

Appunti n.22

Fabio Jermini

La difficoltà della poesia nell'esordio di
Quell'andarsene nel buio dei cortili

Poesia 2.0, 2013

Titolo
*La difficoltà della poesia nell'esordio di
Quell'andarsene nel buio dei cortili*

di
Fabio Jermini

Edizioni a cura di



redazione@poesia2punto0.com
www.poesia2punto0.com



Il presente documento non è un prodotto editoriale ed è da intendersi a scopo illustrativo e senza fini di lucro. Tutti i diritti riservati all'autore.



Appunti n.22

La difficoltà della poesia nell'esordio di
Quell'andarsene nel buio dei cortili

di

Fabio Jermini

0. Premessa.

La lettura di *Quell'andarsene nel buio dei cortili*¹ di Milo De Angelis appare a chi ha nella memoria la sua prima produzione poetica e saggistica un significativo *déjà vu*. La raccolta condivide sì con *Tema dell'addio*² la struttura (sezioni non titolate, eccetto la quinta, che costituiscono quasi dei “poemetti”) e il numero di componimenti (57, contando separatamente le sei parti della sezione finale *Voci*) ma notevoli sono i rimandi volontari o involontari – lessemi e riferimenti filosofici – in particolare a

¹ Milo De Angelis, *Quell'andarsene nel buio di cortili*, Mondadori, Lo Specchio, Milano 2010.

² *Id.*, *Tema dell'addio*, Mondadori, Lo specchio, Milano 2005.

*Somiglianze*³ e *Poesia e destino*⁴. Sorge allora spontanea – o quasi – l'interrogazione riguardo il perché, e la volontarietà, di tale recupero, di tale necessità di ribadire determinati concetti teorici.

Per De Angelis, “poeta di lago” – per utilizzare l'espressione di Marina Cvetaeva – influenzato dall'*eterno ritorno* nietzschiano, il ritorno è possibile unicamente dopo il silenzio necessario all'assimilazione della parola poetica, del suo messaggio che, al pari di ogni evento della vita, deve essere vissuto e concluso, affinché possa essere rivissuto in un'altra maniera, un'altra *forma*. Il ritorno che caratterizza *Quell'andarsene nel buio dei cortili* è quello di De Angelis alla poesia, a cinque anni dall'ultima raccolta e a otto anni dalla morte della moglie. Ed è subito un difficile ritorno.

Il punto di partenza è, inevitabilmente, la morte, *questa / occhiata fissa ai tuoi cortili*⁵; questa «furia / che scende verso l'oscuro e dilaga / tra i muri passeggeri e sgretolati / dove ognuno è solo il suo andarsene»⁶ che il poeta riesce a

³ *Id.*, *Somiglianze*, Guanda, Parma 1976.

⁴ *Id.*, *Poesia e destino*, Cappelli, Bologna 1982.

⁵ Piero Bigongiari, *Le mura di Pistoia*, Mondadori, Lo Specchio, Milano 1958, p. 28, «Pescia-Lucca» (vv. 14-15).

⁶ Milo De Angelis, *Quell'andarsene...*, p. 13, «È qui, in un angolo della stanza, scocca» (vv. 3-6).

trasformare in forza vitale, e dunque anche in punto d'arrivo del suo percorso («insegnatemi il cammino, voi che siete / stati morti»⁷), perché accettandola accoglie serenamente ciò che riserva il destino: ἀνέχου καὶ ἀπέχου⁸. Ma il *fil rouge* della raccolta è l'amore, e la sua ricerca: «quell'andarsene». Una ricerca parallela al percorso della poesia, che da «balbettio delle mani» diventa «una sentenza»⁹, e sul cui significato il poeta s'interroga: «Non ho saputo capire / non so ancora / se l'incrocio dei pali / è legno o leggenda / se i baci sono freddi / nella mia poesia o nel primo sguardo / delle labbra sigillate, / se l'amore passa senza suono / tra corpi nudi / che nessuna ombra custodisce»¹⁰. È un percorso faticoso, in cui il poeta torna a incontrare le sue trasfigurazioni, i personaggi che già erano di *Somiglianze*¹¹: la «pattuglia di

⁷ Milo De Angelis, *Quell'andarsene...*, p. 77, «Voci» (VI, vv. 1-2).

⁸ Epitteto, *Fragmenta, Dissertationes ab Arriano digestae*, 10: «sopporta e astieniti». Epitteto, come Seneca, parte dalla dicotomia tra ciò che è interno e dipende esclusivamente da noi e ciò che è esterno e dipende dalla sorte. La massima riassume l'etica stoica secondo cui si deve accogliere con indifferenza ogni male e si deve evitare di desiderare ciò che non è in nostro potere fare.

⁹ Milo De Angelis, *Quell'andarsene...*, p. 18, «Passioni del vento» (vv. 5-6).

¹⁰ *Ibid.*, p. 32, «Non ho saputo capire».

¹¹ Per esempio, in poesie come *La posizione* (p. 50, vv. 1-2: «Si gioca la vita, sulla terra, per un colpo / perfetto»), *La somiglianza* (p. 72, vv. 8-9: «nello stadio, / chiedendogli di lanciare un giavellotto»), *Le sentinelle* (p. 75, vv. 1: «Compiendo il gesto dove il fiume è più profondo»), *Prima ancora* (p. 101, vv. 1-4: «Solo una corsa a centrocampo, il tiro / che lo riporta di colpo. / È diventato questo / il suo atto d'inesistenza») e *Latitudine* (p. 112, vv. 1-3: «Appena sciolgono / nel

ragazzi / innamorati del numero giusto, / la bella epopea,
il peso mortale di un pallone»¹², «l'acrobata della notte, il
corpo / senza nulla, un'incisione / nell'aria»¹³ e «L'altro»
che «nella luce / artificiale del campo Pirelli, / salta uno e
novantuno»¹⁴.

Propongo qui, quale esempio tanto del recupero lessicale
quanto teorico, un tentativo di commento ai primi tre
comпонimenti della prima sezione, «Alfabeto del
momento».

bicchieri le pastiglie / gli atleti iniziano la corsa»).

¹² Milo De Angelis, *Quell'andarsene...*, p. 14, «Vicina all'anima è la linea verticale» (vv. 6-8).

¹³ *Ibid.*, p. 21, «Ecco l'acrobata della notte, il corpo» (vv. 1-3).

¹⁴ *Ibid.*, p. 43, «Giungono, stanno giungendo. Sono brandelli» (vv. 6-8).

1. A volte, sull'orlo della notte, si rimane sospesi

A volte, sull'orlo della notte, si rimane sospesi
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.

A volte, sull'orlo della notte, si rimane sospesi è la lirica d'esordio della raccolta e introduce *in medias res* alle sensazioni e alla riflessione esistenziale, preparando il ritorno alla poesia. La lirica si articola su quattro periodi: i primi due costituiscono un'ampia apertura descrittiva che occupa i primi quattro versi e si articola in due proposizioni, sintatticamente quasi parallele, in rapporto logico d'aggiunta. Entrambe le proposizioni sono composte da elementi circostanziali (indicazioni di tempo e spazio), da una predicazione principale e dalla coordinata che

l'accompagna:

A volte [TEMPO], sull'orlo della notte [LUOGO], si rimane
sospesi [REGGENTE] | e non si muore [COORDINATA]. Si
rimane dentro un solo respiro [REGGENTE], | a lungo
[TEMPO], nel giorno mai compiuto [LUOGO], si vede | la
porta spalancata da un grido [COORDINATA].

Il parallelismo è ulteriormente marcato dalla ripetizione di «si rimane», sempre presente nella frase reggente. Quest'ultima è anticipata nel secondo periodo rispetto alle proprie circostanziali per ribadire il legame di aggiunta facendo eco a «si muore». La *repetitio* diventa *variatio* nel caso dei verbi delle coordinate: «si muore» e «si vede». La posizione in fine di verso di «si vede» è una significativa variazione dello schema che vorrebbe l'intera coordinata distribuita sul v. 5 come nella versione apparsa nell'*Almanacco dello Specchio 2010*¹⁵: «a lungo, nel giorno mai compiuto, / si vede la porta spalancata da un grido». Lo scarto dalla norma evidenzia, grazie all'*enjambement*, quanto il verbo tanto il suo complemento oggetto.

L'apertura si fonda sui concetti di ricorrenza e continuità

¹⁵ *Almanacco dello Specchio 2010*, Mondadori, Milano 2010, p. 69.

veicolati dagli elementi temporali che aprono i vv. 1 e 3: «a volte» e «a lungo», e ricorda un uguale esordio riflessivo di Mario Luzi:

*A volte si tocca il punto fermo e impensabile
dove nulla da nulla è più diviso,
né morte da vita
né innocenza da colpa,
e dove anche il dolore è gioia piena.*¹⁶

In De Angelis non si tratta però dell'esperienza di un *punto fermo*, quanto della sensazione di sospensione e precarietà a cui alludono le indicazioni di luogo «sull'orlo della notte» e «nel giorno mai compiuto». L'emergenza della poesia si presenta, come desiderio determinante, nell'«attimo strappato al suo giorno»¹⁷ dal quale si osserva l'assoluto niente della morte:

«Vorrei rientrare nella notte che non è la notte, nella
notte senza stelle, nella notte senza dèi, nella notte che
non ha mai portato il giorno, nella notte immobile,

¹⁶ Mario Luzi, *Su fondamenti invisibili*, Rizzoli, Milano 1971, p. 27, «Il pensiero fluttuante della felicità» (7, vv. 1-5).

¹⁷ Milo De Angelis, *Tema dell'addio*, p.71, «VI. Visite serali».

muta, intatta, nella notte che non è mai esistita e non esisterà mai. Così sia.»¹⁸

La parola poetica si fa prepotente in quegli istanti «sospesi», «senza futuro né appoggio»¹⁹, in cui si sperimenta l'angoscia della vertiginosa «visione del tutto, un tutto di cui non si fa parte, universo di energie che vanno per conto loro ed escludono»²⁰. L'angoscia ci intima la resa («Accettala, ti conviene. Forza, devi sbrigarti, devi arrenderti al tempo, devi morire»²¹) e coloro che cedono «piombano nel tempo che uno chiama morte»²².

Ma «non si muore» decidendo di amare la sensazione di sospensione e la paura della caduta vertiginosa, dominando stoicamente le passioni, «nel sangue che scorre più veloce, nei battiti che aumentano»²³, negli attimi in cui *τέλος* e contingenza s'incontrano e l'azione risulta necessaria:

¹⁸ Pierre Drieu La Rochelle, *Racconto segreto. Seguito da Diario 1944-1945 e da Esordio*, SE, Milano 1986.

¹⁹ Milo De Angelis, *Poesia e destino*, p. 41, «Tragedia novecentesca».

²⁰ *Ibid.*, p. 102, «L'impresa».

²¹ Lucrezio, *Sotto la scure silenziosa. Frammenti dal «De rerum natura»*, a cura di Milo De Angelis, SE, Milano 2005, pp. 30-1: «Nunc aliena tua tamen aetate omina mitte / aequo animoque aegidum iam annis concede: necessest» (*De rerum natura*, III, 961-962).

²² *La parola innamorata: i poeti nuovi 1976-1978*, a cura di Giancarlo Pontiggia e Enzo Di Mauro, Feltrinelli, Milano 1978, p. 73, «Più bianco allontanato».

²³ Milo De Angelis, *Poesia e destino*, p. 102, «L'impresa».

«[Qui] ciascun evento non può più esaminarsi per preparare l'evento successivo. È quest'ultimo che incombe sul primo e, solo nel momento in cui nasce, rivela il suo nesso, il luogo dove si scontrano continuamente telos e contingenza.»²⁴

La prospettiva della morte viene investita da un'azione repentina che, ridando materialità e concretezza alla vita, toglie il «respiro». I versi esordiali espongono la concezione della tragicità della vita, già teorizzata da De Angelis in *Poesia e destino*²⁵ e legata alla lettura di Nietzsche:

«Il singolo deve essere consacrato a qualcosa di sovrapersonale, questo la tragedia vuole; deve scomparire la terribile angoscia provocata all'individuo dallo scorrere del tempo e dalla morte, poiché anche nell'attimo più breve, nel più minuto istante del corso della sua vita gli si può fare incontro qualcosa di sacro che lo ripaga abbondantemente di ogni battaglia e di ogni pena: questo significa

²⁴ *Ibid.*, p. 54, «Ancora su poesia e teoria».

²⁵ *Ibid.*, p. 41, «Tragedia novecentesca»: «A volte il calendario mostra la sua pagina di piombo, quella che non si lascia sfogliare e stringe una decisione subitanea. Allora la tragedia – che ovviamente non ha niente a che fare con il finale luttuoso – diventa l'istante di una decisione senza futuro né appoggio».

“possedere una disposizione tragica”.»²⁶

A metà esatta della poesia sopraggiunge un cambiamento temporale significativo: si passa dal presente all'(unico) imperfetto: «feriva». Inoltre, la frase ai vv. 4-5 appare priva di legami logici con i periodi nei quali è incuneata. Supplisce la logica un'immagine: la visione della «voragine» della morte, che funge da impulso all'ascolto delle forze del mondo, attraverso la «porta spalancata da un grido»:

Haud igitur leti praeclusa est ianua caelo
nec soli terraeque neque altis aequoris undis,
sed patet immani et vasto respectat hiatu.
(Lucrezio, *De rerum natura*, V, 373-375²⁷)

La frase ai vv. 4-5, sorta di intermezzo, introduce nel presente statico che domina i periodi precedenti e successivi un elemento imperfettivo e abituale: un gesto, espresso attraverso una sinestesia, «La mano feriva / con una precisione vicina alla dolcezza», che coniuga *dolore* e

²⁶ Friedrich Nietzsche, *Richard Wagner a Bayreuth*, trad. di Giovanna Vignato, Studio Tesi, Pordenone 1992, pp. 35-6.

²⁷ Lucrezio, *op. cit.*, pp. 30-1: «E così il portone della morte non è affatto chiuso per il cielo, il sole, la terra e gli oceani. Anzi è spalancato. E, nella sua immensa voragine, li scruta, li aspetta».

*gioia piena*²⁸ in un atto di chirurgica analisi del proprio corpo.

Un passo della raccolta *Poesia e destino* è fondamentale per decodificare questa frase:

«“Feritevi la mano e tornerete bambini”: vollero viaggiare all'indietro e si ferirono con cura: ma si trovarono davanti agli occhi soltanto il loro trucco e il loro corpo mutilato, già un'esegesi. A volte invece gridarono un «no» forsennato e già puerile in tutto il corpo. Furono dunque poeti. E quella voce che li aveva messi alla prova? Uno sciamano, nient'altro. Perché dovrei evocare le forze? Io stesso sono quelle forze. Dal momento che sto per avere scritto.»²⁹

Ecco, allora che il «grido» che spalanca la porta al v. 4 è la reazione del poeta a una così semplice scappatoia (coloro che si arrendono «Si decompongono così, in una misteriosa ferita»³⁰). È la parola poetica, che fattasi prepotente, erompe con tutta la sua forza e la sua

²⁸ Mario Luzi, *Su fondamenti invisibili*, p. 27, «Il pensiero fluttuante della felicità» (7, v. 5).

²⁹ Milo De Angelis, *Poesia e destino*, p. 103, «L'impresa»

³⁰ Lucrezio, *op. cit.*, pp. 98-9: «usque adeo incerti tabescunt vulnere caeco» (*De rerum natura*, IV, 1119).

necessità. Essa si rivela come rifiuto di qualsiasi sotterfugio e accettazione del proprio destino, e il poeta è colui il cui «grido» permette di scavare nella verticale dell'angoscia per estrarne la parola poetica.

Si procede, ora, nel presente, «Così», e l'incapsulatore anaforico recupera la situazione iniziale dei vv. 1-4, inserendosi nel tessuto fonologico dei precedenti quattro «si» e anticipando il successivo «si trascorre». La posizione in sede di rima di questo avverbio modale lo pone in diretto parallelo con l'avverbio di luogo «qui» del verso successivo.

«Qui», che è il secondo di due estremi tra i quali si procede, mentre il primo è il «primo sangue», sintagma che identifica il primo confronto con il mondo, la prima rivelazione del destino, trasfigurato nella parola «sangue» («Camminavi con la coscienza del sangue»³¹) e collocabile al tempo mitico dell'infanzia. I perdenti questo scontro rimangono insoddisfatti e menomati, e il destino resta loro incomprensibile: «la cicatrice ritorna ferita e sangue immotivato, sangue celato, affresco e l'indovinello è una fiaba che nessuno sa continuare»³².

³¹ Milo De Angelis, *Tema dell'addio*, p. 71, «VI. Visite serali».

³² *La parola innamorata...*, p. 74, «Più bianco allontanato».

La progressione temporale parte da quel tempo e giunge fino al secondo termine, il «qui» deittico dei luoghi “mistici” di quegli «attimi» decisivi, ora *veramente* in rapporto etimologico con il «respiro» del secondo verso, dall'etimo greco ἀντμή (“fiato, respiro, aria, vento”), per cui l'«attimo» diventa “un momento breve quanto un respiro”³³.

Negli ultimi due versi, il soggetto poetico slitta dal riflessivo impersonale – universalizzante, ma anche profondamente autobiografico – agli «attimi». È l'indice di una presa di coscienza: «si trascorre ignoti dal primo sangue / fino a qui» (versione dell'*Almanacco dello Specchio* 2010³⁴), ossia senza conoscersi, sconosciuti (*in* + **gnotus*, per *notus*, participio passato di *nōscere*³⁵).

Gli «attimi» di angoscia «tornano» a testare l'esistenza e «cercano il significato dei corpi» (versione dell'*Almanacco dello Specchio*), spingendo alla reazione, perché «questa paura da cui non vogliamo più sottrarci è la scoperta del corpo sconosciuto»³⁶.

La chiusa della lirica non presenta ancora una conclusione

³³ Ottorino Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Volume I, Albrighi, Segati e C., Roma-Milano 1907, p. 103.

³⁴ *Almanacco dello Specchio* 2010, p. 69.

³⁵ Ottorino Pianigiani, *op. cit.*, p. 665.

³⁶ Milo De Angelis, *Poesia e destino*, p. 102, «L'impresa».

certa, un ritorno *facile* alla poesia, bensì una preparazione, un'attesa, simboleggiata da un ᾄπαξ, la coppia: «imperfetti e interrogati».

La strada della parola poetica è irta d'ostacoli, non è «il colpo / perfetto, il momento perfetto» (*La posizione*, vv. 1-2³⁷), o «il perfetto / insieme»³⁸. Sembra quasi reticente nel farsi avanti. Allora il poeta ritorna a spezzare l'eternità del tempo, a interromperlo, per interrogarlo (*inter* + *rogāre*³⁹, 'domandare interrompendo') con l'impazienza del bambino.

³⁷ *Id.*, *Somiglianze*, p. 50.

³⁸ *Id.*, *Tema dell'addio*, p. 26, «II. Scena muta».

³⁹ Ottorino Pianigiani, *op. cit.*, p. 708.

2. Mi attendono nascosti. Talvolta

Mi attendono nascosti. Talvolta
li ho portati alla vita, al grande
alfabeto del momento. Ma loro tornano lì,
muti, si stringono a un palo,
non ne vogliono sapere. E il mondo
sembra un'eco della frase
che non trovano più, caduti nel buio
di un gesto qualunque, un sabato,
in un centro commerciale.
Parlo di eroi, naturalmente, corpi
che sul quaderno avevano una spina.

Nell'esordio di *Mi attendono nascosti* il poeta si manifesta non in prima persona, ma quale oggetto obliquo, attraverso il pronome «Mi», di un comportamento: l'attesa da parte di un implicito "loro". L'attesa, che una volta era l'incontro tra la solitudine individuale e il flusso circolare degli eventi («Attendre, seulement attendre. L'attente étrangère, égale en tous ses moments, comme l'espace en tous ses points, pareille à l'espace, exerçant la même

pression continue, ne l'exerçant pas. L'attente solitaire, qui était en nous et maintenant passée au dehors, attente de nous sans nous, nous forçant à attendre hors de notre propre attente, ne nous laissant plus rien à attendre.»⁴⁰) ora, nell'assenza di qualcosa che ancora non è stato esplicitato, determina una difficoltà per i soggetti impliciti – che si rivelano poi, nella chiusa, i “personaggi” delle sue poesie, i suoi *modelli* – nel trovare uno sbocco nell'azione, nel trovare ancora convergenza con le parole del poeta.

«Talvolta», evidenziato dalla posizione in fine di verso, recupera i primi versi e la teorizzazione di *A volte, sull'orlo della notte, si rimane sospesi*. Esso recupera gli attimi in cui la poesia riesce e si possono raccontare gli esempi, isolare i modelli, e renderli vivi.

La poesia procede su un primo piano narrativo e un secondo, meta-poetico, che interpreta il primo, e in cui il poeta dichiara la propria difficoltà. Il processo creativo dell'espressione poetica era già stato elaborato ed espresso in una poesia della sezione «Quel lontano noi» di *Tema*

⁴⁰ Maurice Blanchot, *L'attente, l'oubli*, Gallimard, Paris 1962, p. 31; *Id.*, *L'attesa, l'oblio*, trad. di Milo De Angelis, Guanda, Parma 1978, p. 34: «Attendere, soltanto attendere. L'attesa estranea, eguale in tutti i suoi momenti, come lo spazio in tutti i suoi punti, simile allo spazio, che esercita la stessa continua pressione senza esercitarla. L'attesa solitaria, che era in noi e adesso è passata all'esterno, attesa di noi senza noi, che ci costringe ad aspettare fuori dalla nostra attesa, non lasciandoci più niente da aspettare».

dell'*addio*⁴¹, nella quale notiamo il particolare utilizzo di identiche parole-chiave:

Talvolta è stato **attendere** nel **buio**
la felicità degli atleti, la chiara
fantasia sulla pista, i bei giocolieri,
talvolta è stato un blocco di partenza,
una melodia invocata tra le note
più disperse, i cuscini, le scale mobili
dell'ultima estate, dell'ultima
frase che respira in tutte.

Un ulteriore collegamento sintattico e concettuale con *A volte, sull'orlo della notte, si rimane sospesi* è il parallelismo nel procedimento di riformulazione che si rileva tra «li ho portati alla vita, al grande / alfabeto del momento» e «si trascorre [...] fino a qui, / fino agli attimi che tornano a capire» (*A volte, sull'orlo della notte, si rimane sospesi*, vv. 6-7).

Il verbo “portare”, azione proiettata in un passato prossimo («li ho portati»), riecheggia il «si trascorre» (*trans currere*, 'correre oltre'), ed esprime concretamente l'idea di poesia come fisica 'traduzione' (*trans ducere*, 'condurre al di

⁴¹ Milo De Angelis, *Tema dell'addio*, p. 53.

là') dei modelli nella successione di attimi che è la vita, nell'«alfabeto del momento».

L'«alfabeto del momento», oltre a essere il titolo della sezione in cui è inserito il testo, rappresenta contemporaneamente il concetto di un tentativo di decodifica del linguaggio della vita, e coniuga reminiscenze montaliane, in particolare da *Quasi una fantasia*⁴² (vv. 19-23):

Lieto leggerò i neri
segni dei rami sul bianco
come un essenziale alfabeto.
Tutto il passato in un punto
dinanzi mi sarà comparso.

ad alcune più classiche – in specifico, il concetto greco di *καιρός*, “il momento giusto”:

οὐκ ἐρίζων ἀντί τῶν ἀγαθῶν
οὐδὲ μακύνων τέλος οὐδέν. ὁ γὰρ καιρὸς πρὸς ἀνθρώπων
βραχὺ μέτρον ἔχει.⁴³

⁴² Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, a cura di Pietro Cataldi e Floriana D'Amery, Mondadori, Milano 2003, pp. 34-7.

⁴³ Pindaro, *Pitiche*, IV, 285-6: «Egli non lotta contro gli uomini buoni, / o rinvia

La congiunzione avversativa «Ma» fa da cesura e avvia al discorso sulla difficoltà del fare poesia. Si accentua l'affermazione iniziale: come restii, «loro» ritornano nell'ombra, cercando di mimetizzarsi nell'assenza di corpi (o l'incompletezza) data dall'assenza di luce, a cui si somma l'assenza di parola («muti»). Il risultato è il disagio rispetto alla loro nuova situazione, al loro non trovare più la «frase» che dava senso al mondo («Era / una frase che, penetrando / nella ferita più buia, la fa sua, / la guarisce, l'aggrava, la sposa»⁴⁴). Di quella frase ora non resta che un'«eco», un residuo inconsistente, quasi il «mezzo parlare» di cui non ci si poteva accontentare in *Una generosità*⁴⁵:

«Quando le parole non ammettono diatriba tra essere
e dire, a loro volta disprezzano quel passatempo che
può diventare l'inesprimibile»⁴⁶

qualsiasi azione decisiva. Perché il momento giusto ha breve misura agli occhi degli uomini.»

⁴⁴ Milo De Angelis, *Quell'andarsene...*, p. 15. Ma si veda anche la variante al medesimo verso presente nell'*Almanacco dello Specchio 2010*, p. 71: «Ed era / una parola che, penetrando / nella ferita più buia, / la rende vera»

⁴⁵ *Id.*, *Somiglianze*, p. 20.

⁴⁶ *Id.*, *Poesia e destino*, p. 34, «Climi».

La frase potrebbe essere allora il «grazie silenzioso ed intenso» di *I suoni giunti*⁴⁷, emblema dell'accettazione, o «coglierò tutto di sorpresa» di *Una generosità*, dichiarazione della determinatezza di spirito dell'io nel suo *engagement* d'abbandono all'istinto e al destino. Il loro disagio allora è dato dalla perdita di valori e di punti di riferimento, dalla disillusione causata dalla perdita del senso del tragico.

E così dunque il risultato è l'attendere nel buio (elemento fondamentale in quanto parte del titolo della raccolta), nel luogo frenetico della ricerca poetica «dove ognuno è solo il suo andarsene, / il piede franato sulla riva, lo stormo delle frasi / che cadono cieche da una volta.»⁴⁸. Il luogo in cui matura la parola poetica e nel quale si attende la chiamata, mentre si è, e si resta, «imperfetti e interrogati» (*A volte, sull'orlo della notte, si rimane sospesi*, v. 8). La concezione è speculare a quella espressa in *Somiglianze* nella poesia *Dove tutto è in relazione*⁴⁹:

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

⁴⁷ *Id.*, *Somiglianze*, p. 20.

⁴⁸ *Id.*, *Quell'andarsene...*, p. 13.

⁴⁹ *Id.*, *Somiglianze*, p. 29.

ai doveri, sui tram, immergendosi tra i cappotti
con le cose da finire, tutte le cose.

Appare significativa l'affinità concettuale tra i participi passato «imperfetti e interrogati» (ma anche «mai compiuto») e «caduti». Quel «buio» in cui sono «caduti» (*concidere*, 'cadere' ma anche 'perdere valore') si definisce per la svalutazione, o la risemantizzazione, di alcune parole-chiave della poesia di De Angelis. Un procedimento che risponde alle fondamentali domande che pone un bambino che vuole «sapere»: “chi?”, “quando?”, “cosa?” e “dove?”. Gli «eroi» (“chi”), sospesi in un giorno di riposo come il «sabato» (“quando”), hanno perso il senso del «gesto» (“cosa”), diventato «qualunque» e diametralmente opposto al “movimento perfetto” del lanciatore del giavellotto di *La somiglianza*⁵⁰ nel quale si percepiva il modello tragico e la sfida al destino («volevamo trattenere il nostro senso / verso lui / in un gesto da rivivere», vv. 14-6).

Ma molto più significativo è il “dove”, perché gli «eroi» sono persi in luoghi non loro: non più i campetti di calcio

⁵⁰ *Ibid.*, p. 72.

di periferia (*Prima ancora*⁵¹, *Le squadre*⁵²) ma il «centro commerciale». Essi sono persi in un “non-luogo”, uno spazio intercambiabile in cui l'essere umano resta anonimo:

«Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu.»⁵³

È da notare inoltre come questi elementi siano indeterminati («un gesto qualsiasi», «un sabato», «un centro commerciale»), quasi che la caratteristica di tutti sia l'imprecisione, l'assenza della scelta e l'abbandono all'arbitrario, al banale.

La struttura verbale della lirica è identica alla precedente. Il tempo dominante è l'indicativo presente e l'unica eccezione è l'incursione dell'imperfetto «avevano», parallelo al «feriva» di *A volte, sull'orlo della notte, si rimane sospesi* che introduceva una simile riflessione sui «corpi»,

⁵¹ *Ibid.*, p. 102.

⁵² Milo De Angelis, *Terra del viso*, Mondadori, Milano 1985, pp. 9-10.

⁵³ Marc Augé, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris 1992, p. 100.

qui sorta di epigrafe, di laconica sentenza finale.

Negli ultimi due versi ricompare l'io lirico, il quale rivela finalmente il soggetto, che fino a quel momento era stato un vago «loro», ossia gli «eroi» ormai privi di «spina», coraggio, motivazione. Come si preannunciava in *A volte, sull'orlo della notte, si rimane sospesi*, essi hanno perso il senso tragico della vita: «non c'è tragedia se l'eroe cede interamente all'inspiegabile»⁵⁴.

Significativa è la variante dell'*Almanacco dello Specchio*⁵⁵ – «Parlo di eroi / naturalmente, corpi che avevano una spina / sul quaderno.» – in cui l'*enjambement* metteva in rilievo la parola «eroi», mentre la soluzione definitiva evidenzia «corpi».

Gli eroi, ora svuotati di sostanza, erano «corpi», erano il modello da ricercare («Non si poteva / ma il corpo era noi / nell'immagine di un altro», vv. 11-13⁵⁶), da cristallizzare sul «quaderno», e verso cui tendere. Degli «eroi» e del loro intero mondo non rimane che un'«eco». E di qui il senso meta-poetico della lirica, perché, come per la Eco mitica, la “forza” la cui assenza determina la «caduta» è l'amore:

⁵⁴ Milo De Angelis, *Poesia e destino*, p. 54, «Ancora su poesia e teoria».

⁵⁵ *Almanacco dello Specchio* 2010, p. 69.

⁵⁶ Milo De Angelis, *Somiglianze*, Guanda, Parma 1990 (nuova edizione rivista dall'autore), p. 34.

sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae;
extenuant vigiles corpus miserabile curae
adducitque cutem macies et in aera sucus
corporis omnis abit; vox tantum atque ossa supersunt⁵⁷

Perciò, gli eroi hanno perso il loro corpo e il poeta, come
Eco, non riesce più a parlare interamente:

Corpus adhuc Echo, non vox erat et tamen usum
garrula non alium, quam nunc habet, oris habebat,
reddere de multis ut verba novissima posset.⁵⁸

⁵⁷ Ovidio, *Metamorphoseon*, III, 395-8: «Ma l'amore è confitto in lei e cresce col dolore del rifiuto: / un tormento incessante le estenua sino alla pietà il corpo, / la magrezza le raggrinza la pelle e tutti gli umori del corpo / si dissolvono nell'aria. Non restano che voce e ossa».

⁵⁸ *Ibid.*, III, 359-61: «Allora aveva un corpo, non era voce soltanto; ma come ora, / benché loquace, non diversamente usava la sua bocca, / non riuscendo a rimandare di molte parole che le ultime».

3. Era buio. Il centro di agosto era buio

Era buio. Il centro di agosto era buio
come il corpo nudo. Non potevo
trovare riposo né movimento: solo il battere
del sangue sulle labbra. Il buio
giungeva dal respiro aperto, dalla freccia alata
che entra nel mondo. Il buio
era lì. Era lì, nel vertice
della prima caduta, era me stesso,
questo freddo che, oltre i secoli, mi parla.

L'esordio di questa poesia è costituito da due frasi, la seconda che riformula la prima e la amplia con una similitudine. Il soggetto, implicito nella prima ed esplicito nella seconda, è «Il centro di agosto», che è così 'incastrato' fra due identiche predicazioni copulative («era buio»).

La *costrizione* figurata del soggetto è primo segno della funzione dell'oggetto «buio», elemento che caratterizza la lirica nella sua ossessiva ripetizione. Esso compare due volte al v. 1, in posizione di fine verso ai vv. 1, 4 e 6, ed è il

soggetto implicito dei verbi ai vv. 7-8.

Il buio che ossessiona il poeta, tanto da suscitare in esso inquietudine e impotenza, è reso manifesto da un sintagma, «trovare riposo né movimento», uguale e speculare a «restano / imperfetti e interrogati» (*4 volte, sull'orlo della notte, si rimane sospesi*). Esso non è fisico, né è un dato reale, ma piuttosto una sensazione. È ciò che si prova negli attimi di coscienza, quando τέλος e contingenza s'incontrano e il soggetto spogliato di ogni concretezza e possesso («Mia vita, a te non chiedo lineamenti / fissi, volti plausibili o possessi»⁵⁹) si abbandona al momento scoprendo e osservando «l'eterno agitarsi dei corpi nel vuoto»⁶⁰: «l'attimo divenne nudità / e potenza greca del finale»⁶¹.

Il buio riconduce all'attimo («l'attimo separato / dal suo vortice resta qui, nel cuore / buio dell'estate»⁶²) in cui l'unica («solo») soluzione a inquietudine, impotenza e sospensione – introdotta dai due punti, che hanno funzione d'opposizione e apertura a una conseguenza logica – è il dominio delle passioni («Ανέχου και

⁵⁹ Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, pp. 70-1, «Mia vita, a te non chiedo» (vv. 1-2).

⁶⁰ Lucrezio, *op. cit.*, pp. 16-7: «conicere ut possis ex hoc, primordia rerum / quale sit in magno iactari semper inani» (*De rerum natura*, II, 116-122).

⁶¹ Milo De Angelis, *Quell'andarsene...*, p. 14.

⁶² *Id.*, *Tema dell'addio*, p. 23, «II. Scena muta».

απέχου»⁶³): «nel sangue che scorre veloce, nei battiti che aumentano»⁶⁴. La determinazione spaziale «era lì», accomunabile al «fino a qui» di *A volte, sull'orlo della notte, si rimane sospesi*, e al «loro tornano lì» di *Mi attendono nascosti*, include il buio nei luoghi mistici degli attimi decisivi.

Sul piano meta-poetico, il buio è il luogo in cui matura la parola poetica: «l'ondeggiante parola la / possiede il buio» (Paul Celan, Klopff, vv. 3-4⁶⁵). Il buio è l'orlo della morte, è l'attimo successivo all'apnea dello spavento, è l'apertura, il «respiro aperto», che succede alla «porta spalancata» (*A volte, sull'orlo della notte, si rimane sospesi*, v. 4). «Il luogo era lì. / Respirare fu un buio di persiane, uno stare primitivo»⁶⁶ e il respiro aperto diventa la poesia, la «freccia alata», messaggera, il Nume tutelare di *Le squadre: «freccia, / portaci tu i piedi / verso la vittoria, e in questo spiazzo / fa', unico dio, unica gioia del pomeriggio, / fa' che tutto sia immenso, fa' che non / piova»*⁶⁷.

L'aspetto meta-poetico è evidenziato anche sul piano temporale. Il tempo verbale dominante è l'imperfetto.

⁶³ cfr. nota 8.

⁶⁴ Milo De Angelis, *Poesia e destino*, pp. 102-3, «L'impresa».

⁶⁵ Paul Celan, *Lichtzwang [Luce coatta]*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, p. 42: «Klopff die / Lichtkeile weg: / das schwimmende Wort / hat der Dämmer».

⁶⁶ Milo De Angelis, *Tema dell'addio*, p. 19, «I. Vedremo domenica».

⁶⁷ *Id.*, *Terra del viso*, pp. 9-10, «Le squadre» (vv. 27-32).

Unica eccezione sono i due presenti «parla» e «entra», entrambi riferiti primariamente alla parola poetica, i quali condividono una similitudine sintattica, la struttura relativa, «la freccia alata **che** entra», «questo freddo **che** [...] mi parla», quasi a sottolineare l'incisività della parola poetica nella ripetitività e continuità del tempo.

L'inquietudine è provocata da un'assenza. L'amore, come sembrerebbe indicare la poesia *Mi attendono nascosti*, qui richiamata dal sintagma «corpo nudo» che porta con sé il richiamo ovidiano al mito di Eco⁶⁸. L'assenza si fa desiderio, l'agitazione delle passioni richiede controllo («Ducunt volentem fata, nolentem trahunt»⁶⁹) e si risolve nella crescita della tensione che, raggiunto il «vertice», sprofonda nella necessità della parola: «la tragedia si staglia sempre più nettamente come il crollo verticale di questa ricerca»⁷⁰.

Dal buio, trasformatosi (morfologicamente) e rivelatosi «questo freddo», sineddoche per la paura, i *primordia rerum*⁷¹ la parola esce e parla al poeta:

⁶⁸ cfr. note 57 e 58.

⁶⁹ Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium*, CVII, 11: «Il destino guida chi lo accetta, e trascina chi è riluttante».

⁷⁰ Milo De Angelis, *Poesia e destino*, p. 41, «Tragedia novecentesca».

⁷¹ cfr. nota 27.

«questa paura da cui non vogliamo più sottrarci è la scoperta del corpo sconosciuto: lì, fin dall'inizio, era nato il tutto che non ci appartiene e che continua a parlarci oltre la finestra.»⁷²

⁷² Milo De Angelis, *Poesia e destino*, pp. 102-3, «L'impresa».

