destabilizza la lettura. Spesso il discorso diretto e indiretto si dissolvono e fondono tra di loro e persino i verbi cambiano forma nel corso di un solo testo. Ma approfondiremo l'argomento nel capitolo 3, dove tratteremo gli espedienti stilistici attraverso i quali l'autore riesce a dar voce all'*io*.

Ma per parlare di *lingua poetica*, è necessario procedere anche per analisi di campi semantici. I testi di De Angelis non presentano, come già detto, alcuna difficoltà di comprensione a livello lessicale. La parola è quasi sempre icastica, per non dire plastica. Descrittiva di una chiara realtà fatta di oggetti, la poesia è fortemente legata ad un referente concreto. Per individuare la specificità propria di questo autore bisogna necessariamente allargarsi, analizzando quegli accostamenti tra termini che danno vita al cortocircuito interpretativo e spengono la luce iniziale. Ci sono campi semantici costanti, di semplice individuazione, dove questi accostamenti ritornano con costanza, e con calma, attraverso richiami e riletture, finiscono col dispiegarsi e il chiarirsi.

Prima di andare ad individuare i principali campi semantici, proviamo ad analizzare un testo (*Un perdente, Somiglianze*) della prima raccolta dove si può notare fin da subito cosa intendiamo con *cortocircuito sintattico*:

Fuori c'è la storia,
le classi che lottano.
Cosa fare dunque una volta per tutte
rifiutando il mondo
accettandolo al mattino
("Era vero, sai, era profondo
il litigio con lei. Ma c'era un solo letto
e prevalsero i corpi").
C'erano i confini
biologici e le grandi leggi del profitto.
Perciò inventò gli dei e l'interno.
Alla sera, durante l'erezione
pretese anche un destino
("dove sei stata
Per tutta la mia vita?").

Siamo in uno dei gruppi più giovanili delle poesie di De Angelis, quelle composte tra il 1973 e il 1974 (secondo solo a quelle del biennio 1970-1972). Sono poesie sedimentate nel tempo, che non sono apparse nemmeno ne *Il pubblico della poesia*. Ritorna ancora il dialogo con una voce esterna. Il racconto di un litigio con la figura femminile che attraversa la raccolta, stavolta fatto a un terzo, che non ci è dato sapere chi sia. Questo testo presenta una delle caratteristiche tipiche della poetica del primo De Angelis, quella dell'autoesclusione del soggetto. Molti incipit, infatti, tendono a presentare uno scenario esterno al poeta da cui egli stesso prende nettamente le distanze. Il mondo viene letteralmente rifiutato («rifiutando il mondo»), rimandato al mattino seguente. E quel mattino che sarà caratterizzato da «leggi di profitto» e «confini biologici» ora è contrapposto alla sera, dove emerge l'altra metà dell'umano, quella intima, appartenente al privato.

La struttura del componimento, che in apparenza non presenta alcuna difficoltà di comprensione a livello lessicale, presenta invece una complessità sintattica non indifferente. Innanzitutto i tempi verbali. Si passa da un presente, quasi atemporale, che descrive la realtà fuori dalla finestra («Fuori c'è la storia, | le classi che lottano.»), per poi passare all'imperfetto, che nel discorso diretto tra parentesi trova una collocazione logica,

ma poi, nei versi successivi, stride e scompone la cronologia del testo: «C'erano i confini | biologici e le grandi leggi di profitto». *C'erano*, quando? Prima delle lotte presenti, forse. Quasi a sottolineare come le due cose non siano legate, come siano fatue in sé e svincolate da ciò di cui, solitamente, parlano. Poi si passa ad un passato remoto che si addentra ancora di più nell'antico. «Inventò», ancora il problema del soggetto, chi *inventò*? La donna? L'umanità? Resterà inespresso. Potrebbe addirittura essere l'interlocutore, ormai abbandonato da qualche verso. L'interiorità, insomma, è qualcosa di ben più antico di storia, lotte, confini biologici e leggi del profitto. Ma resta pur sempre un artificio *inventato* per salvarsi, come gli dei. Nei versi successivi si torna alla narrazione del giorno di litigio. Il passato remoto continua e il soggetto ora è chiaro, è la donna: «Alla sera, durante l'erezione | pretese anche un destino». Ci troviamo nel punto più lontano dal mondo esterno. Il rapporto sessuale che spesso in *Somiglianze* è l'unica occasione di ricongiungimento, qui è ancora allontanamento dalla storia che è fuori, la mattina. Ma distante è anche il poeta, che sembra narrare la vicenda dall'esterno, lasciando la donna sola con una metonimia di lui (l'*erezione*, appunto). Poi, in conclusione, un brusco salto temporale, una interrogativa diretta al presente rivolta proprio alla donna, che finora era collocata nel ricordo ma ora sembra essere davanti al poeta: «“dove sei stata | per tutta la mia vita?”». Un finale straniante e scollegato, racchiuso in un inciso che dà vita ad un distico isolato. Quel «dove sei stata | per tutta la mia vita?», che tornerà, nel 1978, in un testo di prosa poetica pubblicato su *La parola innamorata*:

[...] e anzi uccide la lingua che domandava a qualcuno “dove sei stato per tutta la mia vita?”: qui è assurdo, perché dio perde l'identità tra i cadaveri [...]

Ecco come un testo lessicalmente semplice dà vita ad un complesso groviglio sintattico.

Ma ora proviamo ad approfondire alcuni campi semantici.

3.1. *Interstizi urbani: il vocabolario della città.*

Prima di iniziare a analizzare il lessico della città in De Angelis è opportuno ritornare su una riflessione di Enrico Testa, contenuta in un saggio nella raccolta *Per interposta persona*:

Il fatto è che la poesia non poteva non risentire del ridotto contatto dell'uomo con la natura; della mancanza degli spazi grandi, dello smarrimento del silenzio, della perdita della solitudine. La retrocessione del tema della natura priva, di fatto, la poesia di quei tratti semici dello spazio aperto, del silenzio, delle voci cosmiche, della vita animale, che per secoli le avevano offerto pronti sussidi fantastici e retorici. [...] Una natura urbanizzata non incide solo sui temi ma anche sulla forma del discorso poetico; ad esempio intaccando il patrimonio di immagini consentite dall'antica idea poetica della natura. Da qui la crisi (relativa) del ruolo della similitudine o perlomeno la ricerca di determinanti diversi da quelli degli elementi naturali.

La città, quella città che Marx definiva componente principe della *seconda natura*³⁸ umana, diventa la nuova natura. I fiumi vengono sostituiti dalle pozzanghere e dall'asfalto, l'*hortus conclusus* dai bar e dalle camere d'albergo. L'immaginario si rivoluziona, cambia.

Milano è certamente la città protagonista e a cui quasi tutto il lessico "urbano" fa riferimento. Il legame tra questa città e De Angelis è profondissimo ed è lui stesso a ricordarcelo:

³⁸ "Si possono distinguere gli uomini dagli animali per la coscienza, per la religione, per tutto quello che si vuole; ma essi cominciarono a distinguersi dagli animali allorché cominciarono a produrre i loro mezzi di sussistenza... Producendo questi gli uomini producono indirettamente la loro stessa vita materiale" (Marx, *Ideologia tedesca*, del 1845).

Milano appartiene alla razza dei luoghi massacrati, come ciò che scrivo... e appartiene anche alla razza delle città segrete... delle bellezze oscure e interiori... come il suo piangere, mai esibito, estraneo al lamento fatto in pizza... mi piace questo pudore...

Maria Borio, in un articolo uscito sulla rivista *FuoriAsse (Metropoli e pensiero tragico. Su Milo De Angelis*³⁹), affronta il rapporto tra Milo De Angelis e la sua città, aprendo la discussione al tema del tragico. Oltre a questo, pone l'attenzione sulla corporeità del contesto urbano, e questo ci serve a volgere lo sguardo sull'altro grande magazzino lessicale di questo poeta che è proprio quello del corpo, della sua fisiologia. Umanità e urbanità si trovano accostate fin da subito in abbinamenti lessicali che innalzano la prosaicità dei termini ad un livello di poeticità altissimo.

I riflessi sui tavolini del ristorante «non danno spiegazioni» (Somiglianze, *La luce sulle tempie*, 8-9), e i pomeriggi «si abbassano sui giardini pubblici» (Somiglianze, *La passeggiata*, 4). La morte è essere insieme «alla periferia della gioia» (Somiglianze, *Largo meridiano*, 7) uno dei versi più intensi, forse, del primo De Angelis, che ci dà l'idea di quanto sia imprescindibile per il poeta in concetto urbano e interiore di *periferia*, stare alla periferia del sentimento, così come alla periferia della città, è un destino inevitabile («ho già saputo | che morirò in periferia» si leggerà in *Terra di viso*).

Il lessico di De Angelis è in linea alla lingua parlata e indubbiamente dà il via all'ingresso prepotente delle terminologie urbane nella sua testualità. Fin dalle prime raccolte troviamo *ambulanze, camion, tram, autocarri, marciapiedi, asfalto, panchine, periferie, lampioni...*

E della città non solo ci vengono ricordati gli elementi, ma anche i toponimi, e così tra i versi di De Angelis appaiono luoghi, strade, vicoli, che non fanno che rafforzare (apparentemente) la chiarezza espressiva di questo poeta.

Si apre davanti a noi una vera e propria cartina di Milano dove ogni singolo luogo viene caratterizzato, non è mai una semplice citazione: *Via Pacini* con la pioggia, *Via Garigliano* da dimenticare, lo *Zara*, *Sesto* e i suoi lezzi, *via Lorenteggio* deserta, *Via Boscovich* e il suo essere così diversa dalla Milano di periferia, *Cinisello* che puzza di

³⁹ FuoriAsse 2013 n. 4-5

vernice, *Rho* avvolta nel gas... E poi, ancora, il mondo fuori Milano, il Monferrato, Alessandria, Torino, viaggi veri o immaginati, lunghi quanto un verso.

Somiglianze, <i>Dove tutto è in relazione</i> , 26	<i>Via Pacini</i> . Piove, sempre di più.
Somiglianze, <i>Viene la prima</i> , 4	<i>Sobborghi di Torino</i> . Estate. Ormai
Somiglianze, <i>Guido, la tua ritrovata è barocca</i> , 2/4	che in <i>via Garigliano</i> ...
credi.	e potrebbe aiutarti la voglia di farmi vedere due film <i>allo Zara</i> se
Terra del viso, <i>Ronefor</i> , 3	qui a <i>Sesto</i> , nei suoi lezzi e nella
Terra del viso, <i>31 agosto 1941</i>	Il rombo delle caldaie di <i>Čistopol'</i> cessò.
Terra del viso, <i>Brasadé</i> , 15 <i>Lomellina</i>	e la vita di ognuno, questi campi in
Terra del viso, <i>Memoria (III)</i> , 31 <i>Casale</i> ,	vostre lettere, da <i>Milano</i> , da
Distante un padre, <i>Talvela</i> , 11	Quando <i>Via Lorenteggio</i> fu deserta
Distante un padre, <i>L'ora legale</i> , 7 <i>della Croce</i>	e camminiamo verso <i>Santa Rita</i>
Distante un padre, <i>Gruppi con braccio di gioco</i> , 12 <i>Alessandria</i>	Un maestro è un contadino di
Distante un padre, <i>Milano</i> , 3 <i>Boscovich</i>	guardando dalle vetrine di <i>Via</i>
Distante un padre, <i>Pubblico impiego</i> , 11	La vernice copre <i>Cinisello</i>
Distante un padre, <i>Remo nel gennaio conosciuto</i> , 2	con un piccolo albergo a <i>Macerata</i>
Biografia sommaria, <i>L'oceano intorno a Milano</i> , 3	i gas di <i>Rho</i> e all'improvviso una voce
Biografia sommaria, <i>L'oceano intorno a Milano</i> , 3	per unire i treni di <i>Lambrate</i> a un'antica rima
Biografia sommaria, <i>Una pagina del passaporto</i> , 8-9	tenero e comune, dove <i>Bresso</i> diventa una stradina verso <i>Sesto</i>

Biografia sommaria, <i>Cartina muta</i> , 6	nella nebbia della <i>Comasina</i>
Tema dell'addio, <i>Vedremo domenica (III)</i> , 3	correndo in via <i>Crescenzo</i> , inseguendo il neon
Tema dell'addio, <i>Vedremo domenica (V)</i> , 14	di <i>Taranto</i> vecchia e i giardini di <i>Porta Venezia</i>
Tema dell'addio, <i>Quel lontano di noi (VI)</i> , 4	che muove le foglie di <i>Villa Scheibler</i>
Quell'andarsene nel buio dei cortili, <i>Alfabeto del momento (XI)</i> , 2	nell'azzurro di <i>Via Varé</i>

De Angelis, attraverso questi toponimi esatti e uno stile quasi *stenografico*⁴⁰ prende le distanze da tutta quella vaghezza e quell'indeterminatezza tipica dell'ermetismo storico. Anzi, non solo indica nomi specifici di luoghi reali, ma li caratterizza con descrizioni minime e precise.

Ma anche altri luoghi tipici della città diventeranno ossessivi per De Angelis. Un esempio interessante è quello dell'*edicola*. Un edicola che è sempre “di passaggio”, come lo sfondo mobile dei film d'epoca. Scorre sul fondo della scena, quasi diventando un'allegoria del risveglio della città.

Millimetri, *Noi portiamo alla terrestre*, p. 91 mentre un uomo di ferro e spago
cammina tra un'edicola e l'altra...

Distante un padre, *È possibile portare...*, p. 146 ...Quindici isole
dopo l'infanzia. Tra poco, a Bari, aprono
le edicole. È mattino, nient'altro.

Distante un padre, *Linn, l'avvicinamento*, p. 192 ...Basta un'edicola aperta e ogni passo
diventa veloce, davvero veloce...

⁴⁰ Afribo-Soldani 2012, 159

Distante un padre, *Stampe con lettera*, p. 203 Con grazia vorrei entrare
nei tuoi chioschi-bar, tra edicole
che guardi in fretta...

Indicazioni spaziali e toponimi precisi, però, non riescono comunque a determinare il testo. Danno una parvenza di determinazione, ma sono sempre e comunque *suoni giunti*, legati alla memoria del poeta e alla sua esperienza.

Così come sono periferici i luoghi e il poeta, allo stesso modo lo saranno anche tutti i personaggi che intervengono. Come dice Affinati: «Figure sbiadite che parlano attraverso vetri appannati, pomeriggi lenti e piovosi, automobili in corsa»⁴¹

Le figure della realtà urbana sono anch'esse sbiadite come la realtà che le circonda, alcuni dei loro dettagli sono chiari e netti, così come il suono della loro voce, ma non si sa chi parli, avvolto nella nebbia della città:

“Volevo che tutti si fermassero”
dicembre con la sciarpa stretta
mentre attraversiamo le pozzanghere
“non volevo diventare diversa”

E quel «“non volevo diventare diversa”» che ritornerà, in *Somiglianze*, rendendoci familiare un personaggio sconosciuto. Sarà sempre lei che, in un altro testo, sarà percorsa dal «panico e ansia | di diventare diversa»⁴².

E poeta, strade, personaggi e pensieri son tutti racchiusi nella città, unico luogo in cui *tutto è in relazione*:

Essendo stati chiamati
non è mai buio, qui,
ma è sempre più tardi, in mezzo

⁴¹ Affinati 1996, 74

⁴² Somiglianze, L'isola sarà guardata nella sua bellezza

ai doveri, sui tram, immergendosi tra i cappotti
con le cose da finire, tutte le cose.
E anche adesso la pioggia
sui vetri lucidi
non può essere natura né storia
ma un episodio
che ogni inverno sa ripetere
vivente e circolare
mentre tutto esige una presenza diversa
che crede a ogni cosa
senza ripassarla, una cellula leggera,
sorriso del luogo giusto...

... forze, solo forze vischiose
tra la madre e la voce della mamma
come questi marciapiedi
che tentano di dividere
ma uniscono alle automobili
e questo vizio
di riconoscere, e i suoi comandi,
voce inutile, in piena bufera.
che viene baciata.
baciata... baciata...

Via Pacini. Piove, sempre di più.
Qualcuno mi ha chiesto l'ora.

La città è protagonista viva e mobile. Il cielo di carta è grigio e lacerato come le carte da parati dei vecchi salotti. Fin dal titolo *“Dove tutto è in relazione” (Somiglianze)* è paradossalmente chiaro tutto da subito (o forse solo lì). Milano, i tram, i cappotti... ogni cosa è in relazione. Come lo sono i *«marciapiedi che tentano di dividere / ma uniscono alle automobili»*. E come lo sono tutte le *forze vischiose* che nel paesaggio urbano si

cercano e disperdono. La sintassi timida e indeterminata, che nella seconda strofa pare quasi portare ad un altrove onirico, è solo la proiezione dell'inganno di un ricordo nebuloso; un io poetico posto tra la madre e la pascoliana *voce di mamma* per un istante si invola, ma poi stop. Il toponimo schietto nel distico di chiusura, *Via Pacini*, non lascia scampo. Che sia un arrivo, una fermata del tram o un semplice risveglio, poco conta. La strada è. Non tituba tra punti di sospensione. Fa istanza semantica a sé. «Essendo stata chiamata | non è mai buia», come dice in apertura il poeta. La città diviene quindi il punto dove ritornare, non più quello da cui fuggire. Ciò non significa che Milo De Angelis in una metropoli abbia trovato un'isola felice, no di certo. Ma la nuova città è la *prima natura* di partenza dell'uomo. È quella che è chiamata, e quindi esiste, ma è anche quella che chiama, e fa esistere. Non è una *voce inutile, in piena bufera*, come poteva essere la voce materna. È come la nuova pioggia, svincolata e libera da natura e storia ma allo stesso tempo ripetibile e ripetuta dal tempo non storico, ma climatico. La pioggia sa ripetere il tempo, perché la storia non esiste più. La poesia, qui, nel verso 8, abbandona definitivamente la storia e ritorna all'attimo, all'occasione. Ma riesce anche ad andare oltre Montale. La nuova occasione, infatti, è vivente e ciclica come le piogge. Non si deve più «esigere una presenza diversa | che crede a ogni cosa | senza ripassarla», aspettare con il cuore in mano che l'occasione arrivi a portare salvezza cieca. Forse è giunto, per l'io poetico (azzardo: l'io lirico?), il momento di pensarsi tra un'occasione e l'altra, nonostante ci sia chi, sotto il temporale, ancora gli chieda l'ora.

E dopo trent'anni come è cambiata la città? Nella sua ultima raccolta c'è un altro testo che ci aiuta a vedere cosa è avvenuto:

Strada dei tormenti, l'amore insiste.
Restammo vicino al passaggio a livello.
Tu perdevi i tuoi cieli. Come rispondere
all'immenso? Eravamo una frazione della voce,
sillabe disperse. Blocchi di partenza. Scacco
del respiro. L'estate affondò nell'asfalto.
Solo ora, come un grido, mi raggiunge.

Distruzione, tu mi hai generato

De Angelis trova qui la fisiologica evoluzione della sua città-statuto. «L'estate affondò nell'asfalto.». La fusione del tempo col cemento, di quel tempo meteorologico padrone dell'occasione del '76, sancisce l'inevitabile unione tra uomo e città. La strada dei tormenti, intervallata da passaggi a livello e cieli perduti, è il collante incandescente delle sillabe disperse, quali sono l'autore e il suo interlocutore. E poi, ultimo verso: «Distruzione, tu mi hai generato». Che fosse invece la distruzione, il vero interlocutore del poeta? La distruzione feconda della metropoli milanese? «Milano è la città distrutta. Dell'ultima cena, dell'ultima occasione» dice De Angelis in un'intervista. La città è distruzione e rinascita. Come lo sono i palazzi che crescono, crollano e rinascono, come lo sono le periferie che si allargano, come lo è l'asfalto che d'estate sembra sciogliersi. Non si può sapere se l'autore stia parlando già dal '76 con la madre-distruzione. Di certo lo fa in questo testo, nell'ultimo verso. Ma pensarlo, ipotizzarlo, sarebbe la prova della metamorfosi della città, che da remota *seconda natura*, dopo essere diventata *prima* ora è diventata l'*io* (come in un testo di *Tema dell'addio*: «Dove ondeggiava il sangue, dove il perfetto | insieme era più nostro, c'è l'ombra | del geranio, le sostanze crocifisse, | un metro d'asfalto e di nulla | e il respiro è d'asfalto, le labbra d'asfalto, | il silenzio e l'andarsene | sono d'asfalto. L'ultimatum, anche quello, | ce l'ha dato l'asfalto, l'asfalto.»).

Milano è una delle città distrutte che più ho amato (...). È il luogo di questa rovina incessante, di questo ciclo di distruzioni e resurrezioni, di morti e di improvvise e imprevedibili rinascite, dove Milano assume la sua identità. Ma non ha identità stabile, scorre lungo il ciclo di questo perire e risorgere.

Basterebbe forse solo questa dichiarazione per poter identificare nel migliore dei modi la Milano di De Angelis: una fenice terribile e meravigliosa, sempre sulla soglia della distruzione o della rivelazione. L'instabilità, l'imprevedibilità e l'essenza borderline della città del poeta permeano la poesia stessa, che diviene rappresentazione quasi icastica della

realtà urbana. Il testo diviene spesso didascalia della città, e la città didascalia del testo. Due forze inscindibili che danno vita ad un fragile equilibrio che sembra puntare all'eternità. Laddove la città cede, affonda nel buio, la poesia rivela, apre, e viceversa. De Angelis, dunque, ci appare come un poeta fortemente urbano, inscindibile dal concetto *ontologico* di metropoli, intesa come *condicio sine qua non* dell'esistere dell'uomo contemporaneo.

3.2. *Fisiologia amorosa: il lessico della corporalità.*

La città è il grande corpo ferito che ci contiene e più di una volta i suoi fluidi entreranno in contatto con quelli umani e viceversa. In *Tema dell'addio* le strade entrano ed escono dal corpo (*Vedremo domenica*: «le notti d'amore, pochi i baci, poche *le strade* | *che portano fuori di noi*, poche le poesie») e le stanze si fanno liquide (*Vedremo domenica*: «Non c'era più tempo. La camera era entrata in una fiala»). E così dal lessico urbano che si fa viscerale, non ci è difficile andare a prendere in analisi quello strettamente legato al corpo umano e al contatto tra corpi. La componente corporea, soprattutto legata ai temi della ferita e dell'incontro carnale, è una costante in tutto il percorso poetico di De Angelis. In *Somiglianze*, opera attraversata dal dialogo tra due giovani amanti, ci sono chiari, talvolta espliciti, riferimenti al gesto erotico, come nel testo *All'incrocio di ed...*:

Si mette nella posizione, nasconde
la ferita, ricomincia (“vienimi ancora dentro”)
e poi ascolta il rumore del fiume
a pochi centimetri dall'acqua
tra elegia e decisione, ha conosciuto qualcosa

sì le cosce
quelle cosce mi stringevano, erano potenti e lunghe
soffocavano, eppure non volevo tiralo fuori

era durissimo
ma poi dicevo “perdonami questo amore che
è già un’azione”

la pazzia
di una chiarezza, vedere di persona, mettere in comune
queste cose...
non sono il luogo di una storia generale, non
si incontreranno mai e non non

[...]

è immersa nell’aria, non fa nessun movimento
se non si muove l’aria
penetra fino in fondo, tocca la sua parete,
lei urla
la precauzione, l’angoscia, l’incredibile
di interrompere
mentre
ma poi la quiete, improvvisamente, diceva
nella quiete miracolosa “lascia che decidano
le stelle”

guardale, fa’ ogni cosa, entra vivi pure

loro

loro perdoneranno.

La fisiologia amorosa è sempre la stessa, quella del combattimento, ci sono corpi avvolti in cosce che stringono e soffocano, urla e angoscia, e poi la quiete finale. Non può non ritornarci alla mente il Lucrezio del IV libro del *De Rerum Naturae* (che proprio De Angelis ha tradotto), dove le dinamiche sono le stesse: «Nelle stupende scene erotiche del quarto libro, i corpi non si raggiungono, le essenze non si sfiorano, fallisce ogni tentativo di trovare una comunione, anche provvisoria. Ci sono solo questi corpi che si protendono

ansimanti e smarriti, brancolando nel vuoto, stringendo l'altro con rabbia, raschiandogli gli atomi dal viso, tentando di risucchiarlo dentro di sé»⁴³

La comunione di visioni con Lucrezio si evince lungo tutta la produzione di De Angelis, ed è lui stesso a definirlo un poeta a lui molto simile:

Sì, sono vicino a questa sfasatura di Lucrezio rispetto al suo tempo. Come se ci fosse la sua voce singola e poi un'altra voce fuori campo, una voce che è anteriore, della tradizione e dell'obbedienza. Mi sento vicino in un'idea del sublime, del caricare tutto di trasfigurazione. Un realismo che diventa un'epopea, una cosmogonia, che parte nel dettaglio più concreto e lo porta nel vortice dell'esistenza.

L'amore erotico, soprattutto in *Somiglianze*, è costante quasi in ogni testo, e difficilmente ci si imbatte in punti in cui non sia tentato l'incontro tra i corpi. È De Angelis stesso a parlarci della crucialità di questo tema in questa raccolta:

In *Somiglianze* la presenza del corpo e dell'erotismo era rilevante e costituiva una strada dell'estasi, dell'istante reso eterno, dell'istantanea rivelazione a cui tutto il libro aspirava. Certo, era un amore imperativo fino alla scissione, attraversato da domande essenziali, privo di armonia e leggerezza, teso all'assoluto: l'assoluto, oppure niente!

Se dovessimo riassumere il contenuto di questa raccolta sarebbe il tentativo di due corpi di comunicare e di entrare in contatto. «Fra un assioma rovesciato e una comunicazione interrotta, noterai due personaggi a confronto. Un uomo e una donna. Giovani come te. Sembrano recitare, dentro un film in bianco e nero, la nobile tristezza dell'adolescenza» (Affinati 2010). La comunicazione è sempre interrotta, come dice Affinati. E lo è in ogni modo possibile. I discorsi tra i due personaggi sono slegati tra di loro e le bocche dei personaggi sono coperte (più di una volta appare l'immagine della sciarpa, stretta attorno alla bocca di lei: «guardo la sua sciarpa», «con la sciarpa stretta» e, non a caso, nell'ultimo

⁴³ Vicentini 2010, 79.

testo della raccolta, una sciarpa che viene tolta: «Togliendo la sciarpa | indichiamo i confini | delle labbra | per non rischiare un'altra | analogia tra figure || ma dalla precauzione | sta nascendo un grido»), quasi a dimostrare che le bocche solo in conclusione potranno, forse, incontrare. E la sintassi perde ogni consequenzialità. Rapporti al limite e semantiche dubbie, come in questo testo, *Una prova*:

Dentro, nelle vertebre
il suo volume respiratorio
da saggiare.

Grande, moltissimo.

Si è mossa di nuovo, tra i fornelli.

Poi
verrà intontita (altre raffiche di gas).

Così amare: una correzione
alla vita, nel torpore di cucina
azione e reazione.

Ma controllando il veleno:
la quantità giusta
perché nei gemiti, ora, si formi
legame.

L'aria nella faringe è poca
non ha più voce: agonizzata
dentro la massa

che trasporta strisciando
preoccupa.

Merita il premio. Una maschera.

Sopra le spalle il corpo nudo. Etti
e chili in raffreddamento.

Utile, quasi
amata
nel disordine che dà e toglie
otterrà riconoscenza.
Ancora consistere insieme!

Il resto
è roba da panchina, abbracciamenti.

Anche qui il corpo è in balia di un sentimento. Difficile stabilire quale. Un bacio, forse, iniziale assaggia il volume respiratorio. Un respiro che diventa gas, che intontisce, o è vero gas, è un tentativo di suicidio? Il binomio amore-morte continua, nella quinta strofa dove la legge è amare controllando il veleno.

E *Somiglianze* ci riporta alla mente un'importante traduzione di Milo De Angelis: *L'attesa, l'oblio*, di Maurice Blanchot⁴⁴. Un testo non poi così lontano dalla raccolta poetica sopra indicata. Anche qui un uomo e una donna e i loro tentativi di avvicinamento in una camera d'albergo. La geografia dell'albergo è la stessa che ritorna nella prima raccolta dell'autore, dove in un pomeriggio i due giovani si trovano, nel testo *Finestra*:

Nella camera
d'albergo, dietro le tende
che fanno vedere per la prima volta
una piazza tenera
“vorrei soltanto ripetere, capisci, nient'altro”
questo pomeriggio
è impersonale, non si rivolge a qualcuno
non lo sceglie, è già una terra
piena di ospiti, che compiono
in un altro
la sua opera incominciata

⁴⁴ *L'attesa, l'oblio*, è uno dei primi lavori di traduzione di De Angelis con destinazione editoriale. Scritto nel 1962, raccoglie temi cari a Blanchot, come quelli del tempo e della dimenticanza.

come quel ponte rimane là
è calmo, non è più
ciò che unisce due rive.

De Angelis ci descrive anche la stanza del libro di Blanchot, e proprio in quella descrizione sembra parlarci del suo componimento: «La camera è rischiarata da due finestre oblique da cui entrano le luci notturne della strada. In questa camera si svolge una scena. [...] È una camera in cui bisogna parlare, con una parola che non deponga nulla della sua storia ma che al tempo stesso non possa essere schivata.».

Col tempo, nel corso delle altre raccolte di De Angelis, l'amore non cessa di esserci, mutato ma costante. La vera ricomparsa del campo semantico in questione avviene in *Tema dell'addio*, dove il binomio remoto di *amore-morte* si consacra alla poesia e diviene esperienza. Senza cadere nell'autobiografismo patetico o nella banalità tematica, in questa raccolta riemergono termini caratterizzanti dei primi amori di *Somiglianze* con, allo stesso tempo, il cambio, la maturità, la presa di coscienza di una narrazione.

Ma non è solo il corpo in balia dell'amore, quello di cui ci parla Milo De Angelis. È anche quello devastato del famoso testo *T.S.* (tentato suicidio), sempre in *Somiglianze*, di cui è già stato detto molto da Cortellessa (2006) e da Afribo (2011), e di cui proveremo a vedere la seconda parte:

E poi avrete sentito, almeno una volta
quando il liquido, delicatissimo,
esce dalla bocca, scorre giallo nel lavandino
e la sonda e le sirene sempre più lontane
Il respiro si appanna, finisce, riprende
quanta pace nella spiaggia gelata dal temporale:
una canoa va verso l'isola corallina
e sotto l'oceano si accoppiano le cellule sessuali
non ci sono eventi irreparabili
ma solo spugne cicliche, gli insetti
che hanno coperto l'aria:
ecco un colore di madreperla, una roccia nella sabbia,

i passi, ecco la mamma,
l'accappatoio che toglie con un solo gesto
solennità della luce, la meraviglia, la prima
e la femmina del pellicano
chiama la nidiata sparsa nella tempesta
e forse vede qualcosa, tra gli scogli,
qualcosa che si muove
domani correrò con i suoi bambini
mescolata, per respirare
nel turchese profondo della marea
che sale in superficie, sta rinascendo adesso
e trova una terra diversa, un'altra voce.

Il contesto è quello dei momenti successivi ad un tentato suicidio (*T.S.*, per l'appunto). C'è il vomito («il liquido, delicatissimo, | esce dalla bocca, scorre giallo nel lavandino»), ai primi soccorsi, e la perdita dei sensi, che fa allontanare le sirene e trasporta in un mondo lontanissimo, su una spiaggia gelata, che diventa forse un utero (oceano in cui si accoppiano le cellule sessuali) e poi, il parto, la risalita in superficie, il risveglio. Il corpo è violato, lacerato, ma la ferita mostrata diventa la prima strada verso la riemersione. Interessante è notare che in un testo intitolato *Tentato suicidio* non si parli del gesto, del momento stesso del tentativo. La tragedia è svolta in sordina dietro la scenografia, e alla mente torna Eschilo, con l'*Agamennone*, dove il dramma dell'uccisione non è messo in scena, ma solo sentito da lontano:

«QUINTO EPISODIO

Si odono, dal un lato della reggia, gridi di Agamennone.

AGAMENNONE: Ahimè, trafitto sono al cuore da una ferita mortale.

CORIFEO: Ascolta! Chi grida là dentro colpito da ferita mortale?

AGAMENNONE: Ahimè, ahimè un'altra ferita ancora.

CORIFEO: La cosa è compiuta! Queste sono le grida del re. Pensiamo insieme, amici, al meglio che si possa fare.

COREUTI: Questo dico, dare l'allarme in città perché tutti accorran qui alla reggia.

[...]

- Ma solo da grida udite vogliamo credere morto il nostro re?

- Di ciò solo che sa con certezza può uno sdegnarsi: immaginarsi di sapere non è sapere.
*[Si apre la porta delle stanze degli ospiti, dove è il bagno. Sulla porta appare Clitemestra. Ha in mano la scure. Dietro di lei si vede il cadavere di Agmennone, riverso in una tinozza d'argento]»*⁴⁵.

⁴⁵ Traduzione di Manara Valgimigli.

4. Dell'arte di esserci: i nascondigli dell'io.

La poesia a partire dagli anni Sessanta ha assistito ad uno sgretolamento dell'istituzione dell'*io lirico* che aveva dominato fino a poco prima. L'abolizione del soggetto, all'inizio era un'effettiva necessità sintattica, laddove l'esigenza era quella di una poesia che fosse corale, che discesa dalla torre d'avorio parlasse di un *io collettivo* che lottava. Una poesia civile che sia una vera arma, non può che spogliarsi di tutti gli orpelli del suo passato "borghese", e così, come abbiamo visto per la metrica e per la lingua, il rinnovamento è radicale. Ma una volta superati gli anni in cui la poesia doveva stare in trincea, cosa succede? L'*io lirico* è ormai scomparso sotto le macerie di un'epoca che non riesce più a collocarlo da nessuna parte. Nonostante ciò, l'*istituzione* del soggetto, nella poesia italiana continua a resistere. Inevitabilmente si perde quel peso monolitico dell'*io* inteso come unico in grado di nominare e di dar vita. Qualche tentativo di recupero lirico è sempre in corso e, come osserva Jean Michel Maulpoix, «Si un renouveau lyrique se fait jour dans les années traduit en premier lieu la persistance d'un certain type de rapport à la poésie, pour lequel la scène de l'écriture semble moins importante que l'expérience humaine que la précède ou la prolonge»⁴⁶, ma collassa sempre nel manierismo. L'alternativa, però, non può certo essere quella dell'abolizione della voce del poeta, soprattutto in un periodo in cui le correnti letterarie sono strettamente individuali e i percorsi da attraversare sono autonomi. Quindi, sulla scia del ragionamento che ci ha accompagnati finora, dove abbiamo stabilito che da un certo punto in poi le correnti diventano percorsi singoli, dovremo andare ad individuare la nuova posizione dell'*io-Milo De Angelis*. E qui, ritornando a quanto detto da Jean Michel Maulpoix, dovremo parlare del rapporto dell'autore con l'esperienza, così da poter individuare con maggior esattezza la sua posizione rispetto all'elemento extra poetico. Scopriremo che è proprio nel momento in cui il poeta ha iniziato a percepire l'insufficienza della sua voce, emersa l'esigenza di una frammentazione delle voci e dei soggetti. Come se l'unico modo per esprimersi nella totalità sia proprio il farlo attraverso la molteplicità. Indipendentemente dalla pluralità delle voci, noi andremo a seguire il percorso dell'*io-De Angelis* che, partendo da una ferma volontà di autoesclusione dal mondo negli anni

⁴⁶ «Se una rinascita lirica emerge negli anni '80, riflette in primo luogo la persistenza di un certo tipo di rapporto con la poesia, per la quale la scena della scrittura sembra meno importante dell'esperienza umana che precede o segue» J.M. Maulpoix, *La poésie comme l'amour, Essai sur la relation lyrique*, 119.

giovanili, approderà attraverso dialoghi a più voci (ma appartenenti ad un solo *io petico*), ad un'inversione della tendenza, riunendo in una nuova unica voce, l'inespresso che tutti vorrebbero poter dire, ma che solo un uomo con vocazione poetica può dire:

La vocazione poetica riguarda, credo, il destino. Ossia l'impatto tra la nostra scialuppa e le tempeste, tra la nostra rotta e le sirene, tra il nostro porto e la cartina che abbiamo disegnato. I Greci dicevano: "tra *télos* e contingenza", tra lo scopo ultimo della nostra vita e l'irruzione degli eventi. [...] Esiste davvero questa chiamata, e questo viaggio verso la sua voce. Non è un viaggio esplorativo o curioso. È un viaggio bagnato dalla necessità. E assume sempre, in poesia, la forma solenne del ritorno.⁴⁷

4.1. *L'autoesclusione: «Non sono il luogo di una storia generale»*

Le prime raccolte di De Angelis, con particolare riferimento a *Somiglianze* e a *Millimetri*, vedono come costante la contrapposizione io-mondo. Molti testi danno voce ad un'esigenza profonda di autoesclusione rispetto ad una collettività vista come retorica e non vera. L'ambiente chiuso, la stanza isolata, caratterizzano la geografia base dei componimenti giovanili, come nel testo *Ogni metafora (Somiglianze)*:

Lo stesso cielo basso
di ambulanze e di pioggia, nel turbamento
e le mani sull'inguine, chiamate dal corpo
per opporre uno stupore minimo alle cose
mentre fuori, tra i semafori, l'europa
che ha inventato il finito
resiste
lontana dall'animale, difende

⁴⁷ Vicentini 2010, 115.

concetti reali e irrilevanti
lungo le autostrade, nel tempo lineare
verso un punto
e gli occhi non si chiudono contro le cose, fermi
dove un millennio oggi ha esitato
tra cedere e non cedere
perdendosi sempre tardi, e con intelligenza.

Il cielo d'apertura diventa una metonimia perfetta di Milano, carico di ambulanze e pioggia, in un accostamento d'immagini tipico di De Angelis, che ama certe distonie così contrastanti da risultare armoniche e perfettamente in grado di descrivere qualcosa. Il *cielo basso di ambulanze e pioggia* racchiude in due versi tutte le caratteristiche di una città vista da una finestra. Finestra che è l'unico collegamento tra l'io e il *fuori*. Quel fuori fatto di una collettività minuscola (come la lettera iniziale di «europa») che viene allontanata ancora una volta dall'erotismo, unico canale di fuga. Così le «mani sull'inguine» si contrappongono a quel mondo fuori che «resiste lontano dall'animale», in una alcova di razionalità e intelligenza che fa perdere. E il termine *fuori* torna ancora, ossessivo, in altri testi, sempre con la volontà di isolare: «Fuori c'è Milano. Novembre.»; «Il vento che è fuori»; «Fuori qualcuno raccoglie mele»; «Fingendoci veri | anche fuori, nelle strade»; «Fuori c'è la storia»... Ma la propensione al rimarcare l'autoesclusione diventa, per contrasto, una netta conferma di sé come individuo. Così l'*io poetico* torna ad emergere al di fuori della corralità. Quello che deve prevalere è la storia individuale, come ci viene indicato dal verso «non sono il luogo di una storia generale» che ritorna, mutato, due volte nella prima raccolta. A rimarcare il bisogno di presa di distanza, si noti, per esempio, come nella prima raccolta non appaia mai il pronome *io* riferito al poeta. Lo vediamo, infatti, solo pronunciato nel discorso diretto di altri, e pochissime volte: «raccontami qualcosa | che io non posso dirti»; «Ma quale plagio? Se io credo | a qualcosa, poi sarà vero anche per te»; «Lo sai, il mio nome | significa: io sono cambiata».

L'autoesclusione delle prime raccolte perde con il tempo la sua intensità, e l'ironia beffarda nei confronti del mondo esterno va scemando. La storia pubblica non viene più

polemizzata ma perde semplicemente d'interesse, e proprio per questo l'esigenza di prendere le distanze da un ipotetico *fuori* è sempre meno sentita. Ma non per questo il soggetto perde peso, anzi. Ci troviamo davanti all'introspezione intesa come unico veicolo verso la realtà esterna e le immagini di ogni testo riconducono ad un aspetto dell'io che emerge, mascherato. Si passa quindi da una analisi di ciò che l'io non è, a una ricerca di ciò che è. Proprio perché per De Angelis la poesia è un movimento di tensione verso la realtà che si crea grazie al riavvolgimento (senza egocentrismo) su di sé. Un *ritorno*, appunto.

4.2. *Nascondigli*

Se nella prima fase abbiamo dovuto determinare l'io partendo da ciò a cui non assomiglia⁴⁸, ora diventa fondamentale scoprire dove l'io si nasconda, e attraverso quali espedienti ci faccia percepire la sua presenza. Analizzeremo due elementi principali: il discorso diretto, attraverso il quale l'io si dà voce dando voce ad altri, e gli elementi testuali che riconducono a qualcosa di noto solo all'autore, come nomi propri o segnali nascosti nel testo.

4.2.1. *Il dialogo sospeso: teatralità tragica.*

Il dialogo pervade l'opera di De Angelis in tutto il suo corso. È l'elemento fondante della teatralità dei suoi testi. Attraverso il discorso diretto spesso viene data voce alla tragedia che si svolge tra i versi. Già in *Somiglianze* si nota la presenza di questo elemento. Questo presuppone necessariamente la volontà di un io a confrontarsi con qualcosa. Il poeta stesso ce ne parla:

⁴⁸ «tutto | assomiglia a qualcuno | e lo richiama, respira nel suo, non vuole | morire...»

Somiglianze è un libro fitto di dialoghi, voci, invocazioni. Un uomo e una donna tentano un contatto, lo vogliono ardentemente, ma la loro parola è incompleta, spezzata, impregnata di silenzio. A volte il parlato di *Somiglianze* ha una sua ascendenza luziana (in quegli anni usciva il libro di Luzi che più mi è caro, *Su fondamenti invisibili*) ma trasportato nel livido hinterland milanese, con una nota di asprezza e nichilismo, con una parola adolescenziale, fortemente innamorata: protesa verso l'altro, eppure inquieta, incontentabile, carica di allarme, desiderosa di unione e di interezza, ma sempre ferita, sanguinante, ustionata. E certi dialoghi di *Somiglianze*, certi interni desolati in cui il personaggio maschile e quello femminile si cercano brancolando nella foschia, tutto questo sembra pronto per una rappresentazione teatrale⁴⁹.

L'incontro tra i due protagonisti della raccolta resta incompiuto e, più che un dialogo, spesso il lettore si trova a leggere due flussi di coscienza che si incontrano senza sfiorarsi, come nel testo *Le cause dell'inizio*:

C'è stato un intermezzo solare
e un giallo caldo sopra le foglie
e poi nasceva
il sorriso bizantino

ma non puoi "cercare"
la metamorfosi
compì un gesto impreparato
nessuno può dire
che cosa ha amato per la prima volta

il corpo tenue, mosso dal vento,
percorre una strada
gli sono concessi i fiori, l'erba che ondeggia
e il sogno della principessa

⁴⁹ Vicentini 2013, 65-66.

nella stanza, la dolce certezza
di non essere
visibili

*è incredibile, credevi ancora al centro
della materia
e piangevi perché è solo tuo
e volevi dire, dire
ma non c'è più tempo per fare l'attimo*

e un delicato sudore sul collo
significa "sì"
mentre il vento festivo
toglie la tunica lentamente
senza un gesto
e gli spiriti dell'aria e dell'acqua,
l'odore del fiume, il grido

*avanzando nella distanza
si può anche trovare un corpo, al confine,
quante volte è successo
dentro questi ordini complicati
nel mondo rivelato
a chi si volta dall'altra parte*

la collina è coperta
di vigne, mentre tutto ha un tempo giusto
e i passi sopra le zolle sono lenti
a favore della gioia

*conta solo ciò che esce per primo
e ora la sfortuna non sconfigge il caso,*

*è sempre tardi per precisare
e allora dillo pure, dillo che stai vivendo, dillo.*

La doppia voce, qui, è percepita già graficamente. I discorsi si alternano di strofa in strofa, la voce di lei (presumibilmente quella in corsivo) e quella di lui parlano di cose diverse. Lei si rivolge a lui quasi in tutte le strofe, e diventa difficile distinguere il pensiero dall'effettivo parlato. Lui, come spesso accade in questa raccolta, tende a scollegare la mente e ad esprimersi per immagini, senza mai rivolgersi direttamente all'interlocutrice. I due flussi di pensiero, apparentemente distinti e distanti, sono collegati, però, da un elemento fondamentale: formano un unico periodo. Il testo, infatti, è composto da un'unica frase: la sintassi continua crea unione nella divisione semantica. Ogni tanto qualche virgola modula l'andamento del testo, ma mai a fine strofa, legando così le due voci in un unico discorso.

Il discorso diretto di *Somiglianze* trova in *Millimetri* un'evoluzione che si riadatta alla perfezione allo stile della raccolta. L'autore si rivolge spesso, improvvisamente, a un *tu* sconosciuto, inserendo poi nel testo parti di discorso diretto che giungono da altrove, quasi come suoni remoti. Come nella poesia *Un maestro*:

Un maestro
nuotò all'alba
delle cose, tra le sei meno venti
e la buona fortuna
 “impareremo
 a mangiare questa cipolla,
 a poco a poco, osservando il silenzio
 di ciascun sapore”
e le pupille che sono morte in tempo
ora bevono
una tazza di latte caldo
ma tu ci hai trovate

e hai scelto nel gatto
quei miagolii che
non lo fanno apposta!

Come già detto, ci troviamo nel punto più oscuro della poetica di De Angelis, la raccolta *Millimetri*. Scritta come parte della raccolta *Terra di viso* e poi pubblicata come opera a sé, presenta le caratteristiche dell'ossessione dell'autore portata ai massimi livelli. Lontanissima da un'ipotesi di poesia d'impressione, sebbene la scrittura incomprensibile e l'associazione al periodo biografico (caratterizzato da insonnia e anfetamine) ci possano indurre a pensare a una poesia non pensata, *Millimetri* è il frutto di un lavoro completamente opposto, quello della rilettura e riscrittura ossessiva. Del ritorno compulsivo di immagini, luoghi e suoni che riproducono esattamente la claustrofobica gabbia in cui De Angelis si trovava.

Il testo in questione è uno dei più oscuri a livello di significato e rende bene l'idea della complessità della raccolta. Il maestro che apre il componimento è una figura che più volte costella la poesia di De Angelis. Personaggio portatore di ripensamento perché destinato sempre a confrontarsi con un tempo anteriore al suo (quello dei giovani allievi), qui addirittura definito "alba delle cose". Quell'alba scandita dall'orologio, dalle «sei meno venti» che ci riportano a un'altra poesia di De Angelis, della raccolta precedente: *Lo scheletro del pesce*, dove leggiamo:

Facciamo in fretta: Sono le sei meno venti.

Un solo gesto cosciente. Sono le sei meno venti.

Ma se in *Somiglianze* le «sei meno venti» sono una scadenza, un orario limite, in *Millimetri* diventano un punto di partenza che tende a qualcosa di indeterminato («la buona fortuna»). L'incipit narrativo, con il passato remoto, apre a un discorso diretto che esce dalla bocca del maestro: «“impareremo | a mangiare questa cipolla, | a poco a poco, osservando il silenzio | di ciascun sapore”». Il tono è quello didattico di una lezione

surreale, dove si insegna con una intensa e virtuosa sinestesia, a mangiare una cipolla guardando il suono dei sapori. Il discorso diretto è subito interrotto dalla strofa successiva, dove il tempo verbale cambia e si arriva ad un'altra sinestesia, con gli occhi che bevono latte caldo. Poi riparte il discorso diretto, stavolta non virgolettato, dove si legge: «ma tu ci hai trovate || e hai scelto nel fatto | quei miagolii che | non lo fanno apposta!». Ma chi sta parlando? Apparentemente si potrebbe pensare all'autore, essendo un discorso diretto privo di referenti, ma poi, osservando il verbo «ci hai trovate», ci rendiamo conto della necessità di un interlocutore femminile plurale. Sono le pupille morte dei versi precedenti? Sono loro che sono state trovate? E chi è il *tu* con cui le pupille ipoteticamente dialogano? In *Millimetri* è difficile stabilirlo, non si incontra lo stesso interlocutore, e spesso i nodi non si possono sciogliere.

Anche in *Distante un padre* i discorsi diretti continueranno ad essere “suoni giunti” svincolati, spesso, dal contesto, ma fondamentali per contestualizzare. A tal proposito è interessante analizzare da vicino le occasioni in cui il discorso diretto si esprime in lingua straniera, come nei prossimi testi, come nel testo *Terzo tempo del dramma in atto*:

Cani nella paglia, e stava accadendo
lì, restava lì,
alla difesa nuda della bocca
dopo il contatto buio, le
piastrelle con gli escrementi... loro...
tutti loro... identico il meccanismo
del motore e del seno. Il sudore.
gli sbadigli da trattenere con un
mezzo sorriso. “Sì, il discorso
fu abbreviato... poca gente a Neuilly... il tempo
si guastava.” Era lì, ma stava come
nella luce dei tavoli. L'ufficiante
non scese dal camion... **notre père qui es aux cieux...**
ai nostri debitori... **ainsi-soit-il.** Era quasi
pomeriggio, questo lo ricordo, era un
uomo buono e sepolto.

Questo testo, della raccolta *Distante un padre*, ci propone qualcosa di particolare nell'uso del francese. Proviamo a ricostruire, per quanto possibile, il senso del testo. L'autore si trova a Neuilly⁵⁰, c'è una cerimonia in corso, forse un funerale («era un uomo buono e sepolto»). E poi un *Padre nostro* recitato in francese, in parte, e in parte in italiano. Solo a pezzi giunge alla memoria dell'autore a cui le voci miste arrivano da un ricordo di un primo pomeriggio. Ecco come la lingua francese, qui, da un lato desacralizza la preghiera in sé, riportandola a un'eco, un suono che viene da lontano, dall'infanzia, dall'altro sacralizza il testo a livello scenografico, ricostruendo perfettamente l'atmosfera. La commistione linguistica non si ferma al francese, però. Ci imbattiamo infatti anche in un verso tedesco in un altro testo racchiuso in *Distante un padre, Chilometri mancanti*:

Abbiamo distratto la traiettoria
dei proiettili che strappavano un paese, quel
pulsare incolonnato, la sua lingua offesa.
Un funzionario vide il neon
nel cassetto e i timbri si abatterono sul foglio.
 Permesso di rilascio... doppie foto...
una lotta tra emisferi, il dubbio
che iodi me fossi un falso
quando i bicchieri
caduti di mano lasciano un cerchio sulla firma
e bisbigliamo “regina” e poi
regina mater, regina apostolorum, il lembo finale
di una lettera, riservato ai saluti. al semplice
niente da gremire, un esilio nell'idea, il tremore
della vecchia che si trucca gli occhi – Wir
haben ein Gesetz – finché una linea
ci assolve e finì l'ultima volta.

⁵⁰ Neuilly non è il realtà il nome di una località specifica. In Francia esistono quasi trenta località con quel toponimo.

Il verso tedesco «*Wir haben ein Gesetz*» significa letteralmente «noi abbiamo una legge», in riferimento alla frase detta dai Giudei nella Passione Secondo Giovanni alla richiesta della crocifissione di Cristo⁵¹. Ma ancora una volta la matrice religiosa viene soppiantata da altro. La citazione tedesca, infatti, più che riportare al vangelo ci riconduce alla Passione Secondo Giovanni di Bach, dove il coro intona proprio quella frase. La lingua straniera che delinea l'inciso (forse, anche qui, discorso diretto?) è un *suono giunto* che desacralizza il contenuto della singola espressione, innalzando però, per contrasto, il testo.

Altro importante elemento linguistico che possiamo definire *straniero* (almeno per quanto riguarda la lingua di riferimento dell'autore) è il dialetto monferrino a cui De Angelis dedica molte pagine soprattutto nella quarta parte di *Distante un padre: Le terre gialle*, dedicata alla madre monferrina:

È un dialetto di confine, certo, lontano dagli accenti melodici del torinese, ha la sua asprezza contadina e selvatica ma è soprattutto un dialetto privo di tradizione letteraria isolato tra le sue colline, senza eco nei poeti e nei romanzieri: una lingua vergine e una terra vergine, il luogo giusto per chi, come me, voleva ricominciare la vita.

Ma proviamo a leggerne un esempio, *Na storia di A.*:

An t'al tram pien, as guarda mal la gent
pronta a scatà se quaicadün la tucca
ma 'vzin a mì na dona l'arman longament
sperdua, piega mara l'angul 'd la bucca.

Sròlo... ades m'ciaimo gnanca
parchè ch'a piang a piang
sa dona veja... forsi... e bianca

⁵¹ “Gli risposero i Giudei: «Noi abbiamo una Legge e secondo la Legge deve morire, perché si è fatto Figlio di Dio».” (Vangelo secondo Giovanni).

... povra o sinura... so pü nen.

... Veg machi 's piansi mut e parfond
che, andan a mì, da tant distant a ven
's piansi ch''aven dai sorgis dal mond.

(UNA STORIA DI A. *Si guarda male, nel tram affollato, la gente / pronta a reagire appena qualcuno la tocca. | Ma c'è una donna, vicino a me, sembra assente, | sperduta... una piega amara sulla bocca. || Strano... adesso non mi chiedo neppure | perché piange ancora, | questa donna forse vecchia... non so... povera o signora... || Vedo solamente questo pianto muto e profondo / che, accanto a me, viene da tanto lontano, / questo pianto che viene dalle origini del mondo.*)

Questo testo è una piccola parentesi molto interessante, all'interno di una delle raccolte in cui De Angelis si lascia guidare maggiormente dall'associazione oscura e dal verso indefinito. Ci permette infatti di identificare con chiarezza il ruolo del dialetto. Questo, infatti, insieme al quasi totale isosillabismo e alla rima, riporta l'orecchio a suoni antichi, a ricordi d'infanzia e di passato, anche poetico. La forma, quindi, ci riporta nel Monferrato nebbioso ma il contenuto? Quello è urbano come sempre, nel perfetto rispetto di una continuità tematica che va avanti da *Somiglianze*. Una donna su un tram è immersa nella folla ma si sente completamente sola. E piange. Lo scenario del tram affollato è ricorrente nelle raccolte di MDA, e lo è ancora di più il personaggio di A. che appare in *Somiglianze* con *Terza storia di A.* e in *Terra del viso* con A.

Per l'ennesima volta la scissione tra il contenuto e la lingua in cui viene detto è netto e il dialetto, come il latino, il francese e il tedesco, è prima di tutto un suono.

A dieci anni da *Distante un padre*, la poesia di De Angelis cambia radicalmente, e con *Biografia sommaria* si approda a uno stile più disteso. Anche il dialogo diventa un mezzo espressivo volto ad incrementare la narratività dei testi. Quasi sempre l'interlocutore è noto, o viene presentato come tale. Come nel testo *Cartina muta*, che vedremo nel

prossimo paragrafo, che ci apre la strada verso un altro nascondiglio dell'io poetico, quello del sottinteso.

4.2.2. *Il sottinteso: dall'individuale al corale.*

Tipico dello stile di Milo De Angelis è il citare elementi che si dà per scontato che siano noti al lettore. E così come ci vengono presentati deittici spazio temporali spesso ingiustificati che danno al testo un tono, appunto, sottinteso, allo stesso modo viene fatto in continuazione riferimento a eventi e persone note al poeta ma spesso sconosciuti al lettore. Da non confondere con l'autobiografismo, questo fenomeno ricorrente può essere delineato piuttosto come un tentativo di rendere l'individualità assoluta. Riuscire a fondere, in un certo senso, la vecchia lirica introspettiva all'esigenza corale della poesia moderna. L'esperienza singolare diventa totalizzante nel momento in cui viene espressa senza spiegazioni. Affronteremo due percorsi in questa direzione: quello intertestuale con Nadia Campana, e quello della raccolta *Tema dell'addio*, dove la tragedia individuale viene espressa su un palco diventando collettiva.

Verso la mente di Nadia Campana

Il biografismo spiccio, come abbiamo già detto, non ci è utile ai fini dell'interpretazione di De Angelis, ma conoscere Nadia Campana è una premessa necessaria per capire alcuni passi di questa analisi.

Nadia Campana è una poetessa di Cesena. Nata nel 1954, ha scritto circa cinquanta poesie apparse in saggi e riviste. Traduttrice di Emily Dickinson, ha scritto saggi a tematica letteraria. Muore suicida nel 1985.

I suoi testi poetici sono stati raccolti in un'opera postuma, *Verso la mente*, curata anche da Milo De Angelis, suo amico.

E ce ne parla così, nella sua introduzione alla raccolta:

Nadia Campana mi scrisse una lettera, all'inizio del 1978, in cui diceva di leggere regolarmente la rivista che allora dirigevo, di sentirsi vicina a molti suoi temi e infine,

quasi come una nota a margine, di avere scritto anche lei delle poesie. Ma – aggiungeva – non era ancora pronta per una pubblicazione. [...] Era una donna che lavorava moltissimo la sua pagina, curiosa di sentire pareri e critiche, mai sulla difensiva, sempre in ascolto e sempre pronta a rimettersi in questione. [...] La poesia di Nadia Campana conosce contrasti violenti. In quanto tale è una poesia del contrasto. Alla luce della pergola chiarissima e bianco accecante di tanti versi si oppone un nero marcato e vorace che ci *inghiotte come sacramenti nella notte*. Nessuna stagione intermedia. Vengono nominati solo l’inverno e l’estate. [...]»⁵²

Il legame poetico tra i due si evince in molti testi dell’opera di De Angelis, e Nadia Campana diventa un personaggio costante all’interno della poesia di questo autore. E proprio questa costanza mette in luce l’io dell’autore che, senza dar mai traccia di autobiografismo, rende Nadia una metafora perfetta dello «squilibrio vitale»⁵³.

Nei testi di De Angelis, Nadia Campana entra ufficialmente in *Distante un padre*, dove una poesia porta come titolo “*Verso la mente*” (titolo della raccolta poetica della Campana):

Prima che dormissero le mirabelle
e la vera carta diventasse cieca
indietreggiò sentendosi
colpita
e non riconobbe
il cane nell’acqua...
era suo padre...
corse via dalla cucina
fece un cenno
dove capitò il cielo
stracciando la carta carbone
lavando bicchieri con la venere
anatre come patriarchi
sorvegliano che tutto sia in ordine
tirò fuori il costume da bagno

⁵² Campana 2014, 5-6.

⁵³ Campana 2014, 7.

e lo mostrò alla notte
bilance rincorrono bilance
la benda odora forte di
zuppa di pesce
e il grembiule è rinchiuso nella testa:
attese sul platano che
un lungo pensiero finisse
poi si affacciò alla finestra
e mentre l'erba aspettava
erano passati nove giorni di
giugno.

Il testo è molto oscuro, e sono pochi i passi comprensibili. Possiamo individuare i richiami alla morte della poetessa, che sono abbastanza netti. L'acqua è un elemento ricorrente: «il cane nell'acqua», «anatre», «costume da bagno». Nadia Campana si è annegata gettandosi da un ponte a Milano, ed è stata ritrovata il 10 giugno (1985). Questa poesia può forse ricondurci ai giorni precedenti il ritrovamento («erano passati nove giorni di | giugno») dove non si sa cosa le sia successo ma se ne ha il sentore. Altro non ci è dato sapere.

A distanza di pochi testi, nella medesima raccolta, un altro testo dal titolo indicatore: *Nadiella*.

Giugno nelle epoche, pioggia
per un anno di limbo
avevi un titolo? chiudendo
il capogiro, ci sai femminili?

*L'aria mutare in strada
eseguire la caduta
usare le labbra.*

Qui il poeta si rivolge proprio a lei, in un dialogo serrato, difficile da capire, dove ritorna «giugno», mese in cui è morta la poetessa, che sembra descritto nei versi finali, con quella caduta da eseguire. Solo ipotesi, però. In un dialogo oscuro che siamo costretti a vedere da fuori, senza poterlo capire.

Poco dopo, sempre in questa raccolta, un altro testo, sciolto il titolo, ci riconduce nuovamente a Nadia Campana: *Tartarughe dal becco d'ascia*:

Sono lucentezza e disunione
Jean Seberg mi chiamavano da piccola
Sono una stella dal talento casuale
Qui al Giurati il campo
È così calmo, smisurato, stamattina.

Attendiamo che si apra, alle
due e mezzo, un corridoio di cognomi
lo stesso borotalco sulla camicia, un po' di
borotalco incenerito.

Quando ho visto la foto,
era un giro di quadriglia, quando sento
traforare questo legno, s'intreccia
la sua mente a un libro spento.

Torneremo nelle processioni del riposo
Le aspetteremo come mali idioti
Torneremo nelle terre immobili
Ma vere per me che ho voluto assomigliarle
Il filo d'erba ha quest'ordine.

Partiamo dal titolo, che è il primo indizio che inevitabilmente ci ricollega alla Campana: *Tartarughe dal becco d'ascia*. Questo è in realtà il titolo di uno spettacolo di Antonio Syxty (tratto dal racconto di William Howard Gass), andato in scena al teatro Out Off di Milano nel 1984, su cui proprio lei aveva scritto un breve articolo pubblicato nel

programma di sala. Lo spettacolo, quasi un thriller ad alta tensione, parla delle disavventure di una famiglia in un remoto paesino di montagna, ma né la Campana nel suo articolo, né De Angelis nella sua poesia fanno mai effettivo riferimento allo spettacolo. Nadia Campana segue la linea tragica dello spettacolo affrontando il dramma della necessità di comunicare:

Cosa guida questi isolati verso la necessità di minacciarsi? Sembra uno scherzo, ma è sempre lei invece: la paura dell'essere ridotti a cosa, di non aver più niente da dire. Il protagonista è il freddo. La parola e la scrittura scenica non attenuano l'angoscia. Non viene fatto alcun dono. [...] È insomma l'inconscio con la sua anarchia che può diventare creatività, ma anche ottuso erompere di violenza e insensatezza. Nessuno potrebbe tenere per sé il sospetto. Occorre proiettare, assediare, dilagare sull'altro, se non vogliamo che il vuoto ci inghiotta. [...] Solo imparolirsi vale la pena, lasciar scorrere la propria energia, abbaiare la propria miseria.⁵⁴

De Angelis, invece, nella poesia parla e fa parlare Nadia Campana. Ne riproduce la voce nella prima strofa, dove il paragone con Jean Seberg, attrice dai capelli corti e scuri morta suicida, sembra essere un vero e proprio alter ego della poetessa. E poi appare il Giurati, centro sportivo milanese dove De Angelis ha ambientato molti dei suoi testi, e lei pronta a correre, forse⁵⁵. Ed ecco che il tema della corsa, legato a Nadia Campana, ci invita a tornare indietro nella lettura delle poesie di De Angelis. A spingerci fino ad un testo della raccolta precedente, *Terra del viso*, dove un'altra donna è alle prese con la corsa: *31 agosto 1941*.

“Gli spettatori erano silenziosi”

“Un silenzio totale?”

“Sì, ma nell'ora del treno – che consegna”

“Cosa vuoi dire?”

“Si spaccò un vetro, all'ingresso”

“Quando?”

⁵⁴ Campana 2014,106.

⁵⁵ Dello spirito sportivo di Nadia Campana ci parla proprio De Angelis nell'introduzione a *Verso la mente* (2014): «Amava le arti marziali, ed era una velocista di buon livello sui sessanta e ottanta metri piani.»

“Mentre controllavano i cronometri”
“Il rombo delle caldaie di Čistopol cessò”
“Come è potuto accadere?”
“Non so”
“Ma lei?”
“Lei entrò nella pista con gli altri”
“E le sue ginocchia?”
“Le ginocchia fremevano, pronte, sulla terra battuta”
“Erano già ferite?”
“Sì, ma scattarono subito”
“E i capelli?”
“I capelli erano scuri, scuri e molto corti”
“Morì oltre il traguardo?”
“No, subito prima, qualche metro prima”
“Come lo sai?”
“L’ho sentito. Le gambe si muovevano, però lei non era più viva”
“E spezzò lo stesso il filo di lana?”
“Sì, lo spezzò”
“Aveva giurato di spezzarlo?”
“Sì, l’aveva giurato”.

La raccolta *Terra del viso* doveva essere collegata a *Millimetri* e di quella mantiene parte della profonda oscurità. Uniche certezze del testo: il dove e il quando. A Čistopol il 31 agosto 1941. È infatti il giorno del suicidio della poetessa Marina Cvetaeva. I due interlocutori – forse due giudici di gara? – parlano di lei come di una atleta in pista, insieme a tutti gli altri, con la morte segnata in partenza. Già prima della gara l’atleta si è infortunata con un pezzo di vetro di un cronometro («Si spaccò un vetro, all’ingresso»). Aveva i capelli molto scuri e corti, come quelli di alcune donne delle sue poesie («ci sono donne – i capelli come elmo»), e si è imposta di correre fino alla fine, per spezzare quel filo di lana come aveva giurato. Lo spezzò pur essendo morta prima («Morì oltre il

traguardo? | No, subito prima, qualche metro prima.»), lo fece continuando a correre oltre la sua stessa morte.

Le similitudini con Nadia Campana sono molte. I capelli corti, la corsa, la fine prima del traguardo. Tenendo poi conto del fatto che Marina Cvetaeva è una delle poetesse più amate da Nadia Campana⁵⁶. Questo ci permette di vedere come i singoli personaggi non siano da prendere come riferimenti chiave alla biografia dell'autore, ma diventino protagonisti di un grande romanzo che attraversa tutta l'opera di De Angelis.

E il personaggio di Nadia Campana torna, in *Biografia sommaria*, nel testo *Cartina muta*:

Entriamo adesso nell'ultima giornata, nella farmacia
dove il suo viso bianco e senza pace non risponde al saluto
del metronotte: viso assetato, non posso valicarlo,
è lo stesso che una volta chiamai amore, qui
nella nebbia della Comasina.

Camminiamo ancora verso un vetro. Poi lei
getta in un cestino l'orologio e gli occhiali,
si toglie il golf azzurro, me lo porge silenziosa.

“Perché fai questo?”

“Perché io sono così”, risponde una forma dura della voce,
un dolore che assomiglia
solamente a se stesso. “Perché io...

... né prendere né lasciare.” Avvengono parole
nel sangue, occhi che urtano contro il neon
gelati, intelligenti e inconsolabili,
mani che disegnano sul vetro l'angelo custode
e l'angelo imparziale, cinque dita strette a un filo,
l'idea reggente del nulla, la gola ancora calda.

“Vita che non sei soltanto vita e ti mescoli

⁵⁶ Scriverà di lei la Campana: «In Marina lo sguardo poetico è come un fluire che riempie tutto, anche l'abisso che le si spalanca dentro o dinnanzi, senza mai temere di essere risucchiata e quindi annientata. [...] Dire che Marina non è romantica è necessario, nonostante il suo odio per i limiti che si anteponevano all'amore, perché tratto costitutivo del suo darsi non è il comportamento, il corpo, ma la parola Marina non inscena, se non sulla pagina; la pagina è la sola a cui sarà sempre fedele.» (Campana 2014, *Visione postuma*, 24-26).

a molti esseri prima di diventare nostra...
... vita, proprio tu vuoi darle
un finale assiderato, proprio qui dove gli anni
si cercano in un metro d'asfalto..."

Interrompiamo l'antologia
e la supplica del batticuore. Riportiamo esattamente
i fatti e le parole. Questo,
questo mi è possibile. Alle tre del mattino
ci fermammo davanti a un chiosco, chiedemmo
due bicchieri di vino rosso. Volle pagare lei. Poi
mi domandò di accompagnarla a casa, in via Vallazze.
Le parole si capivano e la bocca
non era più impastata. "Dove sei stata
per tutta la mia vita..." Milano torna muta
e infinita, scompare insieme a lei, in un luogo buio
e umido che scioglie anche il nome,
ci sprofonda nel sangue senza musica. Ma diverremo,
insieme diverremo quel pianto
che una poesia non ha potuto dire, ora lo vedi
e lo vedrò anch'io... lo vedremo,
ora lo vedremo... lo vedremo tutti... ora...
... ora che stiamo per rinascere.

Questo è uno dei testi più cinematografici tra quelli dell'ultimo De Angelis. L'icastica apertura sembra il fermo immagine di un film. Una passeggiata notturna porta i due protagonisti in via Vallazze, dove Nadia Campana abitava. L'andamento del componimento è molto narrativo, proprio come il poeta dice: «Riportiamo esattamente | i fatti e le parole». E in due momenti in particolare il nostro orecchio si tende. Nei versi: «Le parole si capivano e la bocca | non era più impastata. "Dove sei stata per tutta la mia vita..."», ci ritorna alla mente un verso antico, apparso in *Somiglianze* nel testo *Un perdente*:

("dove sei stata
Per tutta la mia vita?")

Qui riproposto identico anche nell'inarcatura, è l'interrogativo chiave di molti passaggi della poetica di De Angelis, quello che giunto limite si apre all'intuizione e si sblocca («le parole si capivano e la bocca | non era più impastata»), quando spesso è troppo tardi. E proprio il poeta, di questa poesia, ci dice: «È vero, c'è un'atmosfera urbana di gelo, di tensione (come i suoi occhi "gelati, intelligenti, inconsolabili"), un silenzio carico di segnali e premonizioni, un silenzio che ci assediava e che si scioglie solo nella supplica finale».

L'ultimo verso, poi, ci riporta a Fortini, alla poesia *In memoria I*, dove, davanti alla morte della madre, dirà «ora lo sai anche tu | lo sappiamo | mentre stiamo per rinascere». Il collegamento a questa poesia è premonitore di quello che accadrà poco dopo questa serata (immaginaria o vera che sia). Qualcuno morirà, per il semplice fatto che non gli/le sarà più dato parlare: «Eri atterrita di non potere | parlare più | *nemmeno dentro di te*»⁵⁷.

*Tema dell'addio: dalla stanza al mondo*⁵⁸.

Per concludere questo capitolo legato all'espressione dell'*io* poetico, analizzeremo un po' più nello specifico una delle raccolte apparentemente più legate alla biografia del poeta, per vedere come l'esperienza individuale non sia soggetto della produzione poetica ma diventi strumento necessario per giungere altrove. La raccolta in questione è *Tema dell'addio*, dedicata alla moglie Giovanna Sicari, morta nel 2003. La raccolta è molto compatta, sia a livello formale che contenutistico. Il titolo già indica l'uniformità dell'argomento. Il *tema*, che sia quello scolastico, o quello musicale (e la musicalità di questa raccolta, vedremo, è evidente), è quello del congedo, e non, come si potrebbe pensare, della morte. Ma alla base c'è il bisogno di ripercorrere la vita per accettare il saluto finale. Un invito, dunque, a riattraversare immagini e momenti ripetutamente, per poter approdare ad un *addio* cosciente e salvifico.

⁵⁷ Fortini 2014, 147.

⁵⁸ Vincentini, 2008, 108.

A livello strutturale possiamo notare come la raccolta sia composta da 57 testi (numero simbolicamente connotato per l'autore⁵⁹) tutti monostrofici (tranne uno, *Eri l'ultima*, dove c'è un distico isolato: «Si muore così, all'ingresso | di una scuola, un cerchio perfetto.»), e persino la lunghezza del verso sembra uniforme, senza eccessive distonie. Anche la divisione in blocchi interni è equilibrata, con numeri di testi simili per ciascun blocco. Il tutto, insomma, è molto controllato e calibrato. La rievocazione è clinica e cosciente e non lascia spazio a sentimentalismi nemmeno in un contesto così drammatico. La tragedia si consuma nella prima sezione, *Vedremo domenica*, dove il verso è più frammentato, le frasi sono sincopate e i periodi sono brevi. Una sorta di tachicardia iniziale, il timore dell'inizio del viaggio verso Euridice, che poi pian piano si calma, si distende in una sezione, *Scena muta*, dove il percorso si fa silenzioso, fatto di ricordi dove si recuperano momenti e luoghi familiari, interrotto di tanto in tanto da momenti più tesi, come nella sezione *Trovare la vena*, dove «Cresce l'ansia nei bicchieri»⁶⁰. Poi ancora i ricordi, il tempo verbale al passato che diventa presente nei testi dove il ricordo si fa così nitido da diventare reale. Euridice è vicina, ma non per essere salvata. E nell'ultimo testo della quinta sezione, *De Angelis* si congeda a lei:

Quando su un volto desiderato si scorge il segno
di troppe stagioni e una vena troppo scura
si prolunga nella stanza, quando le incisioni
della vita giungono in folla e il sangue rallenta
dentro i polsi che abbiamo stretto fino all'alba,
allora non è solo lì che la grande corrente
si ferma, allora è notte, è notte su ogni volto
che abbiamo amato.

⁵⁹ In Vicentini 2008: «Spesso nei miei versi ci sono numeri che finiscono per 7. Quando ero bambino, sentivo un'amica di mia madre, un'anziana donna veneta, che pronunciava il 7 con una sola "t". Il sette diventava "sete". Associavo, premuroso, questa cifra al bicchiere d'acqua, al bisogno, al soccorso. Sono 57 le poesie di *Terra del viso*. Sono ancora 57 quelle di *Tema dell'addio*. E infine 57 era in numero di quell'autobus mattutino, in sacro autobus per Quarto Oggiaro.».

⁶⁰ De Angelis 2008, 250.

Il congedo è generale, diviene quasi una norma, una scoperta fatta alla fine di un percorso. Euridice, infatti, non è Giovanna, non è Nadia, ma una parte della vita. Come il poeta stesso dice, «il libro non va letto in senso autobiografico. La vita non cambia, rimane tragicamente se stessa, perché è stata anticipata da mille morti e seguita da mille morti: la morte di mia moglie è entrata come elemento dirompente e carnale, però come *una* delle morti. Il tema dell'addio è il tema di tutti gli addii.»⁶¹

E proprio questo ci viene detto in un testo di questa raccolta:

In te si radunano tutte le morti, tutti
i vetri spezzati, le pagine secche, gli squilibri
del pensiero, si radunano in te colpevole
di tutte le morti, incompiuta e colpevole.

L'*io* si cela dietro immagini ricorrenti, che ritornano ossessive ma inconoscibili, e lasciano traccia della singolarità all'interno dell'addio corale. Flash del passato accompagnano il novello Orfeo in un viaggio di profondità, volto a conoscere la morte e a lasciarla dove l'ha trovata. L'intero libro è un viaggio a ritroso che ripercorre momenti che appaiono al lettore come fotografie che riemergono in una camera oscura. E così si illuminano per un istante momenti (come nel primo testo: «Contare i secondi, i vagoni dell'Eurostar, vederti | scendere dal numero nove, il carrello, il sorriso | il batticuore, la notizia, la grande notizia. | Questo è avvenuto, nel 1990»), e luoghi di Milano. Perché l'addio non è solo quello detto alla persona amata, ma anche a luoghi, periodi della vita. E proprio nel momento dell'addio si richiama il passato con maggior forza. Ed ecco che in un testo della terza parte della raccolta, *Trovare la vena*, i personaggi di De Angelis si sovrappongono:

Toccandoti la fronte sentivi il mare,
parlavi di un mattino aperto come in guerra
nel buio dell'ora smarrita parlavi
senza domani e senza libri, parlavi

⁶¹ Vincentini 2013, 135.

alla presenza assoluta di una lacrima,
una rapida memoria di ulivi e di luce,
una gloria dell'uno e di ogni altro, ma
non si trova la via per la sorgente, ma
non si trova la vena, dio mio, non si trova.

Il primo verso che ricrea l'intimo contatto nel momento della malattia, ricorda per assonanza un verso di Nadia Campana: «toccandosi le tempie sentiva l'inverno»⁶². Anche se nulla ci porta a pensare che si stia parlando di lei, possiamo sempre ricondurre questa sorta di citazione al concetto di morte che racchiude tutte le morti, come se questi testi fossero un addio generale e finora mai espresso. Sono interessanti anche le ripetizioni a inizio e fine verso, di cui abbiamo parlato nel capitolo 2, che anche qui rallentano il testo facendo soffermare il lettore sulla minima variazione all'interno della ripetizione, come nel caso di «non si trova la via per la sorgente» e, nel verso successivo, «non si trova la vena». Il motivo del trovare la vena, inoltre, dà il titolo alla terza parte del libro, e appare in due testi. De Angelis stesso ce lo spiega:

“Trovare la vena” è una frase che collega diversi mondi: quello dei tossici, quello dei malati, quello dei poeti, che a loro volta sono cercatori d'oro. Ho sempre sentito di dipendere dalla poesia come si dipende da una flebo o da una sostanza... si contano i milligrammi, si invoca la dose e si è disposti a tutto per procurarsela...

Il testo conclusivo della raccolta, con un richiamo al primo testo, ci riconferma ulteriormente come il viaggio sia stato quello dei vivi, di chi resta. Lo scopriamo nel verso «o tu fra coloro che attendono», che ci riporta all'orecchio quello d'apertura: «per noi che attendiamo». Il noi muta in una divisione tra un io e un tu. Distanza necessaria, ma non tragica:

⁶² Campana 2014, 89.

In *Tema dell'addio*, la morte mi ha chiesto di parlare... la morte... che aveva fatto un'incursione violenta, che aveva ucciso una creatura amata... quelle parole dicevano che la morte è uscita dalla sua tana, che la belva si è liberata, ha fatto un'incursione nel mondo, ha ucciso e avendo ucciso un essere amato, ha lasciato un segno in tutti gli esseri e in tutti i luoghi. Per non esserne sopraffatti occorreva scriverla. E così è stato. Quel libro ha cambiato la morte. Ne è stato divorato e l'ha cambiata. Ora la morte ha una voce diversa... a volte appare, è vero, però ha assunto un'altra immagine. È la distanza finita tra me e lei. E questa distanza da una parte ci divide, ma dall'altra ci consente di non essere interamente separati, ci permette uno sguardo dal ponte: struggente, pieno di nostalgia, ma pur sempre uno sguardo. È un filo spinato, ad alta tensione: non bisogna avvicinarsi troppo. Occorre amare in questa distanza...⁶³.

⁶³ Vincentini 2010, 165.

**5. La «vigna» di De Angelis:
il ritorno come chiave del costruire tragico.**

5.1. *La vigna*

«Una vigna che sale sul dorso di un colle fino a incidersi nel cielo, è una vista familiare, eppure le cortine dei filari semplici e profonde appaiono una porta magica. Sotto le viti è terra rossa dissodata, le foglie nascondono tesori, e di là dalle foglie sta il cielo. È un cielo sempre tenero e maturo, dove non mancano – tesoro e vigna anch'esse – le nubi sode di settembre. Tutto ciò è familiare e remoto - infantile, a dirla breve, ma scuote ogni volta, quasi fosse un mondo.

La visione s'accompagna al sospetto che queste non siano se non le quinte di una scena favolosa in attesa di un evento che né il ricordo né la fantasia conoscono. Qualcosa d'inaudito è accaduto o accadrà su questo teatro. Basta pensare alle ore della notte, o del crepuscolo, in cui la vigna non cade sotto gli occhi e si sa che si distende sotto il cielo, sempre uguale e raccolta. Si direbbe che nessuno vi è mai camminato, eppure c'è chi la lavora a tralcio a tralcio e alla vendemmia è tutta gaia di voci e di passi. Ma poi se ne vanno, ed è come una stanza in cui da tempo non entra nessuno e la finestra è aperta al cielo. Il giorno e la notte vi regnano; a volte vi fa fresco e coperto – è la pioggia –, nulla muta nella stanza, e il tempo non passa.

Neanche sulla vigna il tempo passa; la sua stagione è settembre e torna sempre, e appare eterna. Solamente un ragazzo la conosce davvero; sono passati gli anni, ma davanti alla vigna l'uomo adulto contemplandola ritrova il ragazzo. Il sospetto di ciò che deve – che è dovuto – accadere, la mantiene la stessa e risuscita nel ricordo l'infanzia. Ma nulla è veramente accaduto e il ragazzo non sapeva di attendere ciò che adesso sfugge anche al ricordo. E ciò che non accadde al principio non può accadere mai più.

Se non forse sia stata proprio quest'immobilità a incantare la vigna. Un sentiero la traversa all'insù dimezzando i filari e tagliando una porta sul cielo vicino. Il ragazzo saliva per questi sentieri, vi saliva e non pensava a ricordare; non sapeva che l'attimo sarebbe durato come un germe e che un'ansia di afferrarlo e conoscerlo a fondo l'avrebbe in avvenire dilatato oltre il tempo. Forse quest'attimo era fatto di nulla, ma stava proprio in questo il suo avvenire. Un semplice e profondo nulla, non ricordato perché non ne valeva la pena, disteso nei giorni e poi perduto, riaffiora davanti al sentiero, alla vigna, e si scopre infantile, di là dalle cose e dal tempo, com'era allora che il tempo per il ragazzo non esisteva. E allora qualcosa è davvero accaduto. E' accaduto un istante fa, è l'istante stesso: l'uomo e il ragazzo si incontrano e sanno e si dicono che il tempo è sfumato.

L'uomo sa queste cose contemplando la vigna. E tutto l'accumulo, la lenta ricchezza di ricordi di ogni sorta, non è nulla di fronte alla certezza di quest'estasi immemoriale. Ci sono cieli e piante, e stagioni e ritorni, ritrovamenti e dolcezze, ma questo è soltanto passato che la vita riplasma come giochi di nubi. La vigna è fatta anche di questo, un miele dell'anima, e qualcosa

nel suo orizzonte apre plausibili vedute di nostalgia e di speranza. Insoliti eventi vi possono accadere che la sola fantasia suscita, ma non l'evento che soggiace a tutti quanti e tutti abolisce: la scomparsa del tempo. Questo non accade, è; anzi è la vigna stessa.

Davanti al sentiero che sale all'orizzonte, l'uomo non ritorna ragazzo: è ragazzo. Per un attimo, in cui giunge a far tacere ogni ricordo, si trova entro gli occhi la vigna immobile, istintiva, immutabile, quale ha sempre saputo di avere nel cuore. E non accade nulla, perché nulla può accadere che sia più vasto di questa presenza. Non occorre nemmeno fermarsi davanti alla vigna, e riconoscerne i tratti familiari e inauditi. Basta l'attimo dell'incontro e già il ragazzo e l'uomo adulto han cominciato il loro dialogo che, ricco di giorni, dall'inizio non muta.»

(Cesare Pavese, *Feria d'agosto, La vigna*)

Questo testo di Pavese, contenuto nella raccolta *Feria d'agosto*, è una sintesi perfetta della poetica del ritorno che riscontriamo in De Angelis. Un testo molto amato dall'autore, che fin da giovane si sente affine a Pavese, definendolo scrittore del «vicolo cieco». Su di lui ci dice De Angelis:

Devo subito dire che con Pavese ho parlato più che con ogni altro scrittore italiano del Novecento. Ho trovato in lui un interlocutore severo, intransigente, capace di ammonire, incapace di assolversi. Un uomo che sa entrare nei dettagli più oscuri del desiderio, nei paesaggi più torbidi della psiche. E di questo un ragazzo ha bisogno. Ho letto alle scuole medie il Pavese che più amo e che poi è rimasto con me: *Feria d'agosto, I dialoghi con Leucò, Il mestiere di vivere, L'epistolario* (ricordo una lettera alla Pivano intitolata *Autoanalisi di P.*, scavo straziante e impietoso sulle nostre astuzie). Pavese non è uno scrittore di gioventù. Non è un ragazzo della Via Paal. Tantomeno è uno scrittore fiabesco o un cantore del giardino perduto. [...] Poi è uno scrittore del ritorno, e questo me lo rende vicino. È un maestro del ritorno, un artista, persino, del ritorno. Perché tornare è un'arte.⁶⁴

E proprio il ritorno è l'aspetto che più ci interessa, e che più accomuna Pavese a De Angelis. E che ritroviamo chiaramente descritto nella *Vigna*. Un uomo torna nei luoghi d'infanzia e incontra sé stesso giovane. Entrambi si spogliano di ricordi e fantasie e

⁶⁴ Vincentini 2010, 191.

vivono la vigna così com'è, immutabile e immutata, destinata a tornare ogni settembre. La vigna, come la vita e, quindi, la poesia, appare come un luogo dove nessuno «vi è mai camminato», e riprende vita un mese all'anno, settembre, metafora di quegli spiragli di luce, di quelle occasioni che danno un senso al tragico. Anche quelli destinati a tornare eterni, e sempre inconoscibili se non per immagini, accumulandosi in un meccanismo che porta all'evento della scomparsa del tempo. Proprio come tornano i versi immutati in De Angelis. Versi immutati che portano necessariamente ad una sorta di ciclicità, che per il poeta è ineludibile. Ciclicità che porta anche qui alla scomparsa del tempo, portando l'immagine ad un valore assoluto e ripetibile proprio perché non legato né al ricordo dell'uomo adulto né alla fantasia del giovane.

E proprio l'immagine della *vigna* torna più volte nelle prime poesie di De Angelis, già segnato profondamente dalla lettura del testo pavese. Il riferimento ad un elemento extraurbano è da osservare con attenzione in un autore così fortemente legato ad ambienti di tutt'altra fattezze. De Angelis stesso sottolinea spesso come la campagna lo angosciasse fin da piccolo: «Quando mia madre mi portava in campagna e, da buona monferrina, voleva celebrarmi le bellezze di quell'amenno paesaggio, io mi sentivo male. Quell'aria fresca, quel cielo troppo puro potevano soffocarmi...»⁶⁵. Eppure la *vigna* citata da De Angelis nei suoi testi non ha mai queste terribili fattezze soffocanti. Per esempio, nel testo *Le cause dell'inizio (Somiglianze)*, la vigna ci appare così:

la collina è coperta
di **vigne**, mentre tutto ha un tempo giusto
e i passi sopra le zolle sono lenti
a favore della gioia.

La vigna diventa l'*occasione* da percorrere in un tempo giusto, con passi che sono «a favore della gioia». È connotata positivamente, accostata alle zolle che ancora ci ricordano la «terra rossa» di Pavese. Diventa addirittura percorso «a favore della gioia». Quest'ultimo verso ritornerà spesso, come il concetto di gioia, in De Angelis. E il fatto

⁶⁵ Vincentini 2010, 131.

che qui sia stato messo in funzione di una passeggiata tra la vigna non può che riportarci alla lettura di Pavese, al luogo in cui il «tempo giusto» è quello che si annulla.

Ripercorrere è un movimento in «favore della gioia», e l'euforia dell'eterno ritorno di Nietzsche si trova confermata:

Ho sempre sentito la grande forza nietschiana del richiamo: se tu amerai ciò che hai già vissuto, e vorrai ripeterlo *essenzialmente* ecco, lì c'è la grande ebrezza del ritorno. Ogni viaggio è un ritorno.

Ecco: “nichilismo”... bastava pronunciare questa parola magica, nei tempi della mia formazione, e si era immediatamente soli. Tutti si scagliavano contro le forze del niente, contro lo sfondo esistenziale che ha dato senso a Lucrezio, a Leopardi, Montale, Pavese, insomma contro i miei poeti. Meglio così.⁶⁶

E il tema del ritorno è una costante tematica dell'opera di De Angelis. Già solo nelle prime due raccolte i termini legati al campo semantico del *ritorno* appaiono più di quaranta volte. Come in *STP*, dove è espresso chiaramente l'itinerario a risacca dell'intera poetica dell'autore:

[...]
e più ritorno più mi allontano
è un incontro prima dell'aurora
[...]

Il ritorno è il mezzo necessario per proseguire, per spingere avanti la prima parola («il ritorno, ogni volta, a sospingere la prima parola. A far sì che noi rispondiamo».)

E dall'essere una costante tematica, diviene anche una costante strutturale che si esprime attraverso la ripetizione a distanza, talvolta lunghissima, di immagini, che ci costringono a tornare indietro per ritrovare quel suono già sentito. E la ricorsività non solo di temi ma

⁶⁶ Vincentini 2010, 194.

di veri e proprio versi carica l'intera opera dell'autore di un valore aggiunto, di una comprensione che non si avvera se non a fine percorso.

La ripetizione, dunque, è fondamentale: «Pochi i luoghi che abbiamo amato, poche le persone. Ma in quei muri e in quei volti si raduna il mondo. Ritorno sempre lì, a scrutarli, non mi stanco mai. Sono improsciugabili. L'acqua zampilla ogni volta dai loro lineamenti. Più ritorno a saccheggiarli e più doni, infiniti doni, ritrovo il giorno dopo. È vero, c'è questo ripetersi nei miei versi, questo instancabile ritorno».

5.2. *Lo «stridere delle lenzuola».*

Come lo *stridere delle lenzuola*. Questo accostamento è il primo che mi ha portato a notare la tendenza al ritorno di De Angelis. Il concetto di «stridere delle lenzuola» appare per la prima volta in *Distante un padre*, nella poesia *E.C.T.*:

[...]

Opposi una città

allo stridìo delle lenzuola:

era lì, vigile e mai interrogata,

gli assi si incrociavano perfetti.

[...]

L'immagine dello «stridìo delle lenzuola» è uno dei tipici accostamenti contrastanti di De Angelis. Possiamo ricondurlo, forse, al rumore sgradevole delle lenzuola ospedaliere. In questo testo, di cui possiamo decodificare poco, l'ambientazione sembra proprio quella ospedaliera. Il titolo *E.C.T.* potrebbe essere la sigla medica dell'elettroshock (Electroconvulsive therapy). Forse ci troviamo davanti a un caso di overdose («Il peso | di due felicità consecutive»), visto che l'eroina è uno dei fili rossi di questa raccolta, o forse a una febbre alta, «tra le tempie», che fa delirare (come nelle parti di testo in corsivo:

«Tieni stretto il / dentifricio, tienilo. Io sono essermi accesa»). Lo stridìo, insomma, non ha ancora definizioni. È un'immagine.

ùNella raccolta successiva, *Biografia sommaria*, riappare questa immagine in due testi. Il primo in sequenza è un breve testo monostrofico contenuto nella sezione *L'oceano intorno a Milano*:

Nello **stridere delle lenzuola** abbiamo chiesto
un luogo intero, un corpo iniziale, un gesto
per unire i treni di Lambrate a un'antica rima,
i capannoni dove vivono le fate al tuo nome
prima di questo pendio, al tuo nome uguale al mio
prima di essere chiamato.

Qui le lenzuola sono il luogo dove, forse, si compie un rapporto sessuale. Il gesto erotico, tipico nel primo De Angelis dell'autoesclusione dal mondo, qui diviene mezzo per unire il fuori e il dentro, «i treni di Lambrate» e l'«antica rima», i «capannoni» al «tuo nome». Ma le lenzuola stridono fastidiosamente, l'immagine resta la stessa di un ospedale, di una ricerca di cura (non a caso l'amplesso è una richiesta di «un luogo intero, un corpo iniziale», invocato come una preghiera).

Poi, nella quarta sezione di questa raccolta, *Annali*, troviamo un altro testo dove le lenzuola torneranno a stridere: *La Buona Notte*, dedicato a Franco Fortini:

Arrivammo a piccoli gruppi
in una periferia di autocarri e brina
per dare la parola
alle ossa, alla lieve mussolina,
epopea dei santi e delle bocche
straziate oscuramente, in un silenzio
di altiforni, suoni disadorni
del tuo ritmo imprigionato e vivente.
Morire è l'infinito presente

di ciò che non si coniuga, una goccia
sporca sui nostri visi ricomposti
il medesimo stupore che tu fosti
vivo tra i vivi in fila indiana, luce
calcinata, **stridere**
delle lenzuola, l'arcana
musica abbreviata nella mente ritorna
all'ora del prodigio, e il cielo
è solo una stesura differente, che non apre
le sue porte. Tu
di nessun bacio, nessuno nei secoli
dei secoli. Tu di qualsiasi morte.

3 dicembre 1994

Questo testo è stato scritto in occasione del funerale del poeta Franco Fortini: «Ricordo bene quella cerimonia, all'obitorio dell'Ospedale di Sacco, con pochi amici nel freddo invernale, con il corpo di Fortini che sembrava piccolo... sembrava piccolo perché era stato privato della voce, quella voce calda e scandita che ne costituiva l'essenza.»⁶⁷. Gli «autocarri» del secondo verso sono simboli della periferia già da *Somiglianze* («dove gli autocarri sono pesanti e lenti», «in questo esterno di autocarri e calce»). Il corpo di Fortini imprigiona ormai il suo ritmo. «Morire è l'infinito presente | di ciò che non si coniuga», dice De Angelis, versi dalla doppia valenza: da un lato l'eterno mancato congiungimento, e dall'altro la riflessione linguistica su un verbo che non trova prosecuzione e resta serrato, all'infinito, in se stesso. Poi riappare lo «stridere delle lenzuola», elencato tra ciò che era di Fortini quando era vivo. Ora è quindi diventata un'immagine universale, specchio di qualcosa che fa parte della vita di ognuno, la sofferenza, forse, o la richiesta di cura. Di quest'immagine non conosciamo nulla, se non il ritorno.

E ritornerà ancora nella raccolta *Tema dell'addio*. Nella quinta sezione, *Hotel Artaud*, dove nel terzo testo leggiamo:

Ti alzi e ti tuffi, vuoi inghiottire la vita

⁶⁷ Vincentini 2008, 86.

e invochi il fiore della luna, il grande
osanna oscuro che dà tutto il piacere
agli amanti. Invochi l'unisono dei corpi
e la scintilla risorta, il sangue in tumulto,
le spalle nell'assoluto. Fuori, macchie di gasolio.
cavi sospesi, pezzi di requiem. Ne senti la minaccia
fino allo **stridere delle lenzuola**. Mi chiedi
se giungeranno qui, se noi potremo ancora salvarci.

Anche qui lo «stridere delle lenzuola» è accostato ad un rapporto sessuale invocato. Il dramma dell'immagine si fa più nitido, accostato a «pezzi di requiem» che arrivano, minacciosi, fin sotto le lenzuola. In questa sezione, composta da testi non del tutto svincolati l'uno dall'altro, ritorna anche l'«antica rima» («componiamo | l'antica rima e subito cadiamo»), presente nel testo di *Biografia sommaria* dove appare lo stridere delle lenzuola. Insomma si crea una sorta concatenazione di immagini che si accumulano. E lo «stridere delle lenzuola» diventa per il lettore la frase d'agnizione, quella che ripetuta e incompresa, a un certo punto si comprende, quando ormai è troppo tardi.

5.3. *L'agnizione come conferma della costruzione. Il "canzonere-De Angelis".*

E l'agnizione intesa come elemento cardine del tragico, ci riporta al concetto di tragedia, che segue la poesia di De Angelis fin dalle prime riflessioni in *Poesia e destino*:

«L'*amor fati* esclude sia la travalicazione sia il fatalismo, ovviamente. Ma esclude anche quell'armistizio tra il travalicare e il fatalizzare che i romani spesso hanno chiamato "humanitas", vale a dire la capacità di plasmare il destino con la propria libertà di plasmarlo. L'*amor fati*, tragicamente, stronca una simile astuzia. [...] Ma il *destino*? Se non è un sentiero obbligato, non è neppure necessariamente un sentiero del bivio. Nella Tragedia esso è apparso come una strada di immensa larghezza da cui, invece di bivii prefissati scaturiscono presagi che impongono di deviare, di formare un bivio che non esisteva»⁶⁸.

⁶⁸ De Angelis 1982, 88.

La deviazione, il bivio, si trova nel percorso appena superato. Lo ha creato il poeta con il suo passaggio e lo può solo vedere dietro di sé, e parlarne senza poter però cambiare la sua strada. Come Clitemnestra che a posteriori dirà «meglio sarebbe stato morire d'angoscia di fronte al bivio», allo stesso modo il poeta, nell'ennesimo «stridere delle lenzuola» rivedrà ciò che di nuovo non ha potuto evitare.

Proprio questa coscienza del ripetersi degli eventi e delle immagini fa sì che si possa parlare di un *Canzoniere De Angelis*.

Enrico Testa in un suo saggio⁶⁹ ci parla dell'«esigenza del libro» nella poesia del Novecento. L'esigenza del libro è, per questo studioso, la tensione che, nonostante lo sgretolamento di metrica, lingua e soggetto, porta un poeta a ricercare un principio d'ordine a livello macrotestuale. Questa tensione, ci fa notare, non è riscontrabile in tutti i poeti contemporanei. Anzi, alcuni paiono proprio porsi al di fuori di questo orizzonte circolare, soprattutto nelle generazioni più giovani: «va registrata negli autori delle ultime generazioni la tendenza a evitare che il peregrinare della scrittura faccia obbligatoriamente sosta in precostituite stazioni del senso o si metta a riparo di architetture compositive ben bilanciate nelle loro componenti»⁷⁰. De Angelis viene posto immediatamente in quest'ultima categoria. In effetti le sue raccolte presentano tutte le caratteristiche elencate da Testa come indicatori di una tendenza anti-libro: i segni pronominali di tipo anaforico privi di antecedente e deittici riferiti a enti non propriamente riconoscibili nemmeno nel proseguire la lettura del testo; gli *incipit* stranianti con connettivi che sconnettono; slogature dell'andamento discorsivo dettate da assenza di nessi o cambi di prospettiva.

Basandoci su questi elementi e sull'osservazione delle singole raccolte possiamo sicuramente notare come non sia possibile ritrovare un sistema-canzoniere, così come, spesso, non si riesce a trovare un senso compiuto nel singolo testo. Tuttavia il ritorno ossessivo sulle stesse immagini, sugli stessi personaggi, ci può invece far notare la ciclicità che si cela dietro l'intera opera dell'autore. Il percorso poetico di De Angelis può essere inteso come il lungo viaggio nella *vigna* di Pavese, dove confluiscono immagini costanti e dove si tende sempre al ricongiungimento con l'io adolescente che non

⁶⁹ Testa 2003.

⁷⁰ Testa 2003, 112.

abbandona mai il poeta. Questa inclinazione verso il ritorno all'adolescenza non è da intendersi come un movimento nostalgico, o come la ricerca di una nuova *poetica del fanciullino*. È piuttosto la naturale conseguenza di un ritorno. Le stesse immagini che hanno corollato l'adolescenza sono durate in eterno e l'ansia di afferrarle e di conoscerle continua nonostante il passare della vita, e dei testi. E così il poeta non rivede se stesso adolescente ma lo è. E il tempo, come nella vigna, si annulla.

Il *canzoniere-De Angelis* si svela proprio qui, nella certezza di un eterno ritorno dell'immagine che, forse, quando sarà troppo tardi, ci sarà dato cogliere.

5.4. *Quell'andarsene nel buio dei cortili: la nuova vigna.*

L'ultima opera pubblicata, finora, da De Angelis è *Quell'andarsene nel buio dei cortili*. Mi interessava parlarne in modo più dettagliato in conclusione, per provare a vedere a che punto è giunto il *ritorno* di questo poeta. E in effetti è una raccolta che si presenta fin da subito ad interessanti richiami del trascorso di De Angelis. Prima di tutto la sua forma-libro. Cinquantasette testi quasi tutti monostrofici. Esattamente come *Tema dell'addio*, la struttura si consolida dentro un numero caro (il cinquantasette) e una forma compatta di testi simili tra loro per lunghezza strofica e di versi.

Il tema del ritorno è saldo fin dalla prima sezione, che presenta un titolo interessante: *Alfabeto del momento*. Il momento è quello che torna ossessivo con le sue immagini, come viene detto già nel primo testo:

A volte sull'orlo della notte, si rimane sospeso
e non si muore. Si rimane dentro un solo respiro,
a lungo, nel giorno mai compiuto, si vede
la porta spalancata da un grido. La mano feriva
con una precisione vicina alla dolcezza. Così
si trascorre dal primo sangue fino a qui,
fino agli attimi che **tornano** a capire e restano

imperfetti e interrogati.

Gli attimi tornano, quindi. L'avviso per chi sta per entrare in questa raccolta è abbastanza chiaro. Gli attimi ritorneranno sull'«orlo della notte» che ci ricorda l'«incontro prima dell'aurora» di *Somiglianze*. E così ritroveremo in tutta la raccolta immagini che non hanno mai abbandonato le poesie di De Angelis. Le «camere d'albergo» tornano, «antiche», e torna anche la vigna:

L'ultima frase sfiora la prima. Quella
corsa, **tra le colline del moscato**,
portò dio nel nostro nove,
nella porpora dei capelli. cronaca
della terra, parola per parola.

E con la vigna torna l'adolescenza, immagine chiave di questa raccolta. Con questo libro, infatti, tocchiamo la distanza massima tra richiami intertestuali. I temi e le parole sono in gran parte un'eco di *Somiglianze*, di un'adolescenza che vale:

Quanto poi all'adolescenza, non cessa mai di parlarmi. E' un tempo che si dilata nell'anima, è una solitudine ricorrente. Perché il ragazzo, in quei pochi anni, capisce di essere solo. Non c'è più la madre e non c'è ancora la donna. Si trova nei cortili, tra i giochi, le gare, le battaglie. Si trova tra altre creature che sono sole come lui e che, come lui, cercano se stesse. Pavese, in *Feria d'agosto*, aveva disegnato stupendamente questo tempo cruciale della vigna e delle stagioni che ritornano. Ho tentato di portare la sue intuizione in un luogo sportivo, agonistico, urbano. La mia adolescenza, le mie prove del fuoco, si sono svolte nei campi di calcio o nelle palestre alla periferia della città, dove ho saggiato, attraverso gli altri ragazzi, la forza e i limiti del nostro valore.

I cortili stessi del titolo sono luogo dell'adolescenza, ed è interessante la contrapposizione tra il titolo, *Quell'andarsene nel buio dei cortili*, e un verso di un testo dell'ultima sezione, *Canzoncine*, dove leggiamo «*quell'andarsene dei cortili nel buio*». Se quindi i cortili appaiono luoghi bui da percorrere, poi diventano soggetti stessi che attraversano un buio che non appartiene a loro, perché posti al di fuori del tempo, come la vigna:

Il cortile unisce tutte le stagioni. Il cortile da una parte è quello dell'adolescenza, è l'incarnazione spaziale dell'adolescenza, è il luogo delle gare e delle battaglie, è dunque la primavera del nostro vivere, il segno dell'Ariete, il segno dell'agone. Ma il cortile è anche il segno dell'estate raggiunta, il segno del sole maturo, il segno del Leone e delle nozze, il segno del figlio e dei suoi nuovi giochi, il luogo dove finalmente si ospita quella donna che nell'adolescenza sembrava irraggiungibile, separata da un cancello che nessuno poteva valicare.

Ed ecco che nei cortili riappaiono le «labbra» e le «sciarpe» di *Somiglianze* e le donne della giovinezza, come in questo testo:

nel buio senza notte,
un arbusto di parole fu condotto a noi
ed erano semplici parole dal viso denudato
era la donna che parlava di un dono,
di un gelido dono...
... questo è il fiume dove ti attendo...
ricordati di me... sono stata la prima...
sono acqua, acqua che beve se stessa...

Ritorna la voce diretta della donna, in corsivo, e la donna che parla di un dono (come in *Una lettera d'amore* «Quante volte, per regalarmi qualcosa | mi volevi a mani vuote), e la prima, di *Viene la prima*, con qui in *Somiglianze* De Angelis parla proprio vicino al fiume, e forse lo aspetta ancora là. O forse è Nadia, e il suo fiume. O forse il tempo che scorre ma torna in se stesso («acqua che beve se stessa»).

Un vero e proprio inno al ritorno, questa raccolta, come fa notare Sebastiano Aglieco:

Si conclude, dunque, con un ritorno, questo nuovo libro di Milo De Angelis: *Quell'andarsene nel buio del cortili*, Mondadori 2010. E' scritto in una stagione della vita che ha travalicato le porte dei sussulti e delle domande ma che, piuttosto, si rivolge alle ombre con uno sguardo riassuntivo, sostando ossessivamente nell'idea di una ripetizione destinale. Sono poesie che abitano ancora il cono d'ombra del libro precedente. Lì si invocava l'addio, la distanza necessaria, delle ombre, dal nostro non poterle più contenere; qui un pensiero portato avanti, come, invece, a volerle raggiungere col passo attardato e un po' stanco del pellegrino; rendere le armi con onore: perché "ognuno è solo il suo andarsene", disposti, ora, a imparare qualcosa, "siamo i supplici/rimasti ad ascoltare".

Un ritorno funzionale alla nascita stessa, come nel privo verso di un testo della terza sezione, variato nel corso della stesura definitiva della raccolta:

La revisione ha operato cambiamenti apparentemente antifrastici fino all'inverosimile; così l'incipit, «Per morire occorre un ritorno», sorprendentemente, diviene: «Per nascere occorre un ritorno». Nella poesia di De Angelis, però, nel lago dell'ossessione di una visione "ciclica" dell'esistenza, e soprattutto della scrittura, il nascere e il morire sono interscambiabili come nella più banale delle varianti⁷¹.

E così l'«estate che somiglia alla prima» torna ancora, come il settembre della vigna, e torna anche la strada percorsa, sempre uguale, immutata.

Per nascere occorre un ritorno.
Tutto si mostrerà, tra i macigni neri,
anche lei alzerà le braccia esultante,
con un barlume di tutte le infanzie,
con l'acqua più in su della vita,

⁷¹ Ceccagnoli 2010.

giungerà il richiamo, un'estate
che somiglia alla prima
via conosciuta, l'estremo nome
di ogni via.

Conclusioni

Siamo il frutto delle nostre parole. Esse, una volta scritte, ci spiegano qualcosa di noi. Ignoriamo la nostra essenza, prima di vederla sulla pagina. Le frasi che lì si sono depositate, come frammenti di uno specchio ci chiedono di guardarle. Lì, sul foglio, troviamo la nostra forma, se alle parole siamo stati in grado di darla, se siamo stati precisi, se abbiamo sentito esattamente il loro suono e il loro significato. E la poesia è questo suono che si fa significato. Siamo sottoposti a dettatura. Abbiamo il dovere di trascrivere senza sbavature, sillaba per sillaba. Anche le correzioni tendono a questa meta: sono affinamenti dell'udito, prossimità crescenti, obbedienza all'unica possibile pronuncia, tappe di un'adesione millimetrica⁷².

La poesia, quindi, è un suono giunto, che diventa significato proprio nel momento in cui è pensato. Pensato ripetutamente. E in questa ripetizione si può trovare l'elemento chiarificatore della poetica di De Angelis. Il suo è un solitario percorso a ritroso, tra le periferie milanesi, alla ricerca del suono originario. L'eco giunge sempre uguale a se stessa e il poeta ne scoprirà il significato solo quando avrà raggiunto la sorgente, di cui ancora «non si trova la via». Ma proprio una volta giunti (o tornati?) all'origine, allora ci sarà dato capire. E la scrittura poetica è proprio questo viaggio, questa ricerca, questa tensione alla realtà e alla sua comprensione. Non dà risposte, piuttosto le cerca. E De Angelis ci dimostra come il percorso sia infinito e ritorni sempre. Molti autori lo accompagnano, solitari come lui, in questo viaggio a ritroso fondamentale per andare avanti, per capire. E anche attraverso questi sodalizi ci è stato possibile accedere alle profondità di una poesia così oscura, attraverso una comune, ma solitaria, visione della poesia e del mondo. Talvolta a distanza di millenni, come con Lucrezio, talvolta contemporaneamente, come con Nadia Campana. Anime solitarie del «vicolo cieco». Ma l'autore che, in assoluto, è più vicino all'idea del ritorno e alla tragedia del ritorno eterno è Pavese. Il Pavese dei Dialoghi con Leucò, che descrive perfettamente l'orfismo di De Angelis, ne *L'inconsolabile*. L'esigenza necessaria a voltarsi indietro per lasciare andare qualcosa che non può tornare più uguale a prima. L'agnizione, sulla via del ritorno, dell'impossibilità. Euridice resterà là, e il voltarsi non sarà un impeto, ma un chiaro gesto razionale. Come proprio l'Orfeo pavesiano dice: «Allora dissi “sia finita!” e mi voltai.

⁷² Vincentini 2010, 116.

Euridice scomparve come si spegne una candela. Sentii soltanto un cigolio come di un topo che si salva.»⁷³

E il Pavese della *Feria d'agosto*, che nel *Mal di mestiere* spiega proprio perché far tornare l'immagine sia fondamentale, con gli occhi dell'adolescenza: «Nel ricordo il tumulto si placa. Ciò si dice, ben inteso, del ricordo-rinuncia, del ricordo che ha saputo insignorirsi delle cose attraverso il distacco, l'assunzione del naturale all'assoluto. Di qui nasce che il più sicuro vivaio di simboli sia quello dell'infanzia: sensazioni remote che si sono spogliate, macerandosi a lungo, di ogni materia, e hanno assunto nella memoria la trasparenza dello spirito. [...] L'illusoria ricchezza del reale non può essere giustamente valutata se non da chi sa che solo è nostro ciò che abbiamo posseduto sempre. [...] Ben poco la vita adulta può aggiungere al tesoro infantile di scoperte. Si può bensì riportare alla luce quelle forme primigenie e contemplarne la fresca salute, come radici che il terriccio dei giorni ha continuato a nutrire. Poi da cosa nasce cosa, e anche i giorni futuri germoglieranno su questi ceppi.»⁷⁴

Il futuro è qualcosa che torna, oltre la collina:

L'amore era silenzioso come una congiura
nessuno sapeva se la vita era immensa
oppure niente, se il tempo dilagava
oltre le colline oppure un dio venerando
impediva al gesto la sua crescita o impediva
alle more di restare sulle labbra.⁷⁵

⁷³ Pavese 2014, 75.

⁷⁴ Pavese 1974, 56.

⁷⁵ De Angelis 2010, 43.

Bibliografia

Affinati, E.,

(1996), *Patto giurato*, Pescara, Tracce.

Afribo, A.

(2007) *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci.

(2011), *Poesia*, in Afribo e Zinato (2011), pp. 181-259.

Afribo, A. e Soldani, A.

(2012), *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, Il Mulino.

Afribo, A. E Zinato, E.

(2011) (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta ad oggi*, Roma, Carocci.

Agamben, G.,

(1991), *Disappropriata maniera*, Milano, Garzanti.

Artaud, A.,

(1978), *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Milano, Adelphi Edizioni.

Beltrami, P.G.,

(2011), *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.

Berardinelli, A. e Cordelli, F.,

(1975) (a cura di), *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici.

Bertolucci, A.,

(1981), *Sulla poesia. Conversazione nelle scuole*, Milano, Pratiche.

- (1997) *Opere*, (a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Milano, Mondadori.
- Bigongiari, P.,
(1994), *Tutte le poesie (1933-1963)*, a cura di P.F. Iuzzi, Le lettere, Firenze.
- Campana, N.,
(2014) *Verso la mente*, Rimini, Raffaelli Editore.
(2014) *Visione postuma*, Rimini, Raffaelli Editore.
- Ceccagnoli, P.,
(2010) *Varianti e altri ritorni nella poesia di Milo De Angelis*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- Coletti, V.,
(1993), *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi.
- Cortellessa, A.,
(2005) (a cura di), *Giovanni Raboni. La poesia che si fa*, Milano, Garzanti.
- Corti, M.,
(2001), *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli.
- Crocco, C.,
(2015), *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci.
- Cucchi, M. e Giovanardi, S.,
(1995) (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, Milano, Mondadori.
- De Angelis, M.,
(1982), *Poesia e destino*, Bologna, Cappelli.

(2008), *Poesie*, Milano, Mondadori.

(2010), *Quell'andarsene nel buio dei cortili*, Milano, Mondadori.

Fortini, F.,

(1974), *Verifica dei poteri*, Milano, Garzanti.

(1990), *Versi scelti 1939-1989*, Einaudi, Torino.

(2003), *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri.

(2014) *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.

Giovannetti, P.,

(2005), *Modi della poesia italiana contemporanea*, Roma, Carocci.

Giovannetti, P. e Lavezzi, G.,

(2010), *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci

La parola innamorata,

(1978), *La parola innamorata, I poeti nuovi (1976-1978)*, a cura di G. Pontiggia e E. di Mauro, Milano, Feltrinelli.

Luzi, M.,

(1998), *L'opera poetica*, Mondadori, Milano.

Parola plurale,

(2005), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani tra due secoli*, a cura di G. Alfano, A. Baldacci, C. Bello Minciocchi, A. Cortellessa, M. Manganelli, R. Scarpa, F. Zinelli e P. Zublena, Roma, Sossella.

Pavese, C.,

(1974), *Feria d'agosto*, Milano, Einaudi.

(2014), *Dialoghi con Leucò*, Milano, Einaudi.

Testa, E.,

(1999), *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*. Roma, Bulzoni.

(2003), *L'esigenza del libro*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di M.A. Bazzocchi e F. Curi, Bologna, Pendragon, pp. 97-120.

(2005), *Dopo la lirica*, Milano, Einaudi.

Vincentini, I.,

(2013) (a cura di), *Colloqui sulla poesia*, Milano, Book Time.