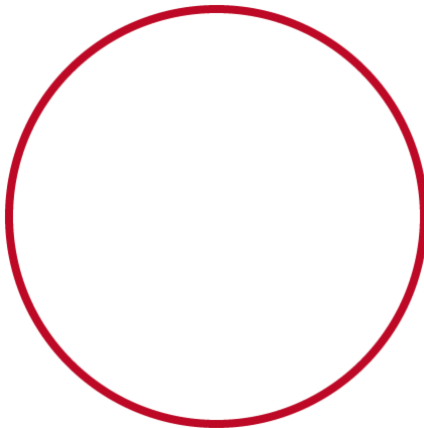


Giuseppe Martella

Il sacro e l'indicibile



POETARUM SILVA

– Nie wieder Zensur in der Kunst –



Quest'opera è soggetta alla licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0

Per informazioni: giuseppe.martella@gmail.com
poetarumsilva@gmail.com

Cosa veniva mostrato agli iniziandi prima che si potesse rinascere? Quali storie raccontava l'officiante nei riti misterici, piccoli o grandi che fossero? Qualcosa, un riflesso, ancora può abbagliarci. La colpa di Eschilo, l'empietà di cui fu considerato reo, sta forse nell'aver rivelato i misteri cui era stato iniziato. Ma in che termini? Verosimilmente non di contenuto, ma di prassi. Meglio ancora, di rito.

Eschilo crea il teatro nella sua forma matura, e prima di lui Tespi viaggiava sul suo carro, emergendo poi come attore spalleggiato dal coro. Il teatro è un racconto che dice e purifica: le Erinni

accettano di accogliere il perdono per regalarlo ai mortali. Diventano infine Eumenidi. Le benpensanti.

La narrazione genera catarsi. Questo interessava chi partecipava ai misteri: morire nell'uomo e rinascere definitivamente, attraverso il dio, fino a diventare una scheggia di luce, rompere le catene che stringevano la psyché alla tomba del corpo.

Prima di essere considerato una pratica libresca, ormai in epoca neoplatonica, questo culto innervava la religione olimpica perché ne rappresentava la fondazione se non il presupposto narrativo. Una certa immagine della vita, nelle parole di Pindaro, è quanto noi abbiamo dalla nascita, il marchio che Dioniso, smembrato dai Titani, lascia all'uomo sua prole.

Dioniso ci possiede, rompe il guscio dell'individuo per garantire accesso alla comunione con sé. Questo è il perno del rito misterico, a questo si

arriva dopo avere visto la spiga di grano tagliata in silenzio, o l'oggetto coperto nella cesta. La visione è preparata dalla parola, non ancora logos, filo teso della ragione che sostanzia la trama del sapere. Un logos più vicino alla physis, all'origine, ragione e garanzia dell'espressione non solo artistica, quanto universale.

Ancora per Eraclito scrivere di Zeus e del suo fulmine, di Apollo e della sua freccia, era lo stesso che scrivere di physis o di logos. Ma prima di Eraclito e, di nuovo, prima di Omero e di Pindaro?

Prima dell'uomo e della sua parola c'erano la notte, il Chaos, l'Erebo. Da questo buio indistinto, visto come apertura e disposizione, non assenza e privazione, cresce un Uovo fecondato dal vento, e da lì il Protogono, Phanes. Colui che è nato per primo, fatto solo di luce. E nelle cosmogonie orfiche il primo nato veniva assimilato a Dioniso. Quando,

a chiusura del cerchio, i Titani lo smembrarono per essere poi fulminati da Zeus, dalla fuliggine di loro che si erano nutriti del piccolo dio nasce l'uomo. Mortale con luce divina.

Questo veniva raccontato nei riti: la fondazione del Cosmos, strappato alla sua natura di Caos, e di lì fino alla nostra intima natura di figli del dio. (E poi Zeus, detronizzato il padre, sentì come una necessità di glorificare il suo regno attraverso il canto delle Muse. Senza il canto la creazione sarebbe stata incompleta).

Da dove è arrivato l'orfismo, prima ancora della nascita di Gea e di Urano, e prima ancora degli Olimpici?

Un tentativo di risposta, anzi un cammino in direzione delle risposte, può essere trovato con alcuni passi a ritroso. Forse l'orfismo è approdato

dal nord della Grecia cosiddetta classica, e certamente preomerica, come ramo dello sciamanesimo centroasiatico. Ed è arrivato con una sua peculiarità: se uno sciamano era in grado di trasmigrare in viaggi che non tenevano conto del corpo (ancora Empedocle veniva percepito in questa chiave), nell'esperienza misterica era il dio a visitare il corpo dell'iniziato, o della Menade. Di qui l'enthousiasmòs, e l'ispirazione. Anche sotto le forme, come si è detto, del fulmine di Zeus o della freccia di Apollo.

L'esperienza della poesia di Milo De Angelis sembra essere stata esclusivamente votata all'ascolto del dettato, alla difficile fedeltà all'enthousiasmòs. Fin da Somiglianze, i versi di De Angelis hanno cercato con pervicace autonomia di essere espressi nonostante piuttosto che attraverso

chi scriveva. Un'oscurità forse di significante, non certo di significanza. (Curioso come, stando alla proposta etimologica di Curtius, l'orfismo richiamerebbe la sua radice, orf-, connessa alle parole tenebra, oscurità). E si può precisare come l'esperienza del significato, di un significato di una determinata poesia, non sia mai data una volta per tutte. Si rinnova a ogni atto di lettura.

La poesia può raccontare le fondazioni, o tentare di raccontare i riflessi delle fondazioni: emotive, percettive, archetipiche. Ha la forza di sostenere il rovescio del logos per brillare di analogia e dire tanto con poco. Scalza il pensiero lineare per irradiare di significazione. E l'io, ci ricordano gli iniziati, è un intralcio, è la resistenza che arde quando viene attraversata dalla prima luce del dio.

Le pagine che seguono cercano di sviluppare queste prime tracce, mettendole quindi in reazione con quanto ho scritto negli anni di esperienza e di esposizione alla poesia di Milo De Angelis. Si incontreranno diverse ridondanze, paragrafi tra loro distanti potranno accavallarsi o ripetersi. Ho deciso di non intervenire sui testi, usciti in un arco di tempo che copre quasi dieci anni. Ho preferito che questa raccolta di contributi fosse sporca e imprecisa, ma comunque vera.

Giuseppe Martella
Roma, maggio 2018

IL SACRO E L'INDICIBILE

Siamo abitati dalla parola, siamo il tempo dell'ascolto. Le parole che suonano a noi più vicine arrivano da un luogo sconosciuto che insistiamo a chiamare *silenzio*. Quando parliamo viviamo le nostre parole, le pronunciamo, e già non ci appartengono più. Eppure le parole, la Parola, sono il tentativo di esserci meno stranieri e torniamo a noi dal luogo profondo del silenzio solo dopo avere ascoltato. L'ascolto è un lungo esercizio d'amore.

Prima della parola ci sono il canto e la danza, perché la creazione non rimanga un ricordo e si rinnovi grazie alla gioia delle Muse. Mnemosyne istituisce verità, si svolge come radice che torna assidua dentro l'Erebo e il Caos. Il canto che nasce non deve più nulla al Tempo, rifiuta la Necessità, persuade, si nutre di silenzio e pudore. Le Ninfe sono la voce di questo silenzio, del pudore che garantisce all'uomo la terribile contemplazione del sacro senza rimanerne sopraffatto. I santuari delle Ninfe venivano eretti in luoghi lontani dalle città, in una solitudine cercata e amata quanto Artemide la amava e la cercava.

Il poeta ha bisogno di chiedere alle Muse la garanzia del ricordo e della verità prima di accostarsi al canto, l'uomo ha bisogno di interrogare l'oracolo per trovare il bandolo delle proprie fondazioni. Ma la voce del dio è obliqua, indica e non indica.

Alla gioia del canto per il creato si accostano le parole che raccontano le disgrazie degli uomini. Così, canta Esiodo, ha esordito Apollo dopo avere bevuto l'ambrosia ed essersi seduto tra gli Olimpici. Straniero anche lui, arrivato per ultimo sul monte santo.

Apollo viene dagli Iperborei, porta con sé la furia del suo arco che recide l'istante prima che Lachesi affondi le sue lame con sorda esattezza; dall'arco del dio cresce il distacco dell'estasi. La Pizia blatera invasata, è piena di lui. Le parole che scioglie dalla sua bocca sono il precipitato della *mania*. Il labirinto che trova al suo centro le corna del Minotauro, le corna di Dioniso, si specchia nella follia da cui ha origine la sapienza. I filosofi sono condannati al ricordo, la ragione si muove a scatti. La diacronia è frigida.

La parola del dio getta in quel labirinto, sempre, gioca con noi e ride oscena di noi. Dedalo ha costruito il labirinto e noi siamo tesi verso il filo esile del *logos*. Solo la memoria, solo Mnemosyne, ci permette di raggiungere un capo di questo filo. Ogni movimento di conoscenza è un ritorno. Ma la parola del dio raggiunge e spezza questo filo continuamente, arriva a noi dalla lira di Apollo e dal suo arco, dissuona tra dono e terribilità, ci sospende tra slancio e morte.

Il poeta ritorna in sé, si raccoglie nel ritmo, prova i suoi passi in una furia logica e indica infinitamente la distanza che lo ha visitato.

Che il dio viva di questa distanza, dell'enigma di questa distanza? O siamo noi a respirare dentro questa frattura? La Sfinge è una vergine, le sue mascelle masticano ferocia, ha poco a che vedere con il silenzio gentile e severo delle Ninfe, è più

giusto accostarla al canto forse senza parole, quindi prelogico, delle Sirene. Quando la Sfinge interroga Edipo lo rende conosciuto a sé, gli accenna le tre stagioni che viviamo (la quarta non ci appartiene, è di Ade l'invisibile). Edipo le risponde e precipita. L'enigma lo ha reso estraneo, straniero nel ritorno verso casa.

L'enigma che arriva dalla parola è una domanda. Noi non sappiamo abitare questa domanda, ci spuntiamo ogni volta, le nostre parole non sono tese dall'arco. Allora non possono fare altro che assomigliare, si accontentano di una metafora mentre cercano l'armonia che si nasconde, che ama nascondersi. I traffici del poeta col dio sono sporchi di limite.

I più fortunati si riconoscono nel cammino, sanno incontrare sé stessi senza perdere l'occhio,

sostengono il dio nell'incontro. Edipo è stato forte nei primi passi, poi si è perso. Ma è davvero andata così? O forse i suoi occhi sono stati resi ciechi alle cose di questo mondo solo per rovesciarsi nella visione ulteriore?

Quando l'uomo conosce sé stesso è benedetto e dannato. Incontra il proprio limite, ne prende coscienza e si ritrova cacciato via dall'abbraccio della Natura, ne vive minuto dopo minuto, evento dopo evento, la cieca ciclicità da cui non può uscire. La luce cui si espone brucia e gli ricorda costantemente il buio che lo aspetta. Questa è la frattura che si patisce, e qui la parola del dio può essere cattiva. Nel consesso degli dèi, Apollo riprende adesso a cantare l'incapacità dell'uomo di rimediare al dolore e alla morte.

La tragedia intanto s'industria e mette radici in questa frattura metafisica. Natura e parola

confliggono, la parola si spezza incompiuta, non è verticale. A guardia del confine, Apollo non tollera che altri passi arrivino dove può la sua parola. Marsia non viene visitato dal dio, non conosce l'entusiasmo e muore di presunzione. Ha raccolto l'aulo rifiutato da Atena, l'ha suonato e ha detto di essere più capace di Apollo. Nella punizione che il dio ha voluto per Marsia s'indovina qualcosa: l'uomo esce da sé quando è ispirato, rovescia gli occhi (così Edipo, come Omero) disinteressato al quaggiù. Apollo ha tolto a Marsia il limite della pelle e nello scuoiarlo, con la propria mano e il coltello, lo ha rivelato strumento senza afflato divino. Apollo ha scoperto Marsia, lo ha corporalmente scoperto, per chi era: strumento cavo. In Marsia non c'era tragedia, solo fallimento. Ma nel tragico risuona anche la gioia, quando l'uomo trascende e si avvicina all'indicibile.

A Prometeo che ha rubato il fuoco, simbolo della tecnica e riflesso opaco della creazione divina, viene ricordato che quando l'aratro passa oltre il solco, il solco si richiude. L'età dell'oro anche è passata, quando gli dèi e gli uomini vivevano in comunione e la fatica non attraversava le braccia dei mortali.

Se Apollo garantisce per l'espressione e rapisce l'uomo nella violenza del ricordo, ritornano poi le Muse per donare memoria, disciplina e canto. Sono loro che svelano la verità dentro il ricordo. Questo vuol dire Aletheia: svelamento. Aletheia è stata una delle nutrici di Apollo.

La memoria dà nutrimento al ricordo, lo rinsalda. Alla stessa maniera la disciplina è canto che prende forma e vive di simbolo. Se Omero invoca la Musa, sacra tra le dèe, è perché sa che quanto sta per cantare è realmente accaduto se non nella storia,

certo nel presente storico del mito. Euripide informa che Aletheia sa rendere conto di tutto, del passato, del presente e del futuro, e tutto al cospetto di Dike. Verità e Giustizia, canto e Necessità, corrispondono tra loro.

A rischio della cecità - punizione per avere osato troppo, barriera perché troppo non sia conosciuto dall'uomo - gli occhi del poeta ispirato scavano dentro l'insondabile verso un luogo vissuto nell'inizio. E quando le Muse non accordano al poeta la loro presenza chi può tentare la strada verso casa? L'iniziato. All'entusiasmo del poeta si affianca l'estasi dell'iniziato. Il poeta è visitato dal dio, l'iniziato esce da sé e partecipa di una conoscenza che dissigilla l'individuo, ponendolo in unione con Dioniso.

La *mania* di Dioniso precede e fonda la ragione di Apollo. Dioniso ha potenza mantica, Euripide lo

chiama divinatore. Nella visione dell'oggetto desiderato, la dualità cede il posto a una violenta e liberante coincidenza degli opposti: Fanes è ermafrodito. In lui vediamo un dio eterno che muore come un uomo.

Prima che sia svolta, la poesia ha bisogno di ascolto. Prima dell'ascolto la poesia ha bisogno di un tempo di attesa e di raccoglimento. Poi arriva la freccia di Apollo, si stilla conoscenza. Lo stesso dio, ricorda Pindaro, descrive la sua sapienza come qualcosa che viene donato terribilmente: arco e lira, freccia e canto. Canto che non si può imparare. Si può soltanto essere vicini all'incandescenza. Diversamente, ogni parola suonerebbe come il gracchiare di una cornacchia.

Verso quale direzione muove il canto? Di quale principio racconta? Quale unità ricorda? Rotta la

comunione col dio, dopo la nascita della nostalgia, l'uomo si è ritrovato stretto nel vincolo della Necessità. Da lì era nato il suo limite, da lì originava la sua tragedia: dal senso del distacco e dell'incompiuto.

Se non si riceve il dono dell'iniziazione, o se non si è una Tiade, che sulle estremità del Parnaso gode dell'invasamento di Dioniso, la spiga di grano (così sembra accadesse nei misteri di Eleusi) viene tagliata in silenzio ma non viene vista. Il rito non ha chi vi partecipi, l'uomo si schiaccia ancora tra le pareti del finito. È necessario invece che l'uomo viva l'esperienza della visione perché l'anima ritorni a essere pienamente. Platone usa queste parole esatte: “Quando la conoscenza è sorta dall'anima, l'anima può finalmente nutrire sé stessa”.

E noi parliamo di Orfeo, ne sporchiamo la luce. Maestro, mago, architetto della liturgia dei culti misterici. Cosa racconta Orfeo? Perché Virgilio lo ha confinato a Lesbo, solo testa sulla lira?

Orfeo era conosciuto per il suo nome ancora prima che le fonti scritte ne fissassero la fama. Il centro ora si sfoca prima del VI sec. a. C., quando Simonide racconta del volo degli uccelli, dei pesci che si librano in aria per il bel canto di Orfeo. In un frammento, e nella quarta *Pitica*, Pindaro (il primo a scrivere di anima, di un'anima che abita le tombe dei nostri corpi, immagine irrequieta del divino) lo conosce come figlio di Eagro e lo addita originato da Apollo. Di qui la maestria nelle parole e nel canto. Nell'*Agamennone* Eschilo mostra di sapere come la lingua di Orfeo porti nella gioia. E Alceste, dolce e forte Alceste, viene spinta alla rinuncia alla propria

vita dall'infido Apollo perché Admeto sia strappato a Ade.

Ma Orfeo scende nella notte più di quanto abbia richiesto Apollo, il crudele, alla giovane Alceste. Orfeo, precisa Blanchot, scende nell'*altra* notte. Ritraccia nei suoi passi rivoltati la storia delle storie, la storia che cantava nei misteri prima che Eschilo tradisse il mandato del silenzio e s'inventasse il teatro. Ade e Persefone hanno accordato sicurezza alla poesia di Orfeo affinché Euridice ritorni al giorno. Euridice è morta nel cammino, morsa da un serpente; nel simbolo del serpente, allora, immaginiamo un simbolo della terra infera: non solo Ade e Persefone, forse è Gea stessa, madre della mantica, che inizia a stringere i cordoni della Necessità. Euridice sfuggiva Aristeo, che forse riuscì a violarla prima che Orfeo potesse amarla; Euridice, la nifa, venne morsa mortalmente da una

serpe, quasi emissaria di Gea. Il sacrificio dell'amata forse presupposto del canto.

Orfeo, dolce e duro, conosce il Caos, la Notte, lo scuro Erebo e il Tartaro. Quando scende nell'Ade sta ritornando nel buio cantato durante i misteri, il buio da cui tutto è nato; il buio, come la Notte, che insieme a Erebo suscita il Protogono, il primo nato, Fanes l'alato e ancora una volta, forse l'ultima, Blanchot ci aiuta: "Grazie alla coscienza sfuggiamo a ciò che è presente, ma restiamo preda della rappresentazione".

Orfeo sfugge a questa rappresentazione. È stato ammaestrato dalle Muse nella parola e nelle lettere, conosce l'invasamento e sa che l'Obliquo parla senza ornamenti e quasi per smorfie, come la sua sacerdotessa, e proprio come la Pizia indica, accenna, non dice mai in aperto cielo. La parola di Apollo nasce dritta dall'arco ricurvo e queste due

geometrie irriducibili, la linea della ragione che separa e il cerchio della Necessità (o la tirannia della causalità, per dirla con Jung) riescono a convergere. Eraclito parlava dell'amore che la *physis* (natura, origine o inizio che sia) nutre per il nascondimento. Nel voltarsi, Orfeo rende giustizia a questo nascondimento, rientra nell'Erebo poco prima che la Notte gli si congiunga. La linea e il cerchio nella loro contrarietà sembrano ora accennare un'armonia.

Quando Orfeo si volta non ha più cura della promessa fatta agli Inferi, si rivolge a Euridice. Il viso di lei è velato e il figlio di Eagro, il primo alunno di Apollo, incontra il suo limite e decide di amarlo fino a spezzarlo. Cosa, cosa gli fa amare la catastrofe? Nella parola *katastrophè*, è importante ora fermarsi, non c'è solo lo scioglimento di una tragedia. In questa parola troviamo un gesto di rifiuto che si trasforma in gesto di gloria, di gloriosa

sconfitta dell'uomo nei confronti della parola donata dal dio. Il dio ora non è più Ades ma Eros, che non conosce catene, il primo nato dall'uovo fecondato dal Vento. La freccia di Apollo si è spuntata. In questo passaggio, Orfeo oblitera la ritualità. Il rito cede il posto al ritmo, il dio non è più garanzia di verità e vita, non può più arrogarsi il diritto, patito come dovere dall'uomo, di chiedere formule. L'uomo abdica al dio e guadagna in consapevolezza, guadagna sé stesso nel momento in cui cede a Eros. La poesia è tutto ciò che, divino, *altro*, vibra nell'uomo.

La catastrofe si volge in verso, il verso cresce nel canto. Atleta dell'alterità, del sacro incontro con sé stesso, Orfeo accoglie infinitamente Eros. Il dio muore nell'uomo. Ecco il *kairòs*, ritorno all'unione irripetibile che respira dentro la catastrofe di ogni inarcatura, dentro il giro di ogni verso.

NELLE TENSIONI ORIGINARIE

Differenza tra le antiche e le più recenti, le prime e le ultime mitologie. Gl'inventori delle prime mitologie non cercavano l'oscuro per tutto, eziando nel chiaro; anzi cercavano il chiaro nell'oscuro, volevano spiegare e non mistificare.

Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 4239

Recanati, 29 dicembre 1826

La comprensione arriva *dopo*, e quarant'anni dalla prima edizione di *Somiglianze* (per Guanda, con l'intercessione di Giovanni Raboni) sembrano

essere un pretesto felice per avvicinarsi con un occhio più deciso se non più lucido a queste pagine.

L'impressione fuorviante che De Angelis sia uscito direttamente dalla testa di Zeus già armato di parola e di ascolto per trascrivere è ancora vivida, e difficilmente si potrebbe riguardare queste poesie, che nei fatti hanno stesure e prime riuscite che datano almeno fino al 1973, senza avere preso nota di alcuni contributi che ne hanno restituito un profilo meno frastagliato.

Walter Siti ha avuto facile gioco nello scrivere che l'uscita di *Somiglianze* gli restituì un senso di liberazione: aveva di fronte a sé dei testi che non davano eco, certo non una eco diretta, cristallina, ad alcuna altra esperienza dell'epoca. La Storia veniva messa da parte insieme alla secchezza razionale delle avanguardie e i due fari che ancora davano luce, Montale e Pasolini, erano presi a decostruirsi

con ironia o con rabbia (raccolgo ancora, di peso, da Siti). Eraldo Affinati, poi, nel tratteggiare con toni diretti e spesso personali la sua lettura delle cose di De Angelis, racconta di un poeta che fu percepito come fratello maggiore; un fratello i cui versi parevano avere bruciato nessi logici e distinte premesse cognitive per stagliarsi del tutto indimostrabili e apodittici. Siti, di nuovo, ricorda comunque il forte legame (quasi ombelicale aggiungerei, fondativo) tra Pavese e De Angelis, legame intercettato in questa tensione talmente umana e arbitraria (in questa furia cieca, vorrei completare) del trasformare ogni atto in mito. E nel caso di De Angelis: trasformare un gesto sportivo in momento ineluttabile - ricorsivo eppure dato una volta per tutte - di destino individuale, scheggia di *kairòs* appena intuita e registrata.

E nel continuare su questa strada si rischia notevolmente di chiudere l'orizzonte di ogni ulteriore possibile lettura. Importa certo ricordare l'affiancamento di Fortini negli anni della formazione del giovane poeta, un affiancamento che si è testualmente tradotto in alcune chiuse perentorie, acuminate, disseminate da De Angelis in diversi passaggi del suo libro di esordio. Eppure insistere su una linea di continuità non troppo rimarcata, ma certamente indicata con insistenza da Affinati, tra Montale e De Angelis (il richiamo al giallo dei limoni nel primo testo di *Somiglianze*, pubblicato pochi mesi dopo l'assegnazione del Nobel a Montale) esclude, ancora, altre strade.

Giuseppe Genna si è avvicinato nel modo più vertiginoso e inaspettato a una definizione della poesia di De Angelis che non è asfittica, ma

illuminante. Per Genna De Angelis è un poeta non duale. E qui si entra dentro un fuoco più centrato.

Quando leggiamo “se ti togliamo ciò che non è tuo / non ti rimane niente” leggiamo in filigrana Jiddu Krishnamurti, e quando proviamo ad accostare alcuni lacerti dialoganti o alcuni frammenti di monologhi (“si sono inginocchiati, ti rendi conto?”, “fuggono perché qualcuno / potrebbe riconoscerli”) non siamo più nella verticalità da cui, e a cui, tendeva Luzi. Siamo piuttosto in una zona di collisione. De Angelis, al netto della autobiografia che si puntella *Somiglianze*, ma che appare del tutto estranea al successivo *Millimetri*, ha saputo ribadire in più occasioni l’anonimia di chi scrive. E quanto di sé rimane sparso nei suoi versi è strumento; non strumento di conoscenza o di agnizione, quanto di ascolto (nome della sezione che raccoglie, in

Somiglianze, il grumo di poesie scritte tra il 1974 e il 1975).

Risale a poco tempo fa una intervista, rilasciata ad Alessandro Rivali, in cui De Angelis si definisce poeta *posseduto*. Non è il primo (già Dante poteva rilanciarlo con fin troppo smacco, didascalicamente: “I’ mi son un che, / quando Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch’e’ ditta dentro vo significando”), e rischia forse di essere l’ultimo di una schiera. La possessione cui De Angelis fa riferimento è meglio individuata nella *manìa*, l’entusiasmo che entrava nel petto del poeta dilaniandone la razionalità e donando allo stesso tempo un momento di sintesi cognitiva ed espressiva che andava (che va) aldilà della ragione, che preesiste la ragione. A Platone, che nello *Ione* e nel *Simposio*, fino alla *Repubblica*, dà conto di questa *manìa*, i poeti andavano anche bene per la Città ideale, l’importante era che

scrivessero solo buoni esempi di eroi, di uomini illustri e di dèi e che fossero, avremmo detto noi fino a quarant'anni fa, engagé. E De Angelis, nella stessa intervista, ricorda di avere sempre considerato ricattatorio questo atteggiamento di lotta programmatica con la contemporaneità della cronaca.

Cosa rimane allora? Rimangono l'urto e la tragedia, che insieme al silenzio minacciano e sostengono il dettato, gli a capo, e qui arriviamo a un crinale talmente acuminato da far confondere passi e tagli. Questo avvicinamento a una definizione della prima prova, netta e slanciata, di De Angelis è già nel titolo: come se la parola cercasse di assomigliare, di ricordare qualcosa, di ritornare a qualcosa. In ogni fine del verso, tra questi testi, si è sempre anche sul limite di un ritorno che non si completa se non nel silenzio:

*...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.*

E si noti il peso del *perché* in sede di rima, il rovesciamento di quel *penetrato* che manda a carte quarantotto ogni insistita lettura in chiave ottusamente oscura dei versi di De Angelis. Qui non c'è oscurità per chissà quali voluti traffici con la metafisica. Al contrario, si ripete: fisico e metafisico non sono ancora distinti, non *possono* esserlo: convivono furiosamente e giocano ciecamente aldilà del nostro velo, a nostro danno.

Ma è da questa frattura, o da questa collisione, tra silenzio e parola, tra senso e respiro, è da questa

impossibilità di incontro che nasce la tragedia. Si riverbera in *Somiglianze* quello che accadde nel momento in cui la filosofia entrò nella poesia: il dialogo tra dèi (o inconscio, o Altro, o zona morta, traccia archetipica) e uomini si ruppe, ci si svestì di ingenuità e l'unica leva rimase un atto di fede o un più umano e pericolosissimo, per i destini individuali, atto di sorveglianza. Specifico: atto di fede pericolosissimo perché, come Hölderlin testimonia, mette a repentaglio l'integrità psichica.

Senza il silenzio da cui origina *Somiglianze*, il punto di fuga che stracciava il velo dei sensi (il *maya* - forse questo sì elemento che, attraverso Nietzsche e Schopenhauer accomuna alcune premesse in De Angelis e Montale) non sarebbe apparso in queste poesie. E questo punto di fuga si sarebbe comunque specificato nella prosa lirica della *Corsa dei mantelli*, nella persona di Daina. E basterebbe

sciogliere il bisticcio del nome di questa amazzone urbana per indovinare Diana: a protezione degli animali selvatici, a tutela della caccia, custode delle fonti; Diana assimilata alla Luna (quella tappa intermedia che garantiva per il ritorno delle anime verso uno stato di grazia, divino, privo di divisioni). Come De Angelis ha specificato a Rivali nell'intervista cui torniamo un'ultima volta: mentre la freccia ancora vibra dentro al tronco e a malapena si intercettano i passi dell'arciere, ecco la poesia, dono non richiesto e non gratuito.

Dove porta, ora, la fuga di Dàina? E quale tensione, sempre irrisolta e quindi sempre acuta, produce? Per chi legge e frequenta le pagine di De Angelis, verrebbe in mente:

*In noi giungerà l'universo
quel silenzio frontale dove eravamo
già stati.*

Da *Millimetri*, non pochi anni dopo *Somiglianze*. Questo silenzio, questa porta senza maniglie (o, al contrario, con maniglie che girano all'infinito) sono l'ultima tappa per superare la disarmonia, sono l'ultima testimonianza di una colpa di cui non siamo stati messi a conoscenza. La tragedia ha due fondamenti: è nelle cose in sé, ma si dispiega soprattutto nella impossibilità di risanare questa frattura costitutiva. Rimane, di nuovo, solo l'ascolto come momento di ricomposizione. Rimangono delle tracce (le impronte di Dàina, la sua altezzosità bambina), che non devono chiudere il punto di fuga. Pena l'afasia.

De Angelis si definisce poeta di lago, sempre curvo e teso intorno a pochi temi, lambendo sempre gli immediati dintorni degli stessi tempi. Non ritorna nevroticamente nello stesso punto cieco (in poesia la nevrosi è una moneta sorda, la psicosi è un altro nome, ma arido, dell'*enthousiasmòs*), lo avvicina da angoli che si vorrebbero, in progressione, sempre meno bui.

Vorrei riferire di Heidegger. Per lui ogni vero poeta scrive: “movendo da un unico poema”, per cui la sua “grandezza si commisura al grado con cui egli si affida a quest’unico poema, alla conseguente capacità di mantenere puro, nel dominio di questo, il proprio dire poetico”. Per poi aggiungere: “Ma noi non vogliamo andare avanti. Vorremmo soltanto ci fosse dato di giungere là dove già siamo”. Riporto queste parole (ricordando immediatamente le riserve dell’ultimo Celan su come Heidegger trattasse il

dettato in versi, pensando di poterlo risolvere con un po' di etimologia) perché mi pare possano essere accostate senza fraintendimenti all'ascolto e alla chiamata, all'*ordine* impartito dalla chiamata, cui De Angelis ha saputo rimanere fedele in questi decenni.

FRUTTA SCOLPITA NELLA PRIMAVERA

Anticipate parzialmente in rivista nel 1979 e uscite per Einaudi nel 1983, le ventinove poesie che compongono *Millimetri*, seconda raccolta di Milo De Angelis, sono state ripubblicate dal Saggiatore a trent'anni dalla loro uscita e questo tempo, forse, non è bastato a inquadrare uno dei testi più obliqui nati nell'ultimo scorcio del novecento.

In *Millimetri* De Angelis scrive poesie-limite, accentuate da una tensione vorticosa e perentoria. Fin dai primissimi versi, “I bastoni / hanno

frantumato l'ultimo secchio / e ora il villaggio fa / silenzio / nella corte marziale”, si confermò a suo tempo l'impressione di avere di fronte una poesia che aveva tolto di mezzo sia l'esperienza avanguardistica che la nascente deriva orfica; così, almeno, per Giorgio Manacorda. E così pare adesso essere confermato dalla postfazione a questa ristampa, scritta a quattro mani da Aldo Nove e Giuseppe Genna, preceduta da una preziosa riproduzione anastatica di nove poesie sotto la dicitura *Di sua mano*.

In *Millimetri* De Angelis sembra essere ancora più lontano anche dall'esperienza lombarda, che pure lo aveva aiutato a inquadrare e collocare drammaticamente, in un contesto arduo e analogico, le sue *Somiglianze*, raccolta d'esordio del 1976. Con *Millimetri*, parafrasando la postfazione, sembra che si spalanchi al lettore un mondo incomprensibile di

cui si ha comunque memoria, si è sicuri di essere di fronte al cosmico e all'interno presenti nello stesso tempo. E non si fatica a dare ragione a questo tentativo di lettura quando appaiono agli occhi versi come questi: “Noi portiamo alla terrestre / uno sposo, sempre nello stesso / cuore: con le ossa della / grande madre graffiata / nei campi di carbonella, / tra una / corsia e l'altra, / braccia, uomini / bianchi come stoffe chiodate”.

Mai come in queste pagine De Angelis ha mostrato come il nucleo della propria espressione fosse il frutto di una “sorveglianza attiva” (espressione di Eraldo Affinati, che ha curato l'opera di De Angelis per la collana Oscar Mondadori, nel 2008) di una “sintonia con il mondo, senza illudersi di poterlo conoscere”. De Angelis si è come inabissato nei suoi traumi per riportarli alla luce senza alcuna

consolazione, senza alcun compiacimento estetico e verso un limite quasi intollerabile.

Se in *Somiglianze* questa tensione riusciva a risolversi in personaggi comunque in relazione fra loro (si pensi a *Due nelle forze*, in cui il rapporto tra un lui e una lei non meglio precisati si risolve nel grottesco), in *Millimetri* si è arrivati a una poesia che oblitera irrimediabilmente le ragioni della scrittura e riemerge svanendo nel risultato, nel referto poetico. Forse in una sola occasione il lettore ha una possibilità minima di immedesimazione con il testo, quando si ritrova a leggere: “In noi giungerà l’universo / quel silenzio frontale dove eravamo / già stati”. Quel *noi* permette di sospendere per pochissimi versi l’intero cortocircuito comunicativo che isola e regge *Millimetri*.

Poesia orfica? Ermetica? Non proprio. Se Montale ebbe modo di attribuire l’oscurità dei suoi versi a

quello che definiva “eccesso di confidenza con la materia trattata”, con i lacerti autobiografici da cui scaturivano i suoi versi, in *Millimetri* non si ha un solo verso che porti in questa direzione. In estrema sintesi: da un lato ci sono gli oggetti, la realtà, “questo cortile / fedele ai suoi metri: lo stesso albero / della porta / che è perenne per chi la scorge / eppure è aria, soltanto aria”, che sembrano preludere a una agnizione, una scoperta, “una / calma tropicale, una vigilia”, ma subito arriva lo scacco a sigillare la possibile scoperta, e arriva sotto forma di paradosso, di *koan*: “La saliva, per la seconda volta, / risucchia se stessa; / beve”. Ed ecco che la realtà si ritrae, si nega, e gli strumenti di osservazione (gli occhi) rimangono a fissare la propria inutilità di fronte al tribunale del reale: “In questa / giuria, voi, travi e / pupille, rideste” (forse una reminiscenza neotestamentaria). Sono queste le ultime parole che

chiudono la raccolta, e appartengono a uno dei testi più lunghi e tesi, *Fanghilia e forti gatti*, che De Angelis abbia forse scritto finora.

Da questa considerazione di indicibilità arriva il titolo: millimetri. Come se fosse possibile penetrare l'oggetto dell'osservazione per uno spazio ridottissimo, rastremato, dolente. E bisogna ricordare che durante gli anni della stesura di questa raccolta il cosiddetto nichilismo novecentesco era già stato chiuso in una gabbia di ironia da Montale, dissolto dalla ricerca linguistica di Zanzotto, che era riuscito a trasformare in paesaggio verbale, e abitabile, la propria ricerca; De Angelis imboccava una strada piuttosto solitaria che avrebbe finito di attraversare solo nel 1999, alla fine del secolo e del millennio, con le prime aperture per niente rasserenate di *Biografia sommaria*.

Queste note sono appena una delle possibili letture che *Millimetri* tollera. Libro sottile e chiuso ad ogni sbocco, privo anche di una minima figura femminile che rovesci qualcosa, scardini o, al contrario, consoli. Se ci sono fantasmi femminili non si incaricano di alcuna sfida, non esemplificano, ma si limitano ad esserci con nomi tremendi, sfingei: la disadorna, la viva, una saracena, la terrestre.

Nomi, tentativi di nominazione, incastonati in versi di una tensione sulfurea, che continuano ad agire nel lettore e che a malapena possono essere commentati. In questo senso si giustifica la ristampa da parte del Saggiatore. Non proprio la necessità di un ricordo, piuttosto il desiderio di rilettura, di riapertura dei giochi.

(Poi, Montale: ho idea che oltre a Luzi e Fortini anche Montale abbia lasciato una traccia nel dettato di De Angelis. Si pensi al suo *Due nelle forze*, che

ricorda *Due nel crepuscolo* della *Bufera e altro*; oppure si leggano le elencazioni - di oggetti, strade, occasioni private - degli ultimi testi di De Angelis, specie nel *Tema dell'addio*, che sembrano volere rimandare quasi puntualmente alla prima delle *Due prose veneziane* contenute in *Satura*).

QUELL'ANDARSENE NEL BUIO DEI CORTILI

I versi di Milo De Angelis hanno sempre bruciato di analogia e di esattezza. Dal loro primo apparire, le sue poesie si sono imposte come inattese eppure necessarie (la coppia di aggettivi è presa di peso da Cortellessa). Lontano da ogni esercizio di stile, lontano anche dall'ermetismo, e peggio ancora dal neorfismo con il quale era stato impropriamente etichettato, De Angelis ha lavorato sulla propria voce e ha costruito raccolte per oltre trentacinque anni fedele soltanto a sé stesso, fedele al proprio

dettato (la parola dettato, si anticipa, non è stata scelta a caso).

Somiglianze, Millimetri, Terra del viso, Distante un padre, Biografia sommaria. La lettura di queste prime cinque raccolte di De Angelis pone il lettore di fronte a un dubbio: dov'è la progressione? È possibile tracciare un percorso, un'idea di movimento, una suggestione di avvicinamento verso un senso compiuto? Domande che si scontrano con versi in cui De Angelis ha incapsulato espressioni all'apparenza non passibili di perifrasi: “Questo panico / in balia della cultura / assomiglia sempre / a quello che pensa” (sono versi tratti da *Ordine*, una poesia di *Somiglianze*). Gli occhi del lettore hanno rischiato di rimanere abbagliati da figure araldiche inesplicabili: “questa / pioggia bucaniera nasce / e appena nasce / scardina la sua stessa figlia” (da *Sorride un vivo*, compreso in *Millimetri*, la raccolta

più breve e più fosca che De Angelis abbia finora scritto). Ancora, la testa del lettore ha dovuto più volte soffermarsi su aperture gnomiche impensabili per un autore poco più che ventenne: “Sì, lo so, è un problema / amare tutto ed essere efficaci” (incipit di *Lo scheletro del pesce*, di nuovo in *Somiglianze*).

Qualcosa si è poi incrinato con *Tema dell'addio*, nel 2005. L'intera raccolta si struttura nell'assenza della moglie (la poetessa Giovanna Sicari, scomparsa l'ultimo giorno del 2003). La cesura, forse la scissione, tra *Tema dell'addio* e tutta la precedente produzione di De Angelis è determinata da quella che Cortellessa ha definito strage della storia. L'avvenimento irripetibile, secante, è entrato nei versi di De Angelis, lo ha irrimediabilmente sbattuto contro il muro del reale. E lo scontro tra la lingua autonoma, vorticoso, e il lutto ha determinato la stesura di uno dei testi fondativi di questo primo

scorcio di millennio. De Angelis ha ritrovato una misura di realtà attraverso il suo rovescio, attraversandone la negazione: “Non è più dato. Uno solo è il tempo, una sola / la morte, poche le ossessioni, poche / le notti d’amore, pochi i baci, poche le strade / che portano fuori di noi, poche le poesie”.

A distanza di cinque anni, De Angelis pubblica *Quell’andarsene nel buio dei cortili*. Cinque sezioni, poco più di sessanta testi. Resiste la sapienzialità, ora più tormentata e consapevole di sé. Ma resiste scontando una quota di paura.

La raccolta si apre con una dichiarazione di spavento: “A volte, sull’orlo della notte, si rimane sospesi / e non si muore”. Eppure questo spavento riesce a produrre un movimento, a istituire un desiderio, e De Angelis prova a raccontare, tenta di svolgere un nastro. Lo fa con la propria lingua e

questo viaggio immediatamente, irrimediabilmente, cortocircuita: “Avverrà, dicevi, tutto quello che è stato, avverrà”. Non ci sono che due poli a illuminare questo desiderio: il buio e il sangue. Per De Angelis il buio rappresenta il rovescio della luce, ne è il peso, il pegno da pagare. Stupisce l’insistenza sul sangue, un sangue che De Angelis bolla come *inspiegabile*, un sangue che fuoriesce dalla *ferita più buia*, dal *clamore segreto*. Questa insistenza sul sangue è forse un lascito del *Tema dell’addio*, ne è l’eredità e il portato conoscitivo. De Angelis non sa, non conosce ancora, ma ancora continua a trascrivere, continua a lasciarsi scrivere, si misura comunque con il *Je est un autre* di Rimbaud (il suo ricordo è presente, e agisce: “[le sillabe] sono un battere / di ali protese e fedeli / a un ordine oscuro. Adesso tu / devi tradurre”). Ma chi scrive ora è disorientato, e la vertigine lo riafferra proprio quando è sul punto di

affidarsi al quotidiano: “e allora tornano / in questo bar di Affori, dove li aspetto / con piede nel vuoto”.

Continua a mancare una progressione, ma la gnosi di De Angelis sembra essersi piegata verso una misura più umana, creaturale. Il sangue, sì, è il simbolo più insistente e frequentato in queste pagine, un simbolo di schianto e di vita, ma è simbolo anche di una circolarità, di una vera e propria circolazione. Ed ecco che l'*andarsene nel buio* dà senso a tutta la raccolta, è il gesto che De Angelis compie lungo quella che chiama *strada dei tormenti*, ai lati della quale si sviluppa un paesaggio più che scabro, quasi scarnificato. E questo cammino traccia infine attorno a De Angelis il profilo di un *wanderer*, di un viandante che riesce ad ammettere il proprio inciampo (*questa voce dimezzata era la nostra*). Un viandante per il quale ogni cammino si configura non tracciabile, privo di

mediazioni (“Crei una data, / sei perduto”), e si rovescia in un ritorno. Non a caso la poesia posta al centro del libro, puntellata da verbi verbali rivolti al futuro, inizia (termina?) con queste parole: *Per nascere occorre un ritorno*. E tutto sfugge, di nuovo, e rimane l’impressione di non averne scritto abbastanza.

OGNI FRUTTO HA UN TREMORE

Quanto è legittimo scandire la poesia di De Angelis in due tempi? Due tempi sezionati da una cesura talmente asimmetrica quale è stata, ed è ancora, *Millimetri*? La fortissima analogia, il limite verbale, gli spostamenti di grandezze dentro ballatoi di un solo verso hanno da tempo (e per fortuna, secondo alcuni) addolcito la loro intensità a favore di un dettato se non più nitido almeno più cantabile. Con *Tema dell'addio* questo movimento distensivo si è ulteriormente rivelato, e con *Quell'andarsene nel*

buio dei cortili De Angelis è sembrato ritrovarsi in qualche fuoco di avvistamento e osservazione più ravvicinati. E cosa avrebbe allora da raccontare *Incontri e agguati* a un lettore che non si fosse mai avvicinato a una parola di De Angelis?

Incontri e agguati dentro la sua seconda sezione, la sezione dal più ampio respiro, è una collezione di destini. Queste pagine raccontano di gesti atletici che hanno deciso vite, di giovani donne (amazzone, Daina, ragazze sacre che affondano nelle risaie; e perché non Esterina?, e altri nomi ad affollarsi) che hanno vinto là dove Atalanta ha fallito, rendono conto di giovani uomini che hanno saputo trasferire in questa nostra lingua il ritmo esatto e antico della lingua greca, altri uomini nel buco di una vena scavata dose dopo dose, persi dentro sé stessi in un silenzio che ha oscurato ogni richiesta; voci uscite da una interrogazione di orbite non più proprie,

estranee. E non ci sarebbe nulla di sconosciuto nella mitologia di De Angelis per chi avesse già frequentato le sue pagine lungo un percorso di quarant'anni.

In una lettera, una risposta, nella quale De Angelis ha conversato con Davide Rondoni, *Incontri e agguati* viene definito come il suo libro “più intriso di esperienza”. Non autobiografismo, esperienza. E occorre continuare da questa preziosa indicazione d'autore per stare *dentro* i versi, *tra* i versi di queste ultime cose. La mitologia di De Angelis, ed è qui che si è prodotto uno scarto, è come se si fosse attenuata; la voce autoriale sembra essere adesso più soffusa, meno altera; non ci sono araldi, stemmi, ma esempi (si vorrebbe scrivere quasi: *exempla*, momenti di esperienza da cui scaturiscono gesti e pensieri di significazione). Tutto è narrato perché già accaduto. Vengono in mente, per contrasto, le stanze di *T.S.*, in

cui De Angelis fotografava e inquadrava a ritroso il tentativo di cessazione di una vita fino alla vertigine della fecondazione, quando non c'è ancora individualità, ma puro movimento verso l'esterno e verso l'interno, un movimento indistinto, *zoè*, vita che è ancora solo vita onnipotente, solitaria. De Angelis ha sempre scritto bruciandosi. Ora sembra volere scrivere governando il fuoco degli avvenimenti. La distanza non diventa ricordo consolatorio ma momento di accettazione finalmente, di riconoscimento. È ironico che un poeta accusato, o blasonato, di oscurità ora spiattelli le ragioni del suo canto e le renda canto stesso. Non c'è elegia, ma sempre frontalità.

La sezione *Alta sorveglianza* è il diario di un incubo rivissuto a occhi aperti. I detenuti con cui De Angelis ha lavorato, e lavora, hanno una voce. C'è dolcezza in questo gesto e, di nuovo, c'è frontalità

nel prendere le loro esperienze, il fuoco dei loro delitti, per farli rivivere, senza lenirli, sulla pagina. Questo caleidoscopio continuamente illuminato di buio è una lunga ripetizione, costruita con testi estremamente e dolorosamente brevi (per quanto poco si può sopportare il dolore, il gesto che ha reciso? Il tempo necessario per la sua testimonianza?). Le parole cerchiano azioni compiute nel buio e si ripetono esatte e scontornate, in un *minuto esteso*, nel tremore del voltarsi indietro, in una solitudine ulcerata dal veleno che inquina i pensieri, dai preti, secondini o volontari... Figure di passaggio che non possono, non riescono. La condanna non è nella privazione della libertà, è nella ripetizione, nella mano che gira all'infinito la maniglia di una porta chiusa.

In una circostanza pubblica a Roma, al Teatro

Palladium, De Angelis ha avuto la possibilità di leggere la prima sezione, della raccolta, intitolata *Guerra di trincea*. E vorrei continuare questo tentativo di lettura di *Incontri e agguati* con l'azzardo, l'ingombro dell'io; della prima persona singolare. Diversamente - ho bisogno di dichiararlo - pagherei il mio debito di lettore con una moneta falsa.

De Angelis ha letto i diciannove idilli (uso questa categoria nel senso della sua lettera, e chiedo che siano intesi come: piccole immagini, piccoli quadri) come se fossero parti di un poemetto. De Angelis, attraverso la sua prima e vera *Totentanz*, chiede incredibilmente al lettore, lo apostrofa (“Vieni, amico mio, ti faccio vedere, / ti racconto”), dichiara il suo *labor*, la sua officina è oggetto di scrittura; questa torsione quanto confligge con il dettato cui De Angelis si è sempre dichiarato fedele fino al

sanguinamento, fino al rischio di una sempre lambita e mai toccata sordità espressiva? E “mio padre / fermo nella sua giacca per sempre / e un cerchio di puro niente mi assalì / in un solo attimo franò sul tavolo / e mi mostrò cento di questi giorni”. (Il *per sempre*, che anticipa per poi risuonare nello stesso *minuto esteso* di *Alta sorveglianza*, voglio aggiungere). In quel *mi mostrò cento di questi giorni*, appena ascoltato dalla bocca di De Angelis durante la lettura, mi era sembrato di percepire una nota grottesca, una ironia di ruggine e di dolore. Una ironia senza redenzione, e che pure mi diceva di un distacco affatto personale, quanto narrativo. Il racconto che De Angelis offre è sfrangiato dalle incursioni della morte, combatte parola dopo parola (appunto dentro il solco di una trincea nata, da quanto leggiamo, nel '67). La morte sorella del buio? La Notte, fecondata dal Vento, ha deposto un

uovo. Da questo uovo è nato Eros, o Fanes: colui che brilla, colui che appare. Da lui, con le sue ali d'oro, il salto nell'*antico fenomeno del mondo*. Nella polarità tra buio (notte, morte) e luce (apparenza, materia, mondo), De Angelis aveva camminato in *Quell'andarsene nel buio dei cortili*, e solo adesso si precisa cosa intendesse, dove si stesse avvicinando. Nella polarità tra morte e mondo, in questo libro, De Angelis ha deciso di raccontare il buio, la morte che *iniiettava nell'alba il suo buio primitivo*.

C'è infine una denominazione della morte che ha continuato a risuonarmi dalla lettura pubblica: *niente*. Il *niente* è guardato come *dolce, puro*. Per intero allora, con più giustizia:

*Tutto cominciò in una cameretta
con i regali e le candeline*

*che in un soffio spensero mio padre
fermo nella sua giacca per sempre
e un cerchio di puro niente mi assalì
in un solo attimo franò sul tavolo
e mi mostro cento di questi giorni.*

Quel *puro niente* mi ha riportato alla memoria una
delle cose più strane di Guglielmo IX:

*Farai un vers de dreit nien,
Non er de mi ni d'autra gen,
Non er d'amor ni de joven,
Ni de ren au,
Qu'enans fo trobatz en durmen
Sus un chival*

Che potrebbe (ri)suonare: *Scriverò un verso di puro
niente, / non su me né su altra gente, / non*

sull'amore né sulla giovinezza, / né su niente altro, / perché l'ho scritto dormendo / sopra un cavallo. Dreit nien e puro niente, una prima sfida lanciata contro un genere, la poesia, che allora era appena rinata (così ci informano i manuali), e una seconda sfida, personalissima, innervata di vissuto; due sfide che si specchiano dentro una distanza di mille anni. Questa consonanza non costituisce una prova testuale che invischi De Angelis a Guglielmo IX. Provo allora, provo di necessità, a sfumare questa consonanza in domande, o più opportunamente in richieste: e se De Angelis avesse scritto, in *Guerra di trincea*, la sua *vida* e la sua *razo*? Se quindi avesse parlato di sé e delle ragioni del suo canto in totale disarmo? Se i suoi versi finora così ostinati si fossero aperti una buona volta? Se il suo cantare orfico si fosse aperto in un canto chiaro, disteso, in un *trobar leu*? In una chiarezza dall'oscuro?