



Enthymema XXV 2020

Il ritorno in *Tema dell'addio*.

Su alcune poesie inedite di Milo De Angelis

Jordi Valentini

Università di Torino

Abstract – Lo studio analizza alcuni avantesti di Milo De Angelis, pubblicati su antologie e riviste tra il 1990 e il 2003, che preludono alla raccolta *Tema dell'addio* (Mondadori, 2005), dedicata alla poetessa e compagna Giovanna Sicari. Il confronto di queste poesie stabilisce i legami con le pubblicazioni precedenti e i passaggi che anticipano la raccolta successiva. In conclusione dell'indagine si ipotizza che questi materiali appartengano ad una fase preliminare della stesura, per la sostanziale fedeltà alle raccolte precedenti, la presenza ancora abbozzata di alcuni motivi che saranno propri di *Tema dell'addio*, e la mancata (e più tardi evidente) citazione indiretta di alcune poesie della Sicari. Nel passaggio da questi inediti alla raccolta, i soggetti sono maggiormente distinti e la scrittura è resa più precisa: condizioni essenziali perché si manifesti l'ossessione di De Angelis per il tema del ritorno.

Parole chiave – Milo De Angelis; Giovanna Sicari; Poesia italiana; Poesie inedite; Filologia.

Abstract – This study analyses some unedited poems by Milo De Angelis, published in anthologies or journals between 1990 and 2003, which prelude to *Tema dell'addio* (*Theme of farewell*; Mondadori, 2005), dedicated to his wife, the poet Giovanna Sicari. The comparison between these poems establishes the existing ties with previous publications and some passages which foreshadow his next one. In conclusion, the inquiry theorizes that these texts belong to a preliminary phase of the writing process, given the substantial continuity with his previous works, the yet unfocused presence of certain themes that will characterize *Tema dell'addio*, and the lacking influence (later more evident) of some poems by Sicari. In the move from these unedited poems to the book, subjects are further distinguished and his writing becomes more precise: essential conditions to enable De Angelis' obsession with the theme of return to manifest itself.

Keywords – Milo De Angelis; Giovanna Sicari; Italian poetry; Unpublished poetry; Philology.

Valentini, Jordi. "Il ritorno in Tema dell'addio. Su alcune poesie inedite di Milo De Angelis".
Enthymema, n. XXV, 2020, pp. 573–93.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13697>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Il ritorno in *Tema dell'addio*. Su alcune poesie inedite di Milo De Angelis

Jordi Valentini
Università di Torino

1. Introduzione

Questo contributo si inserisce in una serie di studi recenti (vedi Bibliografia) che hanno affrontato gli avantesti deangelisiani. Il dato che sottende a queste analisi, e qui condiviso, è l'estrema riconoscibilità della scrittura di Milo De Angelis, poeta «del lago», stando alla distinzione di Marina Cvetaeva tra scritture in costante evoluzione (quindi «del fiume») e scritture del ritorno a uno o pochi nuclei. La definizione è ripresa dallo stesso De Angelis, ed è diventata una chiave di lettura privilegiata dalla critica. Ad esempio, Andrea Afribo definisce la scrittura deangelisiana (attraverso uno studio ricco di testimoni) evidenziando tra le sue caratteristiche l'uso di *loci* testuali già impiegati. Sottolineando «la quantità di lacerti ripetuti da libro a libro» (113), la lettura di Afribo è condotta partendo da “Cartina muta”, poesia di *Biografia sommaria* dedicata a Nadia Campana, morta suicida nel 1985. La figura di poeta del lago associata a De Angelis è impiegata anche nel paragone con altri autori: così Claudia Crocco, in un recente contributo sulla poesia di Mario Benedetti prima di *Umana gloria* (Mondadori, 2004), usa la stessa definizione citando espressamente l'esempio deangelisiano, accanto a quello della poetessa russa (“Mario Benedetti da *Moriremo guardati* (1982) a *Il cielo per sempre* (1989)”, 139). Fin dall'esordio con *Somiglianze*, la scrittura di Milo De Angelis si è costantemente alimentata di pochi motivi chiave: tra questi il tragico, l'adolescenza, il gesto atletico, la perdita e il rapporto con la città, spesso precisamente denotata: «De Angelis è un poeta del lago, ovviamente, e il suo lago è Milano». (Baldacci 7) Dietro l'apparente semplicità di queste costanti rivisitazioni, De Angelis cerca di consegnare un più profondo spaccato d'esperienza: la fitta trama di rimandi, di raccolta in raccolta, consente una lettura della poesia deangelisiana che renda evidente l'evoluzione – o meglio l'ossessione – insita nella sua ricerca. «I poeti del lago sono – secondo De Angelis – i poeti dell'ossessione: due o tre temi insistenti, sempre gli stessi, che i poeti osservano camminando in cerchio lungo la sponda, mutando a ogni libro il punto di vista, la postazione, la tonalità di luce attraverso cui viene guardata e detta» (“Colloquio con Milo De Angelis”, 49).

La presente indagine, che si occupa principalmente di *Tema dell'addio*, considera questa rete di luoghi e temi ricorrenti nella sua poesia, ponendo però l'accento sullo studio degli avantesti pubblicati su antologie e riviste. La raccolta non è stata ancora oggetto di uno studio sistematico ed esaustivo per quanto riguarda il rapporto con gli inediti deangelisiani. Si intende perciò definire più compiutamente le modalità in cui l'autore si districa nella sua officina, ma senza pretendere di analizzare tutti gli avantesti. In particolare, non saranno considerate le lezioni manoscritte e dattiloscritte, che meritano un'attenzione particolare e un'altra sede per essere trattate debitamente. Lo studio proposto considera alcune pubblicazioni che hanno accolto testi di De Angelis tra il 1990 e il 2003. Chi scrive non esclude che le opere proposte non esauriscano la presenza di inediti che potrebbero preludere a *Tema dell'addio*. Questa prima e parziale sistemazione critica vuole anzi invitare all'approfondimento e al dibattito intorno ai tratti di una scrittura così riconoscibile come quella di Milo De Angelis.

Il ritorno in *Tema dell'addio*

Jordi Valentini

Riporto di seguito l'elenco dei testimoni considerati, in ordine cronologico. Essendo qui riprodotti non saranno segnalati in bibliografia:

- SO: De Angelis, Milo. *Somiglianze*, Guanda, 1976.
MI: ---. *Millimetri*, Einaudi, 1983.
TV: ---. *Terra del viso*, Mondadori, 1985.
DP: ---. *Distante un padre*, Mondadori, 1989.
SS: Donati, Alba. *La scrittura oltre la scrittura. testi ulteriori mancati mancanti*, Franco Cesati editore, 1990.
SC: De Angelis, Milo, e Sicari, Giovanna. *Non solo creato*, Crocetti, 1990.
BS: ---. *Biografia sommaria*, Mondadori, 1999.
PG: Albisani, Sauro. *Poeti nel tempo del Giubileo*, Paideia, 2000.
CC: Chiaramonte, Giovanni. *Milano. Cerchi nella città di mezzo*, Federico Motta editore, 2000.
NC: De Angelis, Milo. "Vedremo domenica", *Nuova Corrente*, a. 50, n. 131, Tilgher-Genova, gennaio-giugno 2003.
TA: ---. *Tema dell'addio*, Mondadori, 2005.

La cronologia è osservata anche nell'ordine in cui sono stati proposti e analizzati i numerosi avantesti, nonostante la ripresa, in alcuni casi, di fonti precedenti. La numerazione separa gli inediti in gruppi o casi individuali, secondo il contenuto della poesia. Le diverse fasi di stesura di un testo, nei vari testimoni considerati, sono divise dalle lettere (a, b, c). Gli avantesti in analisi e la loro collocazione sono così suddivisi:

- [1a] "Una poesia per concludere", SS
[1b] "Una poesia per concludere", SC
[2a] "Biografia sommaria", SS
[2b] "La stessa voce asfaltata, la stessa", CC
[2c] "Concentrazione del bene", PG
[3] "Hotel Artaud", PG, e NC
[4a] "Vedremo domenica", PG
[4b] "Velocità prolungata", NC
[5] "Vedremo domenica", PG, e NC
[6] "Sera di lato", PG
[7] "Agosto 1989", PG

2. Inediti deangelisiani (1990-2003) tra ossessione e innovazione

Per meglio comprendere il processo compositivo che dagli inediti degli anni Duemila porta alle poesie di *Tema dell'addio*, è utile prima volgersi indietro, alla produzione degli anni Novanta che prelude a *Biografia sommaria*, e in misura minore anche alla raccolta successiva. I dieci anni prima del nuovo millennio marcano la distanza più netta tra due opere di De Angelis, iniziando con l'uscita di *Distante un padre* nel 1989. Nel corso del decennio – segnato anche da avvenimenti significativi nella biografia del poeta (l'incendio in via Rosales, la nascita del figlio Daniele) – alcune poesie anticipano intuizioni che saranno proprie della raccolta del '99, dimostrando al contempo una sostanziale fedeltà al libro precedente. Nell'antologia *La scrittura oltre la scrittura*, curata da Alba Donati, figurano un cappello introduttivo e due poesie. L'introduzione, che ritorna alla scrittura precedente a *Somiglianze* e chiude con un ricordo di Pavese, sottolinea il valore della fedeltà a sé nella scrittura, «per imitare colui che si è stati per un istante» (35). Evidenzia, nelle parole di De Angelis, «la necessità di restare fedele alle poche ossessioni centrali, il constatare di essere entusiasta soltanto da ciò che non posso in-

Il ritorno in *Tema dell'addio*

Jordi Valentini

ventare» (ivi). Uno dei due inediti (ripresi identici con il titolo “Il ballo di san Vito” in *La moneta di Caronte*), diviso in tre parti, è intitolato “Una poesia per concludere”:

[1a]

I

Prima di bere chiedendo coscienza
quella sproporzione nella gola, quella
Milano che mi descrive nel suo secolo, nel piatto
sopra il piatto, trentanove
anni come un titolo qualsiasi e allontanato
in questa scatola dello spazio
sono soltanto lo stile che ho appreso.

vv. 2-7: «Quella sproporzione nella gola, quella | Milano che mi descrive nel suo secolo, nel piatto | sopra il piatto, trentanove anni | come un titolo qualsiasi e allontanato | in questa scatola dello spazio | sono soltanto lo stile che ho appreso» (“Una poesia per concludere”, *BS*, vv. 1-6).

v. 6: «Vivevo qui, in una scatola | dello spazio [...]», (“Notiziario delle sette e trenta”, *DP*, vv. 1-2).

II

Troppo presto accorse la materia
che non giudica e che non urla
troppe volte il mio cuscino
ha rifiutato la sporcizia, il vero luogo
dei sosia e della mimica.

v. 1: «[...] Ed è la stessa materia | che lontanamente accorre [...]» (“Un nome della via”, *DP*, vv. 10-11).

III

Nessuno mi ha tenuto all'oscuro, vedete,
non ho mai interrotto
quelle costruzioni a mano a mano:
sono qui, spirituali
nazioni distrutte a fine anno, quattro mani
per sorreggere un giornale
sono tutti i miei atti di giustizia.

v. 3: «[...] costruzioni a mano a mano» (“Linn, l'avvicinamento VI”, *DP*, v. 12); «costruzioni a mano a mano» (“Un istante della terra”, *TA*, v. 7).

vv. 4-7: «quattro mani per sorreggere | una foglia o scordarne il ticchettio | mentre piove» (“Fanghiglia e forti gatti”, *MI*, vv. 76-78); «mescolatura pencolante all'uranio, questo | teorema di quattro mani. Se lo afferro | adesso lo sai, è la tua morte che afferro; | la tua morte nei cieli completi!», (“Un nome della via”, *DP*, vv. 5-8); «e sono qui, spirituali | nazioni distrutte a fine anno, quattro mani | per sorreggere un giornale | sono i miei primi doni di giustizia» (“Una poesia per concludere”, *BS*, vv. 10-13).

Confluito in *Biografia sommaria*, questo testo non rielabora in maniera rilevante passaggi di raccolte precedenti (e in particolare di *Distante un padre*), né i versi qui riportati poi ritornano in *Tema dell'addio*: l'unica eccezione è «costruzioni a mano a mano» (III, v. 3), di fatto già presente nella raccolta dell'89, e ripresa letteralmente in “Un istante della terra” (*TA*, v. 7). La scelta di eliminare la tripartizione è però il frutto di un ripensamento precedente: un altro inedito pubblicato nel 1990, recante il medesimo titolo, è infatti molto più vicino alla lezione

Il ritorno in *Tema dell'addio*

Jordi Valentini

adottata nel '99. Questa poesia fa parte di *Non solo creato*, antologia dedicata «a nostro figlio Daniele» (corsivo del testo, N.d.A.), che raccoglie trentotto poesie edite (diciannove ciascuno) di Milo De Angelis e Giovanna Sicari, accompagnate da alcuni inediti. Le poesie di De Angelis sono introdotte, in questa antologia, dagli ultimi versi dell'inedito "Biografia sommaria" (1990), sempre pubblicato in *SS*: «a memoria, dunque, | a memoria ci siamo tutti» (corsivo del testo, N.d.A.); gli inediti di Milo De Angelis in *Non solo creato* – "Una poesia per concludere" e "Prenestina del Nord" – pure confluiranno con minime correzioni in *Biografia sommaria*. Questo avantesto segnala chiaramente che – nel processo compositivo che ha portato alla stesura pubblicata nella raccolta – la parte sacrificabile del testo è quella centrale (II), qui già assente:

[1b]

Quella sproporzione nella gola, quella
Milano che mi descrive nel suo secolo, nel piatto
sopra il piatto: trentanove anni
come un titolo qualsiasi e abbandonato
in una scatola dello spazio
sono soltanto lo stile che ho appreso.
Nessuno mi ha tenuto all'oscuro, amico,
non ho mai interrotto
quelle costruzioni a mano a mano
di chi giudica soltanto:
sono qui, spirituali
nazioni distrutte a fine anno, quattro mani
per sorreggere un giornale,
sono tutti i miei atti di giustizia.

Tuttavia, proprio la seconda parte dell'inedito [1a] sembra essere la più vicina a *Tema dell'addio*. Introduce, per esempio, il carattere antagonistico del tempo («Troppo presto», v. 1), particolarmente rilevante nella raccolta del 2005: «Non c'era più tempo [...] Non avevi più tempo [...] Ogni molecola | era in attesa [...]» ("Non c'era più tempo. La camera era entrata in una fiala", vv. 1, 3, 7-8); «Nell'estate del tempo umano, nell'ultima estate [...] geografia di unioni insperate, tempo che non si perde» ("Nell'estate del tempo umano, nell'ultima estate", vv. 1, 5); «[...] quando il tempo | rivela i suoi grandi paradigmi» ("Affogano le nazioni, crollano le torri, un caos", vv. 15-16) «[...] questa morte | che non ha più tempo» ("Cresce l'ansia nei bicchieri", vv. 5-6); «[...] il rifiuto delle cose consegnate | al tempo [...]» ("Poi ci fu l'esplorazione atterrita del tuo", vv. 2-3); «nel tempo silenzioso, nella carne raggiunta, | nel tempo, nel tempo [...]» ("Tra figure d'indugio e di ansia, siamo scesi", vv. 3-4). Secondo Roberto Deidier, «Queste poesie cantano nell'amore e nella vitalità l'imminenza di una morte e quindi vanno a collocarsi su un versante tutto particolare, quello di un'attesa ineludibile. Il tempo diventa l'antagonista, la coordinata che continua a sottrarsi la cui conta segna inevitabilmente un tracciato a rovescio» (75). Significativo anche l'uso di termini come materia («[...] Gli occhi | cercavano, nella materia inquieta, un'incisione»; "C'è stato un compleanno, all'inizio, certamente", vv. 9-10) o urla («Ci teniamo vicini | all'urlo [...]», "Ci teniamo vicini", vv. 1-2; «[...] ti aggrappi | urlando che questo è il bene eterno [...]»; "Negli estremi atti di forza, nelle labbra sensitive", vv. 3-4).

Il secondo inedito in *SS* è intitolato "Biografia sommaria", segno che la scrittura della raccolta pubblicata nel '99 ha avuto inizio, almeno preliminarmente, poco dopo quella precedente.

[2a]

Ricordo le stesse voci asfaltate, l'intuito

Il ritorno in *Tema dell'addio*

Jordi Valentini

di una figlia che respira
nei primi attimi di una cosa:
grida per dire cuscino, mesi
per dire gelo o sala da ballo.
Il principio che stringeva le tempie
assomigliava alla vita
e io divenni quella ferita
più semplice di me, tra i millenni
che cadono qui, a Cologno, ogni sera.
A memoria, dunque, a memoria ci siamo tutti.

(gennaio/luglio 1990)

- v. 1: «Riconoscere queste voci asfaltate» (“Il saluto che mi restò in comune”, *DP*, v. 4).
vv. 1-5: «l'intuito di una figlia che respira | nei primi attimi di una cosa. Carta per dire | brodo e riso, mesi per dire cuscino [...]» (“Telegramma”, *DP*, 9-11); «intuito di un figlio che respira | nei primi attimi di una cosa, la stessa | finestra divisa in gridi, | quattro pagine per scrivere padre, | matita persa nella matita stretta, padre | che mi chiama padre» (“L’oceano intorno a Milano III”, *BS*, vv. 3-8).
v. 6: «fino al nudo principio | premuto sopra le tempie» (“Fanghiglia e forti gatti”, *MI*, vv. 29-30); «Il principio che strinse le tempie | assomigliava alla vita | così entrammo nella ferita | di entrambi [...]» (“L’oceano intorno a Milano VII”, *BS*, vv. 1-4).
v. 11: «A memoria dunque, | a memoria ci siamo tutti» (“Qualcosa che resta stracciato”, *DP*, vv. 42-43).

Mentre i rimandi a *Distante un padre* sono pressoché letterali, forse per la vicinanza dell'inedito alla pubblicazione della raccolta, l'utilizzo delle medesime espressioni in *Biografia sommaria* segnala cambiamenti rilevanti. La prima parte della poesia (vv. 1-5) pare risentire di un dato biografico specifico: la nascita, nel 1990, del figlio Daniele. Perciò la «figlia» al v. 2, ripresa alla lettera dalla poesia “Telegramma” (*DP*, v. 9), ne “L’oceano intorno a Milano” è «figlio» (*BS*, v. 3). A questo passaggio di *BS* si unisce poi l'immagine del padre, non ripresa dall'inedito [2a] ma già presente in *DP*, quindi prima della nascita del bambino. Sempre in *DP*, nella poesia “Nominativo”, il padre è però legato alla parola e alla scrittura in modo simile: «[...] *Est* | è la parola più scossa. *Non* è il peso | della sua sillaba. A lungo guardi la lettiga | gremita d'inchiostro [...] abbiamo parlato.” Penetrazione dei vetri | nella fame. Padre che mi chiama padre» (vv. 1-4, 7-8; i corsivi sono del testo, N.d.A.). La «carta per dire», l'esercizio stesso della scrittura è investito da questo avvenimento. Perciò nell'inedito [2a], di fronte all'intensità di questo fatto, la parola diventa grida.

Questa lezione ritorna anche in un inedito del 2000, contenuto in *Milano. Cerchi della città di mezzo*: un libro fotografico su Milano di Giovanni Chiaramonte, arricchito da testi – in versi e non – di vari autori. Dei due inediti inclusi in questo volume, uno in particolare riprende le immagini lette finora:

[2b]

La stessa voce asfaltata, la stessa
ferita dei secoli che qui non parlano
la stessa donna che respira
nei primi attimi di una cosa, una vita, una
voce ci addita, impronta digitale, impronta
divisa in grida, come un chilometro
nell'intervallo spalancato tra le tempie
come una primitiva
sostanza esterrefatta, chiedeva come
è accaduto amore mio, come

Il ritorno in *Tema dell'addio*

Jordi Valentini

mai, come mai.

v. 2: «vattene ferita | dei minuti che tornano qui» (“Sotto i cavi sospesi”, *TA*, vv. 9-10); «[...] un vuoto | di secoli [...]» (“Sotto la camicetta verde c’era un vuoto”, *TA*, vv. 1-2).

v. 5: «[...] “L’impronta digitale | era un apocrifo, una spavalda interezza! [...]» (“Nel tropico razionale”, *DP*, vv. 3-4).

v. 9: «diventò l’unica sostanza esterrefatta, un | fervore di secoli...» (“Anno”, *DP*, v. 15-16).

vv. 5-11: «Impronta digitale, impronta | divisa in gridi | nel dormitorio senza finestre | era la stessa mano | che gira all’infinito la maniglia | come un centimetro si allunga | tra le tempie, come una primitiva | sostanza esterrefatta chiedeva come | è accaduto gioia mia, come | mai, come mai» (“Costruzione con i fiammiferi IV”, *BS*).

vv. 9-11: «[...] Non so poi | cosa è accaduto, cosa | è accaduto, amore mio, come | mai, come mai» (“Un istante della terra”, *TA*, vv. 8-10).

Il primo verso degli inediti [2a] e [2b], che ripropone in modo simile la stessa immagine, precede tuttavia due discorsi differenti. Scompare la figura della figlia, sostituita dalla «donna». Ad essa è legata la «ferita», un termine chiave in *Tema dell'addio*, che rimanda alla malattia come condizione di limite e separazione. La stessa che, dopo il commiato, è monito a chi resta: primo tra tutti l’io poetico, che tenta di allontanarla da sé: «vattene ferita | dei minuti che tornano qui» (“Sotto i cavi sospesi”, *TA*, vv. 9-10). Il dato biografico sembra incidere fortemente sulla rielaborazione del termine ferita, che oscilla tra l’io («e io divenni quella ferita | più semplice di me, tra i millenni», “Biografia sommaria”, *SS*, vv. 8-9) e il noi («Il principio che strinse le tempie | assomigliava alla vita | così entrammo nella ferita | di entrambi [...]», “L’oceano intorno a Milano VII”, *BS*, vv. 1-4; «Ora ci addestra, | amore, la medesima ferita», “Ude-garami”, *BS*, vv. 10-11). L’inedito [2b] sembra portare il discorso su un piano più personale: c’è un noi espresso dall’io poetico, ma al centro della poesia è «una | voce [che] ci addita» (vv. 4-5). È essa a chiedere «come | è accaduto» (vv. 9-10): la domanda, e il limite che essa traccia, è al di fuori della circostanza quotidiana del noi. Ciò si può leggere anche in *Biografia sommaria*, dove a chiedere è l’impronta» (“Costruzione con i fiammiferi IV”, *BS*, vv. 1-2). Nel testo appena citato notiamo anche un modo diverso di rivolgersi al tu come gioia: termine spesso usato dal poeta come sostantivo, ma mai come appellativo. Forse proprio per questo, la parola gioia – ricorrente nell’opera di De Angelis – non è abbastanza precisa per riferirsi al tu, che nell’inedito [2b] è chiamato quindi «amore mio» (v. 10). Questa scelta rimane poi in *Tema dell'addio*, dove invece la voce che addita non ricorre più (né ha alcuna corrispondenza nelle raccolte precedenti), ed è l’io poetico ad assumersi il peso di quella domanda finale, ammettendo il suo essere indecifrabile: «[...] Non so poi | cosa è accaduto, cosa | è accaduto, amore mio, come | mai, come mai» (“Un istante della terra”, *TA*, vv. 8-11).

Quasi tutte le corrispondenze che abbiamo potuto enumerare figurano in “Concentrazione del bene”, un inedito pubblicato nell’antologia *Poeti nel tempo del Giubileo*, a cura di Sauro Albisani, e nella rivista *Nuova Corrente*:

[2c]

Una specie di esilio ci additava,
impronta digitale, impronta
divisa in gridi,
come un chilometro
nell’intervallo spalancato tra le tempie
come una primitiva
sostanza esterrefatta, come
è accaduto amore mio, quante
volte quante volte quante
pagine per fare un lenzuolo, quante ore
per un cuscino,

Il ritorno in *Tema dell'addio*

Jordi Valentini

la stessa voce asfaltata, la stessa
ferita dei millenni che non tornano qui, la
stessa madre che respira
nei primi attimi di una cosa.

“Questo è il mio ricordo, il solo
che nasce da un confine e non lo supera”.

v. 2-9: «Impronta digitale, impronta | divisa in gridi | nel dormitorio senza finestre | era la
stessa mano | che gira all'infinito la maniglia | come un centimetro si allunga | tra le tempie,
come una primitiva | sostanza esterrefatta chiedeva come | è accaduto gioia mia, come | mai,
come mai» (“Costruzione con i fiammiferi IV”, *BS*).

v. 12: «Riconoscere queste voci asfaltate» (“Il saluto che mi restò in comune”, *DP*, v. 4).

v. 13: «vattene ferita | dei minuti che tornano qui» (“Sotto i cavi sospesi”, *TA*, vv. 9-10).

v. 15: «l'intuito di una figlia che respira | nei primi attimi di una cosa [...]» (“Telegramma”,
DP, vv. 9-10).

Questa lezione più tarda e più estesa non varia significativamente rispetto agli inediti [2a] e [2b], se non cambiando l'ordine di alcune immagini. Tuttavia, un paio di passaggi introducono intuizioni che, alla pubblicazione di *Tema dell'addio*, saranno capovolte o accantonate. Al v. 13 è ripreso un passaggio dell'inedito [2a] («e io divenni quella ferita | più semplice di me, tra i millenni», “Biografia sommaria”, *SS*, vv. 8-9), che si avvicina fortemente a un frammento di *TA* («vattene ferita | dei minuti che tornano qui», “Sotto i cavi sospesi”, vv. 9-10). Notiamo come nell'inedito [2a] la ferita entri nell'io, che forse addirittura la accoglie; non così in *TA*, dove la ferita rimane intrinseca all'io, che però la vuole lontano da sé. Inoltre, i «millenni che non tornano» dell'inedito [2c] diventano «minuti che tornano» nella raccolta del 2005. Il ritorno si contrae in minuti, perché se da una parte l'addio è una condizione universale, dall'altra pervade il quotidiano in un modo che non permette di astrarre quanto accaduto in termini superiori a quanto vivibile dall'uomo, e in special modo da chi resta. Il minuto, che pure può sembrare duri un'eternità se confrontato all'orizzonte della perdita, risulta quindi in questo discorso una scelta più precisa.

2.1. “Hotel Artaud” e “Vedremo domenica”

Gli inediti pubblicati negli anni Duemila iniziano a volgersi più chiaramente verso le intuizioni più originali di *Tema dell'addio*, pur non rinunciando alla costante ripresa di motivi precedenti. Il più esplicito richiamo alla raccolta dedicata a Giovanna è nei titoli di alcuni di questi testi, che saranno poi ripresi come titoli di sezione. Un esempio è la quinta – “Hotel Artaud” – che dà il titolo anche a questo inedito:

[3]

La vita è chiara, la vita è in causa.

Voracemente ci diamo del tu ed entriamo
l'uno nell'altra,
ma non osai chiamarti per nome.

Volevo dirti che c'è, che è vero, che
in ogni angolo della stanza rimane
la calda voce dell'al di qua.

“Arrivederci, addio, sei qualcun'altra”.

Il ritorno in *Tema dell'addio*

Jordi Valentini

v. 4: «Adesso che ti nomino senza chiamarti» («Adesso», *SO*, v. 1).

v. 7: «calda voce dell'al di là» («Nella stanza, nel modo esatto», *TA*, v. 10).

L'unica immagine esplicitamente ripresa in *Tema dell'addio* è in una poesia che non appartiene a «Hotel Artaud» ma alla sezione precedente, intitolata «Quel lontano di noi». Il verso stravolge il suo messaggio nel testo d'arrivo: dall'al di qua all'al di là. In questo passaggio è come se la circostanza biografica avesse portato ad uno svelamento, a cogliere più profondamente il limite e l'indecifrabilità di ciò che attende oltre esso. Questa poesia prelude anche a una tensione corporale, erotica quasi, che nella sezione «Hotel Artaud» descrive come la malattia si insinui anche nel contatto fisico tra i due interlocutori. I vv. 2-4 esprimono questa tensione («Voracemente [...] entriamo | l'uno nell'altra»). A livello formale, riscontriamo poi come il componimento apra e chiuda con strofe da un verso: caso abbastanza raro in *TA*, dove l'ultima strofa si estende come minimo per un paio di versi. In questa posizione è segnato il passaggio dall'io poetico ad un coro esterno («Torneranno vivi gli amori tenebroso | che in mezzo agli anni lasciarono | una spina, torneranno, torneranno luminosi», «Affogano le nazioni, crollano le torri, un caos», vv. 17-19), così sintetizzato dall'autore:

Le virgolette indicano una voce fuori campo, una sorta di coro da tragedia antica, il quale pronuncia la propria sapienza dall'alto di una prospettiva che sfugge all'individuo, dall'alto di una visione d'insieme che lo include nella varietà dei suoi tempi, intreccia le età della sua vita e della sua morte. Ma lui non lo sa ancora, non ne vuole sapere e scuote la testa impietrito di fronte a quel silenzio di ospedali. («Il luogo preciso della voce», 85)

Il congedo del coro motiva quell'inversione di significato poc'anzi citata tra l'inedito [3] e *TA*. Mentre in quest'ultimo la «calda voce dell'al di là» non precede un coro (ed il coro che chiude la sezione «Vedremo domenica» è impersonale, *super partes*), la «calda voce dell'al di qua» precede una sentenza in cui è direttamente appellato un tu. Come se nell'inedito [3] fosse l'io poetico stesso, e non un coro, ad assumersi la gravità di riconoscere una rivelazione.

Il titolo di sezione più presente negli inediti che precedono *Tema dell'addio* è quello della prima, «Vedremo domenica». Esso compare già nell'antologia *Cerchi della città di mezzo*:

[4a]

Sotto un quaderno di cielo buio
stavi nell'ultimo vagito
senza pausa, senza pausa
quando la vita migrò tra le piastrelle
o recitò una forza
adorandone i frammenti
tra laser e dolci nomi di ragazza
l'alleanza fu mutata
in atto di presenza, bisbiglio,
scambio di persone, luce
assiderata, finché rimase
quel centimetro in cui non si entra
dimora del siero o dell'andarsene
così oscuramente le supreme tensioni
dell'attimo toccavano un viso
quel semprevivo della mente, quell'attimo
colpito nel principio.

Il ritorno in *Tema dell'addio*

Jordi Valentini

vv. 1-11: «Sotto un quadrato di cielo buio | stavi nell'ultimo vagito | senza pausa, senza pausa | la vita migrò tra le piastrelle | adorandone i frammenti | tra laser e dolci nomi di ragazza | l'alleanza fu mutata | in deficit di memoria, gemito, | scambio di persona e luce, | luce assiderata» («Costruzione con i fiammiferi III», *BS*).

v. 7: «tra laser e dolci nomi di albicocca» («Il narratore», *DP*, v. 5).

v. 8: «ogni lampadina, ogni spruzzo della doccia dicono | che si è rotta l'alleanza» («Noi qui, separati dai nostri gesti. Tu blocchi», *TA*, vv. 7-8).

vv. 9-10: «[...] con un atto | di presenza, un battito | estivo, uno scambio di persona» («Noi che abbiamo conosciuto», *TA*, vv. 6-8).

v. 12: «nel centimetro in cui non si entra» («Una poesia per concludere», *BS*, v. 9); «[...] centimetro | in cui non si entra, preciso mistero» («Potenza del minuto contato, culmine», *TA*, vv. 6-7).

v. 13: «il silenzio e l'andarsene | sono d'asfalto [...]» («Dove ondeggiava il sangue, dove il perfetto», *TA*, vv. 6-7).

vv. 14-15: «noi dispersi tra le supreme tensioni dell'estate, | noi tra le ossa e l'essenza della terra» («Milano era asfalto, asfalto liquefatto», *TA*, vv. 9-10).

vv. 16-17: «[...] quell'attimo | colpito nel principio» («L'oceano intorno a Milano XII», *BS*, vv. 2-3).

Riconosciamo passaggi che preludono a quanto è espresso e reiterato in *Tema dell'addio*, ma mancano alcuni elementi che caratterizzano fortemente la raccolta. Ai vv. 8-10 i sostantivi sono posti in successione senza articoli («atto di presenza, bisbiglio, | scambio di persone, luce») diversamente da quanto avviene nel testo d'arrivo («un atto | di presenza, un battito | estivo, uno scambio di persona»). Una delle caratteristiche più vistose di *TA* è l'oscillazione tra universalità e circostanza individuale che porta il discorso, a volte anche nel medesimo componimento, dall'io/tu al noi, dal tutto all'uno. Questo perché la scomparsa della donna amata non è sublimabile a simbolo universale. Non può essere irriconoscibile, data l'esplicitazione del luogo, del tempo e del soggetto (considerati i segni distintivi con cui esso è nominato). Per questo, in *TA*, l'articolo indeterminativo focalizza, in verità, l'attenzione su un atto, un battito, uno scambio che sono unici, inseparabili da quell'esperienza alla quale l'io poetico ritorna: «L'esperienza dell'amore, anche in poesia, è un'esperienza dell'unicità. È facile sostituire una persona con un'altra se si rimane nella frase fatta, nel proverbio, nel luogo comune. Nell'unicità questo non è dato. Per questo è tragico perdere ciò che è unico. *Il tragico si dà unicamente nella perdita di ciò che è unico*» («Nell'aula 21», 52; i corsivi sono del testo, N.d.A.). La sua circostanza individuale è un'esperienza non replicabile, ma alla quale è possibile porgersi e aderire perché – come sostiene De Angelis in più interviste – «*Tema dell'addio* significa tema di ogni addio» («Il luogo preciso della voce», 80). A questo proposito, notiamo come in un altro luogo del testo, al v. 8, «l'alleanza fu mutata», mentre nella lezione del 2005 «si è rotta» («Noi qui, separati dai nostri gesti. Tu blocchi», v. 8), essendosi verificata la perdita della persona amata. A dirlo è «ogni lampadina, ogni spruzzo della doccia» (ivi, v. 7): in questo caso quindi c'è il passaggio da un indeterminativo che dà significato all'unico, al determinativo (non una alleanza, ma la alleanza) che rende la parte del discorso inconfondibile. L'effetto è il medesimo di quello appena evocato, nonostante vi giunga attraverso il procedimento inverso.

Ai vv. 13-15 notiamo due *loci* testuali riconoscibili in *Tema dell'addio*: «andarsene» e «supreme tensioni». Ad essi manca però nell'inedito [4a] ciò a cui si legano nel testo d'arrivo: nel primo caso «il silenzio e l'andarsene | sono d'asfalto [...]» («Dove ondeggiava il sangue, dove il perfetto», vv. 6-7); nel secondo «[...] supreme tensioni dell'estate» («Milano era asfalto, asfalto liquefatto. Nel deserto», v. 9). Segnalo questo dato perché asfalto e soprattutto estate sono termini diffusi nella raccolta dedicata a Giovanna, come riporto di seguito:

Il ritorno in *Tema dell'addio*

Jordi Valentini

«Milano era asfalto, asfalto liquefatto [...]» (“Milano era asfalto, asfalto liquefatto. Nel deserto”, v. 1); «Lungo una strada di Roserio [...] ai tuoi sandali | che l’asfalto bruciava, l’asfalto | di ogni estate, l’asfalto» (“Lungo una strada di Roserio”, vv. 1, 3-5); «Bruciava l’asfalto e tu eri sola | tra gli alberi di Quarto Oggiaro e le luci» (“Bruciava l’asfalto e tu eri sola”, vv. 1-2).

«Da allora a qui. Era il primo giorno dell’estate» (“Tutto era già in cammino. Da allora a qui. Tutto”, v. 7); «Nell’estate del tempo umano, nell’ultima estate» (“Nell’estate del tempo umano, nell’ultima estate”, v. 1); «e l’attimo separato | dal suo vortice resta qui, nel cuore | buio dell’estate [...]» (“Ci teniamo vicini”, vv. 3-5); «che l’asfalto bruciava, l’asfalto | di ogni estate, l’asfalto» (“Lungo una strada di Roserio”, vv. 4-5); «È follia di tutti, l’estate, traffico | di cantieri nella città lasciata. Ognuno | è lo stadio terminale, ognuno è l’estate, questa | estate vissuta in una sillaba, in un tremito» (“È follia di tutti, l’estate, traffico”, vv. 1-4); «una melodia invocata tra le note | più disperse, i cuscini, le scale mobili | dell’ultima estate, dell’ultima | frase che respira in tutte» (“Talvolta è stato attendere nel buio”, vv. 5-8); «dove andrà il tuo sangue, l’estate | di Roserio, la cicatrice, la stretta di mano» (“Sulla tua fronte restava un segno”, vv. 6-7); «Nell’estate spoglia, nella definitiva» (“Nell’estate spoglia, nella definitiva”, v. 1); «Ora si è spezzato l’ordine, ora | ti avvicini alla stanza e resti | nuda per tutta l’estate, con la mano | che gira all’infinito la maniglia» (“Ora si è spezzato l’ordine, ora”).

La loro assenza in questo momento della scrittura di De Angelis indica una fase ancora poco definita della riflessione – alimentata anche dal decorso della malattia – sulla morte e l’addio in rapporto alla città, che è il luogo centrale di questa vicenda come l’estate è la stagione che la segna:

L’asfalto poi è davvero imperante in questo libro. C’era anche prima, devo dire, c’era l’asfalto bagnato di *Somiglianze*, con il riflesso dei fari nel buio, c’era quello fiabesco della *Corsa dei mantelli*, c’era quello screpolato delle tangenziali in *Biografia sommaria*. Ma qui è una presenza ossessiva: è un asfalto della più calda estate milanese, reso umido dal sole. Quasi liquido, come una corrente che invade tutto, entra nella stanza, copre le pareti, le lenzuola, il cuscino, entra implacabile nel seno di una donna. È una presenza minacciosa, porta con sé allarme e presagio, panico e silenzio, il silenzio che precede una rivelazione. (“Lo sguardo rimasto solo”, 109)

Un altro termine fondamentale per la raccolta, non per quantità ma per la posizione che occupa, è proprio «domenica». Come già evidenziato, la prima sezione di *Tema dell'addio* è intitolata, come l’inedito [4a], “Vedremo domenica”. Ma domenica è anche l’ultima parola del libro («[...] la chiara | sorte di questa domenica»; “All’appello totale, all’appello”, vv. 16-17), rendendo esplicito l’andamento circolare del tema. Lo stesso titolo riunisce gli inediti pubblicati sulla rivista *Nuova Corrente* nel 2003, tra i quali figura anche il testo appena analizzato, con il titolo “Velocità prolungata”:

[4b]
Stavi nell’ultimo vagito
supremo e suburbano, qualcosa
che tiene la palpebra fissa,
qualcosa in soprassalto, qualcosa
esistendo ti vortica intorno,
tra istante ed estensione, un istante
della terra, uno stare
con le cose, un bene
concentrato, dove tutto si dedica
e ricorda, esistenza plenaria,
intera dimora invocata nel tumulto,
segno sacramentale del mattino
che capivi a mano a mano,

Il ritorno in *Tema dell'addio*

Jordi Valentini

a mano a mano, pienezza
benignamente mortale.

“Aspetto, stupito dell'identico,
come un antico detto che
ora ti ridico: non dimentico”.

vv. 2-4: «stavi nell'ultimo vagito» (“Costruzione con i fiammiferi III”, *BS*, v. 2); «Stavi nell'ultimo vagito | supremo e suburbano, qualcosa | che tiene la palpebra fissa, qualcosa | esistendo ti vorticava intorno» (“Costruzione con i fiammiferi VIII”, *BS*, vv. 1-4); «Qualcosa, esistendo, | ti vortica intorno» (“Teri, un altro ieri”, *BS*, vv. 1-2).

v. 10: «dimora plenaria | invocata dentro il turbine | mentre la nebbia sprigiona | dal Lambro e ogni senso | di strade è perduto è perduto» (“Teri, un altro ieri”, *BS*, v. 12-16).

vv. 6-15: «Un istante della terra, | uno stare con le cose, | bene mattutino che si offre | e si ricorda, dimora | trovata nel tumulto: un tempo | che capivi a mano a mano, lente | costruzioni a mano a mano, calendario | terrestre [...]» (“Un istante della terra”, *TA*, vv. 1-8).

vv. 16-18: «“Ti attendo, stupito dell'identico | ti dico: non dimentico”» (“Teri, un altro ieri”, *BS*, vv. 17-18).

Rispetto alla lezione precedente, questo inedito abbandona alcuni dei riferimenti ad altre raccolte, e in un passaggio in particolare si avvicina ad un frammento poi confluito in *Tema dell'addio* (“Un istante della terra”, vv. 1-8). Le differenze non sono sostanziali, ma alcune mostrano una ricomposizione del testo più compatta, attraverso differenti accostamenti. Per esempio, il «bene mattutino» (v. 3) nel testo d'arrivo è il risultato di passaggi discosti nell'inedito [4b], dove «bene» e «mattino» formano altre immagini: «segno sacramentale del mattino» (v. 12); «e un bene | concentrato [...] benignamente mortale» (vv. 8-9, 15). Il titolo “Vedremo domenica” ritorna anche in un'altra poesia, per nulla aderente alle due appena analizzate, e pubblicata sia in *Poeti nel tempo del giubileo*, sia nella rivista *Nuova Corrente*:

[5]
Stringevi in una pietra
l'idea: pietra rimasta
tra quelle migranti
dove qualcuno ci fiordò esattamente
era la stessa mano
che gira all'infinito la maniglia
e infine ci addita, con la sola
certezza del proprio pallore.
Si è fatto giorno. Grande è la scuola
della fine e del ritorno
di ogni amore.

vv. 5-6: «era la stessa mano | che gira all'infinito la maniglia» (“Costruzione con i fiammiferi IV”, *BS*, vv. 4-5); «[...] con la mano | che gira all'infinito la maniglia» (“Ora si è spezzato l'ordine, ora”, *TA*, vv. 3-4).

vv. 7-8: «[...] con la sola certezza / di una rima [...]» (“Costruzione con i fiammiferi VII”, *BS*, vv. 3-4); «[...] con la sola | certezza del tuo piangere» (“Sotto la camicetta verde c'era un vuoto”, *TA*, vv. 6-7).

Degli inediti che si legano in qualche modo al titolo della prima sezione di *Tema dell'addio*, solo uno riporta un passaggio poi effettivamente confluito in quella ([4a], «supreme tensioni | dell'attimo», vv. 14-15; «[...] supreme tensioni dell'estate», “Milano era asfalto, asfalto liquefatto. Nel deserto”, *TA*, v. 9). Inoltre, colpisce che la poesia apra con l'immagine della pietra scagliata (o comunque tenuta in mano), che ricorre poche volte nell'opera di De Ange-

Il ritorno in *Tema dell'addio*

Jordi Valentini

lis: «e noi a valle con una pietra in pugno | alzati di scatto mortali» (“Quando le mani, a mezzaluna”, *MI*, vv. 8-9); «Digli di quella pietra, quella briciola di terra | digli che la fionda non basta più | per spezzare questa mia serra» (“Leggenda del Lago di Garda”, *TV*, vv. 26-28); «ho una sola pietra da scagliare eretta» (“Un nome della via”, *DP*, v. 3). Il gesto di cui la pietra è il veicolo pone il noi in una condizione di passività («dove qualcuno ci fiandò esattamente», v. 4), poi rafforzata dalla ripresa di un’immagine («e infine ci addita», v. 7) già impiegata in precedenza: [2b], «[...] una voce | ci addita [...]», vv. 4-5; [2c], «Una specie di esilio ci additava», v. 1. In questo caso pare essere la mano ad additare, ma il fatto che ciò avvenga dopo che ha «gira[to] all’infinito la maniglia» (v. 6) crea un’ambiguità. Il gesto avviene e al contempo non può mai avvenire. La mano addita il noi in un tempo paradossale, costantemente ripetuto, come il gesto precedente. In questa immagine, poi ripresa in *Tema dell’addio* ma attribuita unicamente al tu («ti avvicini alla stanza e resti | nuda per tutta l’estate, con la mano | che gira all’infinito la maniglia», “Ora si è spezzato l’ordine, ora”, vv. 2-4), si esprime compiutamente il ritorno come ossessione e condizione inseparabile dalla perdita. Non una morale, ma quantomeno una lezione rimasta ai vivi, «la scuola | della fine e del ritorno | di ogni amore» (vv. 9-11). Un termine – scuola – che dal tono più poetico di questo inedito diventa un luogo concreto, esprimendo in fondo il medesimo concetto: «Si muore così, all’ingresso | di una scuola, un cerchio perfetto» (“Eri l’ultima”, *TA*, vv. 13-14).

2.2. Altri inediti

Tornando all’immagine della pietra, negli anni in cui compone questi inediti essa deve risultare a De Angelis una figura di nuovo rilevante, almeno temporaneamente. Infatti, figura anche in un altro testo pubblicato nell’antologia *Poeti nel tempo del Giubileo*, intitolato “Sera di lato”:

[6]
Gloria per noi sollevati
da terra, per i nostri
grembiuli identici sognatori, per le vene
che furono marea, voce di gioia e di soccorso, voce
spartita in milligrammi e in assemblea,
braccia distese all’infinito sulla croce:
qualcuno ha afferrato quella pietra,
ha aperto la sua mano, l’ha scagliata
tra i fosfori e gli azzurri
si è scatenata la magia di un’altra età
gloria in excelsis
quel dormitorio senza finestre, quella muta
essenza che attraversa il lenzuolo e il suo
minuscolo terrapieno, una macchia sul pigiama.

vv. 3-5: «custodisci queste vene che furono marea» (“L’oceano intorno a Milano VI”, *BS*, v. 2); «[...] milligrammo e annuncio, grido infinito | di gioia o di soccorso [...]» (“Semifinale”, *BS*, vv. 15-16).

v. 11: «Nessun gloria in excelsis, ma un groviglio» (“Nessun gloria in excelsis, ma un groviglio”, *TA*, v. 1).

v. 12: «nel dormitorio senza finestre e nella luce | della ferrovia che si alza sul tempo» (“Pezzi di ragione XI”, *TV*, vv. 2-3); «nel dormitorio senza finestre» (“Nel cuore della trasmissione”, *BS*, v. 4); «nel dormitorio senza finestre» (“Costruzione con i fiammiferi IV”, *BS*, v. 3).

Il ritorno in *Tema dell'addio*

Jordi Valentini

Ad eccezione della «pietra», questa poesia ha un tono molto distinto da quella appena analizzata, già dal verso d'apertura: un chiaro riferimento al mondo religioso, con quel «gloria in excelsis» (v. 11) poi ripreso in *Tema dell'addio*. Tuttavia, se in questo inedito l'invocazione è reiterata ed ha un chiaro destinatario («per noi», v. 1), in *TA* è espressa nella sua totale negazione: «Nessun gloria in excelsis, ma un groviglio | nervoso, un raschiare di suoni e occhi | fissi all'ingù [...]» («Nessun gloria in excelsis, ma un groviglio», *TA*, vv. 1-3). La fede, in *TA*, non dà risposte; in tal senso è significativo che la poesia appena citata si concluda con un passaggio («eppure io ero con te | e tu non eri con me», vv. 10-11) tratto dalle *Confessioni* di Sant'Agostino, un'opera che altrettanto fortemente esprime il travaglio di fronte all'indecifrabile e il dubbio che ciò comporta: «Ed ecco, Tu eri dentro di me e io ero fuori, e ti cercavo lì, e deforme mi gettavo sopra queste belle forme che Tu hai creato. Tu eri con me, e io non ero con Te» (951). La tensione di *TA* per un discorso che includa anche la fede – per quanto espressa nella sua insufficienza – si riflette anche nelle riprese degli inediti analizzati. Essi attingono molto spesso alla serie di brevi liriche “Costruzione con i fiammiferi” (BS): «un dialogo, a volte pacato e a volte acceso, con un insegnante di religione conosciuto negli anni Sessanta all'Istituto Gonzaga di Milano e poi ritrovato all'Università Statale» (Crocco, “Dialogo con Milo De Angelis”).

Infine, quella «muta | essenza» (vv. 12-13) che nell'inedito è resa appena concreta attraversando lo spazio e il corpo («una macchia sul pigiama», v. 15), in *Tema dell'addio* è specificata come «L'essenza della carne ferita» (“L'essenza della carne ferita”, v. 1). La malattia rende tangibile ciò che fino ad allora poteva essere appena accennato; conduce il discorso da un vago noi (o «qualcuno» al v. 7) al dialogo tra due interlocutori. Lo stesso procedimento è riscontrabile in un altro inedito indipendente, che però contiene qualche spia di *TA*:

[7]
Agosto 1989

Udì la canzone del cielo, delle corriere
e dei baci: adesso non voglio sapere
se mi credi o mi piaci... adesso è seduta,
sistema a sinistra la gonna, volge a destra il sorriso,
ascolta tutti i rumori di un canale; li ascolta
e disegna, nel Parco Reale, un accordo con le sue dita.
E adesso ricordo, sì, ricordo anch'io la panchina,
come dolcemente guariva la grande ferita.

vv. 2-3: «bambina che cerca un viso | qualsiasi, lo bacia, lo fa suo, | gli crede, gli cede» (“Nella tua estrema voce”, *TA*, vv. 6-8).

vv. 7-8: «[...] riposavi su un'intatta | panchina, riposavi ed eri l'arcadia | delle tue mani [...]» (“Il cancello si apriva, erano le undici”, *TA*, vv. 3-5).

Questa poesia estremizza un fenomeno abbastanza comune in *Tema dell'addio*, ovvero l'oscillazione del soggetto focalizzato: il passaggio dalla descrizione in terza persona di un momento passato, ad un istante presente. Quest'ultimo è condotto tra l'io poetico e un tu («adesso non voglio sapere | se mi credi o mi piaci») o come riflessione privata dell'io («E adesso ricordo, sì, ricordo anch'io la panchina, | come dolcemente guariva la grande ferita», vv. 7-8). Diversi piani esperienziali si confondono nella raccolta, specialmente per portare all'attenzione del lettore la compresenza di un lutto individuale e di un lutto comune: dimensioni dell'addio costantemente in tensione.

Un altro fondamentale indizio che avvicina questo inedito a *Tema dell'addio* è l'uso del termine ferita, che ricorre nella raccolta dedicata a Giovanna più che nelle precedenti: «L'essenza della carne ferita | vagava tra due muri» (“L'essenza della carne ferita”, *TA*, vv. 1-

Il ritorno in *Tema dell'addio*

Jordi Valentini

2); «Vattene | nulla morente, | vattene ferita | dei minuti che tornano qui» (“Sotto i cavi sospesi”, *TA*, vv. 7-10); «l’asfalto | che penetra nel seno, finché appare | la ferita, finché la vita | è silenziosa come la sua fine»; (“Lungo una strada di Roserio”, *TA*, vv. 5-8); «Non ha più contorno | la ferita che abitava nel seno» (“Invochi il respiro, la giusta”, *TA*, vv. 6-7). In nessuna di queste occorrenze, tuttavia, la ferita è descritta come grande. Questo aggettivo compare nell’opera di De Angelis senza una specifica connotazione, potendosi legare a diversi termini e contesti. Ma «ferita», termine chiave nel rapporto dell’io poetico con la malattia, si esprime compiutamente proprio nell’essere slegato da altre parole. Questa scelta, non solo stilistica, è valida in pochi casi, poiché molte parole topiche di De Angelis sono unite a un’aggettivazione che «collega direttamente piani e livelli di realtà che la logica comune separa» (Simonetti 154). In questo modo, il poeta dà voce alla confusione dei piani esperienziali che investono il discorso dell’io poetico, e lo avvicinano all’inesprimibile in cui anche il commiato è posto. Riporto di seguito qualche esempio tratto da *Tema dell'addio*:

«cielo allucinato» (“Contare i secondi, i vagoni dell’Eurostar, vederti”, v. 9); «penombra | addolcita» (“Milano era asfalto, asfalto liquefatto. Nel deserto”, vv. 2-3); «tempo, luminoso [...] stanza, | assorta» (“Tutto era già in cammino. Da allora a qui. Tutto”, vv. 2, 4); «cuore | buio» (“Ci teniamo vicini”, vv. 4-5); «nulla morente» (“Sotto i cavi sospesi”, v. 8); «preciso mistero» (“Potenza del minuto contato”, v. 7); «mattino aperto» (“Toccandoti la fronte sentivi il mare”, v. 2); «rosa | affranta» (“Quell’ignoto che in pieno giorno”, vv. 2-3); «scintilla risorta» (“Ti alzi e ti tuffi, vuoi inghiottire la vita”, v. 5); «sempre insanguinato [...] estrema gola» (“Nella tua estrema voce”, vv. 3, 5); «attimo strappato» (“Camminavi con la coscienza del sangue”, v. 2).

L’esempio della «grande ferita» riportata nell’inedito [7] non si lega ai casi appena menzionati. L’abbandono dell’aggettivo, una volta consumatosi l’addio con una concretezza prima non avvertita a tal punto, rende quella ferita indecifrabile e quindi unica in se stessa. Per questo riteniamo che un aggettivo legato a un termine chiave come ferita (lo squarcio che pone l’io poetico di fronte alla malattia, il limite oltre il quale essa non è mai pienamente attingibile) sia divenuto superfluo ad una stesura ulteriore.

3. Verso Giovanna: forme dell’officina deangelisiana

Prima di confrontare i risultati ottenuti da questa breve incursione negli avantesti deangelisiani, è utile tornare a Giovanna Sicari, figura centrale di *Tema dell'addio*. Il suo nome è pronunciato solo una volta nella raccolta, escludendo la dedica: «E Giovanna, | in un silenzio di ospedali, quando il tempo | rivela i suoi grandi paradigmi» (“Affogano le nazioni, crollano le torri, un caos”, vv. 14-16). Il dato più evidente, ovvero che la raccolta è dedicata alla poetessa tarantina e quindi essa è l’interlocutrice unica di un libro esclusivamente volto a quel tema, non deve renderci meno attenti agli elementi testuali che ne segnano la presenza. Tolta l’esplicita evocazione appena citata, e nonostante il tu di *TA* sia altrimenti descritto più vagamente nel corso del libro, l’intuizione che dietro esso si nasconda sempre la compagna perduta è rafforzata dal testo. Sappiamo che è una donna, quantomeno per il costante riferimento al seno che è spesso legato alla malattia, alla ferita: «[...] l’asfalto | che penetra nel seno, finché appare | la ferita [...]» (“Lungo una strada di Roserio”, vv. 4-6); «Poi ci fu l’esplorazione atterrita del tuo | seno [...]» (“Poi ci fu l’esplorazione atterrita del tuo”, vv. 1-2); «[...] chiama il seno | che si spezzò in un agosto [...]» (“Un suono di ninna nanna chiama la morte”, vv. 2-3); «[...] Non ha più contorno | la ferita che abitava nel seno» (“Invochi il respiro, la giusta”, vv. 6-7). A questa figura l’io poetico è chiaramente legato da un sentimento amoroso, per l’uso di vari epiteti che denotano la natura del loro legame: «cosa è accaduto, cosa | è accaduto, amore mio, come | mai, come mai» (“Un istante della terra”, vv. 9-11) «A

Il ritorno in *Tema dell'addio*

Jordi Valentini

te, amore [...]» («A te, amore, una semplice», v. 1); «mia arciera, mia trafitta | che ogni notte ti accendi nel cielo» («Camminavi con la coscienza del sangue», v. 3); «manchi soltanto tu, arciera | bambina, tu puntaspilli, tu che parli | al sangue, tu furtiva | e assetata | tu, filo di voce, [...] oh tu fra coloro che attendono» («All'appello totale, all'appello», vv. 4-8, 13). Uno in particolare – arciera – è significativo perché ci riporta allo studio finora condotto, all'importanza dell'ossessione nella poesia di De Angelis. Prima di *Tema dell'addio* (nel quale ha due occorrenze), il termine è usato una sola volta nell'opera deangelisiana, in un testo di *Biografia sommaria* intitolato «Ude-garami»:

Ti scelsi bella arciera
per un gioiello
che dal nulla separò
una molecola guerriera
e aprì la veste
stretta al respiro
come un luogo intero
come un'improvvisa eternità.
Vela blu la tua cintura!
Ora ci addestra,
amore, la medesima ferita
e le stelle sotto il tappeto
sono quella palestra
uguale alla vita.

Questa poesia fa parte di una serie di testi che hanno al centro della loro riflessione il gesto atletico: concetto da sempre caro a De Angelis, che ne ha dato una definizione anche in *Poesia e destino*. In particolare, è posto in relazione alla femminilità come atto rituale indecifrabile per chi partecipa ad esso. Quindi ci sono, ad esempio, Paoletta dalle «braccia vittoriose», una «fanciulla campionessa | [con] la cintura nera sul kimono» («Paoletta», *BS*, vv. 5-8); Donatella con «la miracolosa forza delle ginocchia | quando sfolgora gli ottanta metri, quasi al filo | e così all'improvviso si avvera, come un frutto» («Donatella», *BS*, vv. 31-33); oppure ancora Stefania, «ragazza dei baratri e dei bar, dei giochi | di destrezza, dei campionati studenteschi | vinti in scioltrezza: nove secondi | con sei metri di distacco [...] divina falcata adolescente» («Per quell'innato scatto», *BS*, vv. 6-9, 18). La differenza nel rapporto con l'arciera sta nel coinvolgimento dell'io poetico, che è parte attiva del gesto, e in esso attua la scelta di condividere la ferita. Uno squarcio aperto nella veste, attraverso il quale si giunge al «luogo intero», all'«improvvisa eternità». Nel passaggio a *Tema dell'addio* questo squarcio si rende però più concreto e narrabile. La veste diviene una più specifica «camicetta verde», sotto la quale «c'era un vuoto | di secoli» («Sotto la camicetta verde c'era un vuoto», *TA*, vv. 1-2): segno della pervasività della malattia, manifestazione concreta di quella ferita, che si insinua unendo e separando al tempo stesso l'io poetico e il suo interlocutore.

Il dato più significativo della presenza di Giovanna in questa raccolta, nel contesto di questo studio, rimane però lo spiccato debito che *Tema dell'addio* dimostra nei confronti della poesia sicariana (cfr. Giusti 237-62), con numerose citazioni a quest'ultima (cfr. Sicari, *Poesie 1984-2003*):

«Io piccola venire dei proletari | piango in sordina» («Stanza di ufficio», *Decisioni*, vv. 13-14) → «[...] Venere ritornava nella sua baracca» («Il luogo era immobile, la parola scura. Era quello», *TA*, v. 7); «Quando mi addormento sfila il passato | e ora il presente: Marco, Milo, Danilo, Sandra, Lucia | vi ho visti stampati su questi casermoni | e scale di ferro, perlustravate | la mia anima affilata | ancora in me cercate | piccole attenzioni, parole d'amore [...] con voi, presen-

Il ritorno in *Tema dell'addio*

Jordi Valentini

ze angeliche | della terra e del fervore | con voi auguri, semi di pace | soltanto pace e furore» (“Ancora in me cercate parole d’amore”, *Epoca immobile*, vv. 1-7, 20-23) → «Rivedo mio padre in una città di mare, una brezza | di Belle Epoque e un sorriso sperduto di ragazzo. | E poi Paoletta che sul tatami trovò la vittoria | a tre secondi della fine. E Roberta | che ha dedicato la sua vita. E Giovanna, | in un silenzio di ospedali, quando il tempo | rivela i suoi grandi paradigmi» (“Affogano le nazioni, crollano le torri, un caos”, *TA*, vv. 10-16); «masse d’aghi e spilli mi sottraggono | al corpo» (“I trapassati chiedono di me”, *Epoca immobile*, vv. 3-4) → «[...] gli aghi | entrano in te che cerchi | di stare con le cose» (“I battiti carnali si stringono a una doccia”, *TA*, vv. 3-5); «Ci dovrà essere nel cielo una fiammella, un po’ di acqua | un po’ di sale, un cesto d’uva, una fragranza di pane | un seme, un ponticello» (“Canto della riparazione”, *Epoca immobile*, vv. 1-3) → «Ci deve essere un’alba | terrena, dicevi, un seme intatto, | una fiammella, un preludio che esce | dagli ospedali, suonato da una piccola mano, | una corona di spighe regalata al guaritore» (“I battiti carnali si stringono a una doccia”, *TA*, vv. 6-10); «Mattino aperto è questo che si vive come in guerra» (“Mattino aperto”, *Decisioni*, v. 1) → «parlavi di un mattino aperto come in guerra» (“Toccandoti la fronte sentivi il mare”, *TA*, v. 2); «per l’ordine che vacillava» (“Il Natale cadeva a perpendicolo”, *Epoca immobile*, v. 7) → «Ora si è spezzato l’ordine [...]» (“Ora si è spezzato l’ordine, ora”, *TA*, v. 1).

Il dialogo con la compagna perduta si dissemina nel testo, nel tentativo di perpetuarlo. La presenza di Giovanna reitera l’unicità del tu che è quello (rilevante, nell’opera, la presenza di deittici), inconfondibile da un altro. Nonostante il lettore si possa riconoscere nell’addio di cui è partecipe leggendo la raccolta, esso non può esprimersi in termini che lo rendano intercambiabile, o generico. È proprio mantenendo la sua specificità che l’addio è percepito in tutta la sua portata, dichiara De Angelis:

Non riguarda solo me, dunque. Riguarda quelli che credono alla parola poetica. E non importa quanti sono. Sono quelli che riconoscono nella mancanza espressa da questa parola una loro mancanza o una mancanza che è stata loro e che può essere loro.

Perché ciò avvenga, la persona di cui si parla deve essere fortemente definita, non può restare generica, ossia permutabile, ma deve essere definita in un dettaglio che è solo suo, in un particolare che non è di nessun altro, in un segno distintivo... e solo in questo modo diventa unica. E solo quando è unica, può essere ricordata dagli altri, può nutrire gli altri. Se la persona perduta è rappresentata in modo generico, il lettore darà solo un’adesione generica. Se invece si mette in luce qualcosa di lui che è insostituibile, allora la sua vita per intero diventa insostituibile e chi legge ne sentirà ancora più forte la mancanza. (“Nell’aula 21”, 52)

La ripresa del testo sicariano deve essere stata effettuata nelle ultime fasi della stesura dell’opera, come parte di quel «fulmineo montaggio» (“Colloquio con Sebastiano Aglioco”, 31) a cui De Angelis attribuisce la genesi della raccolta. Infatti, ad un confronto oculato, nessuno dei passaggi di *Tema dell’addio* che riprendono la poesia della Sicari era già presente negli inediti del 2000-2003. Questi ultimi, come abbiamo evidenziato, devono molto all’ossessione di De Angelis per temi, immagini e termini già propri di raccolte precedenti. Ci sono quindi casi in cui l’inedito prelude a dei versi di *TA*, che però riprende al tempo stesso altri brani, in particolare tratti da *Biografia sommaria* e *Distante un padre*:

- «[...] costruzioni a mano a mano» (“Linn, l’avvicinamento VI”, *DP*, vv. 12); «non ho mai interrotto | quelle costruzioni a mano a mano» (“Una poesia per concludere III”, *SS*, vv. 2-3); «costruzioni a mano a mano» (“Un istante della terra”, *TA*, v. 7).
- «[...] hanno vagato | nel centimetro in cui non si entra» (“Una poesia per concludere”, *BS*, vv. 8-9); «[...] finché rimase | quel centimetro in cui non si entra» (“Vedremo domenica”, *CC*, vv. 11-12); «[...] tutto | cedeva di schianto, centimetro | in cui non si entra, preciso mistero» (“Potenza del minuto contato, culmine”, *TA*, vv. 5-7).

Il ritorno in *Tema dell'addio*

Jordi Valentini

- «era la stessa mano | che gira all'infinito la maniglia» (“Costruzione con i fiammiferi IV”, *BS*, vv. 4-5); «era la stessa mano | che gira all'infinito la maniglia» (“Vedremo domenica”, *NC*, vv. 5-6); «ti avvicini alla stanza e resti | nuda per tutta l'estate, con la mano | che gira all'infinito la maniglia» (“Ora si è spezzato l'ordine, ora”, *TA*, vv. 2-4).
- «[...] con la sola certezza | di una rima [...]» (“Costruzione con i fiammiferi VII”, *BS*, vv. 3-4); «[...] con la sola | certezza del proprio pallore» (“Vedremo domenica”, *NC*, vv. 7-8); «[...] con la sola | certezza del tuo piangere» (“Sotto la camicetta verde c'era un vuoto”, *TA*, vv. 6-7).

Queste corrispondenze non seguono un procedimento comune nel passaggio da una raccolta all'altra. Nei primi due esempi riportati cade l'aggettivo dimostrativo, portando ad una espressione priva di specificazione, almeno formalmente. Ciò è singolare, perché ci sono invece molti *loci* di *Tema dell'addio* in cui risalta l'esigenza di operare una distinzione netta. Addirittura, ciò avviene in un titolo di sezione, la quarta, intitolata “Quel lontano di noi”. Questi due esempi sembrano contraddire la necessità, altrimenti manifesta nel libro, di riconoscere che l'esperienza raccontata non è generica o confondibile. Forse ciò si può spiegare col fatto che queste espressioni («costruzioni a mano a mano»; «centimetro in cui non si entra»), pur aderendo all'esperienza narrata, sono già state utilizzate altrove nella poesia di De Angelis: hanno dato voce, prima che a questa, ad altre circostanze. Non essendo stati scritti per la prima volta in *Tema dell'addio* (ciò che li avrebbe legati indissolubilmente all'esperienza che in quel libro si narra), questi brani perdono il dimostrativo, sono propri di un linguaggio che si avvicina al fatto biografico e individuale, ma che al contempo lo precede. In altre parole, ciò che in *TA* può essere quello, e non altro, è ciò che attraverso l'aggettivo dimostrativo si esprime per la prima volta in quel modo e specificatamente in quel contesto, senza il richiamo ad un legame passato che ne depotenzi l'unicità. Riportiamo alcuni esempi: «Morire fu quello | sbriciolarsi delle linee [...]» (“Milano era asfalto, asfalto liquefatto. Nel deserto”, vv. 7-8); «[...] quel niente | che tiene freddo il pensiero, quel tremito | di lampadine e aghi [...]» (“Nessun gloria in excelsis, ma un groviglio”, vv. 3-5); «[...] era quell'assoluto | fragile, quello scandalo | che una frazione imprime al tutto» (“Poi ci fu l'esplorazione atterrita del tuo”, vv. 5-6); «quella luce sovrumana» (“Un suono di ninna nanna chiama la morte”, v. 9).

Gli altri due passaggi riportati sopra evidenziano invece un fenomeno ricorrente nell'approdo da questi inediti a *Tema dell'addio*: una maggiore vicinanza del discorso all'io poetico e al suo interlocutore. Sebbene «da mano che gira all'infinito la maniglia» possa non essere propriamente del tu a cui l'io si rivolge («ti avvicini, resti»), è chiaro che in *TA* questo gesto vi sia intrinsecamente legato, così come la sola certezza diventa, dall'essere impersonale («di una rima, del proprio pallore») al tu («del tuo piangere»). Similmente, riscontriamo in altri *loci* testuali il passaggio dalla terza persona singolare alla prima («sostanza esterrefatta, chiedeva come | è accaduto amore mio, come | mai, come mai», “La stessa voce asfaltata, la stessa”, *CC*, vv. 9-11; «[...] Non so poi | cosa è accaduto, cosa | è accaduto, amore mio, come | mai, come mai», “Un istante della terra”, *TA*, vv. 8-10), dalla terza plurale alla prima («così oscuramente le supreme tensioni | dell'attimo toccavano un viso», “Vedremo domenica”, *CC*, vv. 14-15; «noi dispersi tra le supreme tensioni dell'estate, | noi tra le ossa e l'essenza della terra», “Milano era asfalto, asfalto liquefatto”, *TA*, vv. 9-10), e dalla prima singolare alla seconda («E adesso ricordo, sì, ricordo anch'io la panchina, | come dolcemente guariva la grande ferita», “Agosto 1989”, *PG*, vv. 7-8; «[...] riposavi su un'intatta | panchina, riposavi ed eri l'arcadia | delle tue mani [...]», “Il cancello si apriva, erano le undici”, *TA*, vv. 3-5) esplicitando, laddove prima poteva essere solo alluso, che la panchina è strettamente legata all'interlocutore. Questa oscillazione vuole porre in evidenza come l'addio, una volta verificatosi, spinga De Angelis ad una rielaborazione di immagini già in uso per renderle più aderenti all'esperienza del noi, appena perduta.

Il ritorno in *Tema dell'addio*

Jordi Valentini

Un altro fenomeno riscontrabile nella scrittura di questi inediti, in relazione alla loro successiva riscrittura in *Tema dell'addio*, è il sostanziale rovesciamento di alcune immagini ed espressioni:

- «ferita dei millenni che non tornano qui [...]» (“Concentrazione del bene”, *PG/NC*, v. 13); «vattene ferita | dei minuti che tornano qui» (“Sotto i cavi sospesi”, *TA*, vv. 9-10).
- «da calda voce dell'al di qua» (“Hotel Artaud”, *PG*, v. 7); «calda voce dell'al di là» (“Nella stanza, nel modo esatto”, *TA*, v. 10).
- «l'alleanza fu mutata | in atto di presenza, bisbiglio» (“Vedremo domenica”, *CC*, vv. 8-9); «ogni lampadina, ogni spruzzo della doccia dicono | che si è rotta l'alleanza» (“Noi qui, separati dai nostri gesti. Tu blocchi”, *TA*, vv. 7-8).
- «si è scatenata la magia di un'altra età | gloria in excelsis» (“Sera di lato”, *PG*, vv. 10-11); «Nessun gloria in excelsis, ma un groviglio» (“Nessun gloria in excelsis, ma un groviglio”, *TA*, v. 1).

La continuità di queste espressioni si spiega nel fatto che esse nascono nel segno di una malattia già presente prima della morte della compagna. Il suo male si manifesta già negli anni Novanta, ma gli inediti analizzati si situano più tardi, nella sua fase più acuta. La perdita causata proprio da questo male spinge ad una riflessione ulteriore, che nel testo porta a significativi cambi di prospettiva. Se negli ultimi due esempi assistiamo ad una più semplice negazione di quanto affermato in precedenza, nei primi due la connotazione è più complessa, ed esprime concetti fondamentali nella raccolta: la «ferita», che dai «millenni che non tornano» (il pensiero della morte scacciato da sé) parla attraverso i «minuti che tornano» per esprimere il ritorno, possibile solo dopo l'addio. Il tentativo di rendere narrabile ciò che si situa oltre la circostanza individuale, di chi sta «al di qua» e si porge «al di là», poiché oltre quella soglia si lascia intravedere il mistero di chi non c'è più. La «calda voce», presumibilmente la stessa nei due testi, ha varcato un limite che l'io poetico interroga nel corso di tutta la raccolta.

4. Conclusione

Gli avantesti analizzati si pongono in una fase preliminare della stesura di *Tema dell'addio*, che tende a privilegiare il confronto con le raccolte precedenti: rielaborando per la maggior parte espressioni e immagini già utilizzate, senza una riflessione apparente che li faccia radicalmente trasmutare di significato. Pochi invece i lacerti che preludono a *TA*, e che confluiscono specialmente nella sezione “Scena muta”, da considerarsi quindi la prima nella cronologia del libro. Nel passaggio dagli inediti a *TA* si assiste a rovesciamenti e cambi di prospettiva che in questo studio si sono rivelati apparenti, per quanto circoscritti. Maggiori esempi di questo fenomeno potranno essere evidenziati da studi ulteriori, che mettano al centro la riflessione su lezioni manoscritte corrispondenti a una fase più tarda della stesura della raccolta. Attraverso lo studio delle varianti a stampa, è però stato già possibile sottolineare come la scrittura di Milo De Angelis si sostanzia dell'ossessione per il ritorno; in particolare, per una raccolta che lo pone al centro della sua tensione lirica ed esperienziale. In *TA* la morte biografica e narrabile della compagna rende il congedo una dimensione anche universale, e non decifrabile dall'io. Il ritorno si esprime formalmente nella costante oscillazione temporale del tema; nella reiterazione di alcune forme ed espressioni; nell'andamento circolare della raccolta, che inizia in una domenica che «vedremo» per lasciarne intravedere, negli ultimi versi, «[...] la chiara | sorte [...]» (“All'appello totale, all'appello”, vv. 16-17). Questo andamento però si concretizza nell'addio concreto e biografico, avviando la necessità di un dialogo che si nutre dell'ossessione: essa si volge alla scrittura precedente, ma anche alla poesia sicariana, aggiungendo un'importante traccia formale nel tema della raccolta. Gli avantesti a stampa, situati

Il ritorno in *Tema dell'addio*

Jordi Valentini

prima di questo procedimento, mostrano al contempo la fedeltà di De Angelis alla propria produzione e la necessità di rielaborazioni che tentino di compiere una separazione misteriosa e ineludibile, fuori e dentro la scrittura.

5. Bibliografia

- Afriso, Andrea. "Deangelisiana." *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*. Carocci, 2017.
- Agostino. *Confessioni*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, 2012.
- Baldacci, Alessandro. "Dioniso a Milano. Le atopie di Milo De Angelis." *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. XLI/4, Adam Mickiewicz University Press, 2014, pp. 5-9.
- Ceccagnoli, Patrizio. "Varianti e altri ritorni nella poesia di Milo De Angelis. Nota al testo." *Italian Poetry Review*, no. V, 2010, pp. 164-70.
- Crocco, Claudia. "Dialogo con Milo De Angelis." *Semicerchio*, no. LI, 2014/2, pp. 61-75, <http://www.leparoleelecose.it/?p=24019>. Accessed January 2020.
- . "Mario Benedetti da *Moriremo guardati* (1982) a *Il cielo per sempre* (1989)." *La poesia italiana degli anni Ottanta*, a cura di Sabrina Stroppa, vol. III, Pensa MultiMedia, 2019, pp. 139-68.
- De Angelis, Milo. *Poesia e destino*. Cappelli editore, 1982.
- , e Giovanna Sicari. *Non solo creato*. Crocetti, 1990.
- , Isabella Vincentini. "Colloquio con Milo De Angelis." *Colloqui sulla poesia*. BookTime, 2013, pp. 47-55.
- , e Gabriela Fantato. "Il luogo preciso della voce." *Colloqui sulla poesia*. BookTime, 2013, pp. 77-87.
- , e Patrizio Ceccagnoli. "Lo sguardo rimasto solo." *Colloqui sulla poesia*. BookTime, 2013, pp. 101-14.
- , e Sebastiano Aglieco. "Colloquio con Sebastiano Aglieco." *La parola data. Interviste 2008-2016*. Mimesis, 2017, pp. 23-32.
- , e Luca Manes. "Nell'aula 21." *La parola data. Interviste 2008-2016*. Mimesis, 2017, pp. 49-54.
- Deidier, Roberto. *Da un luogo anteriore - Poeti italiani del Novecento e oltre*. peQuod, 2008.
- Giusti, Francesco. *Canzonieri in morte. Per un'etica poetica del lutto*. Textus Edizioni, 2015.
- Jermini, Fabio. *Intervallo e fine. Commento a una sezione di Somiglianze (1976)*. Pensa Multimedia, 2015.
- Sicari, Giovanna, *La moneta di Caronte. Lettere e poesie per il terzo millennio*. Spirali/Vel, 1993.
- . *Poesie 1984-2003*, a cura di Roberto Deidier, Empiria, 2006.
- Simonetti, Gianluigi. "Nuovi modi per andare a capo: su alcune raccolte recenti di poesia italiana." *Italianistica*, vol. 37, no. 1, Gennaio-Aprile 2008, pp. 145-56, <https://www.torrossa.com/it/resources/an/2207433>. Accessed January 2020.
- Tassoni, Luigi. "Varianti e altri démoni per Milo De Angelis." *Semicerchio*, no. XLIII, 2010, pp. 89-92.