

La voce “sull’orlo della notte.” Milo De Angelis e Stéphane Mallarmé

Patrycja Polanowska

Volume 43, numéro 1, 2022

Quel che resta del giorno. La notte nella letteratura italiana dal Settecento ai giorni nostri

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1097782ar>

DOI : <https://doi.org/10.33137/q.i.v43i1.40186>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (imprimé)

2293-7382 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Polanowska, P. (2022). La voce “sull’orlo della notte.” Milo De Angelis e Stéphane Mallarmé. *Quaderni d'Italianistica*, 43(1), 185–208.
<https://doi.org/10.33137/q.i.v43i1.40186>

Résumé de l'article

Con la poesia moderna l'immagine onirica e il sogno di un'unità nuova, fortemente presenti nel Romanticismo, sfociano spesso nel quadro della lacerazione e dell'impossibilità della notte. Dal punto di vista filosofico tale tendenza viene rappresentata da Maurice Blanchot che nel saggio *Lo spazio letterario* propone una distinzione tra prima e altra notte. Il suo modello risulta direttamente applicabile all'opera di Stéphane Mallarmé, considerando soprattutto l'ottica di *Igitur*. L'articolo si propone di esaminare tale aspetto, mettendolo in contrasto con la poesia contemporanea di Milo De Angelis, l'autore che esordisce nel 1976 con *Somiglianze*, opponendosi in modo esplicito al mallarmeano “sogno” della purezza. Nelle sue raccolte, la notte viene tendenzialmente riscoperta attraverso la dimensione lirico-tragica. Un'analisi contrastiva di questi approcci permette di definire il senso profondo delle immagini notturne, ma anche i prerequisiti necessari perché esse si realizzino, indipendentemente dalle distanze poetiche.

© Patrycja Polanowska, 2023



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

LA VOCE “SULL’ORLO DELLA NOTTE.” MILO DE ANGELIS
E STÉPHANE MALLARMÉ

PATRYCJA POLANOWSKA

Abstract: Con la poesia moderna l’immagine onirica e il sogno di un’unità nuova, fortemente presenti nel Romanticismo, sfociano spesso nel quadro della lacerazione e dell’impossibilità della notte. Dal punto di vista filosofico tale tendenza viene rappresentata da Maurice Blanchot che nel saggio *Lo spazio letterario* propone una distinzione tra prima e *altra* notte. Il suo modello risulta direttamente applicabile all’opera di Stéphane Mallarmé, considerando soprattutto l’ottica di *Igitur*. L’articolo si propone di esaminare tale aspetto, mettendolo in contrasto con la poesia contemporanea di Milo De Angelis, l’autore che esordisce nel 1976 con *Somiglianze*, opponendosi in modo esplicito al mallarmeano “sogno” della purezza. Nelle sue raccolte, la notte viene tendenzialmente riscoperta attraverso la dimensione lirico-tragica. Un’analisi contrastiva di questi approcci permette di definire il senso profondo delle immagini notturne, ma anche i requisiti necessari perché esse si realizzino, indipendentemente dalle distanze poetiche.

“Chi si consacra a un’opera viene attirato al punto dove essa è sottoposta alla prova della sua impossibilità. È un’esperienza propriamente notturna, è l’esperienza stessa della notte” (Blanchot 139).¹ Maurice Blanchot, le cui parole aprono la nostra analisi, distingue nel suo saggio *Lo spazio letterario* due tipi di notte. La prima notte è uno spazio in cui possiamo entrare, dove svanisce il giorno, dove ci accolgono il silenzio e il sonno. Essa costituisce l’opposto della luce diurna, essendo al contempo ciò che la esalta. Viene da noi presentita e non è solo la negazione del giorno, ma anche il momento che lo rende possibile, delineando i suoi limiti e saldando un insieme. In quanto capace di segnare la fine, la notte è anche l’opposto della vita, spazio della morte e del riposo. La sua esistenza,

¹ Tutte le citazioni da Blanchot sono prese dalla traduzione di *L’espace littéraire* a cura di Gabriella Zanobetti.

però, viene retta pur sempre dagli ordini del mondo, dalla misura che il giorno vi introduce. “L’*altra* notte,” invece, si insedia nel cuore della scomparsa notturna. Essa non ci accoglie, lasciandoci sempre al suo esterno. Di giorno la vediamo come mistero che attende di essere svelato, come amore che rende possibile l’unione con l’abisso. Quando il giorno trapassa, l’*altra* notte si mostra, invece, come scintillio senza appoggio, cui non potremo mai unirci. Non è solo lo spazio dove viene negata la presenza, ma dove, per converso, è la stessa assenza a manifestarsi, dove “il ‘tutto è scomparso’ appare” (139). Ed è proprio quell’invisibile che non possiamo smettere di vedervi. Il suo è un movimento perpetuo che ricomincia, non soltanto un’immagine ghiacciata, chiusa nell’immobilità. Ciò che vi sussiste “è la morte che non si trova, è l’oblio che si oblia, che è, entro l’oblio, il ricordo senza riposo” (140). Questo risulta essere lo spazio della nostra assenza e cercando di avvicinarci a essa, ci allontaniamo da noi stessi. È il vuoto che ci viene incontro. Chi lo sente non può più ritirarsene, gli dedica tutta la propria verità, sebbene riconosca “il rischio dell’inessenziale” (145), di perdersi nell’altra misura dove nulla dipende dalla decisione dell’individuo.

Per provare a intendere il senso di questi tipi di notte, nel presente saggio i concetti verranno esaminati in due contesti letterari, il cui rapporto rimane taciuto dalla critica poiché inteso come contraddittorio. Il primo elemento del nostro paragone sarà quello relativo a Stéphane Mallarmé, letto attraverso la centralità del momento notturno nell’opera *Igitur*, il che permetterà di focalizzarci sul suo pensiero. In secondo luogo, ci soffermeremo sulle singole rappresentazioni della notte nell’opera poetica di Milo De Angelis, dove l’approccio mallarmeano fungerà non solo da contrasto, ma anche da base interpretativa. Vista la promiscuità di luce e buio, giorno e notte, propria delle raccolte di De Angelis, la metodologia adottata per condurre l’analisi si baserà inizialmente sull’individuazione della ricorrenza del termine “notte” nel corpus deangelisiano per poterne gradualmente riscoprire il significato e metterlo a confronto con l’idea di Mallarmé.

Ad approfondire l’impastazione del poeta francese ci indirizza lo stesso Blanchot quando afferma: “Mezzanotte non cade mai a mezzanotte. Mezzanotte cade quando i dadi sono gettati, ma non si può gettare i dadi che a Mezzanotte” (Blanchot 145). Tale colpo di dadi avviene proprio in *Igitur*. Questo racconto poetico, elaborato nel 1869, costituì una sorta di autoterapia che doveva permettere al suo autore di superare un periodo di crisi spirituale iniziato intorno al 1866 e degenerato in uno stato depressivo. In una lettera dello stesso anno indirizzata a Henri Cazalis, il poeta scrisse: “Sì, lo so, non siamo altro che vane forme della materia, ma assai sublimi, per aver inventato Iddio e la nostra anima” (*Correspondance*

207; Cfr. Luzi 7). Il cielo, in cui il poeta aveva cercato la trascendenza, si trasfigurò nel vuoto rimasto dopo la scomparsa del valore ideale, in una distanza pura tra il nulla e l’io che lo guarda. Quando il sogno divenne per Mallarmé uguale al “Nulla,” tutto si rivelò menzogna: Dio, la poesia, il pensiero, la mente, ma così anche l’essere umano, essendo una creatura spirituale. La svolta metafisica e morale delle “notti di Tournon” non finì, però, in uno stato di inerzia creativa, ma venne ulteriormente approfondita nell’opera. Mallarmé constatò nella stessa lettera: “Disgraziatamente, sviscerando il verso a tal punto, ho incontrato due abissi che mi gettano nella disperazione. L’uno è il Nulla ...” (*Correspondance* 207; Cfr. Blanchot 24). Tre mesi dopo aggiunse: “dopo aver trovato il Nulla, ho trovato il Bello” (220). Il Nulla si mostra così elemento obbligatorio per la realizzazione dell’opera. Il passaggio dalla scoperta del “Nulla” alla scoperta del “Bello” sembra avvenire in concomitanza con l’immagine della notte e la distinzione proposta da Blanchot. Dopo la scomparsa del mondo, in quel regno del “Nulla,” ci viene incontro la sua parte più intima, il cuore stesso della notte che è il (non)luogo e il (non)tempo della nostra assenza, ma anche la nostra verità più profonda (*Correspondance* 208). Mallarmé non si limitò a entrare nel sogno, ma introdusse sulla scena l’atto medesimo della morte. Tale passaggio si evidenzia nella modifica apportata da Mallarmé in una strofa del suo componimento *Les fenêtres*:

Je me mire et me vois ange ! et je meurs, et j’aime
– Que la vitre soit l’art, soit la mysticité –
À renaître, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté ! (*Poesie* 22)

Mi specchio, e me angelo vedo, e muoio e amo
– e questo vetro sia arte, sia misticismo –
r nascere con il mio sogno come un diadema
al cielo anteriore dove Bellezza fiorisce! (*Poesie* 25)

Tre anni prima, cioè nel 1863, nel verso iniziale della stanza non vi avremmo trovato il verbo “morire” ma, come sottolinea Georges Poulet (306), il verbo “sognare.” Dallo spazio della prima notte, che si apre e che permette il sogno, l’autore sembra passare allo spazio dell’*altra* notte, uno spazio della presenza reale dell’assenza. Il rischio, che lì si impone, è quello di perdersi in seguito alla scomparsa di ogni garante del mondo che conosciamo, dove le parole abbandonano i propri referenti, scompaiono tutte le certezze, tutte le dinamiche usuali. Questo non è

più uno spazio per cui potremmo adottare la misura del giorno e in cui sapremmo riconoscerci. È proprio questo il rischio che voleva affrontare Mallarmé, il tentativo di sopravvivere alla propria morte.² Divenuto superstite della propria catastrofe, il poeta dichiarò di aver trovato la chiave che doveva permettergli di realizzare la sua opera: “Io sono morto e risorto con la chiave dei gioielli della mia ultima cassetta spirituale” (*Correspondance* 222). Nella lettera del 1867 scrisse ancora a Cazalis:

[...] il mio Pensiero si è pensato ed è arrivato a una Concezione pura. Tutto ciò che, per contraccolpo, il mio essere ha sofferto durante questa lunga agonia è inenarrabile, ma fortunatamente, io sono perfettamente morto [...]. Ciò equivale a comunicarti che io sono ora impersonale, e non sono più Stéphane che tu hai conosciuto, ma un'attitudine che l'Universo Spirituale ha di vedersi e svilupparsi, attraverso ciò che fu me. (242)

Il poeta viene messo di fronte alla scomparsa del suo io personale, sembra sentire l'eco dei propri passi che risuonano senza sosta, ma sono passi che non gli appartengono più e non è lui ad indirizzare il loro percorso eterno. Come abbiamo detto in precedenza, nello spazio dell'*altra* notte ci viene infatti tolta la possibilità stessa di decidere. È proprio questa l'impossibilità che viene messa alla prova nel racconto di Mallarmé. “*Igitur* – afferma Blanchot – è un tentativo per rendere l'opera possibile afferrandola nel punto in cui ciò che è presente è l'assenza di ogni potere, l'impotenza” (Blanchot 89). Paradossalmente, però, la morte non viene più subita in maniera passiva, ma diventa invece un atto. Non è soltanto un eclissarsi del vivere, il cedere al sonno, un fenomeno che avviene a nostro dispetto, ma un avverarsi del “Nulla” che è la nostra assenza e può apparire soltanto attraverso di noi, essendo, in quest'ottica, uno stato che ci precede. A tale proposito Poulet osserva: “La morte, la morte spirituale, non è quel sogno rassegnato e passivamente subito che fino a quel momento era stato la vita crepuscolare di Mallarmé; la morte è un atto, un'operazione volontaria attraverso cui ci diamo una nuova esistenza e attraverso cui diamo l'esistenza stessa al nulla” (325).³ Quell'atto si realizza in *Igitur*, dove tutto avviene nel momento in

² A tale proposito Albert Béguin constata: “Indubbiamente la conquista del ‘sogno’ equivale per Mallarmé al compimento del proprio destino. Però egli non lo fa se non escludendo dall'Essere il destino stesso, nella sua apparenza individuale” (382 traduzione nostra).

³ Le citazioni dal saggio di Georges Poulet sono presentate nella traduzione nostra.

bilico tra l’avvenire della mezzanotte e la mezzanotte già avvenuta, un momento in cui il protagonista, suicidandosi, acquisisce la possibilità di creare sé stesso. È un momento perfetto, l’unico momento senza tempo in cui il passato e il futuro coincidono in un medesimo punto. Possiamo dire allora che proprio qui lo spazio della prima notte, che significa morire per il mondo, trapassa nell’*altra* notte che rende possibile la rinascita.

Attingendo alle osservazioni di Poulet, bisogna sottolineare ancora una peculiarità interna al testo in questione. Nell’episodio “Le Minuit” il momento della sparizione notturna appare in sé, senza il proprio contenuto, senza evento, né agente. Invece nella sezione “Il quitte la chambre” l’atto della scomparsa si immedesima nel soggetto e si realizza attraverso un processo mentale. In tal modo viene rafforzato ancora il modello in cui l’*altra* notte, essendo in possesso della forza creativa, non può verificarsi se non nel cuore del suo avvenire. Vi riemerge, però, una domanda fondamentale: perché è proprio la mezzanotte a diventare quel punto che tutto calamita? “A differenza degli altri momenti del giorno – leggiamo nel saggio di Poulet – il momento di mezzanotte non si confonde né con ciò che lo precede, né con ciò che lo segue. Sta dentro di sé, ‘sussiste’” (326). L’esistenza di quell’istante viene intesa come unica, libera e incondizionata. L’apparizione degli altri momenti risulta, in quest’ottica, del tutto casuale, mentre è solo la Mezzanotte a essere deliberata: frutto del pensiero intenzionale che la fa divenire, come leggiamo in *Igitur*, “l’heure unie [...] le présent absolu des choses” (“ora unita [...] l’assoluto presente delle cose”; Mallarmé, *Igitur* 45; Mucci 5).⁴ Il presente assoluto che essa scatena non è, però, una stasi o un tramutarsi continuo delle cose di fronte al nostro sguardo, ma un evento colto in sé e la realizzazione del sogno mallarmeano definito da Béguin come “universo di essenze” (382). Questa è un’antecedenza eterna che sposa la propria imminenza, il momento che rende possibile l’atto richiesto perché quel momento possa avvenire, ciò che può succedere soltanto essendosi già verificato e che attraverso tale paradosso sfugge sia al passato che al futuro. “Mezzanotte cade quando i dadi sono gettati, ma non si può gettare i dadi che a Mezzanotte” come abbiamo accennato all’inizio, ricorrendo alle parole di Blanchot (145). Essa non dipende dal *Chronos*, ma è un momento puro che nega l’appartenenza effettiva al tempo presente. L’atto si realizza allora quando la morte vi è già stata, stando, al contempo, per arrivare, quando ciò che una volta avvenuto aspetta di verificarsi nell’avvenire. L’atto di

⁴ La traduzione italiana di *Igitur* qui adoperata proviene dalla versione di Renato Mucci del 1944.

Igitur non trapassa, ma si esaurisce al proprio interno, conservando così un'eterna possibilità di rinascere. In forza di ciò, esso rimane sempre presente, senza ridursi alla propria traccia, senza confondersi con i momenti antecedenti o successivi. In quest'ottica la sua scomparsa non coincide con ciò che viene sottratto, ma con ciò in cui la scomparsa appare. Questo è un momento creativo che conserva una facoltà inesauribile di riapparire nuovamente in piena luce.

Affinché l'intreccio tra il ricordo di ciò che era già avvenuto e l'attesa della sua futura rinascita acquisisca pienamente il suo aspetto attivo, l'atto della scomparsa viene immedesimato in un soggetto reale e rappresentato così come viene vissuto e pensato da quest'ultimo. "E di conseguenza – afferma Poulet – anche il tempo passato e il tempo futuro non appaiono che come due linee identiche e convergenti, e nel 'punto di confluenza' l'essere, rispecchiandosi in sé stesso, si percepisce esistere in un momento senza tempo, nel 'luogo della certezza perfetta'" (331). La figura dell'io unisce entrambe le direzioni dello svolgimento temporale e da questa prospettiva tutti i momenti, legati all'asse del *Chronos*, sembrano esterni, vuoti e finiti. Possiamo dire che il soggetto rifiuta la negazione, il trapasso, che il tempo porta avanti e così, in senso hegeliano, afferma anche sé stesso, riconoscendo nel nulla un potere affermativo. L'io scruta la propria eclisse ed attraverso il susseguirsi delle scomparse degli elementi che avevano costituito il mondo, crea quell'atto unico della morte che sta per arrivare e che viene raggiunto dal pensiero nel momento in cui esso si scioglie dentro di sé, "si raggiunge e si estingue" (Blanchot 92). La morte di Igitur non è volta a trascendere il mondo in senso romantico, per cercare così un'unità nuova. Igitur si suicida per farsi presente nella propria assenza, nel cuore dell'intimità, nella notte. Quel giovane ragazzo, che "sur les cendres des astres, celles indivises de la famille, était le pauvre personnage, couché, après avoir bu la goutte de néant qui manque à la mer" ("sulle ceneri degli astri, quelle indivise della famiglia, era il povero personaggio, coricato, dopo aver bevuto la gocciola di nulla che manca al mare"; Mallarmé, *Igitur* 56; Mucci 14), non è infatti soltanto un attore introdotto sulla scena, ma pare persino coincidere con la notte stessa. Tali osservazioni vengono confermate dal fatto che, come nota Blanchot, nelle prime versioni del testo il soggetto centrale non era Igitur ma proprio la notte che, sentendo il battito del proprio cuore, è terrorizzata dalla propria evidenza e decide di reimmergersi nelle oscurità. La notte, quasi essendosi raddensata nella realtà di quel battito, finisce per essere attribuita a Igitur nell'edizione finale dell'opera, per ritrovare in lui quel punto che le avrebbe permesso di averare il gesto ultimo dell'annientamento. "Così, la notte – continua Blanchot – che è l'intimità di Igitur, la morte pulsante che è

il cuore di ciascuno di noi, deve diventare la vita stessa, il cuore certo della vita, perché ne consegna la morte, perché la morte per un istante si lasci afferrare, identificare, divenga la morte di un’identità che l’ha decisa e voluta” (Blanchot 95). Poulet riconosce nel ragionamento di Mallarmé una profonda ispirazione cartesiana che spiega inoltre la necessità di introdurre nell’opera la figura dell’io. A proposito di quell’esistenza creativa in *Igitur* Poulet afferma: “Finalmente libera, sicura di sé e sbarazzata da tutto ciò che le era estraneo, si compie nel suo atto: mi penso, quindi mi creo” (333). Il procedimento presente nell’opera si mostra come quasi armonizzato all’idea di Cartesio. Il filosofo, nel suo modello razionalista, metteva in dubbio l’esistenza di tutte le cose, arrivando in tal modo al punto irriducibile, ossia all’io che le stava contestando. Mallarmé approfondisce la linea di queste riflessioni e concede al pensiero forza creativa: “Bisogna sentire – nota Poulet – tutta la forza del parallelismo che lo stesso Mallarmé stabilisce tra l’atto di coscienza cartesiano in cui l’esistenza viene fondata sul pensiero, e l’atto di coscienza propriamente mallarmeano in cui il pensiero crea l’esistenza” (334). Il punto di partenza in entrambi i casi resta lo stesso, ossia una distruzione totale della realtà, fondata su un atto volontario. In Mallarmé, però, esso diventa anche un atto che instaura lo spazio dell’opera. In questo modo il poeta francese arriva a un capovolgimento prospettico: ora è il pensiero ad acquisire il valore della verità, mentre il reale viene visto come falso. Ciò succede perché, per far esistere il sogno, Mallarmé sente di dover rinunciare all’esistenza di tutto il resto che fino a quel punto reggeva i limiti dell’esistenza oggettiva. Poulet constata: “Con una parola – una parola distruttiva, creativa – fa immergere l’universo nelle oscurità, e con la magia della stessa parola fa scaturire, in assoluta solitudine, una fiamma abbagliante, la fiamma della sua fede in un sogno che egli sa non essere vero” (337). In quest’ottica il soggetto diventa il garante sia della distruzione che della creazione. Dobbiamo, però, sottolineare che l’atto che si realizza attraverso di lui, e che è l’unico atto deciso e volontario, come tale risulta anche carico di coscienza, una coscienza che non permette una liberazione totale e non rende mai completa la sparizione. Quest’impossibilità, seguendo le osservazioni di Blanchot, potrebbe essere superata solo se, da morti, potessimo guardare alle spalle per vedere un insieme della nostra vita e della nostra morte (117–18).

Con le riflessioni formulate fin qui non facciamo, in realtà, altro che confermare l’inaccessibilità dell’*altra* notte, la quale entra adesso nelle fondamenta dell’espressione lirica. Nella poetica di Mallarmé le parole non sono pari alle cose, il che significa che non fanno parte del giorno, creando una metafora parallela per descriverle, ma esse non sono neanche soltanto le forme, prive di contenuto,

che costituirebbero l'opposto dell'evidenza diurna, uno spazio onirico della prima notte. Esse vogliono, al contrario, incarnare la stessa sparizione, diventare lo spazio dell'*altra* notte. Non sono oggetti tangibili né figure che le imitano, ma ciò che si realizza totalmente all'interno dello spazio poetico, che non conosce la misura del giorno e della materia, e che per tale ragione può essere colto soltanto nel movimento tra tutto e niente. Blanchot osserva:

[...] avendo questo potere di far “sorgere” le cose dal di dentro della loro assenza, dominatrici di questa assenza, le parole hanno anche il potere di sparirvi esse stesse, di rendersi meravigliosamente assenti in seno al tutto che realizzano, che proclamano annullandovisi, che adempiono eternamente distruggendovisi senza fine, atto di autodistruzione in tutto simile all'avvenimento così strano del suicidio – che dà appunto tutta la sua verità all'istante supremo di *Igitur*. (29)

Seguendo tale approccio, l'opera di Mallarmé si imbatte infine in un punto irriducibile, un gesto di coscienza, un'orma che si evidenzia quando erano cancellate tutte le tracce dell'esistere. Esso viene definito da Blanchot come il momento di “*C'est*” (31), un momento che, da una parte, rende un'espressione possibile, mentre dall'altra, porta la parola a una ricerca mai completa delle sue origini. Questo è un punto che si insedia al limite dell'*altra* notte, essendo al contempo ancestrale e postumo, dove pare verificarsi la sintesi di un eterno ondeggiare dei tempi. Le parole appaiono all'interno di un intreccio tra passato e futuro: “Preparano le parole che verranno, riflettono quelle che sono scomparse” (347), constata Poulet. Tuttavia, la sua opera non subisce influssi del *Chronos*, ma sussiste nella propria misura, creando attraverso i meccanismi del ricordo e del desiderio un'illusione della durata. Così l'unico caso che viene permesso è “un caso fittizio” (Poulet 349), “il réduit le hasard à l'*Infini*” (“egli riduce il caso all'*Infinito*”; Mallarmé, *Igitur* 55; Mucci 14). Se *Igitur* procede ancora per una riduzione totale e sistematica e, imbattendosi in quel punto irriducibile di “*C'est*,” vuole fondare l'opera sulla sua impotenza, il fatto resta che dichiarando “L'heure a sonné pour moi de partir, la pureté de la glace s'établira, sans ce personnage, vision de moi – mais il emportera la lumière ! – la nuit !” (“L'ora è suonata della mia partenza, la purezza della sfera si stabilirà, senza questo personaggio, visione di me – ma egli trarrà seco la luce – la notte!”; Mallarmé, *Igitur* 57; Mucci 10), conferma ulteriormente l'impossibilità della sparizione completa nel cuore della notte. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (“Un colpo di dadi mai abolirà il

caso”) significa, per converso, un perdersi definitivo nel caso⁵ e, con l’abbandono dell’impotenza di *Igitur*, porta a fare di “*C’est*” la propria opera, “questo fulmine che [...] le dà [...] la sua ultima possibilità, che non è di voler annullare il caso [...], ma di abbandonarsi interamente, consacrarlo entrando senza riserve nella sua intimità, con l’abbandono dell’impotenza” (Blanchot 98).

Rappresentata in questo modo la linea poetica di Stéphane Mallarmé, ciò che colpisce è sicuramente la tenacia del suo pensiero che si distingue per la propria verticalità. La figura dell’*altra* notte di Blanchot permette di capire l’impossibilità di quel costante “sogno” della purezza che il poeta francese cercava di realizzare. In tale ottica lo spazio invalicabile che si insedia nel cuore della notte si mostra come conforme all’ambito del pensiero puro, fondato sugli stessi principi. Riassumendo quel continuo scavare di Mallarmé dentro la materia poetica, il suo morire che resiste nell’atto, Poulet definisce *Igitur* come “esempio perfetto di ‘suicidio filosofico’” (333). Il grande poeta francese prova a morire nella sua opera, rifiuta la coscienza sensibile e con le parole rende presente il nulla. Ma se il sensibile resiste, cosa diventa allora la notte? Per provare a scoprirlo, riteniamo proficuo addentrarci nelle dinamiche di un’opera che contrasti con il mondo mallarmeano.

Tale sembra essere la poetica di Milo De Angelis (1951) che esordisce nel 1976 con *Somiglianze* e persegue fin dall’inizio una linea poetica che, seguendo “una percezione intensissima del presente” (Mussapi 413), manifesta un’evidente ascendenza romantica, permettendogli di non cadere nella scrittura confessionale ed euforica esplosa in Italia negli anni Settanta, né di far riferimento ai meccanismi sperimentali della neoavanguardia o ancora all’*engagement* politico. Alessandro Baldacci, nel saggio “Sposare l’assoluto” incluso nel volume monografico *Milo De Angelis. Le voragini del lirico*, osserva:

Traducendo i miti romantici in fondamenti tragici del proprio esistere, vedendo il cielo crollare sulla sua testa, De Angelis impone al suo sguardo di fissarsi sulla caducità dell’umano e trasforma la sua idea di poesia in una personale, lirica declinazione dell’heideggeriano *Sein-zum-Tode*. (28)

Nell’estratto citato si evidenziano subito le caratteristiche chiave dell’opera deangelisiana che, per certi aspetti, stabiliscono anche un discrimine nei confronti del pensiero di Mallarmé. La dimensione fondamentale di questa

⁵ Per approfondire il tema delle ipotesi sul caso in Mallarmé si veda Meillassoux.

poetica è lirico-tragica. I versi non rispecchiano uno sdoppiamento metafisico, ma percorrono la loro dimora terrestre. Le parole non aspirano a far nascere un regno a parte, tramite una trasgressione verticale, ma, sebbene conservino nella propria espressione frammentaria un evidente carico del sublime, vagano lungo le strade di una Milano periferica. L'avvicinarsi alla morte, che grava sul loro cammino, introduce l'aspetto di un'imperante orizzontalità, diversamente da quanto osservato in Mallarmé. De Angelis stesso dichiara la propria estraneità alla poetica di Mallarmé. "Possiamo avere tutti una vaga ammirazione per Mallarmé e per il suo eroico sogno di purezza, anzi di Purezza. Tuttavia Mallarmé non fa parte del mio albero genealogico, in nessun modo," dichiara l'autore nella lettera pubblicata sulla rivista *ClanDestino*.⁶

Sulla base di tali osservazioni si impone l'urgenza di un'analisi più approfondita della distanza tra i due autori. Per arrivare a questo obiettivo, l'analisi prende le mosse dall'immagine e dal concetto della "notte" all'interno delle poesie di De Angelis, considerando lo sviluppo del tema nelle successive raccolte. I componimenti dell'autore milanese non sono inoltre facilmente riconducibili a un momento preciso della giornata, ma piuttosto sembrano avere luogo in momenti temporali liminari, che oscillano tra l'oscurità della luce e le allucinazioni improvvise delle tenebre, senza creare mai un quadro chiaro e inequivocabile.

Nel volume d'esordio di De Angelis, *Somiglianze*, la prima apparizione della "notte" risale al componimento "Un secondo" (*Tutte le poesie* 55–56) che apre la sezione "Intervallo e fine" (55–71).⁷ La poesia ci introduce in una dimensione che, pur radicata nel tempo presente, si estende a un passato fatto di ricordi e si apre a una dimensione quasi mitica: "Preso la vita, rallentato il tempo / con i gesti, tutto concordava: / cercavamo una fraternità / nell'ombra, dove l'esperienza non separa" (55). Le parole non salgono nel cielo, ma proprio "rallentano il tempo," permettono la comunione, "una fraternità / nell'ombra" (55) che avviene in forza di un gesto perentorio, che già in Montale si presentava come segno dell'assoluto: "E il gesto rimane: misura / il vuoto, ne sonda il confine: / il gesto ignoto che esprime / se stesso e non altro: passione / di sempre in un sangue e un cervello / irripetuti" (Montale 163). Non si cerca qui un distacco dalla meschinità del

⁶ Il brano viene tratto dalla corrispondenza con Davide Rondoni, disponibile online sulla pagina della rivista *ClanDestino* [www.rivistaclandestino.com/milo-de-angelis-risposta-a-davide/]. Per approfondire si veda anche De Angelis, *Colloqui sulla poesia* (169).

⁷ Tutti gli estratti delle poesie di De Angelis vengono citati dal volume *Tutte le poesie* (1969–2015) e dall'ultima raccolta, *Linea intera, linea spezzata*.

quotidiano, ma si fa entrare l’imprecisabile nel cuore della concretezza, dove l’attesa, concetto che in sé include quello di durata, coincide con un attimo eterno: “(l’attimo / non ci lascerà più)” (55). Questo tentativo di fermare l’attimo, come osserva anche Fabio Jermini (49–58), crea un evidente rimando a Nietzsche (“anche nell’attimo più breve, nel più minuto istante del corso della sua vita gli si può fare incontro qualcosa di sacro”; Nietzsche 35) e a Cesare Pavese (“qui l’attimo equivale all’eterno, all’assoluto”; *Feria d’agosto* 157), scrittori cruciali per la poetica di De Angelis. Tale sguardo si mescola al tema dell’agonismo e dell’adolescenza che è “un tempo sospeso” (*Colloqui sulla poesia* 117), come viene dichiarato dal poeta, un tempo anarchico e senza compromessi o, per dirla con Baldacci, “una costellazione di desideri e di ossessioni profonde, un groviglio di tensioni sublimi e violente” (141). Queste immagini trapassano, nuovamente, nei riferimenti alla visione del tempo e il verso “allontanato il padrone, per un secondo,” come nota Jermini (56), può richiamarsi effettivamente al contrasto tra *Chronos* e *Kairòs*, tra il tempo lineare e “questo congiungersi delle epoche – come lo definisce De Angelis stesso – questo movimento centripeto con cui il passato e il futuro confluiscono nell’attimo” (*La parola data* 78–79). Su tale intreccio gravano, però, due voci fuori campo, entrambe messe tra parentesi e virgolettate, che diventano, come suggerisce l’approccio dell’autore, “una sorta di coro da tragedia antica, il quale pronuncia la propria sapienza dall’alto di una prospettiva che sfugge all’individuo” (*Colloqui* 85). La prima esprime chiaramente il concetto dell’eterno (“Guai se vivrete. Dovete capire, in mezzo alle cose / introvabili, sbriciolare un tempo / che egualmente passa senza di voi”; *Tutte* 56), anch’esso ereditato da Nietzsche, ma anche da Pavese che nel dialogo “L’isola” afferma: “Nulla regge all’andare del tempo” (*Dialoghi con Leucò* 103). I versi deangelisiani, quasi tracciati dalla voce di Calipso, contrappongono l’istante, che l’uomo cerca di ritagliarsi, all’obbligo di obbedire alla durata, che gli viene imposto. Nella parte finale, invece, leggiamo: “L’arcipelago / che vi apparirà ogni notte / è il perduto / e non si può vivere al confine. / Guardarlo è vederlo da fuori. Ma entrarci / è non poterne più uscire” (*Tutte* 56). Ciò che si evidenzia subito in questi versi è la loro sorprendente vicinanza alle parole di Blanchot che nel capitolo “Le dehors, la nuit” di *L’espace littéraire*, scrive: “La notte è inaccessibile, perché avere accesso ad essa, significa accedere al di fuori, restare fuori di essa e perdere per sempre la possibilità di uscirne” (139–40). In questo modo la dichiarata discrepanza nei confronti di *Igitur* e del suo “sogno” della purezza finisce per diventare un dialogo fondato sull’armonia degli approcci. Ciò che differenzia i due spazi poetici pare essere la medesima distanza da quel cuore impenetrabile della notte. Mentre in *Igitur* il soggetto punta a sciogliersi

in esso, nella poesia di De Angelis osserviamo riemergere una voce fuori campo che ammonisce di tenersi in disparte, di non valicare la linea del limite per non perdersi nell'indifferenziato. Ma è anche questa l'origine del tragico deangelisiano, o più precisamente dell'impossibilità che risiede nella tragedia. "La tragedia è impossibile," leggiamo nel saggio di Giorgio Bàrberi Squarotti che accompagna la prima pubblicazione delle poesie deangelisiane su *Almanacco dello specchio*: "non ci si può perdere realmente, non si possono mediare i due poli estremi e utopici, rappresentati dal cedere alla sproporzione, dal movimento schizofrenico, dal crollo delle difese, e dal massimo di ordine e di dominio che è il 'guardare da fuori'" (373). De Angelis non si limita allora ad uno sguardo esterno, ma lo sposa con l'obbligo di rinunciare al miraggio di un'immagine unitaria, a un riparo metafisico. A questo ci indirizza proprio un frammento del suo saggio *La gioia di Hegel*:

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 (35).

Nella poesia *Le sentinelle*, dove il termine "notte" appare per la seconda volta, la stessa voce rigetta le commozioni superficiali, le ricorrenze conformiste ai luoghi comuni, che servono a mostrarsi artificiosamente come testimoni della notte. "Chi parla è sapiente, ha conosciuto quell'altra zona dell'essere che si chiama tragedia," afferma De Angelis, dopodiché aggiunge: "È la stessa voce che accusa le 'sentinelle,' perché *fanno dell'altrove un luogo abitabile*. Meglio allora la caduta a picco, la pura supplica, la goffa bruttura indescrivibile. 'Solo chi si perde interamente si salverà'" (*Colloqui* 199):

Compiendo il gesto dove il fiume è profondo
 nemmeno così, con i sonniferi
 e il panico, si potrà far vedere qualcosa
 a quelli che non l'hanno mai vista
 durante la loro, lontana, e questa notte
 che stanno guardando

in una lingua imprestata,
senza un solo atto imperativo,
si tengono in disparte
con parole, simboli di seconda mano,
parlano senza svelare l’inizio
hanno fatto dell’altrove un tempio abitabile
nella penombra lungo i burroni
si ritraggono dalla morte per scortarla. (58–59)

La terza volta che la notte entra in scena è nella poesia *STP* (64–65), nome comune di una sostanza allucinogena, come chiarisce il poeta stesso (*Colloqui* 94). Anche qua la notte coincide con una dimensione oscura e impenetrabile, pare essere “l’intimo di questo esterno” e, al contempo, lo spazio di “una verità / tra matematica e schizofrenia” (*Tutte* 64). Questa immagine della notte è molto vicina all’*altra* notte di Blanchot. Nella seconda strofa leggiamo: “più ritorno più mi allontano / è un incontro prima dell’aurora” (*Tutte* 64). Tale procedimento assomiglia anche alla discesa di Orfeo nel regno degli inferi, il suo allontanarsi dalla luce del giorno, dall’evidenza e dalla propria persona (“si urlava ciò che si era / per superarlo”), segnato da una contemporanea impossibilità di riportarvi Euridice. È lo stesso De Angelis a constatare in riferimento a “L’inconsolabile” di Pavese: “Euridice era una stagione della vita, era quell’unica stagione, non può e non deve risorgere: riportarla sulla terra significa uccidere entrambe, fare di Euridice una reliquia. Solo lasciando il passato nel suo tempo, esso può eternarsi, può pulsare nell’attimo presente e risplendere” (*Colloqui* 200). Il suo è un tentativo di guardare la propria opera dentro la notte, incontrarla “prima dell’aurora” (*Tutte* 64), non una ripresa dell’approccio sentimentale-romantico. Vi risuona un’eco profonda dell’Orfeo di Blanchot, che potrebbe dire con De Angelis: “è vero dunque si può anche non dimostrarlo” (*Tutte* 64), perché dimentica del suo obbligo di fare di Euridice un’opera del giorno, desiderandola “dentro la notte” (Blanchot 147). L’Euridice di Blanchot sembra inoltre acquisire tutti gli attributi dell’*altra* notte, è “presenza della sua assenza infinita [...] quell’altra morte che è morte senza fine, prova dell’assenza di fine” (148). Il poeta capisce di non poter unirsi con lei, se non all’interno della propria opera e la pienezza della vita viene concessa a lui solo nel suo spazio. Così l’atto di liberarla da sé stesso risulta il massimo dono che le possa offrire, un rifiuto di far avverare la verità con una menzogna, per parafrasare i versi del componimento in questione. Tale procedimento irrompe con tutta la sua forza dentro la poesia che testimonia l’impossibilità di esprimere quell’immergersi nella

notte, nel temporale, nel panico. De Angelis pare sentirsi in obbligo di rifiutare le immagini sfocate che provino a cogliere gli oggetti nella loro metamorfosi, che era invece uno dei percorsi dell'espressione mallarmea. Le pulsioni distruttive non si calmano e non trovano "mutamento," ma solo "conferma":

... nulla, perché lo stupore era lì, ma non oltre,
 non era tutto il suo compiersi
 in una vicenda
 e per dirigere una pressione
 bisognava andare fuori dal cerchio:
 dopo il temporale e la notte e il panico
 ricoperto e le cause
 tremende mentre scoppiano [...]
 non c'era mutamento, ma conferma, ancora
 conferma... (*Tutte* 65)

Fuori dalla sezione "Intervallo e fine," la notte appare ancora nella poesia "Parole per il figlio" (86–87) dove assume un carattere meno devastante, ma resta pur sempre chiusa in un punto inarrivabile del desiderio. Pare quasi richiamata dalla dimensione del tragico che senza di essa perderebbe uno dei suoi poli e la propria tensione interna: "senza / i visi che ascoltano né gli odori teneri / della notte / la tua tragedia non sarà più vissuta abilmente" (87). L'ultima occorrenza del termine "notte," nella raccolta *Somiglianze*, avviene nel componimento "Il sogno di gatta danzante" (93–94), dove incorporata nella parola "stanotte" sottolinea ulteriormente il fatto che il suo realizzarsi non avviene mai nel tempo presente, ma ci precede o rimane circoscritto all'imminenza. Questa è anche la parola finale in cui implode tutta l'immagine poetica. Così "stanotte" diventa il traguardo di uno spazio onirico-fiabesco, dove la presenza sensibile si scioglie in un attimo, senza lasciare traccia. Il suo è uno spazio "senza inizio," quasi tangibile, ma arcaico, dove la voce non trova nessun appoggio e precipita nel cuore della notte: "Per la signora del mare e del grano / strade / senza inizio, vesti chiare, pane lievitato / perché parlava / come se non fosse mai esistita, / nella pianura / di luce o nel sibilo minaccioso / delle canne, parlava / senza bisogno di garanzie, / rapida ombra sul cavallo / a sud, oltre il bosco, stanotte" (94).

Tali osservazioni ci fanno intendere che la prima raccolta di De Angelis, pur contrastante con i testi di Mallarmé sia per quanto riguarda la forma che il contenuto, conserva un'idea simile della notte. Anzi, le due poetiche sembrano

rette dalla stessa urgenza, realizzata, però, in direzioni opposte. Entrambi gli autori riconoscono nella notte una forza divorante e mortale, ma laddove Mallarmé cerca di rendere sacre queste oscurità, De Angelis non si stacca dal presente ma vi inserisce il buio, rendendolo la sua ferita più profonda, non solo una vena gnomica, rivelatrice, estatica o una percezione superiore che conosca il segreto delle cose. A questo punto bisogna anche ricorrere nuovamente alle frasi di Mallarmé scritte a Cazalis: “Sì, lo so, non siamo altro che vane forme della materia, ma assai sublimi, per aver inventato Iddio e la nostra anima” (*Correspondance* 207). Quasi lo stesso concetto ritroviamo nel componimento deangelisiano “Un perdente”: “C’erano i confini / biologici e le grandi leggi del profitto. / Perciò inventò gli dei e l’interiore” (*Tutte* 62). De Angelis sembra inoltre entrare in un dialogo implicito con la più famosa espressione di Mallarmé, cioè: “Un colpo di dadi non abolirà mai il caso.” Nell’ultima strofa della poesia “Le cause dell’inizio” leggiamo: “conta solo ciò che esce per primo / e ora la sfortuna non sconfigge il caso, / è sempre tardi per precisare / e allora dillo pure, dillo che stai vivendo, dillo” (*Tutte* 15). La voce nel componimento impone l’obbligo di un gesto definitivo che escluda qualsiasi prova o avvicinamento graduale all’esistenza dell’opera. Ciò non significa, però, schierarsi verso la spontaneità artistica, ma è un requisito de “l’obbedienza al dettato” (Mussapi 413), da seguire per limare il verso, senza trattative né compromessi. Esso resta in concomitanza con l’inderogabilità del primo gesto e con l’agonismo, inteso, seguendo le osservazioni di Baldacci, “come nuda testimonianza dell’esserci, cimento e prova di se stessi, avventura che mette a nudo le verità perentorie e immutabili del proprio carattere” (143). La “sfortuna,” invece, sembra immedesimare il tempo del *Chronos* che imprigiona e, essendo legato al presente e al caso, non permette mai di sconfiggerlo. A queste riflessioni ci porta il terzo verso, in cui sentiamo la stessa impossibilità che il tempo lineare imponeva sull’avvicinamento all’*altra* notte, la quale era sempre davanti a noi o alle nostre spalle. Una metafora simile la incontriamo anche nel frammento della poesia “Fioritura,” in cui la sfortuna viene contrapposta ad una dimensione estatica, o dionisiaca, del tempo, dove tutto rinasce senza i limiti imposti dalla durata: “si spoglia di ciò che è troppo suo // e rinasce così, in una luce / che non vuole dire la sfortuna / tra i giochi dell’aria e dell’uva / dove nulla è in agguato” (*Tutte* 35). Il furore nicciano segna anche la poesia “Entroterra” in cui riappare un’affermazione assai simile a quella de “Le cause dell’inizio”: “Uno spruzzo d’uovo, il sangue, / un sé impensabile. / Rimarginando, / la fortuna che sconfigge il caso / vuole dire il mondo” (96). In entrambe le poesie ciò che supera la contraddizione tra esistenza presente e quella eterna, tra giorno e l’*altra* notte, sembra essere la voce poetica

che riemerge nei versi finali. Questo è anche un percorso ciclico della voce che non solo attinge alle profondità della narrazione prima e del mito poi, ma anche, a sua volta, punta verso “la trasformazione della cosa nel linguaggio dell’origine,” come sottolinea Mario Baudino nel suo saggio *Cambiare l’amore. Poesia degli anni ’70* (104). Mentre Mallarmé crea una realtà a sé, un “castello della purezza,” dove la poesia “si costituisce a circuito chiuso” (Poulet 301), disprezzando fortemente il presente, De Angelis fa percorrere quest’ultimo da una corrente viva della voce. Il fatto resta, però, che per poter percepire le oscurità viene sempre richiesto un allontanamento dello sguardo. Di questo era consapevole già Mallarmé quando nel 1868 scriveva a François Coppée: “sono ora due anni che ho commesso il peccato di vedere il Sogno nella sua nudità ideale, mentre dovevo accumulare tra lui e me un mistero di musica e d’oblio” (*Correspondance* 270).⁸

Quando manca la distanza, manca anche la notte. Proprio questo avviene nella poesia deangelisiana degli anni Ottanta e si evidenzia in modo esplicito soprattutto nelle raccolte *Millimetri* e *Terra del viso*, inizialmente pensate come appartenenti allo stesso volume. In riferimento a *Millimetri*, Baldacci afferma: “Siamo proiettati, in questa raccolta, all’interno di una scena primaria, spogliata e assoluta, in un ruotare frenetico di materia e di vuoto, dentro le dinamiche di un discorso dal registro sapienziale, iniziatico e straziato, che ostenta la propria impenetrabilità, la propria granitica oscurità” (19). Queste sono le poesie di un puro presente che nella raccolta successiva trapassano in un accumulo dei ricorsi temporali, in “movimentazione e sfocatura del già vissuto, del tempo *stato*,” come dichiara Piccini (518). Tale meccanismo non permette, però, un allontanamento dal passato, ma lo fa entrare nel presente, dove ci imbattiamo in “schegge biografiche, ossessioni, incubi, gesti prodigiosi e disperati che sfidano la morte, bruciano nel presente assoluto della giovinezza” (Baldacci 19–20). Tutto ciò porta ad una condizione in cui le tenebre della notte risultano talmente vicine da non poter evidenziarsi. Di conseguenza anche il termine *notte* scompare quasi del tutto. Esso è presente soltanto in un componimento di *Terra del viso*, intitolato “Colloquio con il padre (I),” dove un minimo di distanza viene procurato da un filtro fatto di tonalità da fiaba o leggenda, che permette di rappresentare almeno un breve frammento del suo interno, attraversando un richiamo alla memoria: “I prigionieri,

⁸ A tale proposito vedi anche Poulet: “Il sogno non esiste se non tramite lo specchio, cioè tramite la distanza, e se non vi è più né lo specchio né la distanza, non vi è niente. Niente oltre ad un sé trovatosi nel niente. E non vi è un atto più grave di quello del confronto personale con se stessi, abolita ogni distanza. L’esperienza diretta della trascendenza ha il carattere di una visione orribile” (308).

hai detto, trovarono / un varco nella cella. Alcuni / morirono assiderati, di notte. / Altri invece, bruciando i loro vestiti, / si salvarono” (149).

Nel terzo volume del trittico degli anni Ottanta, “Distante un padre,” osserviamo, invece, una presenza molto più diffusa del termine “notte.” Essa non diventa, però, quel segno della liberazione che sussiste nell’opera, ma ciò che fa aumentare l’impressione di sentirsi sotto scacco. Questo è, in realtà, il volume più buio e spasmodico di tutti (*Colloqui* 184), percorso da giochi di specchi ed effetti di eco: ripetizioni di parole, versi e costrutti sintattici. In queste poesie la notte, sembrando esser decaduta nella contingenza, diventa uno spazio abitabile: “E noi, applausi / scoloriti, abitammo la notte, / la sfuggente, meravigliosa pedana”, oppure ancora: “la notte non viene / dal cielo, ma dalle case e dai muri” (179). In altri componimenti, invece, la sua presenza non fa altro che rafforzare il tintinnio metallico dei versi che, chiusi nell’impiego di un campo semantico che suggerisce ripetizione e attorcigliamento monotono, non trovano mai la via d’uscita dal circolo vizioso che creano: “*Inceneriti si accanivano sotto la bella realtà / come poté qualcuno succedere / come poté la notte bevuta cruda*” (180); “Abbiamo visto mutarsi l’alba più volte / in una notte di sosia” (189); “tirò fuori il costume da bagno / e lo mostrò alla notte / bilance ricorrono bilance” (195). Forse l’unico momento meno ossessivo e più libero è quello della sezione “Le terre gialle” (237–46), scritta da De Angelis nel dialetto materno del Monferrato. Qui, la notte acquisisce una forza nuova, capace di nutrire lo scontro tragico. In una delle poesie incontriamo i versi: “Ricordo che ci scrisse: vera notte, io cerco senza pietà / qualcuno che faccia un tentativo per me” (243). La struttura di questa frase, dove l’io pare rivolgersi direttamente alla notte, crea un distacco mediante il quale la notte recupera la sua posizione e il suo valore.

Con *Biografia sommaria*, pubblicata dopo un decennio di silenzio artistico, arriva anche la svolta centrale nella poetica di De Angelis che porta, come osserva Baldacci, “a un diradamento dell’opacità, con punte di trasparenza precedentemente sconosciute (tanto da individuare possibilità non solo di attrito ma anche di improvvisa tangenza fra sublime e il canto elegiaco)” (21). Questa raccolta viene infatti segnata da una notevole apertura al narrato (la sezione “Capitoli del romanzo” contiene i frammenti pensati per un lungo progetto prosastico). Questo pare essere un ulteriore allontanamento dalla verticalità della poesia di Mallarmé, definito da Berardinelli “fra tutti il poeta più lontano dalla prosa” (13). Nei testi, quasi di conseguenza, scompare anche la notte. Essa viene negata: “come un compito della sostanza / come un tutto senza notte” (*Tutte* 258) o messa in un’espressione idiomatica: “pare che piangesse / giorno e notte... per non parlare di suo padre...” (267). La sua terza apparizione, ma anche quella più limpida e, al contempo,

perturbante, avviene nel titolo della poesia dedicata alla morte di Franco Fortini, “La buona notte,” costituendo quasi una prolessi del volume a venire.

Tema dell'addio (2005), per il quale De Angelis vince premio Viareggio, è il volume scritto dopo la morte della moglie dell'autore, Giovanna Sicari, e rappresenta il suo congedo poetico da lei. La raccolta non si limita, però, a toni malinconici o laudativi, non cade neanche nel nichilismo post-traumatico. In queste poesie, per usare le parole di Paolo Zublena, “l'ineluttabilità del perduto è nel contempo inesorabile presenza del passato” (175). “Qui tema dell'addio – spiega De Angelis – significa tema di ogni addio” (*Colloqui* 80). Il volume diventa uno studio sul tema del distacco, un distacco invalicabile ma che adesso è anche l'unico ponte capace di ricollegare gli esseri. In questa prospettiva la dinamica che caratterizza la morte pare seguire il vettore opposto rispetto a quello della poetica di Mallarmé. Mentre nell'*Igitur* di Mallarmé essa costituiva un passaggio perfetto, per ritrovarsi al di là del vetro che separava il presente dall'assoluto, De Angelis la riporta nello spazio terrestre, facendola diventare una presenza illuminante del vuoto. La necessità di fare i conti con la morte reale cambia anche l'immagine della notte nello spazio poetico. È anche in questa raccolta che appare l'unico componimento in cui sorge il concetto della “mezzanotte.” Essa coincide quasi con l'idea dell'*altra* notte di Blanchot, diventa un momento assoluto che sussiste in “tutte le ore,” mentre le “notti” (importante è anche l'uso della forma plurale) restano circoscritte alla misura imposta dal giorno, e come tali registrano lo scorrere del tempo e testimoniano la perdita:

Non è più dato. Il pianto che si trasformava
in un ridere impazzito, le notti passate
correndo in Via Crescenzo, inseguendo il neon
di un'edicola. Non è più dato. Non è più nostro
il batticuore di aspettare mezzanotte, aspettarla
finché mezzanotte entra nel suo vero tumulto,
nella frenesia di tutte le ore, di tutte le ore.
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. (*Tutte* 288)

La notte resta legata all’inesorabile scomparsa nel regno di *Chronos* che divora continuamente gli attimi. Essa veicola i ricordi e diventa anche quasi il sigillo della morte: “Addio memoria di notti / lucenti, addio grande sorriso” (291); “Sulla tua fronte restava un segno / della notte, l’amore che sfugge all’udito, / forse, una sazietà di ore” (306); “ti atteggi, / sussurri, imiti movenze, ripeti che la notte / è incantevole a Brera” (309); “il sangue rallenta / dentro i polsi che abbiamo stretto fino all’alba, / allora non è solo lì che la grande corrente / si ferma, allora è notte, è notte su ogni volto / che abbiamo amato” (309). Osserviamo in tal modo le prolessi della scomparsa che inderogabilmente si avvicina, ma non è ancora pienamente avvenuta. Con il suo arrivo, però, le parole non cadono nel nulla, in un silenzio di tomba, ma riemergono nella già accennata dimensione della presenza di ciò che assente. L’ultima apparizione della parola “notte” combacia proprio con questa prospettiva, che sembra sposare la fine col riemergere della visione mitica e delle figure poetiche ancora una volta vicine a Mallarmé, il “silenzio” con la “musica / delle sfere”: “Camminavi con la coscienza del sangue / e l’attimo strappato al suo giorno, / mia arciera, mia trafitta / che ogni notte ti accendi nel cielo” (311).

L’esperienza della raccolta *Tema dell’addio* cambia fortemente l’ottica in cui la notte viene rappresentata. Fondamentale diventa adesso la dimensione dell’incontro. La notte si insedia nel cuore del presente, essendo la sua parte impenetrabile, ma anche limpida ed illuminante. Dopo aver toccato la morte, sia nel senso letterale che metaforico, la voce acquisisce un aspetto postumo, il che permette un distanziamento, una fuoriuscita dalla tempesta, dal peccato di guardarla nella sua nudità, parafrasando le parole di Mallarmé. La notte, liberatasi da noi, appare di fronte al nostro sguardo: “Vedi / la notte arrivare. Vedi questa / notte dei citofoni muti / [...] / Vedi questa notte / posseduta / dalle donne” (335). Il furore dionisiaco, delle raccolte precedenti, non fa più affogare la voce, perché viene mediato dalle figure simbolo del trapasso, come il citofono o il cortile stesso.

Il volume *Quell’andarsene nel buio dei cortili* (2010) comincia con i versi seguenti: “A volte, sull’orlo della notte, si rimane sospesi / e non si muore” (317). L’esperienza della notte si afferma come esperienza del limite, e per renderla presente il limite stesso deve restare invalicabile, non importa quanto forte sia quella voglia, di ascendenza orfica, che spinge a fare della notte un’opera del giorno: “Non andare. Ora che la notte / ruota sui cardini / tra un tip tap impazzito di anime” (334). Gli incontri, che sembrano avvenire tra i corpi avvicinati da una forza travolgente, seguono la logica del ritorno del passato, creando, però, non una concezione del tempo circolare ma, come dichiara De Angelis, di “un tempo che, ritornando, *si avvicina* alla strada dell’andata e può dunque osservarla e percepirla

senza coincidere con essa. La figura geometrica che disegna questa forma non è dunque il cerchio, ma *la spirale*” (*Tutte* 414–15). Le stesse figure delle ombre, che appaiono nel volume, diventano portatrici del buio della notte che è anche il “buio senza notte” (343): “Ecco l’acrobata della notte, il corpo / senza nulla, un’incisione / nell’aria” (322). De Angelis non cerca, a differenza di Mallarmé, di realizzare la propria sparizione per immergersi nel regno della purezza, ma si ferma, attribuendo la notte alla figura del soggetto, dove essa trova il proprio inizio: “entrava / un profumo di uva passa e la neve / dell’incontro ha percepito / la mia notte nella tua” (322); “La notte esce dalle mani, / lo spazio irresistibile divampa, lo spazio / che sembrava circondare / questo foglio” (324); “[...] così giunse la notte umana, nel tempo / delle sillabe tronche, così il vero / inizio di ogni cosa” (331). Ricordiamo che in riferimento al legame che Mallarmé aveva istituito fra la sua opera e la figura dell’io, Poulet ha osservato: “non esiste un’autentica creazione dell’universo poetico, a meno che il luogo di questo universo non si identifichi con l’io del poeta” (354). L’io diventa l’unico garante dell’esistenza del mondo della parola, e solo attraverso un rapporto vivo tra autore e lettore la voce può rinascere. Mentre Mallarmé, seguendo ancora le analisi di Poulet, crea una poesia innamorata di sé, nel cui amore devono immedesimarsi il poeta e il suo pubblico, la poesia di De Angelis è una poesia che vuole “cambiare” l’amore, insediandosi nel cuore di un rapporto reale tra autore e lettore, e che rimane legato al presente. Mentre per il primo la notte è l’apice dell’espressione artistica e la sua finale scomparsa, per il secondo si tratta di un continuo andarle incontro.

La comunione, indicata da Poulet, tra pensiero individuale e opera significa, in altre parole, riconoscere sé stessi nella figura che ci era sembrata estranea, sospesa in mezzo al vuoto. A questo punto bisogna ricordare le parole di Blanchot: “Chi, entrato nella prima notte, cerca senza timore di andare verso la sua intimità più profonda, verso l’essenziale, ad un certo momento, sente l’*altra* notte, sente se stesso e sente l’eco dei propri passi ripercossi eternamente” (Blanchot 144–45). Si può osservare un incontro assai simile nell’ultima raccolta di De Angelis, *Incontri e agguati* (2015), dove l’io affronta sé stesso e vi rivolge le proprie parole: “Questa sera ruota la vena / dell’universo e io esco, come vedi, / dalla mia pietra per parlarti ancora / della vita, di me e di te, della tua vita / che osservo dai grandi notturni e ti scruto e sento / un vuoto mai estinto nella fronte” (354). In riferimento a questa raccolta, Baldacci nota: “Negli ‘incontri e agguati’ del proprio passato, che viene continuamente ripensato e portato a ‘invadere’ o rischiarare il presente, l’io lirico è chiamato, dal tic tac di un tempo in esaurimento, a fare i conti in primo luogo con se stesso” (159). In quest’ottica il rapporto con la notte si afferma ulteriormente

nel paradosso: infatti, solo se le concediamo il distacco, riusciamo ad entrarvi in un rapporto diretto. Essa si mostra come una parte di noi solo se le doniamo la libertà. In De Angelis questo fenomeno si realizza anche attraverso le apparizioni di una voce fuori campo:

“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.” (*Tutte* 363)

Nel frammento citato le “pastiglie” illuminano una notte remota, quasi come se fossero le stelle del Settentrione mallarmeano del *Coup de dés*, mentre tutta l’immagine sfocia ancora in un’atmosfera mitica, che risente di un forte influsso dei pavesiani *Dialoghi con Leucò*. Tale ritorno alle dinamiche della raccolta d’esordio forgia una concezione del tempo che “porta l’attimo perduto a eternarsi in forma di inquieta epifania apocalittica” (Baldacci 149). Il punto più profondo della notte si colloca in bilico tra memoria e morte, e così il tempo dell’opera, in un senso vicino alle riflessioni di Heidegger, diviene il tempo che scorre dal futuro al passato, la negazione trapassa nella rinascita e il mallarmeano “mi penso, quindi mi creo,” risuona sempre più forte, portando l’opera di De Angelis all’esplicitarsi dell’idea: “Distruzione, tu mi hai generato” (*Tutte* 334).

L’ultima raccolta di De Angelis, *Linea intera, linea spezzata* (2021), sembra spingersi ancora oltre e non solo ricollega i due punti estremi del cammino, disteso tra presenza e assenza, ma disegna uno spazio sospeso fuori dal tempo, dove lo sguardo può abbracciare tutti i movimenti di questa realtà poetica e dove la voce permette l’incontro con i momenti passati. Ciò che rende possibili queste rappresentazioni liriche sembra essere proprio la notte che, in accordo con le osservazioni tratte da Blanchot e Mallarmé, diviene l’unico momento capace di far “convergere in se stesso il tempo che precede e quello che segue” (*Tutte* 415). Inizialmente essa appare ancora una volta come punto imminente, “la notte che ti scruta e ti attende” incarna una vena che percorre la città, ma continua a essere percepita da lontano, mantenuta ad un’invalidabile distanza spaziale o temporale: “Dal balcone dell’ultimo piano ora guardi / la città notturna” (*Linea intera* 11, 12). Seguendo i componimenti del volume, la notte ci si avvicina, però, sempre di più, rivelandosi quasi una strada già percorsa. Ed è proprio in forza del ritorno che

l'io può conoscerla: “devi restare, devi dare alla notte / la sua dizione più precisa” (14). Conoscere la notte si afferma ulteriormente come atto di avvicinamento alle profondità dell'io, che oltre ad essere un “io” personale, in cui si insediò “la notte silenziosa” (15, 19), è anche un “io” che rende possibile il ricongiungersi delle epoche, una comunione con gli antenati che “andavano per le strade / morsi da una tarantola notturna” (17). Queste dinamiche ci portano direttamente ad un approccio sin qua inedito, dove la notte traccia il percorso della sezione intera. Si pensa a “Nove tappe del viaggio notturno.” La presenza della notte non si esplicita, però, in nessuno dei componimenti, tranne che nei versi iniziali de “La quarta tappa”: “Sei entrato in un'immensa maratona / stanotte” (36), confermando le nostre precedenti analisi. Possiamo dire che la notte rivendica qui il proprio valore. Essa non è uno sfondo né il protagonista, ma la dimensione che apre una rottura spazio-temporale, dove può avvenire un incontro con il passato. La notte esce in questa raccolta dalla sua visione puntuale e piuttosto qualifica gli oggetti circostanti: determina gli elementi del paesaggio, come i “chioschi notturni” (81), fino a sedimentarsi nelle fondamenta dell'esistere, nel “pavimento” che “prende il colore della notte” (98), “nelle vene della terra, / nei grandi vasi notturni e nella via / stretta del mio nome” (99). L'esistenza della notte si concretizza ancora una volta nell'esistenza dell'io, portato adesso al suicidio affine a quello di *Igitur*, che si realizza nel componimento “L'arte di estinguersi”: “Lo farò in un giorno di pioggia, lo farò all'aperto, non voglio / sporcare la stanza, lo farò di notte nel Ticino. Nessuno / deve vedermi [...] / [...] ho concluso i miei compiti, cancellerò / ogni traccia sul computer, getterò il cellulare, getterò / tutti i quaderni, fogli, agende, tutto finirà nel nulla” (77). La notte fa coincidere i tempi passati con i tempi futuri, dove tale incontro si realizza anche al livello grammaticale. L'io lirico contiene in sé la memoria che ritrova il proprio senso in forza dell'esperienza del limite.

L'immagine della notte presente nell'ultima raccolta di Milo De Angelis sembra confermare il percorso poetico dell'autore a partire da *Somiglianze*, stabilendo inoltre un aggancio al tentativo di *Igitur*, se consideriamo il suo significato più profondo. Sebbene in realizzazioni diverse, la notte interpretata attraverso l'approccio di Mallarmé e il percorso poetico di De Angelis, consiste in primo luogo nella rinuncia di obbedire ai limiti imposti dal *Chronos*. In Mallarmé essa diventa una condizione che permette la morte, la cancellazione del tempo, e dona un'esistenza assoluta al poema. In De Angelis l'evidenziarsi della dimensione notturna dona una maggiore profondità all'espressione poetica che, però, per poter permettere alla notte di manifestarsi deve mettersi sul suo orlo. In altre parole, la notte appare appieno solo se viene percepita come imminente o postuma, o infine

ritrovata con il *secondo sguardo*, però mai guardata nella sua nudità. In nessuno dei casi la notte è solo un momento del giorno, ma è quell’assenza che invade il soggetto, il vuoto che gli viene incontro. L’approssimarsi alla dimensione dell’*altra* notte di Blanchot, che è la profondità estrema della notte, introduce allora una sospensione che si realizza indipendentemente dalle caratteristiche peculiari del testo. La sua esperienza si mostra come esperienza della morte, intesa in quanto presenza eterna di ciò che è scomparso, ma anche come esperienza dell’impossibilità: dell’impossibilità della purezza per Mallarmé, dell’impossibilità della tragedia per De Angelis. Possiamo notare che quest’approccio non impone allora il distacco dalla realtà sensibile, ma prima di tutto supera il modello volto ad assoggettare il linguaggio a un’idea che lo trascenda, rivalorizzando così il peso della parola stessa. Lo spazio letterario si afferma in quanto capace di generare esistenza vera e di rompere gli automatismi della percezione. La figura dell’*altra* notte riconosciuta all’interno dell’io, e come tale raggiunta in *Un coup de dés*, si rispecchia nel deangelisiano: “[...] 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” (“La gioia di Hegel” 35), per arrivare infine al componimento “L’arte di estinguersi.” Riconoscere l’*altra* notte come principio della propria scrittura porta allora alla nascita dell’opera che non imita il mondo già esistente, ma diventa uno strato autonomo dell’esistere.

Uniwersytet Warszawski (Università di Varsavia)

OPERE CITATE

- Baldacci, Alessandro. *Milo De Angelis. Le voragini del lirico*. Mimesis, 2020.
- Barberi Squarotti, Giorgio. “Introduzione a *L’idea centrale*.” *Almanacco dello Specchio*, vol. 4, 1975, pp. 373–75.
- Baudino, Mario. *Al fuoco di un altro amore. La letteratura fra passione e seduzione*. Jaca Book, 1985.
- Béguin, Albert. *L’âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Librairie José Corti, 1960.
- Berardinelli, Alfonso. *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica*. Bollati Boringhieri, 1994.
- Blanchot, Maurice. *L’espace littéraire*. Gallimard, 1955.

- Blanchot, Maurice. *Lo spazio letterario*. Traduzione di Gabriella Zanobetti, Einaudi, 1975.
- De Angelis, Milo. *Colloqui sulla poesia*. A cura di Isabella Vincentini, La Vita Felice, 2008.
- De Angelis, Milo. “La gioia di Hegel.” *Altri termini*, no. 9–10, 1976, pp. 26–50.
- De Angelis, Milo. *La parola data (interviste 2008–2016)*. Mimesis, 2017.
- De Angelis, Milo. *Linea intera, linea spezzata*. Mondadori, 2021.
- De Angelis, Milo. *Poesia e destino*. Crocetti, 2019.
- De Angelis, Milo. “Risposta a Davide.” *Rivista Clandestino*, 15/07/2015, <http://www.rivistaclandestino.com/milo-de-angelis-risposta-a-davide/>. Web. 21/10/2020.
- De Angelis, Milo. *Tutte le poesie*. Mondadori, 2017.
- Jermi, Fabio. “Intervallo e fine.” *Commento a una sezione di Somiglianze (1976)*. Pensa MultiMedia, 2015.
- Luzi, Mario. *Studio su Mallarmé*. Sansoni Editore, 1952.
- Mallarmé, Stéphane. *Correspondance (1862–1871)*. A cura di Henri Mondor, Gallimard, 1959.
- Mallarmé, Stéphane. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. A cura di Bertrand Marchal, Gallimard, 1976.
- Mallarmé, Stéphane. *Igitur, o La follia d’Elbehnon*. Traduzione di Renato Mucci, Bocca, 1944.
- Mallarmé, Stéphane. *Poesie*. Traduzione di Luciana Frezza, Feltrinelli, 2017.
- Meillassoux, Quentin. *Le Nombre et la sirène: Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*. Fayard, 2011.
- Montale, Eugenio. *Tutte le poesie*. Mondadori, 1984.
- Mussapi, Roberto. “Milo De Angelis.” *Nuova Corrente*, 29, no. 88, 1982, pp. 411–18.
- Nietzsche, Friedrich. *Richard Wagner a Bayereut*. Traduzione di Giovanna Vignato, Studio Tesi, 1992.
- Pavese, Cesare. *Dialoghi con Leucò*. Einaudi, 1999.
- Pavese, Cesare. *Feria d’agosto*. Einaudi, 2017.
- Piccini, Daniele. “Milo De Angelis.” In *La poesia italiana dal 1960 a oggi*. BUR, 2005, pp. 513–38.
- Poulet, Georges. “Mallarmé.” In *Études sur le temps humain. La distance intérieure*. Librairie Plon, 1952, pp. 298–355.
- Zublena, Paolo. “Milo De Angelis.” In *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*. A cura di Giancarlo Alfano et al., Sossella, 2005, pp. 173–77.