

CARMELO PRINCIOTTA

La scuola dei viventi. Il tragico in De Angelis e Anedda

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CARMELO PRINCIOTTA

La scuola dei viventi. Il tragico in De Angelis e Anedda

L'intervento intende mostrare due declinazioni del tragico nella poesia italiana contemporanea, mettendo a confronto Per quell'innato scatto di Milo De Angelis e Contro Scauro di Antonella Anedda. Si tratta di autori appartenenti al tempo del dopo Satura, il libro in cui Montale dichiara l'impossibilità della poesia tragica nel mondo delle comunicazioni di massa: i testi analizzati consentono quindi di esemplificare due disobbedienze al «mezzo parlare» ingiunto da Montale, dimostrando come si possa scrivere poesia tragica nonostante Satura. In particolare, De Angelis mette a punto un paradigma del tragico senza storia, volto a coniugare la dimensione della cronaca con quella dell'eterno nella forma del tragico assoluto e contingente; Anedda invece propone un paradigma del tragico con storia, in cui la coscienza di scrivere poesia dopo Auschwitz determina una riconfigurazione della lirica come genere della responsabilità individuale, ovvero come forma della poesia in pensiero.

I. Milo De Angelis, milanese classe 1951 nonché più giovane poeta della cosiddetta generazione del '68, e Antonella Anedda, nata a Roma nel 1955 ma di origini sardo-corse ed esordiente negli anni Novanta, mostrano due diverse declinazioni del tragico nel tempo del dopo *Satura*: il tragico senza storia e il tragico con storia.

«Bisogna rassegnarsi / a un mezzo parlare»¹ recita l'assioma di *Satura* con cui Montale dichiara l'impossibilità non tanto della poesia quanto della poesia tragica nel mondo delle comunicazioni di massa, facendo così collapsare il montalismo generato da *Le occasioni*. Quando si parla di un prima e di un dopo Montale ci si riferisce, infatti, a un prima e a un dopo *Le occasioni*; ma nel Novecento esistono due dopo Montale: un dopo *Le occasioni* e un dopo *Satura*. Il libro pubblicato nel 1939 aveva autorizzato una poesia tragica in grande stile, il libro pubblicato nel 1971 ne aveva invece segnato la crisi, per via del passaggio «dal mottetto al motteggio»,² secondo l'icastica definizione con cui Giovanni Raboni descrisse il passaggio dal vero all'altro Montale. Il trapasso dal grande stile alla maniera satirica è il corrispettivo formale del trapasso epocale dal moderno al postmoderno, ovvero dalla guerra come garanzia del tragico all'assedio delle cose come condizione della *satura*. Si passa, insomma, dalla bufera all'alluvione, per usare due allegorie storiche dello stesso Montale: alla selezione emblematica della realtà che, unita all'altezza tonale, era stata il *proprium* del grande Montale subentra una saturazione compositiva che implica lo snobistico abbassamento della voce tipico dell'ultimo Montale. *Satura* avrebbe potuto ipotecare non solo la poesia tragica del suo autore, ma la poesia tragica tutta. Scrivere dopo *Satura* ha significato anche scrivere nonostante *Satura*: autori delle nuove generazioni hanno dovuto fare a meno di Montale, allo stesso modo in cui autori delle generazioni precedenti non avevano potuto evitare di farsene salare il sangue.

«Non si rassegna / a un mezzo parlare»³ recita uno dei testi di *Somiglianze*, il libro con cui Milo De Angelis esordisce nel 1976. Il tragico poeta di Milano si trova *pour cause* nella necessità di smentire, in via preliminare, l'assunto di *Satura*, diventando così il protagonista della cosiddetta rinascita orfica degli anni Settanta, in area lombarda e non solo. Bisogna tenere presente che De Angelis ha opposto in sede teorica la tragedia all'orfismo e una precisa idea di milanesità ai presunti correttivi della lombardità.

Per quanto riguarda l'opposizione tragedia *versus* orfismo, basterebbe leggere *Tragedia novecentesca*⁴ e *La chiarezza di ogni tragedia*.⁵ Il primo scritto attenua il rapporto fra tragedia e orfismo, il secondo giunge a escluderlo. A detta dell'autore, la tragedia, «che ovviamente non ha

¹ E. MONTALE, *Incespicare*, in ID., *L'opera in versi*, a cura di G. Contini-R. Bettarini, Torino, Einaudi, 1980, 359.

² G. RABONI, *L'attesa di senso: Ungaretti*, in ID., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, 38-51: 51.

³ M. DE ANGELIS, *Una generosità*, in ID., *Poesie*, Introduzione di E. Affinati, Milano, Mondadori, 2008, 12.

⁴ M. DE ANGELIS, *Tragedia novecentesca*, in ID., *Poesia e destino*, Bologna, Cappelli, 1982, 41-42.

⁵ M. DE ANGELIS, *La chiarezza di ogni tragedia*, in *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, a cura di M.I. Gaeta-G. Sica, Venezia, Marsilio, 1995, 89-91.

niente a che fare con il finale luttuoso»,⁶ non prevede l'«elemento purgatoriale che emerge continuamente negli orfismi». ⁷ A ciò si aggiunga la seguente osservazione:

Ma inconciliabile con la tragedia appare ogni variante dello stoicismo, dalla caricatura seneciana del *fata nolentem trahunt, volentem ducunt* (nella tragedia vige proprio il *volentem trahunt!*) agli esistenzialismi più infarciti di tratti stoici, che abbassando la tragedia a male di vivere, sostengono i colpi dell'esistenza con il distintivo delle stimmate (o più banalmente delle ammaccature).⁸

In tal modo, la tragedia allenta «il suo rapporto con l'orfismo, passato e presente». ⁹ Il secondo scritto, invece, sostiene l'incompatibilità fra tragedia e orfismo: «Nessun legame con il mito salvifico della discesa agli inferi. Intendo dire che la nascita della tragedia – ossia della nostra tradizione poetica – si compie in contrasto con l'orfismo». ¹⁰ Poesia tragica significa per De Angelis una lirica senza elegia, cioè «senza il tentativo di abbassare le potenze arcaiche e di farne un risvolto dell'umano». ¹¹ È probabile che l'autore conoscesse la proposta anti-elegiaca di Mario Luzi, incentrata su Campana e su Rebora come modelli alternativi a Montale e, più in generale, alla «norma post-leopardiana», ¹² e volesse declinarla, quanto a Campana, in senso tragico anziché orfico. L'interpretazione orfica di Campana fa leva sull'idea di metamorfosi, quella tragica sull'idea di destino: ecco perché De Angelis, secondo cui il tragico consiste proprio nel «dono di bloccare in destino la metamorfosi», ¹³ sostituisce implicitamente la prima con la seconda, mantenendo tuttavia la prospettiva anti-elegiaca di Luzi.

Per quanto concerne l'opposizione milanesità *versus* lombardità, sarebbero sufficienti alcuni passi delle interviste comprese in *Colloqui sulla poesia*. Fin da *Somiglianze* è stata evocata, come parziale correttivo di un orfismo che De Angelis ha sempre contestato, ¹⁴ la linea lombarda di anceschiana memoria, ¹⁵ quell'«adorabile pregiudizio» che Luciano Erba ha ridotto all'impotenza con la disarmante ironia di una sua poesia. ¹⁶ De Angelis, alla cui poetica tragica l'ironia è radicalmente estranea, ¹⁷ ha respinto recisamente la categoria introdotta da Luciano

⁶ DE ANGELIS, *Tragedia novecentesca...*, 41.

⁷ Ivi, 42.

⁸ *Ibidem*. La frase senecana è una citazione a memoria di «Ducunt volentem fata, nolentem trahunt» in *Ep. ad Luc.* 107, 11, traduzione latina di un verso del filosofo stoico Cleante.

⁹ Ivi, 41-42.

¹⁰ DE ANGELIS, *La chiarezza di ogni tragedia...*, 91.

¹¹ M. DE ANGELIS, *Una lirica senza elegia*, in ID., *Poesia e destino...*, 15.

¹² M. LUZI, *Campana, al di qua e al di là dell'elegia*, in ID., *Vicissitudine forma*, Milano, Rizzoli, 1974, 157-163: 158. Si vedano anche M. LUZI, *Leopardi nel secolo che gli succede*, in ID., *Vicissitudine forma...*, 114-127, e M. LUZI, *L'azione poetica di Rebora*, in ID., *Vicissitudine forma...*, 144-163.

¹³ M. DE ANGELIS, *Ancora su poesia e teoria*, in ID., *Poesia e destino...*, 52-57: 55.

¹⁴ Cfr. P. CECCAGNOLI, *Lo sguardo rimasto solo*, in M. DE ANGELIS, *Colloqui sulla poesia*, a cura di I. Vincentini, con un DVD video a cura di V. Nicodemo-S. Massari, Milano, La Vita Felice, 2008, 101-114: 110-111: «Ormai ho smesso di lottare contro le definizioni! Cerco solo di capire cosa può avere spinto i critici a sentire “orfica” una poesia come quella di *Somiglianze*, così legata alla durezza metropolitana e quindi già a prima vista lontana dal puro canto di Orfeo. Forse perché hanno avvertito una possessione, una forza oscura e minacciosa da cui ero condotto e a cui dovevo tutto. Forse la sensazione di una permanenza, di una forza essenziale che si ripresenta nei secoli. O forse è stato quell'intreccio di cui parlavo tra la parola e un rischio mortale, quello sforzo pericoloso di riportarla a un'aurora».

¹⁵ Cfr. *Linea lombarda. Sei poeti*, a cura di L. Anceschi, Varese, Magenta, 1952.

¹⁶ Cfr. L. ERBA, *Linea lombarda*, in ID., *Poesie 1951-2001*, a cura di S. Prandi, Milano, Mondadori, 2002, 270: «Adoro i pregiudizi, i luoghi comuni / mi piace pensare che in Olanda / ci siano sempre ragazze con gli zoccoli / che a Napoli si suoni il mandolino / che tu mi aspetti un po' in ansia / quando cambio tra Lambrate e Garibaldi».

¹⁷ Cfr. M. TROVATELLI, *Parole esatte come i pesi di un ginnasta*, in DE ANGELIS, *Colloqui sulla poesia...*, 145-148: 146: «Curiosità, umorismo, ironia: nulla di questo genere mi riguarda! La poesia mira al punto cruciale. Non può difendersi con questi filtri. Abbiamo poche parole dentro di noi, sempre quelle, da sempre, per sempre. Dobbiamo dirle con fede, ripeterle finché non diventano un destino. Ne va della nostra salvezza.

Anceschi e, implicitamente, anche la più ragionevole nozione di lombardità formulata in seguito da Raboni,¹⁸ opponendo a entrambe una specifica e allo stesso tempo poliedrica idea di milanesità:

Milano consente di non essere lombardi. Milano è un luogo di rigore e sottrazione, affine alla mia idea di poesia. È un luogo di minime confidenze e intimismi, e anche questo mi piace. C'è poi a Milano una cultura delle periferie ignota a ogni altra città italiana: impensabile, Milano, ridotta al suo centro storico o anche ai suoi confini comunali.¹⁹

De Angelis ha inteso fare della sua poesia «una città come Milano. Non la Lombardia che è nemica di Milano: la Lombardia è lacustre, è i laghi, è un primo Sereni, è un Erba».²⁰ Pur riconoscendo la molteplicità delle declinazioni poetiche consentite dalla città,²¹ egli ha assunto Milano come un potente paradigma di morte e di rinascita. Forse è in questo senso ben preciso che non si può escludere una tensione orfica di fondo. La città viene ricreata da De Angelis e insieme ne modella la poesia, anche quando tace o non compare quella specie di toponomastica animata con cui l'autore ha consacrato i suoi luoghi unici, conosciuti e restituiti attraverso la lezione pavese del ritorno.²² Milano, dunque, non è soltanto uno spazio, un nome e un tema, ma è anche uno stile.

Il poeta delle somiglianze avrebbe più tardi patrocinato l'esordio di Antonella Anedda, riconoscendovi una voce altrimenti tragica, ma pur sempre alleata: *Residenze invernali* esce, infatti, nel 1992 come volume inaugurale di una collana diretta per l'editore Crocetti dallo stesso De Angelis, che nella rivista «Poesia» aveva precedentemente accompagnato una cospicua anticipazione del libro, dal titolo provvisorio *Voci per alleati*.²³ La poesia deangelisiana si iscrive nel tragico assoluto e contingente, giusta la particolare interpretazione dell'imperativo di Rimbaud («Il faut être absolument moderne»)²⁴ proposta in *Poesia e destino*: «si trattava di essere moderni nell'assoluto e di rimanere assoluti di fronte all'impatto con la contingenza».²⁵ È una forma di tragico senza storia, senza elegia e senza pietà. Un testo di *Terra del viso*, resoconto di un viaggio compiuto col padre nei luoghi della campagna di Russia e libro in cui la memoria storica del genitore-reduce si confronta e incrocia con la memoria sportiva e letteraria del figlio-poeta, per cui la Russia è il paese di Valery Brumel e di Marina Cvetaeva piuttosto che un drammatico teatro di guerra, recita emblematicamente: «(toglietemi la storia, presto, / se no come ricomincio?)».²⁶ Questi due versi, anticipati in rivista già negli anni Settanta,²⁷ erano stati trasformati in un manifesto anti-storicista dai curatori de *La parola innamorata*,²⁸ l'antologia che,

Non ho mai potuto divagare da questo centro, tanto meno in un accento ironico. Tutto è serio, urgente, pericoloso».

¹⁸ G. RABONI, *Il secondo Novecento*, in ID., *La poesia che si fa...*, 190-250: 200.

¹⁹ F. NAPOLI, *Ho trovato la poesia di Milo*, in DE ANGELIS, *Colloqui sulla poesia...*, 61-75: 64-65.

²⁰ M. DE ANGELIS, *Narrare l'inginocchiarsi di fronte alle forze: poesia e legge*, in *Lezioni di poesia*, a cura di A. Francini-P.F. Iacuzzi-M. Landi-F. Stella, Firenze, Le Lettere, 2000, 148-154: 149.

²¹ Cfr. F. NAPOLI, *Ho trovato la poesia di Milo...*, 73: «D'altronde Milano ha tante anime e tante gradazioni dell'anima: c'è la Milano illuminista, quella della Linea lombarda, quella metafisica di Rebora, quella onirica di Tessa, quella lancinante di Testori, quella fanciullesca di Loi».

²² Cfr. C. PAVESE, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in ID., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, 271-276 e C. PAVESE, *Stato di grazia*, in ID., *Saggi letterari...*, 277-281. Per il magistero pavese si veda almeno S. RAIMONDI, *Domande a Milo De Angelis*, in DE ANGELIS, *Colloqui sulla poesia...*, 191.

²³ M. DE ANGELIS, *Nota ad A. ANEDDA, Voci per alleati*, «Poesia», III (1990), 30, 57.

²⁴ A. RIMBAUD, *Una stagione all'inferno*, trad. it. di C. Ortesta, con uno scritto di M. Butor, Milano, SE, 2004, 82.

²⁵ M. DE ANGELIS, *Post-scriptum*, in ID., *Poesia e destino...*, 148-150: 148.

²⁶ M. DE ANGELIS, *Brasade*, in ID., *Poesie...*, 125.

²⁷ Cfr. M. DE ANGELIS, *Esterno*, «Paragone», XXVI (1975), 308, 92-93.

²⁸ *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, a cura di G. Pontiggia-E. Di Mauro, Milano, Feltrinelli, 1978. Per la cripto-citazione deangelisiana cfr. G. PONTIGGIA-E. DI MAURO, *La statua vuota*, in *La parola innamorata...*, 9-17: 15.

insieme al libro d'esordio di De Angelis e alla rivista da lui ideata e per un certo tempo diretta,²⁹ fece parlare di riscoperta dell'orfismo proto-novecentesco.³⁰ De Angelis ammette il *pathos*, ma non la *pietas*, esclude ogni forma di sbavatura sentimentale per un rigore allucinato che tocca a volte la violenza, come in questi terribili versi di *Somiglianze*:

Non arriverà alla guancia, interrotta
vicino, questa carezza desiderata, chiacchiera
che non ha verità: meglio
il gesto nazista che schiaccia la sua mente, la mia.³¹

La poesia aneddiana si fonda invece sul sentimento storico del tragico, assumendo la Shoah come presupposto implicito, *Le origini del totalitarismo* di Hannah Arendt come invisibile fondamento teorico e *La verità della poesia* di Paul Celan come riposto breviario estetico. Al fine di commutare la lirica da genere dell'effusione soggettiva in genere della responsabilità individuale, Anedda adotta lo *status* del sopravvissuto e accetta di scrivere poesia dopo Auschwitz solo a patto di farne uno spazio etico, in cui la pietà oggettuale trasforma le cose nel tracciato dei sommersi, si incarica di proteggere la realtà che il male intende negare e rifiuta la meliosità che aveva risuonato indisturbata accanto all'orrore. Dopo un libro della coscienza storica più che della storia, mai direttamente evocata, Anedda perviene al vero e proprio tragico con storia in *Notti di pace occidentale*. In questo libro della tregua, scritto fra la prima guerra del Golfo e il conflitto nell'ex Jugoslavia, compaiono dettagli dei bombardamenti e si fa posto all'anonimato delle vittime e degli scampati, nell'intento di non arrotondarne a zero le cifre, ma di salvarne la singolarità (anche grazie alle immagini trasmesse dai mezzi di comunicazione di massa). Anedda accompagna l'irruzione della storia con la tragica ironia che contrassegna finanche il titolo del libro, con una meditazione metalinguistica sull'etica della scrittura e con una prospettiva che, distinta dalla poesia pensante e dal pensiero poetante, può essere definita poesia in pensiero, per la sua connotazione essenzialmente morale. La poesia di giustificazione compresa in *Notti di pace occidentale* recita infatti:

Se ho scritto è per pensiero
perché ero in pensiero per la vita [...].
Scrivevo per la pietà del buio
per ogni creatura che indietreggia [...].³²

La coscienza storica che quest'autrice ha serbato anche nei libri successivi le ha consentito di mettere a punto un paradigma del tragico diverso da quello proposto da De Angelis, orientato invece all'interconnessione a-storica dell'assoluto con il contingente: nessuna filiazione, dunque, ma un patrocinio iniziale poi divenuto sodalizio a distanza.

Il tragico senza storia di De Angelis e il tragico con storia di Anedda possono essere commisurati comparando due testi esemplari: *Per quell'innato scatto*, una poesia di *Biografia sommaria*, libro pubblicato da De Angelis nel 1999, e *Contro Scauro*, una poesia di *Dal balcone del corpo*, libro pubblicato da Anedda nel 2007.

2. *Per quell'innato scatto* è un buon esempio del tragico assoluto e contingente, ovvero del paradigma più nettamente deangelisiano. Ecco il testo:

²⁹ Si tratta della rivista «Niebo», pubblicata fra il 1977 e il 1980, con numeri prevalentemente monografici dedicati a Hölderlin, Lucrezio, Bonnefoy, Ion Barbu, Trakl, Boleslaw Leśmian e, in più di un'occasione, alla fiaba.

³⁰ Cfr. G. RABONI, *Il vero Montale, e l'altro*, in ID., *La poesia che si fa...*, 52-69: 55.

³¹ M. DE ANGELIS, *Ora*, in ID., *Poesie...*, 54.

³² A. ANEDDA, *Se ho scritto è per pensiero*, in EAD., *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999, 31.

Nel superotto girato al ginnasio
 è già lei: la ragazza guerriera
 sempre all'attacco.
 Faceva segnali di fumo, fuochi di bivacco,
 gettava in pattumiera i profumi ottocenteschi.
 Ragazza dei baratri e dei bar, dei giochi
 di destrezza, dei campionati studenteschi
 vinti in scioltezza: nove secondi
 con sei metri di distacco.
 E io, in classe, quando mi accorsi che volava
 ("Nove netti sugli ottanta,
 a quindici anni, ragazzi!")
 l'ho chiamata subito Atalanta.
 Stefania Annovazzi
 si chiamava veramente
 più spesso Stefanella.
 Ma per tutti noi era quella
 divina falcata adolescente.³³

Per quell'innato scatto è uno dei cosiddetti capitoli del romanzo compresi in *Biografia sommaria*. Il quinto libro di poesia di De Angelis avrebbe dovuto essere un romanzo e intitolarsi *Milano*.³⁴ Di quel volume in prosa, ideato e mai compiuto, non resta che «qualche assolo ridotto alla sua forza lirica»,³⁵ poi ospitato nella sezione di *Biografia sommaria* denominata appunto *Capitoli del romanzo*. *Per quell'innato scatto* è anche un testo sportivo: uno dei primi saggi di De Angelis è intitolato *Poesia e gesto atletico*³⁶ e non per niente Eraldo Affinati, cui si deve l'unica monografia sullo scrittore milanese, ha definito De Angelis il poeta delle scolare campionesse.³⁷ *Per quell'innato scatto* forma con un altro componimento della sezione, *Donatella*, una specie di dittico a distanza dedicato alla disciplina della velocità breve. Del resto, una riproduzione dell'autografo³⁸ mostra che la protagonista di *Per quell'innato scatto*, Stefania Annovazzi, si è sostituita a Donata De Giovanni, la Donatella dell'omonima poesia, solo in un secondo momento.³⁹ *Biografia sommaria* può essere letto come una riscrittura dell'adolescenza, che per De Angelis è una categoria non soltanto biologica e biografica, ma anche spirituale.⁴⁰ Se l'adolescenza è un'età tragica, in cui vige il disprezzo del rimedio⁴¹ e rifugge la luce dello splendore agonistico, la vera tragedia consiste nell'obbligo di oltrepassarla, di giungere a una maturità cui si è indisposti o da cui si è esclusi. Non è un caso che molti protagonisti della sezione abbiano avuto una fine violenta, come la poetessa suicida di *Cartina muta*, il tuffatore incidentato di *Idroscalo* o la prodigiosa velocista di *Donatella*, che, dopo essersi impiegata all'Oviessa, non è sopravvissuta alla

³³ M. DE ANGELIS, *Per quell'innato scatto*, in ID., *Poesie...*, 228.

³⁴ Cfr. O. ROTA, *Una "Milano" in prosa*, «La Stampa-Milano», 17 agosto 1994.

³⁵ E. REGA, *Intervista a Milo De Angelis*, in DE ANGELIS, *Colloqui sulla poesia...*, 99. Un altro titolo pensato per il romanzo era *Cartina muta*, poi adottato per una delle più note e più belle poesie di *Biografia sommaria*.

³⁶ Cfr. M. DE ANGELIS, *Poesia e gesto atletico*, in ID., *Poesia e destino...*, 43-51.

³⁷ Cfr. E. AFFINATI, *Milo De Angelis, il poeta delle scolare campionesse*, in *Poeti della malinconia*, a cura di B. Frabotta, Introduzione di A. Anedda, Roma, Donzelli, 2001, 285-287.

³⁸ M. DE ANGELIS, *Per quell'innato scatto*, in *Con gioia e con tormento. Poesie autografe di autori italiani contemporanei*, a cura di F. Grimaldi, Premessa di S. Verdino, Rimini, Raffaelli, 2003, 93. Il titolo provvisorio era *Velocità breve*, cassato nell'autografo e sostituito con quello definitivo.

³⁹ Ai vv. 14-16, anziché «Stefania Annovazzi / si chiamava veramente / più spesso Stefanella», l'autografo mostra una precedente redazione, cassata e corretta, che recitava «Donata De Giovanni / si chiamava veramente / più spesso Donatella»: cfr. *ibidem*.

⁴⁰ Cfr. M. DE ANGELIS, *Adolescenza e bande*, in ID., *Poesia e destino...*, 61.

⁴¹ Cfr. DE ANGELIS, *Tragedia novecentesca...*, 41: «Nei pochi poeti tragici del Novecento europeo, appare puntualmente l'identità tra la tragedia e il disprezzo di un rimedio». Si veda anche DE ANGELIS, *Ancora su poesia e teoria...*, 56: «Eschilo definisce il tragico da una parte come la decisione di non essere indulgenti e dall'altra come il "disprezzo di un rimedio"».

perdita del posto di lavoro. C'è la tragedia della mente e quella del corpo e, se ogni corpo è votato a un destino tragico, questo tuttavia si manifesta più duramente nel corpo atletico. Forse nessun poeta italiano del Novecento ha saputo descrivere meglio di De Angelis la tragedia dello sport. Giacomo Debenedetti sosteneva che ogni vero romanzo contenesse una *nekya* e così è in *Capitoli del romanzo*: la *summa* biografica del libro è affidata a una specie di *nekya* metropolitana senza catabasi in cui tornano gli eroi dell'adolescenza. Molti di loro sono entrati nella morte piuttosto che nell'adulthood. *Per quell'innato scatto* consente al poeta di riportare in vita una compagna del ginnasio, ma la contingenza del ricordo suggerito da una ripresa amatoriale (dunque da un mezzo di comunicazione di massa) è immediatamente trasferita nell'assoluto dell'episodio epico attraverso la figura di Atalanta. De Angelis giunge così alla celebrazione del femminile guerriero, che ai tempi di *Somiglianze* si era condensato nell'archetipo dell'amazzone.⁴² Il testo è preparato da un tritico di traduzioni latine⁴³ relativo all'Elena di Properzio, alla Camilla di Virgilio e, appunto, all'Atalanta di Ovidio ed è spiegato dal poeta stesso nei termini seguenti:

In ogni mio libro ci sono queste figure di donne in corsa, spesso adolescenti, figlie di Atalanta, colte al volo, nella bellezza del gesto. [...] Mi succedeva di vedere, quando facevo atletica, queste ragazze spartane, che si davano completamente al gesto atletico ed esistevano solo lì, nella luce del loro salto o della loro falcata. Per il resto erano ragazze qualsiasi, creature di tutti i giorni. Ma in quegli ottanta metri, in quei dieci secondi, erano divine.⁴⁴

La svolta narrativa di *Biografia sommaria* fa sì che il racconto venga sostenuto dalla rima, anche qui molto frequente: secondo le parole dell'autore, «è una specie di scorta, che mi aiuta a dare perimetro, a formare un recinto per le parole che potrebbero fuggire a ruota libera».⁴⁵ La doppia temporalità del tragico deangelisiano è resa mediante l'evocazione anagrafica della velocista (chiamata per nome e cognome) e la sovrapposizione del suo modello mitologico, finché di lei non resti altro che «quella / divina falcata adolescente». Questa doppia temporalità trova un corrispettivo formale anche nel modulo più tipico dell'autore: l'endiadi in forma dittologia contrastiva, come «ragazza dei baratri e dei bar», dove per associazione paronomastica vengono accostati il precipizio e il ritrovo, un luogo dell'assoluto e un luogo della contingenza. Non mancano riscontri simili, come il «minuetto di macerie e di boutiques»⁴⁶ del testo immediatamente successivo, costruito in modo del tutto analogo. Il caso più caratteristico di questa giustapposizione di opposti è però costituito dall'«ora quotidiana / e plenaria»⁴⁷ di un'altra poesia del libro, in cui si riverberano altri due versi precedenti: «accordiamo le lancette del cronometro / a quelle del cielo».⁴⁸ Questa congiunzione contrastiva echeggerà anche in *Tema dell'addio*: «accordi / le lancette del polso a quelle celesti».⁴⁹ Ritengo che il modello occulto

⁴² Cfr. M. DE ANGELIS, *Amazzoni*, in ID., *Poesia e destino...*, 72-81.

⁴³ *Tre guerriere nella poesia latina*, a cura di M. De Angelis, «Poesia», VI (1993), 67, 65-69. L'accostamento di Properzio, Ovidio e Virgilio forse comporta, almeno per il secondo, una parziale rettifica del giudizio espresso in DE ANGELIS, *Poesia e gesto atletico...*, 47-48: «Già il passaggio da Omero al peana e all'epinico (Simonide, Bacchilide, Pindaro ecc.) segna un annebbiamento della purezza epica con cui veniva cantato il gesto atletico. [...] Stranamente – a parte la scultura periclea – qualcosa di vicino all'*Iliade* VI, VII, XVIII, XXI e XXII si trova in uno scrittore romano, forse l'unico che abbia amato l'atletica: Virgilio (nel quinto dell'*Eneide* ma anche in Camilla). Per quanto riguarda Ovidio e Properzio, il loro interesse sembra rispettivamente preziosistico-erotico (forse con l'esclusione del combattimento tra Ercole e l'Acheloo) e occasionale, sia pure con intensità, nei versi su Sparta».

⁴⁴ L. SORRENTINO, *Milo De Angelis: l'imperativo categorico e l'infinito presente*, in DE ANGELIS, *Colloqui sulla poesia...*, 155-166: 164.

⁴⁵ A. NOVE, *Continuo a credere nell'ispirazione*, in DE ANGELIS, *Colloqui sulla poesia...*, 149-154: 152.

⁴⁶ M. DE ANGELIS, *L'unica data*, in ID., *Poesie...*, 228-229: 229.

⁴⁷ ID., *Costruzione con i fiammiferi*, in ID., *Poesie...*, 234-237: 236.

⁴⁸ ID., *Preparazione invernale*, in ID., *Poesie...*, 216.

⁴⁹ ID., *Ci viene restituita una corsa a Villa Scheibler*, in ID., *Poesie...*, 254.

degli accoppiamenti temporali di De Angelis sia Luzi, che in *Presso il Bisenzio* aveva usato un analogo procedimento: «accordi le sfere d'orologio della mente / al moto dei pianeti». ⁵⁰ E tuttavia, non va dimenticato lo spessore teorico con cui De Angelis ha sviluppato quella suggestione:

L'opera poetica è [...] storica in due sensi tra di loro contrastanti: primo perché appartiene a un anno del calendario e della lingua in mutamento; secondo perché mirando a trascendere la cronaca, per esistere deve incarnarsi nel battito pulsante di quest'ultima. L'opera spinge così a un paradosso che d'altra parte ne costituisce l'essenza: trasformare il tempo cronologico in tempo esemplare per poi riportarne i singoli esempi in un tempo definito dagli orologi. ⁵¹

L'autore perviene così al riconoscimento di una paradossale storicità dell'opera poetica, in linea con la sua peculiare interpretazione dell'imperativo di Rimbaud e, come notato da Giovanna Sicari, in perfetta antitesi con lo storicismo. ⁵² Alla poetessa sposata da De Angelis sono peraltro dedicati i versi di *Tema dell'addio* in cui il corrispettivo formale del tragico assoluto e contingente tocca la sua apoteosi coniugale: «Siamo noi il luogo della cronaca / e il luogo del fiore senza età». ⁵³

3. *Contro Scauro* è un buon esempio del tragico storico, ovvero del paradigma più tipicamente aneddiano. Ecco la versione in *limba*, intitolata *Contra Scaurum*:

No ischio iscrivere de Roma.
Meda belluria, dechidu, mutas 'e linu.
Forzis gòì – sunt binti seculos – pessaint cuddos sardos
bennitos a dimandare zusstissia contra Scauro.

“Zente chene ide...terra ue peri su mele est 'ele”

Gòì nàrriat Ciceru in faeddu suo. Ora, in mesu petras
bortat suo lumene, lestru, minutu. Ma sicutera
morint sos distimonzos, s'ape tribulat.
Reghet su mele: limba 'e lidone, gardu et sale. ⁵⁴

Ed ecco la versione in italiano:

Non so scrivere di Roma.
Troppa bellezza, eleganza, tuniche di lino.
Forse così – venti secoli fa – pensarono quei sardi
venuti a chiedere giustizia contro Scauro.

“Gente priva di fede... terra dove perfino il miele è fiele”

Così diceva Cicerone nella sua orazione. Ora il suo nome
gira tra le pietre, minuscolo, veloce. Ma come allora
muoiono i testimoni, l'ape si affatica.
Resiste il miele: lingua di cardo, corbezzolo, sale. ⁵⁵

⁵⁰ M. LUZI, *Presso il Bisenzio*, in ID., *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di S. Verdino, Milano, Mondadori, 2001, 318.

⁵¹ DE ANGELIS, *La chiarezza di ogni tragedia...*, 90.

⁵² Cfr. G. SICARI, *Prendere la parola: il peso di una vocazione*, in EAD., *La legge e l'estasi*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999, 43-47: 44-45. Il passo in questione riprende quasi alla lettera il testo di Angelis appena citato.

⁵³ M. DE ANGELIS, *Quell'ignoto che in pieno giorno*, in ID., *Poesie...*, 256.

⁵⁴ A. ANEDDA, *Contra Scaurum*, in EAD., *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2007, 88.

Contro Scauro fa parte della sezione *Limba* di *Dal balcone del corpo*, che ospita testi in sardo a fronte di auto-traduzioni in italiano, secondo una parità tipografica che invece è piuttosto rara nella poesia in dialetto. Oltre alla poesia in oggetto e a quella eponima, sono presenti otto *Attittos*, lamenti funebri,⁵⁶ in cui la lingua della balia diventa una lingua di lutto e dà la possibilità di esprimere un dolore altrimenti indicibile. I testi sono accompagnati da una nota linguistica dell'autrice:

Questa *limba*, come viene giustamente chiamato un linguaggio che non è un dialetto, è affiorata in un momento in cui il dolore mi sembrava indicibile. Non si tratta di un logudorese “puro” ma attraversato da memorie diverse: campidanesi e corse, catalane e galluresi. Molte poesie sono nate in italiano e poi trasportate in sardo. Mi sono accorta passando e traducendo da una lingua all'altra quanto l'una ammaestrasse l'altra e viceversa, per sottrazione.⁵⁷

La genesi delle poesie viene, infatti, ricondotta a un'origine traumatica, in particolare a una convalescenza post-operatoria e alla morte ravvicinata di due persone care:

Ho cominciato a scrivere in *limba* (in lingua, come giustamente viene chiamato il sardo e in particolare il “logudorese” considerato il linguaggio letterario per eccellenza) dopo un'operazione: due testi, isolati, improvvisi. Forse l'anestesia ha scosso qualcosa di sedimentato, ma il movimento era quello di una discesa in quella lingua non bassa ma profonda di cui parla Luigi Meneghello in *Il Tremajo*. I suoni erano aspri, fitti di consonanti e poveri di aggettivi. Mi sono accorta che li avevo sempre cercati anche in italiano.⁵⁸

Nella serie degli *Attittos* Anedda supera uno sconvolgimento psichico che avrebbe potuto comportare anche la perdita dell'identità ritmica e stilistica attraverso la riattivazione della lirica per interposta maschera rituale:

Tempo fa ho perso a distanza ravvicinata due persone a me molto care. Mi sembrava di non avere più voce: *muda*. Poi, come seguendo un mormorio a bocca chiusa ho scritto otto poesie sulla memoria degli *Attittos*. Nel ritmo di quei singhiozzi che attraversavano i secoli, nelle figure della madre, della sposa, della figlia e della sorella che piangono il morto, ho ritrovato la scrittura.⁵⁹

Fin dal tempo dell'esordio, ad Anedda è stato riconosciuto il merito di appartenere a una tradizione più europea che italiana, ma è stata anche rivolta l'accusa di utilizzare una lingua da traduzione, in cui il potenziale espressivo dell'italiano letterario viene in certo modo neutralizzato. La lingua poetica di Anedda si è formata su autori letti più che altro in traduzione ed è per questo dotata di una sua spiccata traducibilità: il fenomeno varrebbe dunque sia in entrata che in uscita. Sulla romanità nativa e residenziale dell'autrice ha sempre prevalso,

⁵⁵ A. ANEDDA, *Contro Scauro*, in EAD., *Dal balcone del corpo...*, 89.

⁵⁶ A. ANEDDA, *Note*, in EAD., *Dal balcone del corpo...*, 101-102: 101: «In logudorese *attittos* sono i lamenti funebri. Forse dal latino *aditiare*: attizzare (spesso la vendetta dei parenti in caso di morte violenta), forse da *attitu*, termine onomatopoeico (imitazione del singhiozzo). *S'attitadora* è colei che piange il morto».

⁵⁷ Ivi, 101-102.

⁵⁸ A. ANEDDA, *Limba. Una nota sull'autotraduzione*, in *La soglia sull'altro. I nuovi compiti del traduttore*, Bologna, La Bottega dell'Elefante, 2007, 134-138: 134. Cfr. L. MENEGHELLO, «Vorrei far splendere quella sgrammaticata grammatica», in ID., *Il tremajo. Note sull'interazione tra lingua e dialetto nelle scritture letterarie*, con interventi di C. Segre-E. Pellegrini-G. Lepschy, Bergamo, Lubrina, 1986, 11-42: 40-41: «Per me il dialetto non è una lingua *bassa* (come qualche volta si sottintende quando si dice che non se ne ha nostalgia), ma una lingua *profonda*, non perché abbia caratteristiche speciali in quanto sistema linguistico, ma perché è stata la lingue delle prime, più vivide fasi della mia vita».

⁵⁹ ANEDDA, *Limba. Una nota sull'autotraduzione...*, 137.

inoltre, un'insularità d'origini famigliari e d'elezione, per la quale Anedda ha recentemente usato il termine isolatria⁶⁰ e dalla quale ha tratto un importante rovesciamento di prospettiva:

Il mio italiano è comunque di traduzione. È una cosa che rivendico contro chi l'ha usata contro di me, come un insulto perché la poesia è sempre traduzione. Le lingue ascoltate durante l'infanzia erano la "limba" logudorese, cioè il sardo del Logudoro, considerato il più "puro", il catalano di Alghero, e poi il francese della Corsica intrecciato al dialetto di La Maddalena, un'isola nell'isola fra la Sardegna e Bonifacio. Potrei dire che scrivo in una lingua straniera che perdo e ritrovo ogni volta. In un certo senso sono fuori da qualsiasi tradizione; questo se mi ha creato problemi, col tempo mi ha reso libera.⁶¹

Contra Scaurum, come recita il titolo della versione in *limba*, e il testo eponimo della sezione compaiono per la prima volta nel 2005, in un numero di «Modern Poetry in Translation», senza auto-traduzione in italiano, ma con la traduzione in inglese e un'introduzione di Jamie McKendrick.⁶² Entrambe sono poi accolte, insieme a uno degli *Attittos* (l'ottavo, con il titolo *Canzona*), nel numero di una rivista in cui l'autrice afferma che *Limba* è nata in italiano ed è stata poi tradotta in sardo, mentre «le altre due sono nate direttamente in sardo ma la successiva traduzione in italiano le ha di volta in volta modificate soprattutto nel senso della sottrazione, del togliere piuttosto che dell'aggiungere».⁶³ L'*incipit* di *Contra Scaurum*, che inizialmente recitava «No ischio iscrivere de Roma in battor dies»⁶⁴ («Non so scrivere di Roma in quattro giorni»),⁶⁵ viene spiegato da una nota: «Nel dicembre 2004 Marco Lodoli mi aveva chiesto una poesia su Roma, ma i tempi erano, per me, troppo brevi. Un mese dopo è nata questa poesia che gli è in qualche modo debitrice».⁶⁶ *Contra Scauro* è dunque una mancata poesia su commissione, in cui il rifiuto d'occasione, dettato da motivazioni contingenti viene trasferito su ben altro piano da motivazioni etiche, catalizzando così le ragioni del difficile rapporto intrattenuto dall'autrice con la città in cui vive e che le ha pur dato i natali. Roma è per Anedda sinonimo di Impero, dunque di sopraffazione, oltre che termine di confronto di una faticosa identità, se non altro letteraria. Un'ulteriore nota dell'autrice spiega il riferimento storico del testo:

Nel 54 a. C. Scauro, proconsole in Sardegna, venne accusato di concussione e di aver spinto una donna al suicidio dopo averla violentata. I sardi vennero a testimoniare fino a Roma ma Scauro aveva come avvocato Cicerone, che schernì quegli uomini rozzi, coperti

⁶⁰ Cfr. A. ANEDDA, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

⁶¹ *A colloquio con Antonella Anedda*, a cura di F. Sepe, «Italienisch», xxv (2003), 49, 94-100: 96. Si veda anche A. ANEDDA, *Una musica diversa*, in *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2002, 325-332: 329: «Mi sono chiesta [...] quanto abbia contato nella mia idea di ritmo la sfida di fare poesia con una lingua che traduce da una vera e propria lingua, cioè da quella "limba" ascoltata nell'infanzia, ritmata sulle *Animias* (ninnananne) ma anche sugli *Attittos*, cioè sui lamenti funebri delle donne per colui che è stato *attittau* (allattato), o sui *Gosos*, i canti religiosi. Mi sono chiesta quanto la memoria di un ritmo così arcaico, ancora così legato alla ritualità, alla danza, a un canto che ancora oggi si accompagna al battito dei piedi per controllare la giustezza di *sas Cambas*, cioè dei versi, abbia impressionato non solo un modo di scrivere, ma anche un modo di leggere». Simili dichiarazioni anche in A. ANEDDA, *Otto domande sulla poesia*, «Studi duemilleschi», II (2002), 2, 17-18: 17: «Il mio italiano è "già" una lingua straniera perché le mie origini sono sardo-corse: sono isole, da generazioni. È un italiano letto e ascoltato al suono di un'altra lingua, più profonda e antica, più selvaggia». L'oscillazione grafica fra *attittos* e *attitos* compare anche in altri luoghi citati.

⁶² A. ANEDDA, *Five poems*, translated, with an introduction, by J. McKendrick, «Modern Poetry in Translation», III (2005), 4, 92-99: 94-96. In questa sede *Contra Scaurum* presenta il titolo *Contra Scauro*.

⁶³ ANEDDA, *Tra i linguaggi*, «La figura nel tappeto», I (2006), 1, 139-141: 139.

⁶⁴ A. ANEDDA, *Contra Scauro*, in EAD., *Five poems...*, 94. Si veda anche A. ANEDDA, *Contra Scaurum*, in EAD., *Tra i linguaggi...*, 140. In questa sede il titolo assume la sua versione definitiva ed è accompagnato dall'auto-traduzione in italiano.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*. La serie completa degli *Attittos* è anticipata nella lettera aperta portatile (a)periodica di Massimo Sannelli e Marco Giovenale nel novembre del 2006: cfr. A. ANEDDA, *Attittos*, «Bina», IV (2006), 64, 1-2.

di pelli, smarriti tra le colonne del raffinato tribunale. Benché colpevole, Scauro venne assolto.⁶⁷

Anedda è rivolta alla protezione della realtà: «la realtà non è tenace, ha bisogno della nostra protezione»⁶⁸ si leggeva nella piccola poetica a posteriori di *Residenze invernali*. Quella frase, solo più tardi attribuita a *Le origini del totalitarismo*, reggeva un libro in cui la storia non veniva mai evocata, condensandosi soltanto nella pietà oggettuale: la memoria dello sterminio si rapprendeva in emblemi funebri e in recipienti mortuari, come nella poesia di Celan. Qui la storia viene chiamata in causa attraverso i nomi di Scauro e di Cicerone, che aveva difeso il proconsole con la *Pro Scauro*: l'orazione è ribaltata fin dal titolo in *Contra Scaurum* o *Contro Scauro* ed esplicitamente contraddetta dopo la citazione non fedele ma leale del verso-strofe centrale.⁶⁹ Questo testo è una riparazione storica dell'ingiustizia patita dai Sardi, testimoni screditati con argomenti razzisti dall'eloquente avvocato, ma diventa una poesia di preoccupazione testimoniale (come rivela il penultimo verso) e un componimento contro ogni forma di razzismo, senza voler essere perciò un testo impegnato. Anedda rifiuta la romanità stilistica di Cicerone, non solo perché si mette dalla parte dei Sardi e ne assume lo sguardo non privo di ironia (come dimostra il secondo verso), ma perché rifiuta la bellezza e l'eleganza di una scrittura compromessa con l'inganno. L'autrice opta per una parola disadorna, come nel dialetto di Franco Scataglini⁷⁰ o, se si vuole, come nella voce del Signor Antonio descritta da Grazia Deledda in *Cosima*.⁷¹ Allo stesso modo, nei libri precedenti Anedda aveva provveduto alla sostituzione delle rime e dei metri con «il ritmo di un pensiero»,⁷² rinunciando alla meliosità per una musicalità allarmata, secondo il modo di scrivere dopo Auschwitz suggeritole da Celan in *La verità della poesia*, primo e indimenticato breviario estetico dell'autrice:

Ancora un appunto di Celan: “Nessuna poesia dopo Auschwitz (Adorno). Ma qui cosa s'intende per “poesia”? La boria ci ciò che si sottintende ipoteticamente – speculativamente raccontare o considerare Auschwitz dalla prospettiva degli usignoli o dei tordi”. La sola poesia che non è possibile dopo Auschwitz è quella della sola bellezza, della sola armonia, “del bel suono capace”, scriverà ancora Celan, “di risuonare più o meno indisturbato accanto all'orrore”.⁷³

Come quella di De Angelis, la poesia di Anedda è senza elegia; ma, proprio perché originata dalla coscienza storica del tragico anziché dall'«impatto tra telos e contingenza»,⁷⁴ non esclude l'ironia e la pietà. L'uno è un poeta del destino, l'altra della responsabilità.

⁶⁷ ANEDDA, *Note...*, 102.

⁶⁸ A. ANEDDA, *Recinti*, «Poesia», VII (1994), 75, 63. La frase, insieme a parte dello scritto, viene ripresa in A. ANEDDA, *Un'epigrafe*, in EAD., *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997, 90-94: 94. La citazione viene attribuita ad Hannah Arendt in A. ANEDDA, *Icone. Insegnare la bruttezza*, in EAD., *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009, 93-99: 99, con generico riferimento a H. ARENDT, *Le origini del totalitarismo*, Introduzione di A. Martinelli, con un saggio di S. Forti, trad. it. di A. Guadagnin, Torino, Einaudi, 2004.

⁶⁹ Cfr. *Scaur.*, 38 e 45.

⁷⁰ Cfr. A. ANEDDA, *La lingua disadorna*, Brescia, L'Obliquo, 2001.

⁷¹ Cfr. G. DELEDDA, *Cosima*, con un'introduzione all'opera e una bibliografia critica a cura di V. Spinazzola, Note di A. Baldini, Milano, Mondadori, 2002, 44-45.

⁷² A. ANEDDA, *In qualche luogo in Russia esiste la mia anima*, in EAD., *Notti di pace occidentale...*, 34.

⁷³ A. ANEDDA, *Tenebre*, in EAD., *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000, 46-56: 53-54, con riferimento a un appunto di Celan riportato in C. MIGLIO, *Celan e Valéry. Poesia, traduzione di una distanza*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, 24 e a P. CELAN, *Risposta a un questionario della libreria Flinker. Parigi (1958)*, in ID., *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993, 37-38: 38. In quelle pagine Celan notava una maggiore sobrietà nella lirica tedesca successiva ad Auschwitz, quasi che essa diffidasse del bello, nel tentativo di essere vera, donde un ingrigimento del linguaggio, la ricerca di una musicalità non melodiosa e l'esigenza di precisione nella conquista della realtà.

⁷⁴ DE ANGELIS, *Tragedia novecentesca...*, 41-42.