



Luigi Tassoni

La poetica delle somiglianze. Milo De Angelis dalle rovine del soggetto alle tracce del riconoscimento

**THE POETICS OF SIMILARITIES. MILO DE ANGELIS
FROM THE SUBJECT'S RUINS TO THE RECOGNITION
TRACKS**

Abstract: The characters of *Somiglianze* show elements of similarities between their identities of suicide victims and the subject who is the voice in the text. This subject indicates ruins, rubbles, rests, in a great typological ensemble: from the psychological internal ruin to the landscape ruins, or of the suburbs, from the rest as marginal life, word, destiny, to the perception of the world as rest, that separates the individual subject from the group. The research of similarities functions in this universe of distances, and it seems a progressive approach to the recognition of the subjective identity, the true face of the individual who proves the tragic joy of surviving.

Keywords: Contemporary Subject; Death; Fault; Fragment; Hypallage; Ichnos; Memory; No-where, Precision; Rests; Rubbles; Ruin; Suburbs.

LUIGI TASSONI

Istituto di Romanistica all'Università di Pécs,
Hungary

luigitassoni57@gmail.com

DOI: 10.24193/cechinox.2017.33.02

Al di là della memoria

Una delle esperienze maggiori della poesia europea contemporanea, quella di Milo De Angelis, ha inizio nel 1976 con il volume *Somiglianze*¹, titolo che costituisce implicitamente una vera e propria indicazione di poetica fortemente marcata nel volume d'esordio e proiettata, in modi e caratteristiche diversi, su tutta l'opera del poeta milanese. Più volte De Angelis ha confidato di essere stato fino alla fine in dubbio tra il titolo attuale e quello di *Esterno*, che si riferisce anche a una delle poesie del libro, prova di un'incertezza fra due sensi «forti» annodati nel corso dell'elaborazione del libro, ovvero quello dell'identificazione del soggetto attraverso la relazione somigliante con figure e eventi della propria formazione, a partire dall'adolescenza, e quella del dinamismo interlocutorio fra una percezione di interno a sé, mentale e psicologico, e di superficie esterna come maschera apparente². Avremo modo di ritornarvi, addentrandoci fra le fasi di attenzione e conquiste successive che delineano nell'insieme un immaginario fra i più complessi e connotati



della storia poetica più recente. La poesia di *Somiglianze* si presenta al lettore della metà degli anni Settanta del Novecento come insistentemente ipotattica, raramente incline alla rima, ma in modo anche da isolare una sorta di autonoma dizione versale, contrassegnata da false congiunzioni tra frasi e versi. Tutto ciò produce un'estrema concentrazione e nessuna possibilità di slittamento retorico o concessione allo psicologismo della memoria. Anzi, la memoria attiva di *Somiglianze*, che ha come raffronto l'epoca adolescenziale o il presente generazionale, entra direttamente in uno stato di cose di per sé tragico. Un'esperienza del tragico contemporaneo che non esiste in se stessa, ma è il risultato di un attraversamento, di una costante lotta o perdurante gioco con l'impossibilità costruttiva del mondo, del paesaggio, del corpo, dell'ascolto, della percezione delle cose. Essa si qualifica nell'insieme come paesaggio di macerie e resti superstiti che provengono dalla storia, in quanto il discorso del giovane poeta di allora recava in sé l'impronta di un'incolmabile, insanabile lontananza dall'idea di centralità dell'io, dell'uomo, del paradiso.

La bellezza del tragico contemporaneo si trova nella frequentazione della periferia urbana e giovanile, e in un linguaggio riconosciuto in partenza nella sua funzione frammentaria di base, e questo sia per impossibilità di racconto continuo sia per inutilità di un discorso strutturante, oltre che per il mancato riferimento a un insieme etico chiuso o di comunicazione lineare. La ricerca della somiglianza avviene prima di tutto per De Angelis attraverso la ripetizione, la riproposizione del gesto e della parola che attraversino il tempo, una ripetizione che, mediante

il confronto differenziante le occasioni, rende attuale l'atto vissuto una prima volta. Raccontarne la storia e ritornare sui propri passi, sui luoghi familiari, fra case, muretti, parchi, binari e periferie, significa violare volutamente la compattezza della memoria in quanto ricordo. Questo nuovo tipo di memoria somigliante, ma mai tendente all'identico, deve tenere conto della distanza e del differimento, operazioni care al pensiero del poeta. Anche in questo caso la forma, come è spiegato benissimo da Ferraris a proposito di Derrida, è «l'*ichnos* di una non presenza che annuncia e ricorda il suo altro»³, un *ichnos* come traccia possibile solo in quanto si ripercorre nuovamente il senso, lo si ripete e lo si dice o si scrive sempre per la prima volta. In quanto alla memoria somigliante del primo libro di De Angelis, devo dire che essa si modifica progressivamente nei libri successivi, fino a raggiungere una rilevante differenza che cogliamo nel libro più recente (nell'epoca in cui scrivo queste pagine), ovvero *Incontri e agguati* (2015)⁴. Perciò la somiglianza come rievocazione non è che una minima parte di questa nuova azione dell'*ichnos* come indice posto in direzione dello spazio separato, che è frattura non più suturabile di un tempo irreversibile perché concepito come tale proprio nel tentativo della somiglianza. Ciò rende assoluto l'atto dell'assassino, di questi ultimi anni, che avrebbe sì necessità di una memoria somigliante per tornare indietro, ma sa in partenza che il suo tentativo di memoria confessata è non somigliante, sa che l'azione è barrata, tanto che la figura dell'amata assassinata si aggira come un simulacro e come un fantasma irricognoscibile.

L'*ichnos* è la traccia di sé che faticosamente potrebbe materializzarsi e essere



visualizzata intorno al paesaggio di macerie oggettive e macerie psichiche; l'*ichnos* è la traccia del «verso dove» orientativo per il riconoscimento del sé deciso a resistere, dialogando lungo il bordo della catastrofe individuale. In questo margine si muovono le figure di *Somiglianze*, sull'orlo di questo vulcano si dibatte un destino generazionale che si confronta peraltro con il magma ipercodificato della contemporaneità. Come il poeta ha spiegato in un'intervista:

Somiglianze è un libro fitto di dialoghi, voci, invocazioni. Un uomo e una donna tentano un contatto, lo vogliono ardentemente, ma la loro parola è incompleta, spezzata, impregnata di silenzio, come certi quadri di Edward Hopper. A volte il parlato di *Somiglianze* ha una sua ascendenza luziana (...) ma trasportata nel livido hinterland milanese, con una nota di asprezza e nichilismo, con una parola adolescenziale, fortemente innamorata: protesa verso l'altro, eppure inquieta, incontentabile, carica di allarme, desiderosa di unione e di interezza, ma sempre ferita, sanguinante, ustionata. E certi dialoghi di *Somiglianze*, certi interni desolati in cui la parola incespica e chiede soccorso, certi squarci di periferia in cui il personaggio maschile e quello femminile si cercano brancolando nella foschia, tutto questo sembra pronto per una rappresentazione teatrale. O, ancora meglio, per un film (...)⁵.

A partire da *Somiglianze*, senza saperlo, il poeta ventenne mette in crisi la filosofia del riferimento come memoria di qualcosa, a cui sostanzialmente rimane fedele la poesia europea del Novecento,

che si spiega soprattutto con quella grande fonte che è il *De Trinitate* di Agostino. L'immagine conservata nella memoria (*phantasia*) rispetto a un certo oggetto, che ad esempio per Agostino è la città di Cartagine, è ciò che il filosofo vede in sé (*in animo*) quando pronuncia le tre sillabe del nome o anche prima di pronunciarle (*De Trinitate* 8, 6, 9), e in un certo senso trova in sé la somiglianza come riferimento congetturato anche con l'aiuto dell'esperienza (fra l'altro, Agostino ipotizza anche il caso di una città non vista, Alessandria, della quale però si è fatto una sua idea tanto da riferirvisi per rappresentazione immaginaria, ovvero *phantasma*). Si tratta della stessa operazione inventiva messa in atto dal protagonista delle *Città invisibili* di Calvino per accontentare il suo esigente interlocutore. Le figure di De Angelis esistono perché sono dette nel momento della somiglianza: il poeta tocca nei luoghi, negli spazi, nei gesti, l'indicazione del richiamo al riferimento; e attraverso questo movimento dell'*ichnos* nel discorso si forma il senso. A chi dice, scrive, traccia, non basta ciò che ha *in animo*: la città di De Angelis e, in essa, le figure dell'adolescenza e della giovinezza, sono dette grazie a un investimento complementare tra memoria somigliante e concreta ricerca di quell'atto somigliante che corrisponde a chi riguarda, a chi ripensa, a chi ripete l'azione al presente. Ecco perché in tanta parte di questa poesia ha grande rilievo il camminare, toccare materialmente corpi e luoghi, riguardarli con la forza impressa dell'esservi già stato. Per questo, e in opposizione alla memoria di Agostino (*Confessioni* X, 18), non si tratta del mero riconoscimento di un'immagine sparita dagli occhi e conservata nella memoria, ma di qualcosa che diviene



nuovamente, che somiglia diversamente. Si tratta di una ripetizione che afferma il già avvenuto, ciò che è stato tracciato prima. Ciò che manca diventa il resto di una presenza, un assoluto continuamente attuabile attraverso la sua diversità, in una progressione che nel libro porta la figura protagonista dal ritrovare traccia di sé nell'altro, nell'altra, negli altri, al punto di sentire il mondo come resto. La memoria, dunque, è e sarà per De Angelis l'elemento di raccordo, il richiamo «per somiglianza» a partire dall'evento che al presente scorre sotto gli occhi del poeta. Ecco il perché di tanta concretezza della parola che produce situazioni tangibili, azioni dirette, diversamente da ciò che avviene in molta poesia contemporanea concentrata in un'astratta, lontana rievocazione. Piuttosto che dire «io mi ricordo», e invece che mettere in azione la memoria visionaria che fu dell'orfismo di Campana, o un'assenza temporale baluginata al presente della scrittura, De Angelis dispiega un effettivo ribaltamento della relazione con il tempo, esemplato anni dopo in un verso paradigmatico che non appartiene a *Somiglianze* e che echeggia in molta sua poesia: «A memoria dunque,/ a memoria ci siamo tutti» («Qualcosa che resta stracciato», in *Distante un padre*, 1989). Insomma per il poeta si tratta di una memoria riscritta dal presente, come se il nastro del tempo riportasse alla reinterpretazione del passato imprevedibile come il futuro. Eloquente è in questo senso l'esergo della poesia «Dopo i millimetri» (in *Terra del viso*, 1985): «Adesso quello che ho vissuto diventa/ imprevedibile come quello che vivrò»⁶.

La parte dell'ascolto (*L'ascolto*, 1974-1975, è il titolo della prima sezione di *Somiglianze*) è fortemente connotata

dall'azione del coinvolgimento del soggetto-voce del testo, alla ricerca dei tratti somiglianti «fuori», all'esterno, rispetto alla reale sopravvivenza interiore: lo vedremo, se da un lato «il mondo resta», dall'altro l'avvicinamento all'idea di tempo potrebbe portare al riconoscimento concreto e all'autoidentificazione del soggetto. Ma non è una strada facile.

«Il mondo resta»

Come rallentando il movimento della pellicola che scorre al contrario, la somiglianza spiata all'indietro si può rintracciare andando con moto retrogrado al tempo della ricerca della forma da parte dell'informe, che è l'età dell'adolescenza, là dove precisamente si colloca lo scenario nelle prime poesie del libro. La concentrazione di senso sta nell'aver scoperto *il tragico dell'adolescenza*, che il poeta così spiega in pagine coeve alla scrittura di *Somiglianze*: «essa può sputare o sorridere su ogni psicologia evolutiva (...), ma non può ignorare che nell'*impresa* esiste il tic-tac dell'orologio, il tic-tac cardiaco dei compagni che attendono. Il tempo assoluto dell'adolescenza è devastato da questo battito»⁷. Unitamente all'interpretazione del tragico come «decisione di non essere indulgenti»⁸, la scelta del bacino dell'adolescenza come momento d'assoluto plusvalore per la memoria impone, dunque, una sorta di salto cronologico antecedente ad esso; e sottolinea, ancora una volta, che la memoria di De Angelis si nutre subito dei residui di quell'informe, delle dispersioni, delle disperazioni, del battito che contrassegna gli eventi, le sfide, l'alterità avvicinata, al punto che questo tic-tac tragico di scelte alternative, impellenti, al limite, non



è rappresentato in alcun oggetto di memoria né simbolico-allegorico né emblematico. Somigliante è sempre nel libro la cosa rispetto alla quale si cerca una sintonia, e la memoria ne è il riconoscimento: io riconosco nell'altro, fuori di me, ciò che resta dentro di me, una maceria virtuale e reale come fatto tangibile della consumazione dell'orizzonte originario.

Sin dalle prime battute di *Somiglianze* avvertiamo il movimento diacronico retroverso che fa arretrare le lancette dell'orologio fino a immagini fortemente connotative: la favola ritrovata sotto la coperta del lupo («I suoni giunti»), il primum della mammella «già piena d'ira e di calcolo» («Essere trovati»), in un tempo che precede, «l'infanzia è più tardi», la storia della partoriente retrocessa «finché il figlio ritorna nella fecondazione» («T.S.»), e persino la ricerca delle *cause dell'inizio*, come dice il testo eponimo, corrispondenti alla scoperta dei numerosi inizi, che rendono impossibile testimoniare la metamorfosi, perché l'inizio, ogni inizio è la gioia di una virtualità infinita: «l'inizio non è uno scopo/ non è quello che cerca, è più in là/ dell'arrivo, non è una/ citazione: l'inizio a volte/ è anche diverso/ e allora bisogna ridere, ridere» («Controluce»); il suo ascolto nel ventre della madre, «preistoria/ di un inizio», riguarda la «voglia/ tremenda di esserci» e la potenzialità delle generazioni («Nessuno smentisce»). La diversità del ridere corrisponde al divergere dei numerosi avvii, all'ascolto del tic-tac adolescenziale proiettato in conseguenze imprevedibili, inattese, anche nel passo successivo del percorso che De Angelis ci racconta in una poesia marcata da sessualità e erotismo, congiunzioni importanti di una fisicità del linguaggio impegnato in una concretezza

di riferimenti, in una poesia dal titolo volutamente censurato in parte, «All'incrocio di ed...», che dice del coito giovanile, impulsivo, mentre è come se la mente, tanto quella maschile che quella femminile, fosse riattraversata dalle immagini inquietanti del trauma («la bambina corre con le braccia tese/ dentro il lupo») e anche dell'entusiasmo, che portano a, o contengono, una grande, miracolosa, quiete del momento. Ecco, il testo si forma nell'esattezza del riferimento, anche nella spietatezza o crudeltà dei particolari, fatto d'un linguaggio che, come abbiamo già detto, è tragico fino ad esplodere nella gioia, superfici contigue d'un medesimo piano, perché vi è alla base la decisione di non essere indulgenti.

Il paesaggio si apre con il tentativo di una corrispondenza fra interno e esterno, e si apre da una periferia, come indica l'associazione fra la comprensione della morte e la coscienza dell'esserci come suo superamento e salvezza: «dove questa morte non è solo svanire/ ma insieme, un poco, esserci/ alla periferia della gioia/ che si apre»; «la stagione intatta/ che ha un tempo per durare/ ma spinge più in là/ non fruga nelle macerie e chiede/ una scrittura inosservata» («Largo pomeridiano»). L'apparente defilarsi del punto di osservazione, della prospettiva della scrittura inosservata perché decentrata, consente di mantenere in una condizione non azzerrante e nullificante la percezione delle macerie: esse sono ciò che resta, ciò che si deve toccare con mano, ciò che appartiene concretamente a ciascuno individualmente, e da cui non si può essere separati. C'è un breve testo davvero illuminante a questo proposito, ovvero «Altro di un altro»:

Si uccidono così,
senza farsi notare,



sono disperati e discreti
e cadendo trattengono il respiro

amano così
e anche questo è amore.

Questa poesia introduce al tema dei suicidi, e il punto d'osservazione periferico, per immedesimazione, crea sintonia con il desiderio esplorativo del sé: vi si parla dei suicidi, è vero, e anche del loro cadere senza voler essere notati, e soprattutto l'espressione del respiro trattenuto nel cadere apre eloquentemente al fatto di trattenere in sé l'antefatto della sillaba, della parola, dello stesso soffio vitale, e il richiudersi in se stessi fino alle estreme conseguenze del silenzio interiore. L'affermazione perentoria di De Angelis suscita la perfetta equivalenza delle azioni: «Si uccidono così», «amano così», mentre l'impercettibile, periferico, marginale gesto dei suicidi che proprio cadendo trattengono l'ultima parte di sé, il respiro, diventa un'opposizione al nulla della morte, appunto un atto d'amore. In questa chiave la poesia può tentare «una risposta storica/ a chi domanda altro» («La ragione»), come chi per uccidersi consegna la ricetta falsa perché «non può/ soffrire ciò che vuole». La diversione del linguaggio di De Angelis poggia su questa strategia informale che non consente di accettare un risultato finale, un obiettivo, un progetto, come finalizzazione gerarchica di una risposta, ad esempio del testo, rispetto a una domanda di senso o a senso. La domanda ha sempre una complessità maggiore rispetto alla risposta perché mantiene attiva l'imprevedibilità e la conflittualità, necessarie al dialogo.

Il personaggio che dà voce a *Somiglianze* non chiede perdono, non può chiedere perdono (si legga in questa chiave

«Stineda»), perché il perdono richiesto sarebbe in contraddizione con il non voler essere indulgente, e perché è immerso nella concezione di tragico contemporaneo, che non è oscuro e ha come provocazione la gioia, proprio il sentire la concretezza, l'unicità della presenza rispetto al nulla, alla distruzione, alla cancellazione del senso. Inconsapevolmente o no, c'è molto, nel girovagare senza possibilità di perdono né colpa, di una rottura del demonismo alla Dostoevskij. Ricordate le ultime pagine dei *Demoni*? Alla domanda di Padre Tichon sulle conseguenze possibili, imputabili ai fogli di confessione già scritti, Stavroghin risponde in due modi per noi significativi. Dapprima ammette di desiderare il perdono per sopportare con rassegnazione. E in un secondo momento si spinge fino al punto di voler perdonare se stesso: «So che soltanto allora scomparirà il fantasma. Ecco perché cerco un'infinita sofferenza»⁹. Stavroghin è fondamentalmente un nichilista e un autolesionista, mentre il poeta ventenne delle pagine di *Somiglianze* affronta la barriera del nichilismo e il pericolo dell'autolesionismo, e affronta il fantasma. Di fatto le *somiglianze* non sono simulacri. Ecco perché mette in atto una concreta retorica dell'ascolto di dialoghi e interlocutori, altri da sé, di immagini di spazi precisi e tempi cronologici talvolta riferiti persino con pignoleria. Tutto avviene in una realtà che ha connotati consistenti e non sfuggenti, fra corpi e non fantasmi, cose e non visioni, e tocca alla parola esorcizzare il rischio dell'autolesionismo, del nichilismo, della riduzione alla virtualità silenziosa. La parola di De Angelis, un discorso fonoritmico che nulla concede alla persuasione, che talvolta salta i passaggi sintattici intermedi, è come



il mondo che resta, comunque certo, fra rovine psichiche e architettoniche mai più restaurabili. La potenza della percezione non illusoria delle rovine dell'individuo, della sussistenza generazionale al limite delle droghe, continua verso l'esterno. Se «il mondo resta», la sua identificazione è con lo spazio incompleto, condiviso come patto fra l'informe e la forma, superficie congestionata, paesaggio frammentato e orizzonte d'attesa. Non, dunque, la conseguenza di un'apocalisse storica, ma come *status quo* antecedente la storia, per il quale la «Ginestra» di Leopardi risulta come punto di partenza rappresentativo.

Il bosco della salvezza

Molta parte di *Somiglianze*, lo abbiamo già visto, è rivolta alla figura del suicida che sta al limite della parola possibile. Il suicida è colui che si addentra nel male, e che chiede «di fare male a un'altra vittima» («La selezione»), posto di fronte a una scelta «pazzesca» (l'aggettivo è del poeta): «una materia/ che vieta e chiama/ genera, estingue «ma è pazzesco scegliere/ anche per finire»/ e fissano il binario, quello/ stabilito, sempre più vicino, sicuri/ che sarà un altro a morire per loro». La scena tragica e teatrale della preparazione al suicidio inevitabile è descritta dal suo interno, nel luogo dei binari, e raccontata all'apice del dubbio, fino al momento di cedere il posto a un altro, come se morire fosse sacrificio senza attrazione, catena matematica di prescelti. Da questa dantesca selva dei suicidi il personaggio di De Angelis esce come Hansel e Gretel che «dopo la grande paura/ uscirono dal bosco, salvi» («Voci sotto il giorno»), ne uscirono cioè, ancora una volta, dopo un attraversamento e non una fuga a occhi

chiusi. Ma quali conseguenze comporta il fatto di uscire dal bosco e di essere salvi? Quello di *Somiglianze* è il primo tempo della lunga trattativa con la morte, che trova un complesso epilogo dopo più di quarant'anni in *Incontri e agguati*: «Nessuno, morte, ti conosce meglio di me»¹⁰. Anche qui ritroviamo qualcuno «con la gola secca di fendimetrazina»¹¹, che si salva «per un niente», già arrivato in fondo al «binario tronco» della stazione di Greco, luogo per eccellenza dell'abbandono e del ricominciamento.

Nel primo libro più direttamente la visione è in partenza il risultato di un ribaltamento, che il parlato teatrale o filmico del testo esempla attraverso la frammentazione di fatto: «...non è semplice distruggersi.../...il mondo resta...» («Voci sotto il giorno»). Pausa sul foglio e tentennamento orale del dire, silenzio intorno alla parola, interruzione e scheggia di discorso criptato nel mezzo da un'emozione altrimenti invisibile, discorso fatto di resti, frasi smozzicate, parole che sopravvivono nella dizione del verso, come il mondo che resta. La poetica delle somiglianze si articola in una serie di elementi riguardanti il tragico contemporaneo, che così potrei schematizzare:

1. Percezione del limite e intrusione in esso;
2. Attraversamento (del bosco, del deserto, della città, del tempo);
3. Circolarità dolore-gioia, corpo-psichiche, interno-esterno;
4. Scoperta e provocazione del nesso fra figure lontane, anche non affini;
5. Interpretazione del paesaggio dei resti, delle macerie, dei rottami, come spazio da percorrere, costitutivo dell'identità unica del sé;



6. Condivisione e identificazione con il gruppo generazionale.

Un lungo testo, «Ora se questo dono», ne racconta più specificamente la *climax*: l'immagine del pesco come albero del dono, l'indicazione del «margine della coscienza» esistenziale, l'iniziale percorso su «strade/ sdraiate senza respiro», il cerchio allusivo del senso circolare «tra la roccia e il mare», il perdono come «pietà che nutre e non consola», l'attesa nel deserto, l'attesa della nascita di qualcosa, l'alternarsi di gioia, sofferenza, libertà, lotta, come avvicinamento fra corpi, le strade che si riempiono di significato, il resto come surplus che dà identità («sarò più di quello che ho dato»; «ogni cosa è nuova più di noi»), la somiglianza sopravvivenza («tutto/ assomiglia a qualcuno/ (...) non vuole morire»), la condivisione del surplus di senso, il non essere uguali ma simili, la necessità di resistere nel tempo, e soprattutto l'atto del rigenerarsi e generare la vita, come il pesco dell'*incipit*, arrivato proprio «fino al margine della coscienza». Si tratta di un testo completo, e in questa accezione esemplare, in quanto parla di un insieme motivante qui articolato in una serie di flash analogici disposti in sequenze narrative. Fra l'altro, vi è in questo testo un probabile uso protratto della figura dell'ipallage, come nell'espressione «nelle strade/ sdraiate senza respiro», familiare al processo di elaborazione del linguaggio di questo poeta: «Come l'ultimo pesco, dopo le tempeste/ nell'acqua, si è dibattuto, ha generato/ ha generato la vita/ fino al margine della coscienza, nelle strade/ sdraiate senza respiro/ e dopo, lentamente, nell'aria». Qui non solo le strade sono sdraiate ma più propriamente qualcun altro sulle strade, l'io come il pesco, e

tutto sommato con passaggio reciproco di senso da un'interpretazione all'altra, e tale da formare l'immagine trasgressiva, inconsueta, spesso di rottura, e comunque con uno slittamento di senso, che avviene per attribuzione indiretta del raggio d'azione della vera e propria ipallage.

Ho già detto di Hansel e Gretel che escono dal bosco, salvi. «Voci sotto il giorno», che ha come esergo il ricordo del bosco dei due fratellini della fiaba dei Grimm, nasce come monologo che sollecita la parte dell'altro («Credi», «tu ricordi»), di quell'altro raccontato in terza persona in relazione stretta con il soggetto della voce. La traccia qui («...sapevo le cose...ma tanto succedevano lo stesso») porta alla resistenza e alla sopravvivenza del mondo comunque, per cui l'autodistruggersi non è distruggere. L'espressione significativa, «non è semplice distruggersi...», si trasforma per similarità in quella di «La stazione senza treni», inserita in un contesto del tutto differente: «il pomeriggio di domenica/ alcuni nell'agonia/ si sporcano/ non è facile distruggersi, nel buio di una camera,/ e conta solo chi/ esce per primo». Il fluire del tempo, l'evento che avviene malgrado gli inciampi e le perdite individuali, costituiscono il grande resto, ovvero ciò da cui l'io/ l'altro possono ripartire, come suggeriscono i versi finali, come porzioni di un dialogo, di un testo significativamente esplicito e motivante sin dal lungo titolo: «Non hai fatto che perdere tempo. Parti,/ una volta tanto,/ da quello che ti resta» («Solo compenso a questa perdita non ti sia dato conoscere i limiti precisi di ciò che hai perso»).



«Tu sei contemporaneo»

Più direttamente nella seconda sezione del libro, anche se costantemente messa alla prova in tutta l'opera, è la connotazione del tempo. *Intervallo e fine (1973-1974)*¹², che nella cronologia a sbalzi di *Somiglianze* precede in effetti la prima parte, indica con estrema chiarezza la natura di questo tempo della sospensione, anche del balbettamento della parola fra puntini, dell'oscillazione, della tentazione autodistruttiva, confrontata con il tempo storico che garantisce la propria inesorabile corsa. Lo scarto della memoria diacronica rispetto all'adolescenza, approfondita volutamente nel gruppo di testi di cui abbiamo già parlato, si presenta con questo antefatto cronologico. Bastano due estratti dalla poesia d'apertura, «Un secondo», per capirne il senso: «Preso la vita, rallentato il tempo/ con i gesti, tutto concordava:/ cercavamo una fraternità/ nell'ombra, dove l'esperienza non separa».

«Guai se vivrete. Dovete capire, in mezzo alle cose/ introvabili, sbriciolare un tempo/ che egualmente passa senza di voi». Sottolineata, ancora una volta, la realtà dell'adolescenza come tempo della sospensione, il riconoscimento in gruppo e nel gruppo, nella banda, come ha più volte detto il poeta, nella fraternità, nella coralità, rischia di sembrare un'opposizione al tempo di un intervallo che deve essere portato sino alla fine, intercettando l'altro corso del tempo, quello inarrestabile e incurante delle somiglianze interne al bozzolo. Per questo il gesto del lanciatore di giavellotto in *La somiglianza* assume agli occhi del gruppo che lo incita un doppio valore: quello aggregante dell'ingenua illusione che il gesto stesso faccia ritornare

l'infanzia, e la necessità di rottura del limite che separa. Se tutto sembra restare al di qua, è proprio la sperimentazione della somiglianza l'effettivo incentivo a seguire l'orbita avviata dal braccio teso che porta tutto al di là del senso trattenuto, pericolosamente: «ma la somiglianza era noi/ nell'immagine di un altro, ravvicinato, nel sole/ volevamo trattenere il nostro senso/ verso lui/ in un gesto da rivivere: chi poteva sancire/ che tutto fosse al di qua?// Prese la rincorsa, tese il braccio...». E se il senso adolescenziale non può essere trattenuto, per la sua stessa spiegazione di momento inconcluso, pure il riconoscimento del *topos* somigliante potrebbe garantire una sorta di sopravvivenza proiettiva nella nuova necessità di accettazione del tempo, nel realizzare il presente come superamento dell'intervallo e accettazione della fine: «Ma già l'accadere è accettato:/ non si potrà rispettarla, la morte,/ se il sole batte sulle panchine/ e più in là, deformati dalle lacrime,/ altri alberi/ tornano a esistere» («Essere qui»). Il tempo vissuto fino al limite, che è anche quello dei potenziali o mancati suicidi, segna un altro tipo di resto al limite del vissuto. È quello descritto in «Le sentinelle», dedicato appunto a quei ragazzi che come sentinelle costeggiano un percorso mentale che nasconde l'origine, si muovono rivolti a un altrove quasi sacro, al limite pericoloso là dove insidie, precipizi, «burrioni», minacciano la deriva infernale, là dove il ritrarsi dalla morte significa allontanarsi dall'idea del suicidio e comunque stare a guardia della morte: «si ritraggono dalla morte per scortarla», dice precisamente il verso conclusivo. La presenza inquietante della morte e la compresenza di differenti richiami all'autodistruzione caratterizzano la percezione del tragico come indicibile



situazione di persistenza del limite delineato lungo l'agire di queste sentinelle portatrici del senso delle macerie che conoscono. L'altra connotazione forte del sentirsi contemporaneo, anche fra interferenze e coesistenza di spinte all'autodistruzione, riguarda uno spazio intermedio, compreso tra la parola e l'azione, raccontato in «Terza storia di A.», che così comincia: «Lì, con la pretesa/ di altri, immobili, intorno, in un territorio/ dopo le parole ma prima dell'azione//non ha portato nulla con sé», ovvero un nulla che il lettore associa, per comprenderlo, al protettivo silenzio delle creature di fronte alla propria origine, un nulla che non vuole essere spiegato e che sta al fondo della percezione delle cose e di se stessi, della propria connaturata «coscienza infelice» («Bisognava»), e infelice perché non ridicola e superficiale. Il dolore, così concepito, è la «goffa bruttura indescrivibile», sempre in «Terza storia di A.», che non può in alcun modo essere abbellita, ed è sul fondo tragico che a quella stessa coscienza di contemporanee lacerazioni e macerie la voce nel testo suggerisce un necessario svelamento: «Ma non ricoprire la poltiglia smascherata, butta/ in questo salotto rottami e ruggine». Dallo svelamento, dallo smascheramento che consente alla figura del testo di identificarsi con la concretezza di rottami e ruggine, deriva la spinta alla percezione tragica che sbugiarda l'eventualità di «una gioia stupida» in quanto la gioia stessa è inclusa nella raggiunta auto-identificazione del sé, che aveva sfiorato la distruzione del niente.

La dinamica fra stadio superficiale e stadio profondo, apparenza e essenza delle cose, è il disegno di «Ora», un altro testo esemplare che culmina con il richiamo al fatto di essere contemporaneo, come fosse

un richiamo alla responsabilità e alla consapevolezza di un'ontologia del presente e della presenza rispetto alla storia:

Non arriverà alla guancia interrotta
vicino, questa carezza desiderata,
chiacchierata
che non ha verità: meglio
il gesto nazista che schiaccia la sua
mente, la mia.
Non compreso
comprenderà tutto
con la lotta nella stanza, lo sguardo
che supplica, e poi:
stammi a sentire
è un aiuto. Il giorno fuggiva nel giorno
dopo
per dimenticare. Adesso
in poche goffe lacrime
ti è messo davanti: tu sei contem-
poraneo.

L'immagine iniziale del testo parte da una carezza desiderata sì, ma in effetti non realizzata e per di più sbugiardata perché senza un fondo di verità che la motivi, tanto che l'altro termine di paragone è l'atto in sé violento che schiaccia la mente nella corrispondenza fra l'altro e il soggetto stesso: come dire che tra un gesto non vero e un effetto concreto è il secondo che cancella la fragilità di ogni pretesa dolcezza. Progressivamente colui che non è compreso è in grado di comprendere tutto, ovvero di provare il proprio esserci attraverso una lotta, un confronto, ancora un disporsi di fronte a qualcosa o a qualcuno (qui nella stanza come altrove in un salotto), mentre lo sguardo che supplica considera la richiesta come desiderio e allo stesso tempo come accettazione dell'aiuto. L'invito a «sentire» è rivolto all'altro perché consideri l'aiuto,



ciò che viene in soccorso nel momento del rischio della perdita, dell'incoscienza dei giorni che si susseguono gli uni negli altri «per dimenticare». Qui l'espressione ha un senso di finalità, perché è necessario dimenticare un legame troppo forte e imbarazzante con l'inizio come momento originario al di qua di ogni evento, e ha anche una connotazione di fuga nel tempo, che s'arresta al presente. Eloquentemente l'avverbio «Adesso». Si tratta di un presente che ha come motivo di fondo le «poche goffe lacrime» (goffe perché infantili?), là dove l'uso degli aggettivi e la loro precisione indicano lo stesso stato intermedio tra l'iniziale gesto non vero e la violenza concreta. Tutto ciò che sta davanti al soggetto che parla e a quello a cui parla è appunto contemporaneo, compresente, relazionale, fra l'uno e l'altro. In questo senso l'apodittico «Tu sei contemporaneo» riguarda entrambe le figure del testo e il loro muoversi sulla tavola sinottica del vero e del falso da riconoscersi in una storia che riporta le azioni alla stessa altezza, sullo stesso piano combinatorio e con lo stesso intento del confronto con la storia presente e del confronto fra varie tipologie di approccio al mondo.

Significativamente in «Verso un luogo» il poeta ripropone la dimensione delle presenze contemporanee là dove parla di «sguardo/ sempre più orizzontale in lontananza», e di «condividere senza divisione, istante/ immotivato»: non c'è ragione che motivi l'istante della condivisione per somiglianza e perciò senza divisione, un istante che è «innocente e infedele» proprio perché non premeditato, e dunque contrassegnato dalla precisione degli aggettivi che da soli caratterizzano la forza trasgressiva, come in un'endiadi di innocente infedeltà o infedele innocenza.

Il niente che rimane

Le prime poesie scritte dal poeta venette sono quelle confluite nella terza sezione di *Somiglianze*, intitolata *La materia*, e riguardanti gli anni 1970-1972. Ancora una volta la pertinenza del titolo, e persino nelle singole parti del volume, è indicazione preziosa per il lettore perché parta da un'attenzione diretta alla fisicità, appunto alla materia fisica, alla consistenza del corpo, alla relazione primaria di quel «consistere insieme», di cui parla la poesia «Una prova». Sia pure come traccia della somiglianza cercata fra soggetti in realtà lontani, dissomiglianti, e dell'innescarsi di un immaginario della contemporaneità intesa come prova di corrispondenze di reciprocità sul medesimo piano temporale, l'indicazione segnala il riconoscimento dell'altro e nell'altro (anche se per questa specifica sezione sarebbe più giusto adoperare il femminile), che funziona anche come prova di accertamento per contrasto e comparazione, lo abbiamo già visto, rispetto al superfluo, all'indistinto, alla banalità fragile in attesa o in agguato nella giornata del nostro personaggio delle somiglianze. Nella stessa poesia è detto compiutamente: «Il resto/ è roba da panchina, abbracciamenti». Il resto, adesso, diventa il margine esterno, il contorno ai limiti del gioco vero e proprio, e per questo il riferimento alla panchina accentua la prospettiva di ciò che sta ai bordi del campo, la sua esteriorità privata di corrispondenza simultanea alla relazione interiore, come può essere il fatto di connotarla con gli abbracciamenti del testo. Per contro qualcosa avviene con l'introspezione fisica, materialmente umana: «Dentro, nelle vertebre/ il suo volume respiratorio/ da



saggiare.// Grande. Moltissimo»; stigmatizzata dalla strofa d'incipit e dal verso isolato in successione che riassume la responsabilità che questo linguaggio attribuisce agli aggettivi: nel caso specifico la quantità materiale di dilatazione della presenza e consistenza dell'essere è qualificata quasi clinicamente con l'espressione del «volume respiratorio» e definita con due attributi semplicissimi per efficacia: «Grande. Moltissimo», per estensione perentoria, e senza indugi, del riferimento materiale alla presenza del corpo. «Una prova» è in effetti la cronaca di un suicidio che nell'azione della protagonista taglia fuori dalla scena il resto come parte superflua del vissuto, virtualità di abbracci senza consistenza. Il margine estremo entro cui si aggirano, anche interiormente, le figure di questa parte del libro separa e mette a confronto ciò che da fuori si vede del corpo con ciò che da dentro il corpo vede di sé, ed è per questo che la minacciosa espressione che conclude «L'idea centrale», «“se ti togliamo ciò che non è tuo/ non ti rimane niente”», allude al pericolo del denudamento e della riduzione del sé a uno stadio di inappartenenza, come se la creatura fosse stata sottoposta a una violenta azione disidentificante.

Lo sottolinea in successione anche «La riunione» là dove la logica schiacciante del fenomeno del vivente preme appunto sul suicida e sulla traccia del resto come non appartenenza se non a una indescrivibile maceria interiore, silenziosa: «Ma così, senza logica/ finire/ quando meno hai voluto/ ricordato per qualcosa/ che non era neanche tuo. Noi non capiremo». Complementarmente l'atto di distruzione e autodistruzione di cui si parla in «Le vendette incerte» sta ne pensiero, e non a caso nel testo leggiamo tra parentesi porzioni del

dialogo con la voce dell'io rivolta all'altro/ all'altra. L'atto di autoannullamento per immagini reciproche e di distruzione attraverso le parole, l'anticipazione del corpo cadavere che consegna sé alle generazioni future legandosi all'idea di morte, hanno al fondo l'impossibilità di una rappresentazione e autorappresentazione rispondente, “innocente e infedele”, si è detto già, legandosi alla proposta di morte da offrire come tema per le generazioni successive (contraddizione del tema che di solito impone si offra la vita alle generazioni a venire): «E guarda i pennelli: distruggili./ Gli asciugamani, le bende./ Distruggi la mia faccia:/ ormai è la generazione seguente/ che penserà la morte/ attraverso la nostra». Il linguaggio sceglie qui oggetti funzionali sì ma a un'impossibilità del disegno attendibile: pennelli, asciugamani, bende, l'ambiguo senso del rappresentare, la pulizia del viso nitido, la copertura delle bende stesse, e la verità come nascondiglio, appartengono al gioco tragico del tentativo di svelamento delle apparenze, e non possono dare la chiave che renda accessibile alle verità segrete dell'essere, alla soluzione finale di un'ipotesi di descrizione accettabile, corrispondente, efficiente. Il percorso ambiguo è adolescenziale, di scalpitante attesa, senza alternativa, e d'altra parte di accorta ricezione dell'universo circostante (la necessità dell'ascolto), del frastuono familiare, della sfida, del gioco, degli incontri. Quelle mani che vanno sotto la maglietta della ragazza, come è detto in «Tutti», equivalgono a tentare la tangibile consistenza erotica della presenza dell'altro, attraversando un segreto nascosto ma che appartiene pur sempre alla percezione del corpo, se il nudo concede precisamente «un numero dispari di sensazioni», e la somiglianza sta



nel percepire il sé mediante la reciprocità erotica.

«Con precisione»

Scritta nel 1975, la quarta e ultima sezione di *Somiglianze*, intitolata *Movimenti brevi*, è formata da testi in cui l'esperienza della brevità recupera l'originaria idea del frammento integrato nella serie, prospettiva così cara all'intera scrittura di De Angelis¹³. Qui l'incontro, segnato dalla sessualità, con «la parte femminile del buio», in «Dopo, là», caratterizza gli otto movimenti del testo che procede verso un finale, joyciano e deflagrante, di liberatorii sì, detti e ripetuti come accettazione, coinvolgimento e compenetrazione erotica con l'altro, oltre a costituire un'affermazione del riconoscimento di sé attraverso questa mediazione somigliante. In questa ultima parabola del libro, posta nettamente al di là dell'osservazione adolescente, del limite tentato dalla morte, dei resti che non sopravvivono, la brevità del discorso e la ripetizione a vari livelli diventano motivi topici. Pensiamo alla significativa dichiarazione del movimento 4 di «Dopo, là»: «Se ogni cosa diventa futura si potrà poi crederle, Pesco// e soltanto nella ripetizione/ le tue labbra si muovono "realmente" // l'attimo/sta/ più nudi ora vieni!». Il piano delle sequenze provoca una nuova frammentazione interna al testo che parte da una rassicurante visione fiduciosa per il futuro, poi indica la ripetizione del movimento, l'isolamento dell'attimo e del suo stare, e infine porta all'immagine dei corpi nudi con il richiamo anche implicitamente all'atto sessuale. L'atto ripetitivo delle labbra, tanto nel movimento del bacio quanto in quello per parlare, dà prova reale e fisica

della riproposizione dell'azione, breve e somigliante, così come la duplicità dell'essere «più nudi» con la ripetizione accrescitiva include nell'attributo della nudità sia un significato fisico che psichico. Vi è poi l'apertura dello sguardo sul mondo che resta, e resta con il suo surplus di senso, per cui il parlare senza prove è testimonianza di discorso che non cerca la conferma della certezza perché la prova più alta è quella della parola, come è detto nel movimento 7 dello stesso testo: «mi resta il mondo/ e parlerò ancora, senza prove».

Somiglianze si conclude con un testo breve che, anche per l'esplicito esergo, «volevo amarti con precisione», porta alla suggestione, valutabile a posteriori, del breve tagliente libretto che seguirà, ovvero *Millimetri* (1983)¹⁴. Ma porta anche a ripercorrere il sema della precisione direttamente funzionale nel lessico di De Angelis, e negli attributi più specificamente, come a rimarcare che non vi è oscillazione semantica ambigua nella designazione referenziale, e che invece entra in azione un'estensione della possibilità del discorso attraverso il frammentarsi interno e lo slittamento sequenziale della frase versale che là dove e se elude, come abbiamo da poco visto, una logica costruttiva sintatticamente, in quello stesso momento crea aggregazione di senso per somiglianza, per vicinanza, per compatibilità trasmessa entro le parti del discorso. Dunque, la precisione di cui parla l'esergo di «Novembre e febbraio» riguarda l'impegno etico inserito nel vivo di quel verbo «amare» che sarebbe banale tentativo di dirne un senso plausibile, sull'orizzonte infinito delle sue declinazioni, se non intervenisse l'intenzione di farlo «con precisione», senza divagazioni.

Ecco, dunque, il testo finale:



volevo amarti con precisione

Togliendo la sciarpa
indichiamo i confini
delle labbra
per non rischiare un'altra
analogia tra figure

ma dalla precauzione
sta nascendo un grido.

Più che l'analogia tra figure, che costituisce un rischio secondo questi versi, in effetti il gesto inverso a quello descritto, ovvero il movimento del mettersi la sciarpa, cancellerebbe i confini del viso, rendendo le figure non analoghe ma somiglianti per sottrazione di identità. Il rischio è scongiurato, appunto, dal fatto di togliersi la sciarpa e mostrare i confini delle labbra come specifico tratto di riconoscimento, identità e unicità: labbra che aprono tanto al bacio quanto alla parola, e nel loro mostrarsi nettamente delineate precisano il senso del voler amare «con precisione», com'è detto nell'esergo.

Se alla fine della nostra lettura volesimo immaginare in una relazione sinottica l'intreccio di *Somiglianze*, potremmo pensare al viaggio del suo protagonista, quello che si fa voce nel testo, verso il tentativo di riconoscimento del sé, un viaggio che si apre con l'attraversamento della

tormentata favola adolescenziale, quindi corre lungo la linea delle relazioni per confronto fra un dentro mentale, psichico e informe, e un fuori veloce, frantumato, criptato, fino al punto in cui la figura che parla affronta la domanda cruciale per il riconoscimento ontologico del sé, che avviene ad occhi aperti (e non in una notte visionaria). Ad occhi aperti sul paesaggio delle macerie, dei conflitti, delle relazioni, del piacere e dell'ascolto, fra figure che passano al limite della selva dei suicidi e figure che portano le cicatrici della loro salvezza. Come definire questa apertura visiva, così incessantemente raccontata e dialogata, se non luminosamente tragica, e necessaria all'identificazione con il nostro essere contemporanei? Con un pensiero chiaro e intransigente è lo stesso poeta a spiegarne le ragioni:

Cerco il contrasto, la discordia, la guerra tra le forze, il tragico: che non sancisce in partenza la condizione umana, ma piuttosto la trafigge e la fa rinascere con i suoi scuotimenti e si trova, in pieno delirio, abbagliato da una chiarezza improvvisa. Il tragico non può fare a meno della luce¹⁵

Meglio non si poteva dire, portando a coincidere il destino e la responsabilità della poesia con la storia presente della nostra scoperta delle somiglianze.

BIBLIOGRAFIA

- M. Curcio (a cura di), *Le forme della brevità*, Milan, Franco Angeli editore, 2014
M. De Angelis, *Somiglianze*, Parma, Guanda, 1976
M. De Angelis, *Poesia e destino*, Bologna, Cappelli, 1982
M. De Angelis, *Millimetri*, Turin, Einaudi, 1983
M. De Angelis, *Poesie*, introduzione di E. Affinati, Milano, Mondadori, 2008
M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, a cura di I. Vincentini, Milan, La Vita Felice, 2008
M. De Angelis, *Incontri e agguati*, Milan, Mondadori, 2015



- M. De Angelis, *La parola data. Interviste 2008-2016*, Introduzione di L. Tassoni, Milan, Mimesis, 2017
- J. Derrida e M. Ferraris, «*Il gusto del segreto*», Rome-Bari, Laterza, 1997
- F. Dostoevskij, *I demoni*, trad. it. di R. Küfferle, Milan, Mondadori, 1987
- L. Tassoni, *Semiotica dell'arte e della letteratura*, Pécs, EDA, 1995
- L. Tassoni, «I ritorni della contemporaneità: *Millimetri* di Milo De Angelis», *Forum Italicum*, vol. 48, n. 1, May 2014, pp. 100-109
- L. Tassoni, «La sfida della poesia di De Angelis», *Nuova Corvina*, n. 27, 2015, pp. 159-161
- L. Tassoni, «La poesia nel tempo degli assassini. Lettura di *Incontri e agguati* di Milo de Angelis», *Semicerchio*, LII, 1/2015, pp. 212-217

NOTE

1. M. De Angelis, *Somiglianze*, Parma, Guanda, 1976. La seconda edizione completa del volume, presso il medesimo editore, 1990, presenta una diversa disposizione delle quattro sezioni che la compongono e alcune varianti. La terza, in M. De Angelis, *Poesie*, introduzione di E. Affinati, Milano, Mondadori, 2008, pp. 3-80, ristabilisce la lezione iniziale dalla quale cito con il riferimento alla pagina tra parentesi. Il libro è stato scritto fra il 1970 e il 1975.
2. Tutte le fasi di alterna fortuna dei titoli vennero seguite dal poeta Giovanni Raboni, allora curatore della collana di poesia La Fenice presso l'editore Guanda, che, dopo lunga e tormentata indecisione dell'autore, alla fine scelse con De Angelis il titolo definitivo.
3. M. Ferraris, «Che cosa c'è», in J. Derrida e M. Ferraris, «*Il gusto del segreto*», Rome-Bari, Laterza, 1997, p. 130.
4. M. De Angelis, *Incontri e agguati*, Milan, Mondadori, 2015.
5. M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, a cura di I. Vincentini, Milan, La Vita Felice, 2008, pp. 65-66.
6. Su questi argomenti e sull'intera opera di De Angelis mi sia consentito rinviare ai miei saggi: «Del segno destrutturante», in L. Tassoni, *Semiotica dell'arte e della letteratura*, Pécs, EDA, 1995, pp. 107-112; «I ritorni della contemporaneità: *Millimetri* di Milo De Angelis», *Forum Italicum*, vol. 48, n. 1, May 2014, pp. 100-109; «La sfida della poesia di De Angelis», *Nuova Corvina*, n. 27, 2015, pp. 159-161; «La poesia nel tempo degli assassini. Lettura di *Incontri e agguati* di Milo de Angelis», *Semicerchio*, LII, 1/2015, pp. 212-217.
7. M. De Angelis, *Poesia e destino*, Bologna, Cappelli, 1982, p. 59.
8. *Ibidem*, p. 41.
9. F. Dostoevskij, *I demoni*, trad. it. di R. Küfferle, Milan, Mondadori, 1987, p. 726.
10. M. De Angelis, *Incontri e agguati*, *op. cit.*, p. 20.
11. *Ibidem*, p. 43.
12. La specifica importanza della sezione nella dinamica di *Somiglianze* è stata studiata e commentata, con il riferimento alle versioni originarie dei testi, da Fabio Jermini in M. De Angelis, «*Intervallo e fine*». *Commento a una sezione di "Somiglianze" (1976)*, a cura di F. Jermini, Lecce, Pensa Multimedia, 2015.
13. Su questa specifica destinazione del frammento del poeta cfr. L. Tassoni, «La brevità della poesia contemporanea», in M. Curcio (a cura di), *Le forme della brevità*, Milan, Franco Angeli, 2014, pp. 78-80.
14. M. De Angelis, *Millimetri*, Turin, Einaudi, 1983; ora in Id, *Poesie, op. cit.*, pp. 81-106.
15. M. De Angelis, *La parola data. Interviste 2008-2016*, Introduzione di L. Tassoni, Milan, Mimesis, 2017, p. 35.