

L'io nella poesia di Milo De Angelis

Patrycja Polanowska

Se alle porte del Novecento si infrange il rapporto della letteratura con l'esistenza storica e con il tempo,¹ gli anni Settanta sono il momento di un ulteriore crollo del soggetto «sicuro e misurato»,² il che, da una prospettiva più vasta, si mostra sempre meno come tendenza eversiva, o (dall'altro punto di vista) angosciante, essendo ormai una modalità prevalentemente diffusa ed approvata.³ Nel 1978, al convegno del Club Turati di Milano, Cesare Viviani parla, per l'appunto, del fenomeno del decentramento dell'io, sostenendo che all'«opposizione delle parti, alla distinzione soggetto-oggetto in vista dell'unificazione, è seguita la molteplicità incontenibile, la spersonalizzazione non paralizzante».⁴

¹ A proposito di tale diagnosi di Georges Poulet (rappresentata in *Etudes sur le temps humain*, vol. 3, *Le point de départ*, Paris, Plon, 1964) si veda N. Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009, p. 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 “soprasalti”, nelle “pause” dell’essere».

² G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 180.

³ Tale tendenza costituisce uno dei fenomeni che coincidono con la fine delle grandi narrazioni, teorizzata da Jean-François Lyotard in *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les éditions de minuit, 1979. L'idea viene ripresa e rielaborata da vari studiosi come Arthur C. Danto nel suo libro *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

⁴ C. Viviani, *Poesia degli anni '70: il decentramento dell'io*, in *Il movimento della*

È importante sottolineare, però, che la “spersonalizzazione” del contemporaneo non riprende la definitività della linea di Pound o di Breton:⁵ la linea antiprovinciale di «uno stile che supera l'io, che cancella o amplifica la voce»,⁶ e la nuova tendenza poetica oscilla piuttosto tra rinunce al soggetto e ritorni all'ego. Il progetto del linguaggio come «luogo dove il soggetto si perde e si ritrova continuamente»,⁷ promosso da Viviani, si mostra in alcuni casi come sintomo di una schizofrenia interna al testo, dove l'imperativo dell'autonomia poetica si imbatte continuamente in un narcisismo ineliminabile.

Tutto ciò non nega il fatto che l'approccio promosso negli anni Settanta diventa per alcuni autori un'importante spinta verso il rinnovamento vitale dell'immaginario poetico. La conquista di tale potenzialità risulta però richiedere una vera reciprocità nel rapporto tra soggetto e oggetto, senza rinunce parziali alla centralità dell'io, che spesso risultano fondate su un egotismo mascherato. Con la nuova poetica, si può aprire realmente «una zona meno gerarchica e meno chiara, più complessa e più reale di incontri, di contatti e di movimenti»,⁸ come sottolinea Alfonso Berardinelli. Non si tratta allora di un rinnovato sogno della purezza, ma di una vicinanza profonda alla realtà, ritrovata con le parole poetiche. Superato il dualismo romantico, sia la materia sia l'altrove non esistono se non in quanto elementi inerenti al linguaggio. E il linguaggio non è, per l'appunto, un'espressione ideale, ma parte del corpo: contiene le sue esperienze, ma anche il silenzio e il vuoto, l'assenza e la lontananza. Ogni suo elemento acquisisce una valenza reale e concreta, diventa pari all'io. Dal punto di vista teorico, tale processo risale all'influsso delle scienze psicoanalitiche e del linguaggio, oltre che alla stessa contestazione del “principio d'autorità”. Sono pro-

poesia italiana negli anni Settanta. Atti del convegno di Milano, 7-9 aprile 1978, a cura di T. Kemeny, C. Viviani, Bari, Dedalo, 1979, pp. 28-35: p. 33.

⁵ Sebbene proprio queste sembrino le idee di alcuni studiosi e poeti, come ad esempio Angelo Maugeri, si veda *Il labirinto e la metamorfosi*, in *I percorsi della nuova poesia italiana*. Atti del convegno di Milano, 7-8 aprile 1979, a cura di T. Kemeny e C. Viviani, Napoli, Guida, 1980, pp. 53-72: p. 58: «Il processo di decentramento soggettivo della poesia moderna incontra allora nella marginalità degli esiti formali (e indirettamente tematici), nelle tracce remote della propria esistenza, nella luminosità riflessa di un mondo immaginario, totalmente legato allo svelamento di un linguaggio autonomo, sganciato tanto dall'oggetto quanto dal soggetto, lo spazio più adatto a un io nascosto o piuttosto in fuga, disposto a non riconoscersi e a trasformarsi».

⁶ A. Berardinelli, *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 227.

⁷ C. Viviani, *Una nota sulla metafora nella poesia degli anni '70*, in *I percorsi della nuova poesia italiana* cit., pp. 1-5: p. 1.

⁸ A. Berardinelli, *Tra il libro e la vita* cit., p. 227.

prio questi i fattori che portano all'abbandono delle certezze e degli schemi precostituiti, dell'egocentrismo e della dipendenza dell'oggetto dal soggetto. «Le sujet parlant est tout le sujet», spiega lo psicologo Jean-Bertrand Pontalis, esso non riesce a penetrare lo spazio poetico dell'immagine se non vi si abbandona senza riserve.⁹

Nell'orizzonte di tale policentrismo si colloca anche Milo De Angelis, che esordisce nel 1976 con *Somiglianze* e comincia ad essere considerato una delle figure più rappresentative della tendenza indicata da Viviani nel 1978. Sotto quest'aspetto, però, le letture critiche del suo approccio non sono uniformi. Mentre Eraldo Affinati avrebbe direttamente parlato di «abolizione del soggetto»¹⁰ nella sua poetica, Roberto Carifi afferma invece: «In De Angelis l'unità del soggetto deve essere ricostruita *altrove*, nel luogo metaforico e metastorico del mito, di un'identità primigenia».¹¹ Per definire la sua linea, sembra importante riconoscere che i suoi componimenti si fondano su un complesso sostrato di memoria, e proprio in questa chiave vorremmo condurre le nostre analisi. Tale legame viene dettato dal fatto che è proprio la memoria ad aprire il soggetto ad un rapporto dialogico con gli elementi collocati all'esterno della coscienza individuale.¹² Questo principio traspare già nelle tesi di Viviani che riassume nel modo seguente le dinamiche presenti in *Somiglianze*:

De Angelis: continuamente attratto, deformato (“decentrato”) dall'intensità dell'immagine (dalla fissità dello sguardo), la sua scrittura procede per illuminazioni; è una sequenza di scene così luminose e corporee da diventare alla fine allucinanti, trasparenti e poi dissolversi. Così, nella successione di abbagli, un quadro prende il posto dell'altro secondo nessi invisibili che a loro volta producono bagliori e sono l'unica vera trama intermittente delle accensioni. Pure qui le differenze, striature incise fino allo spasimo e complicate fino al turbamento, non mettono in crisi mai la base unitaria, quel sottile e resistente involucro rotondo che è la memoria indiscutibile, la visione irrelata, la necessità del rapporto, la promessa assoluta di una realtà senza mediazioni.¹³

⁹ J.-B. Pontalis, *Michel Leiris ou la psychanalyse interminable*, in «Les temps modernes», dicembre 1955, pp. 925-933.

¹⁰ E. Affinati, *Patto giurato*, Pescara, Tracce, 1996, p. 11.

¹¹ R. Carifi, *Aspetti teoretico-critici della “nuova poesia”*, in «Nuova Corrente», 89, 1982, pp. 509-534: p. 510.

¹² Si segue qui l'approccio di H. Bergson, *Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, a cura di A. Pessina, Roma-Bari, Editori Laterza, 2011.

¹³ C. Viviani, *Introduzione*, in *I percorsi della nuova poesia italiana* cit., pp. V-XXIV: p. XIX.

Possiamo dire che i versi di De Angelis vengono tracciati dal percorso dello sguardo che, a sua volta, segue la voce profonda del genere lirico e in essa vuole compiersi. Le sue immagini poetiche non sono interamente assoggettate all'“Io”, come succedeva ancora nella poesia ermetica, ma diventano anche delle intermittenze visive, delle figure del linguaggio poetico dotate di una propria soggettività, di fronte alle quali l'io si chiede «come credersi autori?».¹⁴ Il soggetto poetico in De Angelis non è quindi dato a priori, ma non possiamo neanche parlare della sua sparizione completa. Esso sembra piuttosto costituirsi attraverso le esperienze, ossia, per dirlo con le parole Mario Luzi, la personalità dell'io «non esiste allo stato autonomo, ma si attua, si determina *in re*, vale a dire nasce, rinasce e si conferma solo dalla misteriosa concomitanza di forze che dà luogo alla poesia».¹⁵ La condizione del soggetto nelle poesie del nostro autore è sempre una condizione tragica, lacerata dalla forza del lirismo leopardiano e dalla distruzione di Rimbaud (leggiamo in *Quell'andarsene nel buio dei cortili*: «Distruzione, tu mi hai generato»)¹⁶ ossia, seguendo le idee di Alessandro Baldacci, si può parlare nel suo caso di «una soggettività che si colloca al limite fra decentramento dell'io e perentoria affermazione del lirico, fra concentrazione e dilatazione dell'identità (sentita subito da Baudelaire, come chiave del lirico moderno), fra prepotente volontà di autoaffermazione e dispendio centrifugo del discorso monologico».¹⁷ Ciò non proviene dall'incapacità di portare avanti un annientamento dell'io, come fece Mallarmé, ma dall'imperativo di mantenere insieme le due estremità, dove «appare puntualmente l'identità tra la tragedia e il disprezzo di un rimedio».¹⁸ Guardando la tradizione leopardiana,¹⁹ De Angelis acquisisce spunti per creare delle forme nuove, concepibili solo da un vero poeta lirico, ossia, «l'uomo infiammato del più pazzo fuoco, l'uo-

¹⁴ M. De Angelis, *Tutte le poesie (1969-2015)*, Milano, Mondadori, 2017, p. 60.

¹⁵ M. Luzi, *L'inferno e il limbo*, Milano, il Saggiatore, 1964, p. 42.

¹⁶ M. De Angelis, *Tutte le poesie cit.*, p. 334.

¹⁷ A. Baldacci, *Milo De Angelis. Le voragini del lirico*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 13-14.

¹⁸ M. De Angelis, *Poesia e destino*, Milano, Crocetti, 2019, p. 44.

¹⁹ A questo punto è particolarmente significativa la vicinanza di De Angelis all'accezione leopardiana del nichilismo che fa sospendere l'esistenza tra la distruzione iniziale e l'imminenza della morte. Sergio Givone (*Storia del nulla*, Roma, Laterza, 1995, p. 143) nota in riferimento a Leopardi: «il nulla fa sì che le cose siano quelle che sono: fragili, effimere, mortali, ma proprio perciò degne di essere amate nella loro realtà sospesa tra una doppia negazione. Realtà senza fondamento, senza principio, o senza altro principio che non sia il nulla, realtà sottratta al principio di ragione. Ma non per questo irreali o insignificanti».

mo la cui anima è in totale disordine, l'uomo posto in uno stato di vigor febbrile, e straordinario (principalmente, anzi quasi indispensabilmente corporale), e quasi di ubriachezza».²⁰ La poesia del nostro autore resta così lontana dall'idealismo e dalle forme chiuse, ma anche dalla ricerca (a volte ossessiva) di un rimedio contro quell'«impossibilità che ha lasciato dietro di sé il discorso di Montale».²¹ I suoi frammenti lirico-tragici della prima raccolta risultano essere un punto calamita, il serbatoio principale di immagini e idee, mentre solo intorno a *Terra del viso* si palesa il ruolo della memoria, in quanto garante della consistenza del suo immaginario poetico. Possiamo dire che, tracciando uno spazio dell'incontro tra soggetto e oggetto, essa salva i suoi versi da un ritorno alla sovranità dell'*ego*.

Tutte queste dinamiche rendono impossibile una definizione univoca e generalizzante del soggetto deangelisiano, cosa che concerne anche il livello grammaticale di questa poesia. Nella sua prima raccolta, Marco Villa, nel libro *La sintassi di «Somiglianze»*, riconosce ad esempio una presenza dominante della terza persona singolare e plurale così che l'espressione poetica tende a configurarsi come «una meditazione filosofica a carattere impersonale».²² Spesso non vi viene rappresentata neanche una persona concreta e l'attenzione si sposta direttamente sull'azione. Tuttavia, la voce dell'io resta percepibile, resiste in quanto voce sia interna che esterna al testo, ed anche quando essa pare del tutto assente, continua comunque ad essere quasi palpabile perché l'immagine viene fatta delle parole dell'io, del suo corpo. La voce non si inserisce, però, nella linea dell'egocentrismo mascherato, ma concede alle parole una potenza autonoma. Tale intrecciarsi della riflessione pressoché filosofica con un imperativo concreto e personale (difficilmente confondibile con un altro autore) risuona nella chiusura del componimento *L'immunità avara*, della prima sezione di *Somiglianze*:

... 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.²³

²⁰ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, Firenze, Sansoni, 1969, vol. 2, p. 507.

²¹ L. Baldacci, *La parola immedicata*, in P. Valduga, *Medicamenta e altri medicamenta*, Torino, Einaudi, 1989, pp. V-VIII: p. VI.

²² M. Villa, *La sintassi di «Somiglianze». Sulla poesia di Milo De Angelis*, Pisa, Pacini, 2019, p. 160.

²³ M. De Angelis, *Tutte le poesie cit.*, p. 13.

L'io che domina nelle raccolte di De Angelis non è però questo di una presenza taciuta, che tenda alla spersonalizzazione, ma un io che si apre all'altro: lo scruta da varie prospettive e a sua volta viene scrutato. Non vi avviene allora la cancellazione del soggetto, ma della sovranità di una coscienza privilegiata. Guardando un contesto più vasto, si scopre che tali dinamiche, rompendo l'immobilità del linguaggio, appesantito dagli schematismi formali e dai luoghi comuni, ma anche cancellando la distanza neoavanguardistica tra parola e cosa, mirano a ricollegarsi ai momenti della scissione del metafisico, che va da Campana fino a De Angelis. Il linguaggio poetico punta nuovamente a creare figure che acquisiscano carnalità, che attraversino le forze del mito. Vi nasce un «io violento», postulato da Giancarlo Pontiggia, invece di celebrare un sogno di impersonalità che dopotutto risulti incapace di liberare il linguaggio dalle spirali allegoriche dell'io:

Occorre incidere con tagli e pugnalate le pagine, strapazzare le righe, rompere la sintassi, le elementari leggi della metrica, quando esse portano all'educazione, al rispetto, alla tenuità; ma non avere nessun timore di giocare dentro le strutture retoriche, di usare un io violento piuttosto che uno sbiadito impersonale. Quello che conta è il tono, la perentorietà di un gesto, questo impastarsi di un verso che non aspetta l'ora giusta, il momento adatto per disporsi sulla pagina: battibaleno dell'ombra, sorpresa della luce.²⁴

Aprire spazio a tale soggetto non solo porta a recuperare le forze della scrittura in versi, ma anche permette un legame vitale con il passato e con la tradizione. La voce dell'io diventa un'incarnazione della memoria che ricollega agli eventi già stati e permette di agire nel presente. Ogni parola sa qui dell'intensità del rapporto tra soggetto e oggetto, della loro onnipresenza e vicinanza. La sparizione del centro, di quell'unico punto dotato della coscienza secondo cui veniva organizzato l'intero quadro poetico, provoca una maggiore mobilità degli elementi dell'immaginario, i quali tracciano, in senso bergsoniano, la dimensione della durata, interna e memoriale, che è *continuité mouvante* e *indivisé*.²⁵

Tale continuità si evidenzia in De Angelis all'inizio degli anni Ottanta. Con la distruzione di *Millimetri* si scopre che anche la distruzione, per essere riconosciuta, deve essere retta dalla memoria di un'unità antecedente che, a sua volta, regge la resistenza dell'io in cui si conservano

²⁴ G. Pontiggia, *Battibaleno e altre cose*, in *Il movimento della poesia italiana* cit., pp. 79-94: p. 84.

²⁵ Cfr. H. Bergson, *Materia e memoria* cit.

tutti i ricordi. In seguito, insieme a *Terra del viso*, nei testi cominciano a riemergere esplicitamente i dati precisi della memoria:

Scale, scale esistono dopo lo sgambetto
e i gradini, come labbra dure, ricordano
la somma dei cateti, una rossa toga ricamata
nel corridoio, nella
via secondaria che apre il mondo,
ecco, senza più vendetta, un anno
guardato e solo:
da spacchi bui
voi ritornate, convogli
a cui mancava il mio pensiero, per terra.²⁶

Bisogna sottolineare che i richiami del passato avvengono non soltanto al livello della memoria individuale, ma anche di quella indiretta o collettiva. Basta pensare alla poesia *in memoriam* di Marina Cvetaeva, cioè *31 agosto 1941*, a *Rimanendo*, poesia dedicata a Franco Fortini, oppure ancora a *Si ferma, incontrastato, un inverno* scritta, invece, per Ivano Fermini (collaboratore di «Niebo»). Il lettore può imbattersi anche in riferimenti ad altri autori, come succede in *Memoria (II)*, dove i versi: «Siamo tutti stracciati, anche noi, coperti / con il sangue del ragazzo»²⁷ sono, come giustamente nota Baldacci,²⁸ un omaggio a Dino Campana. Queste presenze vengono intrecciate ancora agli avvenimenti da cronaca sportiva, come il record mondiale di salto di Valerij Brumel o la tragica morte del ciclista britannico Tommy Simpson.

Questa poesia non vuole più essere assoggettata alle ideologie o all'inconscio, né, tantomeno, venire colonizzata dalla nuova religione dei mass-media. Non vuole essere un mezzo del discorso dominante né chiudersi tra le mura della purezza. Tale approccio era stato rilevato anche nell'antologia *La parola innamorata*, nella cui prefazione leggiamo: «La poesia [...] non è rivolta, non si rivolge a nessuno».²⁹ Non si tratta qui di un ritorno alla vena simbolica, ma di una vitalità nuova, dove l'*ego* tace di fronte all'opera e l'esistenza, sia del soggetto poetico che del lettore, non precede il testo, ma vi nasce. Seguendo tale approccio, la parola poetica si sgombra dalle pretese di riprodurre il reale o di essere una risposta artistica all'accaduto. Nei suoi echi risuona la

²⁶ M. De Angelis, *Tutte le poesie* cit., p. 138.

²⁷ *Ivi*, p. 161.

²⁸ Cfr. A. Baldacci, *Milo De Angelis* cit., p. 145.

²⁹ *La parola innamorata: i poeti nuovi, 1976-1978*, a cura di G. Pontiggia e E. Di Mauro, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 15.

memoria personale e collettiva, letteraria e storica, capace di mettere in contatto il passato con il futuro.

Parallelamente alla scomparsa dell'autore e del lettore, in quanto figure modello che dominano le parole poetiche, si diffonde il fenomeno della moltiplicazione delle voci che il testo include in sé. Vengono allora abbattuti i limiti imposti dal soliloquio, il quale trapassa adesso in un dialogo poetico. Tale mutamento è anche introduzione di un nuovo costruito stilistico. Analizzando le tendenze nella poesia di fine Novecento, Mario Baudino riconosce proprio: «La sintassi dialogica e metaforica come ciò che taglia di netto il nodo di una soggettività impiantata nella legittimazione del discorso o nella richiesta d'un lenimento alla sofferenza, nel bisogno e nella coscienza infelice».³⁰ Questo comporta anche un cambiamento nella visione del passato, il quale non è più soltanto un'immagine perduta che desti nostalgia, ma parte inscindibile del presente, capace di entrarvi in dialogo.

Il trapasso dal monologo lirico a una pluralità di voci coincide con la già accennata maggiore mobilità degli elementi dell'immaginario e diventa una delle coordinate fondamentali della poesia del periodo in questione. Di un'impostazione dialogica del nuovo soggetto poetico trattano anche le seguenti osservazioni di Niva Lorenzini:

Dall'opzione dannunziana per un io monologico, ripiegato su di sé e sulla propria affermazione, o proiettato all'esterno verso una metamorfosi panica che lo vede comunque protagonista, si muove verso un io dialogico, alla ricerca di un «tu», cosa o paesaggio o alterità che gli consentano comunque di tenere un rapporto, un modo di contatto; e dall'io/tu ci si sposta poi verso un io/noi polifonico, sede di voci interferenti, aperte a una pluridiscorsività che segnala di fase in fase la perdita di centralità del Soggetto ma anche la sua progressiva disintegrazione.³¹

L'identità poetica non è più una categoria astratta, ma per nascere e crescere deve attraversare i tempi, deve riempirsi di storie e ricordi, con cui si entra in colloquio, nei cui confronti si prende una posizione. Tale incontro supera i limiti spaziali e temporali, scopre ed esalta le differenze, non reifica gli interlocutori, non uniforma i momenti. L'io, non essendo più un io isolato, non deve attingere alle potenze di un altrove, perché è capace di risuscitare un dinamismo orizzontale, un rapporto che nasce e dura al di là del tempo inteso come *Chronos*. L'io diventa, per dirlo con Viviani, «un punto mobile, un movimento, un contatto».³²

³⁰ M. Baudino, in *Il movimento della poesia italiana* cit., pp. 36-40: p. 39.

³¹ N. Lorenzini, *Corpo e poesia* cit., p. 16.

³² C. Viviani, *Una nota sulla metafora* cit., p. 3.

Già la parola stessa in De Angelis si avvicina alla vena “drammatica” delle poesie di Umberto Saba che, come affermava Debenedetti, era stato principalmente «un drammaturgo, nel quale tutto diventa scena, tutto diventa personaggio»: «si tratta di una metamorfosi continua» spiegava il critico, «per cui gli stessi sentimenti del poeta si raffigurano come esseri tangibili, come gesti, come movimenti, come voci».³³ Anche in De Angelis (si pensa soprattutto alla sua stagione tarda) osserviamo una fitta presenza delle figure umane che si mostrano come portatrici della memoria. Luigi Tassoni, parlando di De Angelis nel libro *Il gioco infinito della poesia*, sottolinea, per l'appunto, 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».³⁴

Lo sdoppiamento del soggetto e gli inserti del dialogato apparentano De Angelis a Mario Luzi, cosa che viene dichiarata da numerosissimi critici, e rivelata dall'autore stesso, già nel 1990, quando egli definisce i suoi dialoghi come «suggeriti dal Luzi di *Nel magma*, ma privi di quel paesaggio agreste, di quell'epopea della speranza; colti invece nei loro mozziconi più minerali».³⁵ Parallelamente il suo procedimento polifonico dovrebbe essere accostato anche ai colloqui degli *Strumenti umani* di Sereni, i quali, come nota Franco Fortini, «non di rado si vorrebbero istituiti con persone scomparse».³⁶ Bisogna ricordare che Enrico Testa riconduce l'approccio sereniano, come anche quello di Caproni e Giudici, ad un procedimento per “interposta persona”. I poeti che ricorrono a questa espediente riescono, secondo Testa, a superare realmente l'«antico statuto del soggetto e coinvolgono, nel fare ciò, un'inedita configurazione del suo rapporto con la lingua e, sul piano della tensione costruttiva, un suo drammatico contrasto con personaggi e figure che ormai lo stringono – pugilisticamente – all'angolo».³⁷ Il critico contrappone loro le diagnosi sull'abbandono della centralità del soggetto nelle poesie di una nuova e diversa “linea lombarda”, promosse da Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi,³⁸ ritenendo queste ultime

³³ G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1974, p. 130.

³⁴ L. Tassoni, *Il gioco infinito della poesia. La lettura dei contemporanei da Ungaretti a De Angelis*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2021, p. 203.

³⁵ M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, a cura di I. Vincentini, Milano, La Vita Felice, 2008, p. 29.

³⁶ F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma, Donzelli, 2017, p. 184.

³⁷ E. Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 11-32.

³⁸ *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, a cura di M. Cucchi e S. Giovanardi, Milano, Mondadori, 2011, pp. XXXVI-XLIV.

come illusorie.³⁹ Bisogna sottolineare che il percorso di Sereni, Caproni o Giudici viene dettato dal fatto che, come nota Paolo Giovannetti, la loro «poesia è costretta a fare i conti con qualcosa di non eludibile, che produce una moltiplicazione di enunciazioni suscettibili di riempire il “silenzio” del poeta». ⁴⁰ Vi si percepisce un'impossibilità profonda di entrare in sintonia con l'esterno, mentre le parole che ne arrivano addirittura destabilizzano il soggetto. Lo stesso vale per le analisi del tema della memoria, dove si vede chiaramente che autori come Luzi o Sereni ricorrono alle parti dialogate principalmente per fare i conti con il passato, contrapponendo, in uno scontro frontale, la coscienza dell'individuo a quella collettiva ed ideologica, basti ricordare *Presso il Bisenzio* o *Un sogno* della sezione *Apparizioni o incontri*.

Le tonalità proprie dei dialoghi deangelisiani, come anche il loro ruolo, sono ben diversi. Le figure umane che vi riscontriamo non sono ombre dei morti che popolano *La spiaggia* di Sereni, ma «creature che incarnano la nostra ombra». ⁴¹ Esse non servono neanche a nascondersi dietro un personaggio (che Leopardi intendeva nello *Zibaldone* come allontanamento dal lirico), ⁴² ma a stabilire un dialogo profondo con il passato, il che sottolinea ulteriormente l'importanza dell'io, e si oppone alla dispersione e crisi del contemporaneo in cui, come nota Niva Lorenzini, «soggetto e oggetto convivono ugualmente esterni, incapaci di differenziazione, totalmente reciproci». ⁴³ De Angelis rinuncia alle proustiane intermittenze del cuore, a favore della memoria dialogica, capace anch'essa di creare dei momenti altamente artistici e universali. Le sue rappresentazioni permettono degli incontri veri con l'altro, i quali avvengono, per dirlo con Tassoni: «fra oralità del dialogo e riscrittura/rilettura di sé». ⁴⁴ Questi non sono retti da una forza centrifuga, ma centripeta. Il poeta non sfugge dalla propria personalità, ma

³⁹ Cfr. E. Testa, *Per interposta persona* cit., pp. 11-12. Delle riflessioni sul cambiamento dello status del soggetto nella poesia italiana del secondo Novecento offrono ancora P. Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea: forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005, p. 42; M.A. Grignani, *La costanza della ragione: soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea, 2002, p. 89.

⁴⁰ P. Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea* cit., p. 52.

⁴¹ M. De Angelis, *La parola data (interviste 2008-2016)*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, p. 34.

⁴² Cfr. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri* cit., p. 1175.

⁴³ N. Lorenzini, *Il presente della poesia (1960-1990)*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 15.

⁴⁴ L. Tassoni, *Introduzione. Oi dialogoi. Dentro la poesia*, in M. De Angelis, *La parola data* cit., pp. 7-20: p. 10.

ritorna per conoscere sé stesso attraverso un rapporto che è prima di tutto un rapporto con quella parte di sé che era rimasta legata ad un momento passato. Uno degli esempi modello di tale tendenza troviamo nella penultima raccolta di De Angelis, *Incontri e agguati*:

“Come ha potuto mieterti così, la vita?”
 “È stato un richiamo improvviso, a Chiaravalle.”
 “Quale richiamo? Non ci hai detto niente.”
 “Troppo forte la nebbia di febbraio. Lì dovevo andare.”
 “Nessun altro motivo, nessuna persona?”
 “Tutte le persone, i fiori, le montagne.”
 “E quelle pastiglie nascoste nella borsa?”
 “Illuminarono all'improvviso la notte.”
 “E tu cosa sentivi?”
 “Sentivo di svanire a poco a poco tra i fili d'erba.”
 “E lo dici sorridendo?”
 “Sì, la mia vita è sorridente.”⁴⁵

Il dialogo che vi è presente, oltre che al livello formale, si svolge anche tra la singola espressione e il passato che la precede. Prima di tutto si tratta qui di un'intertestualità interna, dove espressioni e motivi rimandano ad altri componimenti. Nel testo citato si tratterebbe prevalentemente delle somiglianze tematiche: della nebbia (presente in quasi tutte le raccolte), del «cielo di febbraio» (si veda *Scavalcamiento ventrale* di *Biografia sommaria*) o delle «pastiglie / che cadono dalle mani» (*L'isola sarà guardata nella sua bellezza* di *Somiglianze*). Sotto quest'aspetto il nostro poeta risulta ancora una volta vicino a Saba,⁴⁶ e similmente a lui 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».⁴⁷ La memoria assicura la solidità all'immaginario poetico, permettendo di ritornare ai momenti vissuti per riscoprire il loro senso;⁴⁸ apre i versi

⁴⁵ M. De Angelis, *Tutte le poesie* cit., p. 363.

⁴⁶ Cfr. F. Fortini, *I poeti del Novecento* cit., p. 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».

⁴⁷ A. Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017, p. 107.

⁴⁸ L. Tassoni (*Introduzione* cit., p. 11) parla, a questo proposito, di «una frequentazione a lungo spettro della variante sia come tracciato di scrittura del testo sia

al colloquio con le voci delle persone da tempo scomparse. Su questa scia si ritrova il rapporto con ciò che eccede la storia personale, un aggancio alla tradizione letteraria. È proprio nel componimento citato che possiamo riconoscere un evidente rimando ai *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese (si pensa soprattutto a *Le streghe*).⁴⁹

La durata e la memoria, pur oltrepassando i limiti del componimento, risultano, al tempo stesso, inseparabili dal linguaggio (e così dall'io che lo genera). Tale ottica apparve anche nello *Zibaldone*, quando Leopardi scrisse: «la memoria dell'uomo è impotentissima (come il pensiero e l'intelletto) senza l'aiuto de' segni che fissino le sue idee, e reminiscenze». «Come la prima mia ricordanza è di alcune pere moscadelle che io vedeva, e sentiva nominare al tempo stesso»,⁵⁰ viene spiegato nel frammento successivo. Tale idea si realizza anche nelle poesie di De Angelis, portando ad una ricerca strenua delle parole giuste. Così la forza liberante della scrittura viene pur sempre accompagnata dall'aspetto formale dell'espressione poetica, la quale si realizza nel lavoro, nella produzione senza pretese di utilità, in un infaticabile avvicinarsi agli spazi vuoti, ai silenzi e misteri che risiedono dentro il linguaggio. In De Angelis tutto ciò prende forma di un «tribunale delle parole»,⁵¹ un imperativo di precisione estrema. Essa, anche nella sua forma più radicale, viene sempre percorsa dal furore dionisiaco che rende impossibile arrivare ad un quadro compiuto e immobile. Il suo è allora un lavoro dettato da un obbligo interno, ma anche dal desiderio; è un lavoro che esalta sé stesso, il proprio movimento e la propria energia, così che la forma poetica, come propone Conte, può essere definita come «*la forma del fuoco*».⁵² Con tutto ciò concordano anche le parole di Ermanno Krumm, il quale afferma: «Io credo che il punto sia quello di un sempre rinnovato aggancio con quella passione del significante che tiene il soggetto al linguaggio».⁵³

L'unione, che risuona nelle nostre analisi, tra memoria e attimo, tra ordine e libertà, che per realizzarsi deve attraversare il soggetto, ci riporta alle idee di Nietzsche. Ricordare non significa stare attac-

come ripresa a distanza di schegge, frammenti, frasi calchi, sentenze gnomiche, che ritroviamo come indicatori di senso ricontestualizzati a distanza di anni».

⁴⁹ Cfr. C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 111-117.

⁵⁰ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri* cit., p. 320.

⁵¹ M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia* cit., p. 104.

⁵² G. Conte, *La forma del fuoco: la visione e la conoscenza della poesia*, in *I percorsi della nuova poesia* cit., pp. 29-38: p. 31.

⁵³ E. Krumm, *Poesia – odio della poesia*, in *Il movimento della poesia italiana* cit., pp. 110-120: p. 120.

cati al passato, cosa che spegnerebbe la voglia di agire nel presente, fenomeno definito dal filosofo tedesco come sintomo della “malattia storica”.⁵⁴ Per dar inizio ad una nuova esistenza vitale, bisogna anche saper dimenticare. Far ciò significa liberarsi dall’obbligo di continuare la tradizione, restando chiusi nel passato, ma anche chiudendovi la tradizione stessa. Accettazione delle perdite, permette di uscire oltre l’orizzonte del già noto, pronti ad incontrare il passato nel proprio futuro. La memoria non dovrebbe allora farci perdere la nostra identità e diventare attori incapaci di agire nel presente, perché sempre obbligati a rispettare o fare i conti con il passato.⁵⁵ La memoria dovrebbe essere il principio immanente al soggetto e alla sua opera, un soggetto che non sogna l’eternità pura in cui salvi tutti i ricordi, ma che accetta il trapasso da cui rinascono le parole. Tale approccio si esprime in un frammento tratto dal saggio *La gioia di Hegel* di Milo De Angelis, nel quale leggiamo:

Ora, forse, l’utopia di superare il gesto letterario (il gesto che cocciutamente non è disposto a perdere nemmeno ciò che se non viene perso porta a una sconfitta generale) è anche in questa figura di vincitore, che crede al miracolo, si lascia spogliare, sa di risorgere, non ha bisogno di frenare lo svuotamento. Trionfa, e perciò può voler bene. È l’ultimo essere, nel mare, dopo le tempeste, che dibattendosi genera la vita ancora una volta, rifiutandosi di durare e consegnandosi tutto intero alla successione.⁵⁶

Le stesse tonalità risuonano anche in testi poetici come *Viene la prima* che finisce con le parole: «Non aggrapparti, accetta / accetta / di perdere qualcosa»,⁵⁷ oppure nei versi di *STP*: «si urlava ciò che si era / per superarlo».⁵⁸ De Angelis sembra dichiarare qui la necessità di rinunciare alle illusioni della resistenza al tempo, cosa che potrebbe essere garantita dalla figuratività del discorso o dal dominio ontologico di una verità ultima. La parola perde ogni carattere di astrattezza e di

⁵⁴ Cfr. G. Campioni, *Malattia dell’ideale e antistoricismo nel giovane Nietzsche*, in «Annali Della Scuola Normale Superiore Di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», V, 1975 (4), pp. 1537-66, <http://www.jstor.org/stable/24301270> (ultimo accesso: 14/01/2022).

⁵⁵ Cfr. F. Nietzsche, *Sull’utilità e il danno della storia per la vita. Considerazioni inattuali*, trad. it. di F. Masini, Roma, Newton Compton, 1978, vol. 2.

⁵⁶ M. De Angelis, *La gioia di Hegel*, in «Altri termini», 9-10, febbraio 1976, pp. 26-50: p. 35.

⁵⁷ M. De Angelis, *Tutte le poesie* cit., p. 40.

⁵⁸ *Ivi*, p. 65.

spiritualità ideale, mentre si esalta la sua «potenza fisica».⁵⁹

Un esplicito riferimento al tema dell'oblio, nei componimenti poetici di De Angelis, viene legato all'atto del dono. Nella prima raccolta riscontriamo, per l'appunto: «la carezza / / che dimentica e dedica» (*Luce sulle tempie*).⁶⁰ L'accostamento ritorna ancora, nella stessa sezione, nei versi: «Così la vittoria è di chi / dedica e dimentica» (*La stazione senza treni*).⁶¹ È significativo che le uniche occorrenze del verbo dimenticare si riducono quasi esclusivamente a *Somiglianze* e se il termine ritorna nei volumi successivi assume soprattutto un valore negativo. Tali dinamiche possono provenire dal fatto che nei versi di De Angelis l'assenza non si rende mai totale, come in Mallarmé, ma si scioglie nella presenza. La dimenticanza non è un obiettivo ultimo, ma un passo obbligatorio per poter riportare l'esistenza nel cuore della durata. Così succede anche con il soggetto deangelisiano che se sparisce, non lo fa per realizzare la propria morte, ma per rivivere. La sparizione dell'io si verifica nell'intimità delle parole per conceder loro libertà e ritrovare se stessi attraverso un incontro, ossia, come nota Baldacci: «Alle teorizzazioni sulla 'morte del soggetto' [De Angelis] contrappone il ruolo imprescindibile della prima persona in poesia, capace di "fondersi con il cosmo meglio di ogni altra"».⁶²

In questa luce va visto anche quel lirismo particolare di De Angelis. Una parziale appartenenza dell'autore alle dinamiche della disintegrazione del soggetto non lo porta a nessuno dei due modi tipici di reagire, distinti da Guido Mazzoni nel contesto della crisi moderna del soggetto. «Nel primo caso», afferma il critico, «chi prende la parola sente di non avere il diritto di darsi tanta importanza; nel secondo, esprimere se stessi significa violare le regole della vita sociale, quasi che l'affermazione di sé e del proprio stile si realizzasse *contro* il mondo: contro le norme del discorso pubblico e contro ogni convenzione».⁶³ La crisi del soggetto comporta usualmente la crisi della parola poetica sentita come insignificante o, per converso, come violazione dell'insignificanza del discorso esterno. Nell'opera deangelisiana riscontriamo invece un uso "essenziale" del linguaggio, messo in chiara opposizione a quello "strumentale" proprio del contesto quotidiano. Ciò non provoca però nessun rimorso o sentimento di aver violato in tal modo qualche regola, come se la possibilità di continuare la linea della modernità non

⁵⁹ M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia* cit., p. 60.

⁶⁰ M. De Angelis, *Tutte le poesie* cit., p. 13.

⁶¹ *Ivi*, p. 52.

⁶² A. Baldacci, *Milo De Angelis* cit., p. 12.

⁶³ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna* cit., p. 183.

fosse mai interrotta. In tal modo De Angelis riprende l'impostazione attribuita da Berardinelli a Paul Celan e Yves Bonnefoy.⁶⁴ Al carattere lirico dei componimenti di questi due autori si accordano, senz'alcun dubbio, le tonalità delle poesie di De Angelis, autore, ricordiamo, definito da Paolo Zublena «il più celaniano dei poeti italiani».⁶⁵ Questi poeti sembrano cogliere l'esistenza nell'intensità di poche parole, senza orpelli, speranze o rimpianti. L'attenzione principale ruota attorno all'incontro-scontro tra tensioni opposte e si volge verso il limite stabilito tra di loro. Del lirismo delle loro opere decide allora la stessa potenza della parola poetica, non un soggetto ideale e sovrano, né l'aspetto melico dei versi. In De Angelis è proprio la percezione del momento soglia ad aprire la voce dell'io all'esperienza dell'altro:

mentre rinasce il respiro
vissuto lentamente, battito per battito, ancora
così desiderato. Ma in quest'ansia
in questa voglia estrema chi? E non basta
esserci
nemmeno interamente, essere qui, lungo il muro,
la legge
che nessun atto rinnega, la follia
di capire, in uno sfilamento
degli oggetti:
è rimasto soltanto un po' di sole
nella camera, attraversata
angolo per angolo, anche lei, e davvero non si può
aspettare chi chiede, chi torna
vicino al letto
e dice soffrendo "resteremo nelle nostre cose"⁶⁶

Tale lettura della valenza lirica delle poesie coincide con il carattere profondo del soggetto e della memoria nell'opera di De Angelis. L'io parlante si mostra qui come elemento immanente all'immaginario poetico, e non più un'istanza aprioristica e dominante. La memoria non opera invece per ricordi nostalgici, subordinati al soggetto, ma gli viene incontro, essendo un costrutto che regge l'identità dell'individuo. Analizzando il ruolo del soggetto in De Angelis scopriamo così un suo

⁶⁴ Cfr. A. Berardinelli, *Poesia e genere lirico. Vicende postmoderne*, in «Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura», 3, 2001, pp. 83-91: pp. 90-91.

⁶⁵ P. Zublena, *Milo De Angelis*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di G. Alfano (et al.), Roma, Sossella, 2005, p. 176. Per il rapporto tra De Angelis e Celan si veda: A. Baldacci, *A un millimetro da Paul Celan*, in Id., *Milo De Angelis cit.*, pp. 71-86.

⁶⁶ M. De Angelis, *Tutte le poesie cit.*, pp. 41-42.

L'ospite ingrato

procedimento circolare. L'io nasce dalla distruzione, non è dato a priori, ed essendo entrato in un rapporto con l'altro, non lo domina, ma concede un'autonomia agli oggetti esterni e, attraverso di loro, costruisce sé stesso.

L'io nella poesia di Milo De Angelis

Patrycja Polanowska