

## ***Milo De Angelis e la poesia come strumento del discorso contemporaneo***

### ***Milo De Angelis and the Poetry as a tool of Contemporary Discourse***

*Patrycja Polanowska*

UNIVERSITÀ DI VARSAVIA

---

#### **Parole chiave**

poesia, memoria, pensiero debole, eterno ritorno

#### **Keywords**

poetry, memory, weak thought, eternal return

#### **Riassunto**

L'articolo rappresenta il ruolo della poesia nella costruzione del discorso della propria epoca. Partendo dalle riflessioni sull'impostazione dell'opera di Umberto Saba, le analisi passano al quadro del contemporaneo, focalizzandosi sulla poesia di Milo De Angelis. Il saggio traccia alcune peculiarità, come il rapporto degli autori con le loro città d'origine. Di fronte alle esigenze del tempo del *pensiero debole*, teorizzato da Gianni Vattimo, la produzione artistica risulta dover entrare nel rapporto dialogico con la memoria. Tale approccio, analizzato attraverso le idee di Friedrich Nietzsche, viene ritrovato nella poesia deangelisiana che si mostra conseguentemente come possibile strumento del discorso contemporaneo.

#### **Abstract**

The article discusses the role of poetry in the construction of the discourse of its time. Commencing with some reflections on Umberto Saba's work, the analyses focus on the contemporary context in which the main point becomes the poetry of Milo De Angelis. The work traces some peculiarities, such as the authors' relationship with their cities of origin. Facing the time of *pensiero debole*, theorized by Gianni Vattimo, artistic production reveals its necessity to enter into a dialogic relationship with memory. This approach, seen through Friedrich Nietzsche's lens, is found in De Angelis's poems which consequently become a possible tool of contemporary discourse.

## Il contesto storico-letterario e la possibilità del discorso nel campo poetico

Tra fine Ottocento e inizi Novecento nella letteratura si infrange il rapporto sia con l'esistenza storica che con il tempo<sup>1</sup>. L'espressione artistica perde il contatto con lo spazio reale, mentre la vita non viene più percepita come sviluppo e successione ma attraverso un alternarsi di rivelazioni e scomparse. Comincia il dominio della scrittura del non-tempo e del non-luogo. Le rappresentazioni delle esperienze umane si fondano sulla discontinuità e l'istantaneismo. La frantumazione del cronotopo<sup>2</sup> avanza con le avanguardie, portando ad una contemporanea disintegrazione del soggetto: la sua centralità viene sostituita con uno sguardo multiplo e pluriprospectico. Il contrasto tra effimero e durata rappresenta una questione fondamentale per la poesia di inizio secolo, da Rebora a Campana, da Palazzeschi al primo Ungaretti, nelle cui poetiche avviene un attrito tra io e corpo: l'io si scompone nel linguaggio, mentre il corpo diviene un elemento della realtà. Uno spazio e un tempo separati dalla storia ospitano la "Parola" nella stagione degli ermetici, mentre la dimensione del corpo viene recuperata nei decenni successivi, con Bertolucci, Caproni, Pasolini, Zanzotto, Amelia Rosselli. Invece, con la neoavanguardia e la sua abolizione del soggetto, l'esperienza corporale, pur fortemente presente, risulta frammentaria, lontana da un lineare percorso conoscitivo.

Tale procedimento ci porta ad un pluralismo radicale nel campo artistico, il quale coincide con la fine delle grandi narrazioni, indicata da Jean-François Lyotard nel libro *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. La sua idea viene seguita da altre teorizzazioni post-storiche che dominano il pensiero teoretico degli ultimi cinquant'anni. Una maggiore attenzione vogliamo dedicare all'approccio di Gianni Vattimo che definì l'epoca postmoderna come epoca del «pensiero debole», del rifiuto delle categorie forti e delle legittimazioni onnicomprensive. Il suo è il tempo di rimettersi da una malattia,

<sup>1</sup> Questa è una diagnosi di Georges Poulet (1964) rappresenta in *Le point de départ. Etudes sur le temps humain*, III. Paris: Plon. Per un approfondimento critico si veda Lorenzini N. (2009: 9): «Poulet avverte il lettore che ristabilire un "contatto" significa per lui ristabilire un rapporto "diretto e sensuale tra la letteratura e il mondo esterno": e cioè – precisa subito – riappropriarsi dello "spazio concreto", del "luogo determinato in cui si è", e da cui muovere verso la realtà che ci circonda. E significa insieme – aggiunge – riappropriarsi del tempo storico, sottraendolo all'"eternalismo" in cui un "pensiero senza essenza e senza principio" si manifesta non nella durata della concretezza vissuta, ma nei "soprassalti", nelle "pause" dell'essere».

<sup>2</sup> Usiamo il termine nel senso datogli da Michail Bachtin (1979: 231-405), in *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*. Torino: Einaudi.

consapevoli di portarne le tracce (il fenomeno viene definito con il termine di *Verwindung*, apparso negli scritti tardi di Heidegger), ma anche della rimemorazione (definita invece con il termine di *Andenken*). Alla luce di tale diagnosi, ciò che, secondo Vattimo, sarebbe dovuto diventare uno strumento chiave per non chiudersi nell'immobilità, era il dialogo, con la sua capacità di aprirsi al passato ed all'ascolto dell'essere.

La poesia, essendo il genere per natura egocentrico e monologico, sembra la meno adatta a poterci procurare una riapertura al discorso vitale. Anzi. Le tendenze chiave emerse a partire dagli anni Settanta del Novecento vengono percorse da un'ulteriore moltiplicazione degli approcci: «Tutto è Pluralità, tutto è Periferia» (Berardinelli 1994: 178), per dirlo con Alfonso Berardinelli. Il fatto è che un vero discorso non è però possibile se continua a prescindere da un confronto reale con l'esterno, se si chiude nelle idiosincrasie personali, se serve solo a dar sfogo alle proprie pulsioni che, pur ritenute proprie di un clima sociale del momento, risultano presto incomprensibili per un lettore esterno, perché non oltrepassano un momentaneo risarcimento.

Il presupposto fondamentale, per poter riconoscere in una produzione artistica la valenza del discorso, è il suo tentativo di avviare un'apertura, un rapporto con ciò cui l'espressione si rivolge, abbandonando la dimensione del manifesto o del soliloquio. Questo viene imposto dallo stesso campo semantico del termine da noi considerato, cui i dizionari di Garzanti, Treccani, De Mauro attribuiscono i significati di: 'conversazione', 'colloquio', 'trattazione'.

Sarà proprio l'aspetto relazionale e dialogico a costituire il punto chiave della nostra ricerca che non nega comunque il fatto che le tendenze principali ritenute portatrici del discorso ne rimanevano spesso lontane. Guardando l'intero secolo XX, possiamo affermare che mentre il discorso centrale nel primo Novecento era quello dell'ermetismo, gli ultimi quindici anni sembrano dominati invece da quello del corpo<sup>3</sup>. Le linee, seppur per vari motivi e in varie misure, restano entrambe lontane dal principio della dialogicità. Ai fini di questo studio, vogliamo proporre una parabola che collegherà due poetiche che, rimanendo differenti nelle singolari realizzazioni, condividono il presupposto che cerchiamo di promuovere. Si parla di Umberto Saba e Milo De Angelis. Partendo da alcune peculiarità proprie del *Canzoniere* messe a confronto con la poetica deangelisiana, arriveremo successivamente ad un'analisi più approfondita dell'opera dell'autore milanese, soffermandoci sui nodi chiave della sua formazione del discorso.

<sup>3</sup> Proprio con il termine "corpo" viene definito il periodo 1976–2010 nella monografia di Niva Lorenzini, Stefano Colangelo (2013: 269–305). *Poesia e Storia*, Milano: Bruno Mondadori.

## Il modello sabiano

[L]a poesia pura e l'ermetismo costituiscono, e non soltanto in Italia, l'atteggiamento più consono al fondo e alle strutture storiche della società borghese di quegli anni. Saba segue una direzione diametralmente opposta. È un poeta fuori della storia? Sarebbe strano perché è tra i più decisi lirici dell'uomo immerso nella propria storia individuale come storia di fatti, e partecipe della storia e della vita quotidiana di tutti (Debenedetti 1974: 127).

L'osservazione di Giacomo Debenedetti, il critico che si impegnò a più riprese a difendere il valore della poesia di Saba, ci fa intendere come la linea dominante nel campo artistico, pur essendo conforme ad un determinato *Zeitgeist*, non deve – a prescindere dal suo incontestabile valore estetico, ideologico o morale – caratterizzarsi anche di uno sguardo più acuto nei confronti della totalità del proprio tempo, né sintetizzare meglio la condizione dell'uomo di quel periodo. E sottolineiamo che non si parla qui di un obbligo della poesia di mimetizzare o raccontare il presente, ma della sua capacità di percepire cosa costituisce l'essenza dell'epoca e saper relazionarsi. L'andirivieni delle linee dominanti nel corso della storia viene solitamente segnato da un'ottica limitata, propria di un ceto sociale o di un gruppo. Capita spesso che è invece la scissione a rivelare la verità più profonda. Oseremmo addirittura dire che le potenzialità per veicolare un discorso universale vanno ricercate proprio nelle prove artistiche che non si sottomettono ai principi imposti dallo schieramento dominante. Uno di questi approcci discordi viene tracciato dalla poesia di Umberto Saba. Collaborando a Firenze con i vociani, parve loro piuttosto uno provinciale attardato, da collocare tra il verismo minore del tardo Ottocento e le tonalità crepuscolari. La sua nascita a Trieste nel 1883 lo fa essere più vicino alla tradizione della lingua tedesca, da Nietzsche a Freud. Tutto ciò crea in lui «un'esigenza di realismo psicologico, di conoscenza dell'io profondo non scissa da un senso concreto delle cose» (Luperini 1982: 246), come nota Romano Luperini. Opponendosi all'estetismo artificioso, alla figura del letterato in cerca della bellezza, ma anche ad ogni atteggiamento ideologico e pragmatistico, Saba cerca la sincerità, un'esperienza vera che tocchi il fondo della personalità umana.

Già queste prime osservazioni portano in centro d'attenzione la questione del soggetto che ci sembra essere essenziale per poter costruire un dialogo, un discorso dell'epoca. La poetica dell'ermetismo, dominante nel primo Novecento, introduce invece una chiusura idealistica. Il modello della poesia pura, sviluppato da Paul Valéry dalle premesse di Mallarmé, promuove un ideale della poesia anteriore alla parola, per cui la stessa espressione comporta la sua caduta nel transitorio e nel corruttibile. Tale idea deve portare

a sottrarsi al dominio di un io concreto. Nell'orizzonte italiano, la poetica estetizzante dell'ermetismo, anch'essa ispirata al modello di Mallarmé (ma al tempo stesso segnata da un'inclinazione manieristica e, a volte, persino scollastica) finisce dopotutto per contraddirlo e, lì dove il poeta francese svela un'impossibilità, gli ermetici continuano a sperare «un evento che risarcisce, purifica, concilia» (Luperini 1982: 611). I seguaci di questo tipo di ontologia lirica sono in realtà fondatori di un'ideologia positiva: creano una poesia in cui il soggetto non scompare, ma viene idealizzato e reso eterno: «anziché fare della poesia il luogo dove l'io è assente, lo spazio dell'assenza dell'uomo, lo eleva invece a luogo privilegiato di una presenza assoluta, quasi epifanica, dell'universale uomo» (Fioravanti 1978: 133).

La modernità di Saba non porta alla cancellazione del soggetto, né alla sua astrazione, ma tenta costantemente di salvarlo all'interno del reale. Al tempo stesso, per dirlo con Franco Fortini, vi si aggiunge «una resistenza dell'oggetto a fondersi nel soggetto» (Fortini 2017: 60). Possiamo osservarvi così una coesistenza degli elementi costitutivi del mondo, dove l'io diventa partecipe della realtà, entra in contatto con i protagonisti del quotidiano e dell'umile, cercando in tal modo di definire se stesso. La coscienza di sé è il mezzo della sua scrittura, non il suo fine<sup>4</sup>. Saba tende a ricostruire un io forte che, entrando in sintonia con il flusso lirico, sia capace di riconciliarsi con l'esterno, o come nota Romano Luperini: «Per lui la poesia non è solo autocoscienza; è anche incessante tentativo di salvare l'integrità della persona, di ritrovarle un'unità e un'armonia; è aspirazione struggente a una reintegrazione dell'uomo con se stesso, con la società, con la natura» (Luperini 1982: 247). Tutto ciò si fonda su un forte contrasto interno, dove il tentativo di recuperare l'unità dell'io cozza contro la disintegrazione del mondo, l'approccio relazionale si oppone alla solitudine imposta dalla condizione borghese. Per affrontare tale scissione («O mio cuore dal nascere in due scisso / quante pene durai per uno farne! / quante rose a nascondere un abisso!»), Saba ricorre alla lingua 'classica' (alla metrica tradizionale, alla rima) capace di permettergli uno scavo psicologico, di dare chiarezza a una materia altrimenti vischiosa e sfuggente. Questo non significa mai che la sua linea si limiti al principio estetizzante, quella consolazione momentanea. Le *rose* del lirico si intrecciano qui con la materia del quotidiano, usualmente attribuita alla prosa. Saba, come afferma Luperini, «cerca una solidità nel passato e uno strumento per fare i conti con una situazione interiore del presente e con un'aspirazione al futuro che as-

<sup>4</sup> Una ricerca del sé viene registrata, per esempio, nei versi di *Cucina economica*: «Vicino / mi sento alle mie origini; mi sento, / se non erro, ad un mio luogo tornato; // al popolo in cui muoio, onde son nato». Tutte le citazioni delle poesie di Saba, se non diversamente indicato, seguono l'edizione delle *Poesie scelte* uscita per Mondadori nel 1976 e curata da Giovanni Giudici.

sume alcuni connotati del tempo trascorso (quel sogno di armonia, di unità, di onestà) ma non i suoi codici di valore o, tantomeno, le sue ideologie totalizzanti» (Luperini 1982: 249-250).

Anche nel caso di Milo De Angelis possiamo riconoscere una costante presenza del soggetto lirico. Il suo contesto d'esordio, pur storicamente distante, affronta un simile oscillamento tra la cancellazione dell'io ed un'ossessiva centralità dell'ego. Nel 1978 al convegno del Club Turati di Milano, Cesare Viviani annuncia la sua teoria del decentramento dell'io, sostenendo che «all'opposizione delle parti, alla distinzione soggetto-oggetto in vista dell'unificazione, è seguita la molteplicità incontenibile, la personalizzazione non paralizzante» (Viviani 1979: 33). Un anno dopo, nel 1979 al Festival di Castel Porziano la poesia vede crollare il proprio palco che non regge al peso del pubblico<sup>5</sup>. L'avvenimento viene rappresentato da Lorenzini e Colangelo come «un'allegoria del peso di un corpo e di un soggetto impossibili da contenere per una poesia che vuole essere autonoma, che nega risolutamente la forma e lo stile» (Lorenzini – Colangelo 2013: 271). Sembra, per l'appunto, la negazione dei valori classici collegata all'avanzamento della visione egotica a portare alla crisi del genere poetico. I due avvenimenti succedono a breve distanza dall'esordio poetico di De Angelis, la cui prima raccolta, *Somiglianze*, esce nel 1976. La sua opera, dagli inizi fino alla *Linea intera, linea spezzata* pubblicata il 26 gennaio 2021 per Mondadori, sfugge alle determinazioni proprie delle tendenze distinte dai critici, distaccandosi non solo dalla poetica dell'impegno o dagli sperimentalismi, ma anche dallo spontaneismo, neoermetismo o neo-orfismo. Al tempo stesso i suoi componimenti restano incontestabilmente lirici, ma anche stretti alla contingenza. Il soggetto nella poesia deangelisiana non è però il centro di un'autoanalisi psicoanalitica, come succede nel caso di Saba, ma il punto calamita che attira le esperienze e i ricordi. Come sottolinea Alessandro Baldacci: «Alle teorizzazioni sulla 'morte del soggetto' egli contrappone il ruolo imprescindibile della prima persona in poesia, capace di "fondersi con il cosmo meglio di ogni altra"» (Baldacci 2020: 12).

Sia in caso di Saba che in quello di De Angelis, la dimensione che permette di relazionarsi con il contesto sociale del proprio tempo è la dimensione dello spazio. Saba parlando delle sue distanze dal linguaggio dei maggiori esponenti del suo tempo, indica proprio l'indole materiale, naturalistica, geografica della propria opera (Cfr. Debenedetti 1974: 128). Sia Trieste che

<sup>5</sup> Cfr. Mazzoni G. (2017). *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8. Per consultare la trascrizione integrale del festival, si veda *Il romanzo di Castel Porziano: tre giorni di pace, amore e poesia*, a cura di Simone Carella, Paola Febbraro, Simona Barberini (2015). Viterbo: Stampa alternativa.

Milano non sono rappresentate con le immagini plastiche del centro storico e delle località più famose. L'attenzione si sposta invece verso i luoghi più appartati o le periferie che esaltano meglio i contrasti, che contengono quasi un messaggio segreto dalla città. Saba gira per le strade cupe dei «magazzini desolati»: «C'è a Trieste una via dove mi specchio / nei lunghi giorni di chiusa tristezza: / si chiama Via del Lazzaretto Vecchio» (*Tre vie*), mentre la sua Trieste coincide con un'immagine della donna, come indica già il titolo del volume in questione (*Trieste e una donna*). Ciò avviene anche in De Angelis, che percorrendo le strade delle borgate milanesi le riempie dei tratti femminili così che esse sembrano materializzarsi nelle presenze vere:

[...] Poi  
 mi domandò di accompagnarla, 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 umidi che le scioglie anche il nome,  
 ci sprofonda nel sangue senza musica.  
 (*Cartina muta*)

In Saba il rapporto che la poesia stabilisce con le cose e lo comunica agli altri, la fa assumere un tono che non differisce fortemente da quello del romanzo. Solo le cosiddette grandezze addizionali: il ritmo, la musica, le licenze, introducono il carattere lirico nel testo, senza però limitarsi ad abbellirlo perché anch'esse devono comunicare un sentimento, un pensiero. La poesia di De Angelis è chiaramente diversa: meno discorsiva e meno melodica, essendo più frammentaria e più oscura. I testi sono dunque lontani sia per componente lirico sia per quello narrativo. La loro vicinanza invece, avendo percorso l'aspetto della soggettività, sfocia adesso in un'esposizione che possiamo definire “drammatica”. Saba è principalmente «un drammaturgo», afferma Debenedetti, «nel quale tutto diventa scena, tutto diventa personaggio»: «si tratta di una metamorfosi continua» spiega il critico, «per cui gli stessi sentimenti del poeta si raffigurano come esseri tangibili, come gesti, come movimenti, come voci» (Debenedetti 1974: 130). Anche in De Angelis osserviamo una fitta presenza delle figure umane. E non si tratta qui di un espediente retorico perché i personaggi, che abitano i suoi versi, sono in primo luogo portatori della memoria. In tal modo arriviamo all'aspetto che sembra fondamentale per la costruzione di un discorso vitale e costitutivo per un'epoca.

La memoria occupa uno spazio assai vasto nel campo della poesia novecentesca, attraversando vari tipi di rappresentazione: da Ungaretti, in cui

diventa uno strumento per strappare le cose dall'oblio, a Luzi e il suo ricordo sublime. La veste salvifica o malinconica della memoria non offre però la possibilità di apertura. Queste impostazioni sembrano prevalentemente definitive, non si fondano su uno scambio con il passato che, accolto nella misura del presente, contribuisca alla sua costruzione, ma al massimo permettono un confronto, una percezione di mutamento rispetto alla condizione conservata nel ricordo. Una partecipazione attiva del passato nella misura del presente avviene invece nei due casi da noi analizzati, dove paradossalmente la memoria è talmente onnipresente da poter essere facilmente sottovalutata. Il passato non è percepito qui come estraneo e irrecuperabile. Con lo strumento della poesia esso diventa, in un certo senso, umanizzato, reso partecipe del reale. La memoria sembra operare qui in funzione della poesia e la poesia in funzione della memoria.

Saba segue chiaramente l'idea freudiana, alla cui terapia si era sottoposto nel 1929. Tale approccio si sarebbe esplicitato nel suo componimento, *Amai*, proposto come programmatico ed introduttivo ad un'antologia del *Canzoniere* (realizzata postuma da Muschetta, nel 1963): «Amai trite parole che non uno / osava. [...] // Amai la verità che giace al fondo, / quasi uno sogno obliato, che il dolore / riscopre amica». Volendo ritrovare e ricostruire la propria identità, Saba ritorna nelle sue poesie ai momenti del passato che possono contenere dei messaggi indispensabili per la comprensione, punta a far ritornare il rimosso. Una delle costanti della sua nevrosi si lega alla figura della madre, creando una sorta di complesso edipico rovesciato, provocato dall'assenza del padre. Confrontiamo queste idee con l'immagine dell'ultima strofa della poesia *Il torrente*:

Sulla tua sponda lastricata l'erba  
 cresceva, e cresce nel ricordo sempre;  
 sempre è d'intorno a te sabato sera;  
 sempre ad un bimbo la sua madre austera  
 rammenta che quest'acqua è fuggitiva,  
 che non ritrova più la sua sorgente.  
 né la sua riva, sempre l'ancor bella  
 donna si attrista, e cerca la sua mano  
 il fanciulletto, che ascoltò uno strano  
 confronto tra la vita nostra e quella  
 della corrente.

Con un ricordo l'autore scruta nuovamente il momento passato, affronta il proprio dolore, sperando di riacquisire l'integrità individuale e di «intendere l'esistenza» (Fortini 2017: 70).

Un'apertura del presente al passato, in cui il passato non viene imprigionato e distorto dagli scopi del presente ma resta in un certo senso autonomo, risulta ancora più importante nell'epoca contemporanea, quando la produzione artistica da una parte viene segnata dalla fine della storia, mentre dall'altra riemergono sempre più spesso delle rappresentazioni mosse da una forte nostalgia del passato che si cerca conseguentemente di proiettare verso il futuro, il che possiamo osservare guardando le poesie della generazione più giovane, antologizzate nei volumi *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90*. Se nel primo Novecento la tradizione rimaneva comunque un elemento ancora imprescindibile ed implicito (comprese le avanguardie che anch'esse per rompere con la tradizione prendevano una chiara posizione nei suoi confronti), il postmoderno sembra rimanere privo della possibilità di relazionarsi. Si spegne il dialogo, indicato da Vattimo come rimedio contro l'atrofia della nostra epoca.

La memoria viene rappresentata nel nostro studio in quanto parte costitutiva del discorso perché il discorso si volge per natura al futuro e il futuro, in senso heideggeriano, ci porta al passato e lo ridefinisce sempre di nuovo coll'avvenire di un nuovo presente. L'apertura, di cui si parla e che si cerca, vedendo in essa un possibile fondamento del discorso contemporaneo, si avvicina all'eterno ritorno di Nietzsche, adottato qui al campo della poesia. L'idea del filosofo tedesco punta a superare l'avanzamento temporale incapace di liberarsi dal fardello del passato. Essa parte dall'abbandono del risentimento, quella mancata accettazione della natura transitoria del tempo. Le tendenze maggiormente riscontrabili nel campo dell'arte contemporanea ne sono lontane come mai prima: si prova a negare qualsiasi rapporto con il passato oppure esso viene ricercato in modo quasi morboso, segnato da una continua speranza di *nostos*. Il discorso del presente non deve essere retrocedente, imprigionato dall'impossibilità di riaffermazione e dall'obbligo di espiare i propri peccati, non deve neanche limitarsi ad un sogno irrealistico di recuperare il perduto, di ritornare a ciò che abbiamo già alle spalle. Questo deve essere invece un discorso della libertà. Siccome il presente dipende sempre dal passato, il futuro può divenire libero solo se si è pronti a ripercorrere all'infinito ciò che era già stato, senza approcci idealizzanti, senza speranze di un riscatto.

Nell'orizzonte della poesia contemporanea, l'opera di Milo De Angelis costituisce uno degli esempi della produzione che, accogliendo il passato al proprio interno e concedendogli una certa autonomia, si libera dalla minaccia del risentimento, distinto da Nietzsche. Il lavoro poetico si mostra in tal modo come possibile strumento per la costruzione di un discorso vitale nella nostra epoca. Nella parte successiva, ci soffermeremo su alcuni momenti

particolari, in cui la memoria dona una forza creativa al componimento deangelisiano.

## Il caso De Angelis

Luigi Tassoni, parlando di Milo De Angelis nel libro *Il gioco infinito della poesia*, sottolinea l'importanza in quest'autore dell'«ascolto di una memoria che è immersione al presente nella solidarietà generazionale, e di figure che sopravvivono per “somiglianza”, di voci, agonismi, giochi, violenze, sesso, amore» (Tassoni 2021: 203). Seguendo i versi delle nove raccolte del nostro poeta si percepisce un flusso di momenti, percezioni, pensieri che attraversano i tempi per arrivare su un foglio bianco da cui nasce la sua poesia, messa pur sempre alla prova da un “tribunale” (Cfr. De Angelis 2008: 104) che accetta soltanto le parole assolutamente necessarie, quando non è più possibile sostituirle con altre. Le immagini poetiche risalgono alle storie personali, per concentrarsi, in seguito, attorno alle tematiche del mito, dell'agonismo, dell'adolescenza, del tragico. Accanto ad esse emergono meno evidenti, pur non di frequenza minore, le linee che attingono agli autori fondamentali per la formazione di De Angelis, tra cui ritroviamo Blanchot, Pavese, Campana, Luzi, Bigongiari, Fortini, Benn, Celan, la Cvetaeva. Con tale meccanismo si riscoprono dei tratti sempre più specifici del passato, fino al punto in cui prendono corpo, diventano luogo concreto o risuonano nei versi pronunciati da un interlocutore, i quali trafiggono l'ordine monologico del lirico.

Ciò che decide della capacità di De Angelis di forgiare un discorso di fronte alla disintegrazione del contemporaneo sembra inoltre essere il fatto che la sua voce lirica non è legata ad un'ottica egocentrica, ma concede alle parole una potenza autonoma. La sua diventa persino una voce sia interna che esterna al testo, ed anche quando essa pare del tutto assente, resta comunque quasi palpabile perché nell'immagine stessa resiste la sua voce, il suo corpo. Inoltre le riflessioni staccate dalla prima persona hanno spesso carattere delle metariflessioni che fanno trapassare il testo, da una realizzazione diretta, ad un momento di sospensione volto a fornire le motivazioni dell'assunta modalità espressiva. Basta guardare la chiusura del componimento *L'immunità avara* che fa parte della prima sezione delle *Somigliane*:

... si fallisce sempre  
a un soffio dalla sintesi, perché  
conta solo chi è vivo ma non lo dice  
chi comincia, incoerente, un miracolo  
e poi lo offre, senza nome, svestito, penetrato.

Svestite, miracolose, ma anche oscure e a volte apparentemente incoerenti, sono proprio le poesie di De Angelis e si intende qui non solo quelle della prima raccolta, ma anche, o soprattutto, del suo trittico degli anni Ottanta che contiene: *Millimetri* (1983), *Terra del viso* (1985) e *Distante un padre* (1989). Raramente un evento può essere decifrato lì con precisione, senza dubbi né equivoci. Ciò non significa però che le costruzioni poetiche siano incapaci di cogliere il nodo centrale della riflessione, dell'avvenimento. Il punto è che l'espressione deangelisiana, pur procedendo per immagini, disegna poche circostanze dell'avvenuto, spesso indispensabili per una comprensione piena. La dizione poetica non è mai completa né univoca, ma non si percepisce la sua frammentazione come riflesso della disintegrazione del mondo, o come segno di un'incapacità. Anzi. Ogni frammento opera in funzione di un sentimento o pensiero che desta; esso non deve prolungarsi oltre, ma si esaurisce in un attimo dato. La sua suggestività è però talmente forte da farci sentire che i versi accolgano anche altre immagini analogiche. Non vi ritroviamo la nostalgia, ma una presenza totale nel momento che viene vissuto, una presenza che persino deborda, incapace di contenersi nel presente.

Possiamo dire che le immagini si caratterizzano di un'oscurità paradossale perché questa, pur offuscando i significati, fa aprire i momenti poetici ad altre esperienze, sia quelle che li susseguiranno che quelle che l'avevano preceduti. Da questa prospettiva può essere letto il principio della *somiglianza* che diventa qui proprio il principio dell'eterno ritorno. La centralità dell'attimo presente non porta a totalizzarlo, non lo rende eterno in senso ermetico e idealista. L'adesso si mostra come appartenente al rito che collega le immagini poetiche. Esse non si chiudono mai in uno stato passivo della rimemorazione perché un insopprimibile furore dionisiaco vi introduce contemporaneamente un movimento estatico. Lo possiamo riconoscere nel componimento (*Nessuno smentisce*):

Non distinguerò l'insetto dal fiore  
 bevendo il loro frutto  
 che si apre, senza dire niente di sé  
 come l'aria ignora  
 le bocche affannose che la respirano  
 l'aria, resa profana dalla danza e dal totem  
 sempre sola, nel sibilo del canneto  
 e indimostrata  
 posso fissarla, in preghiera  
 ma il mistero della rétina  
 dice altro  
 (tante volte ho coperto la nudità  
 ma non serve)

la preistoria  
 di un inizio, e si deve ridere  
 quando le strade ritornano reali  
 e l'atomo aperto ama tutto  
 e sfugge le direzioni, i richiami  
 dei morti, in un tempo  
 mai diviso con parole,  
 la festa in cui si può  
 perdere ogni cosa, o nascere nel sì  
 impreparabile, andatura lieve, adesso  
 portano fiori,  
 ma un'energia, dappertutto, ribolle nei vestiti  
 altre correnti, carezze, per una voglia  
 tremenda di esserci, ascolta  
 il ventre, le generazioni, in sua madre,  
 nel tempo, oltre.

Le immagini della poesia citata vengono rette da un flusso che offusca i contorni degli oggetti che ne fanno parte, li assorbe in un ondeggiare dell'aria, «nel sibilo del canneto». Il tempo si oppone ad esser diviso nelle unità scandite dalle parole. L'inizio include in sé la preistoria, mentre l'attimo si apre con un "sì" di chiara ascendenza nicciana, con il ridere, con l'amare, con «una voglia / tremenda di esserci».

Un chiaro evidenziarsi del passato avviene nella raccolta *Terra del viso*, il libro definito da Daniele Piccini come «il più memoriale» di De Angelis che «rappresenta la movimentazione e sfocatura del già vissuto, del tempo *stato*» (Piccini 2005: 518). Il parallelismo tra passato e futuro domina il movimento delle immagini e il momento presente si scioglie nel trapasso tra di loro. Il tratto distintivo del volume è che i ricorsi temporali cominciano a realizzarsi non solo nelle riprese dei ricordi personali, ma anche della memoria indiretta o collettiva. Basta pensare alla poesia *in memoriam* di Marina Cvetaeva, *31 agosto 1941*, basata su un costrutto dialogico, o a *Rimanendo*, poesia dedicata a Fortini, oppure ancora a *Si ferma, incontrastato, un inverno* scritta invece per Ivano Fermini (collaboratore di «Niebo»). Il lettore può imbattersi anche in richiami ad altri autori, come succede in *Memoria (II)*, dove i versi: «Siamo tutti stracciati, anche noi, coperti / con il sangue del ragazzo» sono, come giustamente rileva Alessandro Baldacci (Cfr. Baldacci 2020: 145), un omaggio a Dino Campana. Un insolito accumulo dei ricordi (diretti e indiretti) e delle voci (personali, voci rivolte ad io, ma anche prestati da altre lingue), lo possiamo notare nell'intero trittico *Memoria*, percorso dalle storie del padre, dai racconti di guerra e della campagna di Russia, come indica De Angelis stesso (De Angelis 2008: 69-70). Nel volume possiamo osservare

chiaramente una coesistenza dell'ordine del privato e quello storico, i quali, con lo strumento della memoria poetica, entrano in dialogo, rappresentato nel nostro saggio come indispensabile per creare un discorso del contemporaneo.

Una riformulazione dello stile, dove la tendenza al delirio cede il posto ad una visione d'insieme, più vicina al quadro classico e all'armonia compositiva, avviene in De Angelis dopo un decennio di silenzio poetico il quale si conclude con la pubblicazione della *Biografia sommaria* (1999), raccolta definita da Enrico Testa come una delle «più ricche e suggestive della poesia di fine secolo» (Testa 2005: 305). Nei testi appaiono spesso delle immagini che fanno pensare ad una sorta di movimento d'afflusso: le singole esperienze si sciolgono in un'esperienza unica, le voci entrano in colloquio, le ore si immergono nel nostro sangue, non sono più un fatto estero ma parte di noi: «due città, potenti sotto la pioggia, / scambiano una vita con un'altra vita» (*Prenestina del nord*), «una strada ci conduce / nel colloquio straniero» (*L'oceano intorno a Milano, I*), «accordiamo le lancette del cronometro / a quelle del cielo, al sangue, al / sangue incustodito» (*Preparazione invernale*). Nella raccolta in questione, la prima persona (singolare, ma anche molto spesso plurale) recupera la sua evidenza, facendo inoltre entrare una figura nuova nello spazio poetico, ossia le ombre che non sono fantasmi, ma parti di noi, del nostro passato, che chiedono di conceder loro attenzione, di riconoscere ciò che una volta era stato negletto. Tale peculiarità rimarrà una costante della poetica tarda di De Angelis, diventando un pilastro fondamentale di *Quell'andarsene nel buio dei cortili* e di *Incontri e agguati*, ma anche, seppur con maggiore concretezza e realismo rappresentativo, di *Linea intera, linea spezzata*.

Il ritorno di ciò che era già scomparso prende anche una forma personale in *Tema dell'addio* per cui l'autore vince il premio Viareggio. Questa è una raccolta che costituisce un congedo poetico dalla moglie, Giovanna Sicari. Benché i suoi versi partano da un dolore intimo, centrale diventa una riflessione di carattere persino ontologico dove, per dirla con Paolo Zublena, «l'ineluttabilità del perduto è nel contempo inesorabile presenza del passato» (Zublena 2005: 175). Citiamo uno dei componimenti del secondo ciclo *Scena muta*:

Un improvviso ci porta nel dolore  
che tutto ha preparato in noi, nell'attimo  
strappato al suo ritmo, nel suono  
dei tacchi, nel respiro  
che si estingue: era un pomeriggio

d'agosto tra le ombre della tangenziale,  
il nostro niente  
da dire, filo di voce, scena muta.

La poesia fa eternare nel presente l'assenza del passato, un'assenza che nei componimenti del volume in questione si immedesima nella persona amata, richiama i suoi attributi, per farli in seguito svanire nel silenzio. Il soggetto parlante non cade mai nello scoramento malinconico né tenta drammaticamente di riprendere ciò che è stato tolto a lui. Quest'aspetto fondamentale del discorso deangelisiano, cioè una costante presenza di ciò che manca, diventa anche probabilmente il più suggestivo proprio in questa raccolta grazie al suo radicarsi in una vicenda personale. *Tema dell'addio* traccia anche un momento di discriminazione, evidenziando appieno che la memoria poetica non deve realizzarsi solo nella nostalgia, in quel «dolore e delizia, l'imminenza e l'impossibilità della restituzione completa dell'universo familiare che emerge in modo fuggevole dall'oblio» (Starobinski 2018: 98), come la definisce Jean Starobinski. Nella seconda stagione della poetica di De Angelis, il dialogo con la memoria si riafferma, cancellando definitivamente la distanza che avrebbe dovuto separare i due punti estremi: il presente e un inarrivabile oggetto del desiderio. Assunto quest'approccio, il discorso poetico può aprirsi al futuro.

Avendo visto alcune peculiarità dell'opera deangelisiana, possiamo dire che la memoria è un elemento abbastanza discreto e contenuto di questa poesia; non percorre le linee usuali, non ha uno scopo ben definito, come quello di salvare le cose dall'oblio. Resiste, senza essere sottomessa a nulla. Essa permette inoltre di saldare una costruzione interna dell'opera di De Angelis, cosa che caratterizza anche il *Canzoniere* di Umberto Saba, i cui componimenti-capitoli spesso non possono essere compresi se non inseriti nel quadro totale dell'opera. La memoria regge in lui i ritorni dei motivi che riappaiono a distanza di anni, creando una rete complessa di significati<sup>6</sup>. De Angelis non costruisce un percorso talmente sistematico che registri le tappe della sua vita, ma senza alcun dubbio fonda la sua opera su un'architettura interna fatta di ritorni, riprese tematiche, autocitazioni oppure, come afferma Andrea Afribo, «un sistema dominato da una stupefacente memoria interna, catafratto su nuclei di parole, sintagmi, motivi e gesti formali – ripetitivi e ciclici come i grani di una clessidra di continuo rovesciata» (Afribo 2017: 107). La memoria assicura la solidità al suo immaginario poetico, permettendo di ripercorrere vari motivi, di ritornare ai momenti vissuti per riscoprire il loro

<sup>6</sup> Cfr. Fortini F. (2017: 74): «Saba va assunto intero, con il suo profilo talvolta sgradevole, con la sua parte oscura, debole, nevrotica e perfino malsana. Solo all'ampiezza del suo testo complessivo consente infatti al lettore di afferrare la cadenza fondamentale della sua poesia».

senso; apre i versi al colloquio con le voci delle persone da tempo scomparse; crea un aggancio alla tradizione letteraria. Tutto ciò si mostra come realizzazione dell'obbligo imposto alla produzione artistica contemporanea da Gianni Vattimo e di conseguenza permette di definire la poesia di De Angelis come partecipe di un discorso vitale della nostra epoca.

## Conclusioni

La costruzione di un vero discorso del contemporaneo sembra richiedere la comprensione della lezione offertaci da Friedrich Nietzsche. Il suo eterno ritorno indica la necessità di riconoscersi nel momento presente, accettando il passato così come è stato, senza tentativi di cambiarlo o redimerlo. Solo un'incondizionata disposizione a riviverlo in eterno, ripercorrere gli stessi fatti, può offrirci un futuro libero dal risentimento. Alla luce di queste riflessioni, l'atto di accogliere il passato nello spazio artistico diventa un atto che non coincide con le usuali tonalità nostalgiche, ma che avvia un colloquio con il passato, essenziale per un'apertura autentica all'avvenire. Tale approccio risponde ai bisogni dell'epoca del pensiero debole, in cui dovrebbe essere proprio il dialogo a costituire la strada maestra della produzione nuova.

Le nostre analisi hanno cercato di dimostrare come la scrittura in versi può diventare uno strumento essenziale del discorso del proprio tempo. Pur essendo per natura monologica e narcisistica, essa sa aprirsi ad un'esperienza molto più vasta. La memoria contenuta nelle poesie analizzate è però meno evidente perché il ricordo non costituisce il tema dei componimenti, ma il loro principio costruttivo. Così era stato nel caso di Umberto Saba che attraverso la memoria puntava a definire se stesso. Così è anche nel caso di Milo De Angelis che accoglie nei suoi versi i momenti passati, afferrando nelle immagini il senso del presente. Entrambe le poetiche sfuggono ai tentativi di attribuirle alle tendenze dominanti. Ciò non le rende però meno costitutive per le epoche cui appartengono, ma al contrario fornisce loro una prospettiva più complessa e più oggettiva. Focalizzando la nostra attenzione sul contemporaneo, vediamo come le raccolte di De Angelis, dagli anni Settanta fino ad oggi, sebbene non trattino esplicitamente dei problemi sociopolitici o culturali, colgono l'essenza della condizione umana, indirizzano lo sguardo verso l'adesso, mettono in dialogo le esperienze personali con la tradizione letteraria, costruiscono, a partire dalla coscienza e l'accettazione del passato, un discorso del presente aperto ai tempi a venire.

## Bibliografia

- De Angelis M., 2008, *Colloqui sulla poesia*. Milano: La Vita Felice.
- De Angelis M., 2017, *Tutte le poesie (1969-2015)*. Milano: Mondadori.
- De Angelis M., 2021, *Linea intera, linea spezzata*. Milano: Mondadori.
- Saba U., 1963, *Antologia del "Canzoniere"*. Introduzione di Carlo Muscetta. Torino: Einaudi.
- Saba U., 1976, *Poesie scelte*. A cura di Giovanni Giudici. Milano: Mondadori.
- Afrifo A., 2017, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*. Roma: Carocci.
- Bachtin M., 1979, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*. Torino: Einaudi.
- Baldacci A., 2020, *Milo De Angelis. Le voragini del lirico*. Milano-Udine: Mimesis.
- Berardinelli A., 1994, *La poesia verso la prosa: controversie sulla lirica moderna*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Debenedetti G., 1974, *Poesia italiana del Novecento*. Milano: Garzanti.
- Fioravanti M., 1978, *La critica e gli ermetici*. Bologna: Cappelli.
- Fortini F., 2017, *I poeti del Novecento*. Roma: Donzelli.
- Carella S – Febraro P. – Barberini S. (a cura di), 2015, *Il romanzo di Castel Porziano: tre giorni di pace, amore e poesia*. Viterbo: Stampa alternativa.
- Lorenzini N., 2009, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*. Milano: Bruno Mondadori.
- Lorenzini N. – Colangelo S., 2013, *Poesia e Storia*. Milano: Bruno Mondadori.
- Luperini R., 1982, *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*. Torino: Loescher.
- Lytard, J.-F., 1979, *La conditione postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Les éditions de minuit.
- Mazzoni G., 2017, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*. «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8.
- Nietzsche F., 1976, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*. Milano: Adelphi.
- Nietzsche F., 1977 *La nascita della tragedia*. Milano: Adelphi.
- Piccini D., 2005, "Milo De Angelis", in: *La poesia italiana dal 1960 a oggi*. Milano: BUR, 513-538.
- Poulet G., 1964, *Le point de départ. Etudes sur le temps humain*, III. Paris: Plon.
- Starobinski J., 2018, "Il concetto di nostalgia", in: Prete A. (a cura di) *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 83-111.
- Tassoni L., 2021, *Il gioco infinito della poesia. La lettura dei contemporanei da Ungaretti a De Angelis*. Roma: Giulio Perrone Editore.
- Testa E., 2005, "Milo De Angelis", in: *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Vicenza: Einaudi, 303-310.

Vattimo G., 1980, *Le avventure della differenza*. Milano: Garzanti.

Vattimo G., 1985, *La fine della modernità*. Milano: Garzanti.

Viviani C., 1979, "Poesia degli anni '70: il decentramento dell'io", in: *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*. Bari: Dedalo libri, 28-35.

Zublena P., 2005, "Milo De Angelis", in: *Parola plurale: sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*. A cura di Giancarlo Alfano (et al.). Roma: Sossella, 173-177.

**Address:** Patrycja Polanowska, Uniwersytet Warszawski, Katedra Italianistyki, ul. Oboźna 8, 00-332 Warszawa, Poland.