

Alfredo Luzi

Poesia come grammatica dell'essere in Enrico D'Angelo

Nella *Premessa* alla sua prima raccolta di poesie *Le giornate*, edita nel 1984 dalle Edizioni Periferia a Cosenza, D'Angelo enucleava una sua poetica a cui rimarrà fedele, pur nel variare di temi e stilemi, fino alla *plaquette* *Versi esicasti* pubblicata da Di Felice nel 2013.

La poesia è per lui un dono a se stessi e agli altri, offerto tramite la scrittura che dischiude la soggettività dell'io verso le molteplici letture dell'alterità. In essa la mai sanata inquietudine esistenziale dello scriba muta in libertà ermeneutica del mondo, l'esperienza vissuta in tensione verso l'infinito.

Egli scrive:

Forse penserò la poesia, nonostante la tradizione ed il tempo, eternamente inedita; a me, poeta edito, non altro la vita ha donato che ricordarlo.¹

A quest'idea di poesia come inerenza tra io e mondo si conforma il laboratorio stilistico del poeta. Il linguaggio mantiene una sua intensa carica biografica ma nel contempo, attraverso la torsione idiolettica della lingua, subisce un processo di decantazione materica che fa raggiungere all'argomentazione un alto livello di essenzialità. Come faceva Michelangelo,

¹ Enrico D'Angelo, *Le giornate*, Edizioni Periferia, Cosenza 1984, p. 3.

l'autore agisce per sottrazione togliendo il materiale in eccesso e pervenendo ad una dimensione gnomica dei suoi versi, spesso individuata nel finale dei componimenti.

Tra passato e futuro, tra deiezione e proiezione, s'instaura nel pensiero poetante una dinamica circolare, già individuata da Heidegger, il filosofo di *Essere e Tempo*, quando afferma che

Il poetare va sempre in avanti, mentre il pensiero è, per sua essenza, pensiero rammemorante; e tuttavia il poetare rimane la sua condizione indispensabile.²

Il tempo è il nucleo tematico su cui convergono le composizioni delle *Giornate* impostate sulla convivenza degli opposti. Se in un testo memoria e presente risultano indissolubili in una condizione psicologica di accumulo:

Tutto appare nuovo nel ricordo,
anche i ricordi.
Ad ogni istante
s'assomma un precedente.
E bisogna inventare più numeri.³

nel successivo, specularmente, il rimpianto per la giovinezza

Foglie smarrite
non durano
nei mattini degli aquiloni,
strade
volate dai fanciulli
[...]

è innestato su una pulsione di continua rigenerazione:

e in una rincorsa
forse
è il desiderio
di una foglia
a ritornare albero.⁴

² Martin Heidegger, *Risposta. A colloquio con Martin Heidegger*, (traduzione di Carlo Tatascione), Guida, Napoli 1992, pp. 267-268.

³ Enrico D'Angelo, *Le giornate*, cit., p. 12.

⁴ *Ivi*, p. 13.

Oppure, la sofferta percezione del tempo ingrediente attiva la preghiera d'una miracolosa sosta nella diacronia, un'impronta dell'essere nell'esserci:

Ora che esci
non affrettarmi
ch'io rimanga
dove non v'attendevo.⁵

Sul piano gnoseologico il poeta dichiara preliminarmente la sua incapacità ad interpretare il mondo, cioè di attivare un processo ermeneutico dei nessi causa/effetto che condizionano il suo rapporto con gli oggetti:

Sto nelle pagine
della mia fragilità.⁶

Ne consegue, da una parte, che l'uomo, immerso nel magma dell'esistenza, si rende conto che “la vita avviene | e non sa”⁷; dall'altra, che la sua attitudine speculativa è fonte di sofferenza, “la ferita d'un pensiero”⁸ (in cui forse c'è traccia della suggestione concettuale della ‘coscienza ferita’ di Dylan Thomas), che non può mai rimarginarsi.

Questo stato d'incertezza nella comprensione del sé e dell'altro da sé motiva l'adozione di una struttura impostata su quelle che Bourdieu definisce ‘opposizioni costitutive’, nel tentativo di raggruppare in nuclei ispirativi i frammenti dispersi della biografia su cui il poeta proietta la sua riflessione.

Molti dei componimenti del volumetto si svolgono lungo l'asse binario visività/cecità, luce/buio:

Quanta fatica
a coprirsi gl'occhi.
A concedere ai nomi
lettere staccate.
E puntualmente

⁵ *Ivi*, p. 14.

⁶ *Ivi*, p. 11.

⁷ *Ivi*, p. 32.

⁸ *Ivi*, p. 21.

celare al sole cosa
l'ha freddato.
Quando
semplicemente si nasce
per vedere.⁹

Altre volte la coppia di opposti si configura nell'ambito della percezione auditiva, silenzio/parola, complementare a quella visiva.

Emblematico di questo sistema ossimorico è il seguente componimento, tutto intessuto di antinomie:

Nel silenzio
svegliato dal silenzio
nel rumore
zittito dal rumore
negli occhi
senza fine di un cieco
l'aria si scorda di noi.
E continua a respirare.¹⁰

Consapevole del limite ermeneutico della parola asseverativa che fissa sulla pagina solo un grumo della totalità del reale, Enrico cerca di far vivere nei suoi versi anche il linguaggio della negazione che, secondo i filosofi francofortesi, è garanzia di autenticità contro il potere dei fatti sul mondo:

Ascoltando
così per incanto
il mare scorrere nel mare

non resta che acqua
concava
e convessa.
E per una volta
(almeno)
mi conterei di capire
di un No
il suo sí.¹¹

⁹ *Ivi*, p. 17.

¹⁰ *Ivi*, p. 47.

¹¹ *Ivi*, p. 48.

Ad un primo livello di lettura la lingua poetica delle *Giornate* non presenta un marcato carattere di rottura con la tradizione.

Anzi. L'ambientazione di molti testi presenta tonalità leopardiane che virano verso l'idillio simbolista nell'antropomorfizzazione del paesaggio, s'avvertono sonorità dantesche e petrarchesche. C'è anche una citazione occulta, e forse involontaria, da Pessoa ("affollata solitudine"¹²).

Ma su questa stratificazione che non rinnega la storia della lirica europea il poeta interviene con due operazioni entrambe finalizzate alla produzione di un linguaggio dotato di autenticità.

La prima consiste nel recupero di lemmi culti ("albicanti, piretico, stoma, verna, imbestruata, inguasta, buiore") fino al latinismo ("m'incertano"), inseriti come tasselli personalizzati che impreziosiscono il grado medio della lingua.

La seconda agisce sul piano fonetico tramite l'allitterazione ("passi passati"; "fodera i fari") o le assonanze interne ("Soldo [...] Soldato") e rime ("e l'arcobaleno / (non di meno)"), che esaltano la sonorità della sintassi, aggiungendo alla logica razionale del discorso quella della percezione sensoriale.

Nel 1991 D'Angelo pubblica presso Plural Edizioni *Quasi una serra*, selezionando una serie di testi composti tra il 1985 e il 1991. Il volume è corredato da una postfazione di Gabriele Frasca, *Figurazioni musicali e tracce di senso*, che, in un approfondito studio del linguaggio e della metrica, evidenzia le esigenze etiche ed estetiche della scrittura poetica di Enrico. Soprattutto egli sottolinea il fatto che

l'approccio di Enrico D'Angelo al proprio lavoro è dichiaratamente, e volutamente, non soggettivo, tesi come sono i suoi versi a ritentare piuttosto una sorta di intersoggettività, un pane, diciamo pure, da spezzare con i suoi lettori.¹³

¹² *Ivi*, p. 16.

¹³ Gabriele Frasca, *Figurazioni musicali e tracce di senso*, in Enrico D'Angelo, *Quasi una serra*, The Writer, Marano Marchesato 2016, p. 60.

La postfazione è del 1991.

Qualche anno prima, nel 1987, Edmond Jabès, che ho avuto l'onore di avere come amico nella mia permanenza parigina, aveva scritto *Le livre du partage*, in cui il colloquio tra l'autore e il lettore s'instaura attraverso il dono del libro, un prezioso scrigno da cui trarre innumerevoli interpretazioni e per questo sempre incompiuto.

In D'Angelo la perlocuzione al destinatario è come occultata, anche se in componimenti come quelli compresi nella sezione *Voi s'erge* a nucleo tematico di fondo, ma, tutto teso a ricompattare in una struttura unitaria i frammenti della scrittura sempre a rischio d'indecifrabilità, egli chiede la condivisione del lettore e s'approssima così alla teoria del dono elaborata dal poeta di *Un Etranger avec sous le bras un livre de petit format*, anche nell'opzione editoriale, a cui è rimasto fedele, per *plaquettes* facilmente maneggevoli.

Night, edito dopo un silenzio decennale presso Periferia (Cosenza, 2003) e ristampato nel 2013 da Di Felice Edizioni, costituisce una breve deviazione dall'itinerario poetico fin qui percorso da Enrico. E tuttavia la genesi del poemetto affonda le sue radici nel terreno di cultura che ha alimentato la produzione dei testi di *Le giornate* e *Quasi una serra*.

Lo sguardo e il corpo, parole-chiave del componimento *Quasi una serra*, sono ora elementi dinamici di una esperienza vissuta nell'incontro occasionale con una donna verso cui D'Angelo non esita a dichiarare "amore". Un amore forse breve, occultato nella penombra, sintesi visiva della precedente antinomia luce/buio, e ambientato in uno spazio, il night, che per Enrico non è altro che lenimento precario di un dolore esistenziale:

Per un luogo comune della mente
infernì per l'anima al *night* temiamo,
quando soltanto arde un fuoco evidente
ciò che resta di un sigaro toscano.¹⁴

¹⁴ Enrico D'Angelo, *Night*, Di Felice Edizioni, Martinsicuro 2013, p. 26.

In quartine che non hanno piú la ‘petrosità’ dei versi precedenti ma scorrono in un dettato avvolgente, impregiato con i troncamenti finali di parole e verbi, da *trobar* cortese, il poeta costruisce un canzoniere d’amore su minime vibrazioni emotive basate su un eros discreto e contenuto nei gesti e nelle parole, “dolor vivo di conforto”¹⁵.

Il colloquio con la straniera incontrata al night assume le forme di una laica preghiera al fine di attenuare, seppur per fugaci attimi, il peso della sofferenza: il rapporto con la sconosciuta può avere una valenza consolatoria piú efficace della letteratura.

Facendo riferimento alla sua esperienza di direttore della rivista *Smerilliana* D’Angelo ammette, con un granello d’autoironia:

Sotto una luna incerta indosso il *tight*
festeggiando «Smerilliana», ma invano
quando in penombra conosco te al *night*
se ferite io mi lecco come un cane.¹⁶

Venticinque anni dopo, a conferma dell’attitudine del poeta a tornare, con prospettive esistenziali e letterarie diverse, su una testualità mai abbandonata e mai cristallizzata, che motiva l’indicazione al lettore della nuova edizione di *Night* (“*Quasi una serra* (1991), *Night* (2003) e *Versi esicasti* (2013) costituiscono una trilogia”¹⁷), il mannello di poesie di *Quasi una serra* viene ripubblicato da The Writer con l’aggiunta di una postfazione di Alessandro Giammei, *Se son rose. Tre paragrafi per Quasi una serra*.

L’effetto di lettura è una sorta di riattualizzazione, attraverso un gioco di rifrazioni e diffrazioni critiche, di un testo che certo porta le tracce di un passato che condiziona però la percezione del presente. In questa accezione Giammei

¹⁵ *Ivi*, p. 14.

¹⁶ *Ivi*, p. 12.

¹⁷ *Ivi*, p. 6.

considera la ristampa del volumetto come “un ben dosato rimedio galenico contro l’oblio”¹⁸.

Il titolo *Quasi una serra*, che evoca *Serres Chaudes* di Maeterlinck e la concezione analogica dell’universo che ne pervade le pagine, è la sintesi dell’attitudine poetica di Enrico. Le occasioni nascono sempre dagli eventi della storia individuale e collettiva, sottoposti tramite la sapienza artistica del poeta ad una sorta di processo di astrazione, di coltivazione in serra, senza tuttavia raggiungere mai l’artificialità. Perciò, sul piano stilistico, Enrico non s’avventura quasi mai nelle sperimentazioni metaforiche delle “immagini di serra calda”¹⁹ utilizzate dal simbolismo e dall’ermetismo e abbassa la tonalità iperbolica del suo linguaggio verso il limite dell’inconcluso, del “quasi” che lega ogni sua parola alla concretezza. La strategia piú frequente è l’anticipazione a sinistra dell’aggettivo e del genitivo per determinare uno scarto qualitativo tra linguaggio poetico e linguaggio standard.

Già nel componimento *In limine*, in cui il corsivo è icona dell’avvio di un progetto testuale che si conclude circolarmente con il corsivo di *Finis*, s’instaura un’analogia tra tempo e poesia e la lettura è percepita come forma di comunicazione condivisa da soggetti che si sentono partecipi di una comunità:

Questo giorno come questa pagina
svolta che non sa se terminare a ieri
o essere per l’indomani [...]
e, tenera in sé di segni e di sogni,
in noi così resta incontro del tempo
con il tempo, quando ci leggeremo.²⁰

Come nell’opera precedente *Le giornate*, anche qui, forse con una maggior elaborazione teoretica, l’insieme della scrit-

¹⁸ Alessandro Giammei, *Se son rose. Tre paragrafi per Quasi una serra*, cit., p. 73.

¹⁹ Vedi Ioan Guția, *Linguaggio di Ungaretti*, Le Monnier, Firenze 1959, pp. 27-49, e Pietro Spezzani, *Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al Sentimento del tempo*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana, Padova 1966, p. 104.

²⁰ Enrico D’Angelo, *Quasi una serra*, cit., p. 11.

tura è sottoposta al senso di caducità determinato dalla percezione cronologica. Il tempo assume il ruolo di metafora ossessiva che assedia l'esistenza e la parola del poeta. Si vedano testi come *Esitanze*, impostato su un'idea di vita "cavata e dolorosa | quando di vuoti crede il tempo che | invece esiste in quanto dato"²¹; o *Sotto vuoto spinto*, dove l'immagine dell'orologio, che fa pensare ai sonetti del secentista Ciro di Pers, avvia, anche con il supporto dell'allitterazione disseminata tra i versi, un processo metaforico degli oggetti come icone del transeunte ("cassa numeraria, manifesto mortuario, diario, calendario")²².

D'Angelo cerca il colloquio con un 'tu' al quale vuol carpire un sorriso, segno somatico di una *caritas* che lega gli uomini in una società solidale ("Ma al dunque, ti prego, dunque sorridi")²³, ma anche espressione consolatoria sull'ineluttabilità della morte, un'idea che sulle orme di Pavese accompagna il poeta come un rimorso al centro della propria dimensione esistenziale antinomica:

sapere di morire
non è
che un pensiero?
[...]
sapere di vivere
non è
che un pensiero.²⁴

Ma il sorriso compensa anche la consapevolezza dei limiti catartici della poesia che non può andare oltre la tensione metafisica, senza mai raggiungere l'essenzialità della nominazione. Il poeta lo confessa *A una straniera*:

Mi chiedi forse semplici parole
per scriverti poesie, ed io ti sorrido
perché per riuscirci dovrei dapprima

²¹ *Ivi*, p. 16.

²² *Ivi*, p. 35.

²³ *Ivi*, p. 34.

²⁴ *Ivi*, p. 55.

imparare a scriver senza dolore;
ma questo (che tu non sappia, mi fido)
è solo del cielo, rima o non rima.²⁵

Permane, anzi s'infittisce, il reticolato gnoseologico delle opposizioni costitutive (passato/presente; parlare/tacere; vita/morte; luce/buio; principio/fine).

Su questo sistema antinomico penetra “il pensiero | un mentale andare che non va in buca”²⁶ che, nelle sue spirali cognitive, cerca i barlumi di un'occasionale e frammentaria conoscenza del mondo. L'appello empatico al lettore diventa allora “un abbraccio ed una conversazione”²⁷ fino a raggiungere una dimensione di laica religiosità: “una preghiera ed una conversione”²⁸.

L'idea di poesia come dialogo, come confronto tra componenti di una comunità che parla lo stesso linguaggio, è confermata dalle frequenti dediche a poeti, pittori, intellettuali, che Enrico assume come modelli relazionali.

O malinconico cuore, componimento strutturato su un rigido schema antinomico (“morte sopravvivate” / “vita soprammorente”; “luna che riluce” / sole che riduce”; “limite mortale” / “limite vitale”²⁹), è offerto al filosofo francese Bruno Pinchard, studioso dello scambio simbolico nelle società contemporanee e curatore di un testo poco conosciuto di Savonarola sulla funzione della poesia. Sul pensiero di Pinchard si possono leggere oggi alcuni saggi del giovane filosofo Luigi Francesco Clemente, collaboratore della rivista «Smerilliana», diretta da D'Angelo.

La citazione reiterata di versi di Rajkmal Caudhri, poeta indiano del '900, in *Linfà vitale*, si configura invece come una dichiarata adesione ad un modello di scrittura in cui è intenso il rapporto tra poesia ed autobiografia.

²⁵ *Ivi*, p. 43.

²⁶ *Ivi*, p. 19.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, p. 17.

A livello piú ampiamente epistemologico, il manifesto della concezione del mondo di Enrico può riassumersi nella poesia *La fonte e l'ombra*, dedicata ad Avner Treinin, poeta della Shoah e scienziato israeliano. Dalla cultura ebraica viene presa in prestito la simbologia del triangolo equilatero come icona del rapporto tra passato e presente, tra nulla e tutto, che insiste sulla terra, collocata tra umano e divino:

Da questo a quello, da ciò che era
a ciò che sarà, così si ricava la forma
equilatera del triangolo, dove esiste
un rapporto corrisposto fra lato
e lato, mutevole e fisso ad ogni istante.³⁰

Dal pittore Michail Larionov, grande interprete dell'avanguardia russa e autore della nota serie *Soldati*, il poeta trae invece suggestioni sulla sinergia che si può instaurare tra visione e parola e s'avventura nell'analisi iconica del quadro *Tre soldati*, riuscendo con una serie di strategie retoriche (l'anticipazione del complemento oggetto: "un sacco portano"; "le pupille spaesando"; "la schiena dando"; l'uso dell'allitterazione: "imploso preghi commosso l'impensato forse")³¹ a trasformare la semplice descrizione in interpretazione, lo sguardo dei protagonisti della sequenza pittorica in pensiero.

Con una velatura d'ironia D'Angelo chiude il volume con una *trouvaille* in cui, chiamando a testimoni due grandi poeti come Borges e Caproni, riflette sul valore gnoseologico della parola nella definizione dell'essere:

Pronto sabré quièn soy.
(Borges)

Presto sarò chi sono.
(Caproni)

Presto sarò chi saprò.
(Io)³²

³⁰ *Ivi*, p. 29.

³¹ *Ivi*, p. 36.

³² *Ivi*, p. 56.

Il diritto a credere nelle possibilità ermeneutiche della propria parola poetica nella definizione del sé, anche in un confronto duro con l'alterità, è confermato dal poemetto *Voi*, una sorta d'invettiva in sei componimenti contro tutti gli ostacoli che nella società attuale intaccano la fede nella voce poetica e la possibilità di un colloquio tra esseri umani.

Usando la formula di cortesia del pronome al plurale Enrico crea una distanza psicologica tra soggetto poetante e donna, ma nello stesso tempo fa di quel *Voi* l'emblema delle difficoltà perlocutorie dell'atto linguistico che spesso rischia di restare chiuso nella propria soggettività, non decodificato.

In questa sezione il punto focale è la *parola*, lemma presente in tre dei testi ("qual che siate Voi la parola"³³; "certa la parola ci grava da dire"³⁴; "ardita più della parola ancora"³⁵), ma anche nucleo tematico degli altri componimenti.

Con tonalità montaliane ("mal chiuse imposte"; "ritorta si è ogni sillaba") Enrico mantiene la concretezza esistenziale delle parole che usa ma nel contempo utilizza la sintassi come uno spartito musicale su cui trascrivere le note di una fitta allitterazione che eleva il livello stilistico del colloquio a distanza. Si vedano gli ultimi due versi di p. 47: "... quanto vero, | si vede che *Vi* tocca, e non ci crede"; o il gioco delle assonanze a p. 48: "Purché non ci sia *assenza* o in Voi *prudenza* | oggi che tempo è d'altro, anche se a *forza* | assunto s'è l'uso, a mo' di *lenza*, | che risulti del midollo la *scorza*".

Le difficoltà di comunicazione tramite la parola sono compensate dalla forza vitale dell'eros che in queste pagine affiora con una eco baudelairiana nel tratteggiare l'immagine femminile come punto ultimo di verità e di continuità generatrice rispetto alla precarietà della vita:

oh *verdonna*, che dalle tue labbra
adolescente sarò nuovamente reso,

³³ *Ivi*, p. 48.

³⁴ *Ivi*, p. 49.

³⁵ *Ivi*, p. 50.

quale *vervita* è mai l'attesa che sé
d'intesa sempre e qui se stessa attende.³⁶

Sul piano stilistico e metrico *Quasi una serra* conferma il fitto uso del segno motivato (“onda-profonda-informando”; “scavalcato lo steccato”, “quieta quercia”, “forse furtiva”) o delle rime interne, mentre dal sostrato letterario dell'autore riemergono immagini leopardiane (“ci lontaniamo”; “resta giovinezza”; “incidente raggio”) e ungarettiane: il “pensoso sguardo” di *In limine* aggrega il petrarchesco “Solo e pensoso” al “pensoso palpito” di *Mio fiume anche tu*.

Tutto ciò a conferma di come la scrittura di *Quasi una serra*, pur radicata nella sua materialità, pervenga attraverso la strategia compositiva del poeta ad una qualità formale molto alta.

La notte del 6 aprile 2009 un violentissimo terremoto rade al suolo la città dell'Aquila.

D'Angelo, che in quel periodo, come racconta nell'appendice (*in forma di dialogo*) de *Il fiore della serpe*, non possiede “né un televisore né una radio”³⁷, avverte a Grottammare, dove vive in quel periodo, a distanza di un centinaio di chilometri dall'epicentro, la terribile scossa ma non ha notizie certe sull'evento.

Fedele all'atto della poesia come testimonianza e come impegno civile, ma anche consapevole dei limiti documentali della parola poetica per sua natura analogica e metaforica, decide di chiedere la collaborazione del fotoreporter fermano Ennio Brillì, la cui produzione artistica di grande valore è conosciuta a livello nazionale.

Dalla cooperazione ermeneutica tra immagine e parola, che Enrico aveva occasionalmente sondato in esperienze poetiche precedenti, nasce la *plaquette Il fiore della serpe*, in cui nove

³⁶ *Ivi*, p. 42.

³⁷ Enrico D'Angelo, *Il fiore della serpe. Trentasei versi per L'Aquila* (fotografie di Ennio Brillì), Cattedrale, Ancona 2010, p. 63.

quartine, alcune con rima ABAB, altre in versi liberi, si alternano a ventisette fotografie tutte rifilate al centro pagina con un righello che le separa dal vuoto della pagina bianca, quasi una collocazione ‘in abisso’, come nella tradizione araldica.

La struttura del volumetto sollecita nel lettore una duplice procedura di decodificazione. Le foto mettono in evidenza la drammatica realtà dell’evento nella loro forza di documento, mentre le poesie recuperano in quelle immagini un valore gnomico e simbolico. Così la foto della statua di una madonna, l’Addolorata, posta a fronte di una umana *Mater Dolorosa* che nei gesti e nello sguardo sembra accedere ad una sua sacralità, induce il poeta a riflettere sull’inadeguatezza del linguaggio di fronte al trauma della terra, della natura, degli uomini. Se nelle opere precedenti egli aveva ceduto a qualche orpello tramite il ritmo dell’allitterazione, in questo contesto la desinenza in *-onna* (Onna-madonna-donna) è l’esito di un tentativo di protezione affidato all’archetipo della madre, dall’*alma tellus* alla *Mater* cristiana alla donna generatrice di vita:

Non un gioco di parole (qui no!)
rimanti fra loro per sciacallaggio:
Onna la madonna una donna... so-
no tre faglie di un a pena linguaggio.³⁸

Il terremoto rompe anche le connessioni logico-concettuali su cui si regge ogni visione del mondo. L’idea di una natura come generatrice viene messa in crisi nel momento in cui apporta alla comunità umana morte e distruzione. D’Angelo in una quartina dalla metrica perfettamente chiusa sviluppa una riflessione di tipo etimologico-linguistico. Egli sente il “sisma” (etimologicamente sommovimento) come “scisma” (etimologicamente rottura) perché frantuma, separando i due termini, lo stereotipo della connessione mentale tra grembo e linfa vitale:

³⁸ *Ivi*, p. 19.

Case sventrate da furia del sisma
si dice con frase piú o meno esatta,
cosí fra ventre e vita parci scisma
sebbene il suo centro la Terra allatta.³⁹

Seguendo la lezione leopardiana della *Ginestra*, Enrico riflette sulla compresenza nella natura tra bene e male, tra bellezza e potenza distruttrice, e nel cuore dell'uomo tra odio e amore:

Qui pure ma mi sono innamorato:
d'odor di fieno e d'un mandorlo in fiore
fra colpi di scossa mozzanti il fiato
per ben due volte di nuovo odio e amore.⁴⁰

L'immagine emblematica di questa convivenza degli opposti è appunto quella che dà il titolo al volume, *Il fiore della serpe*.

La faglia che ha spaccato per chilometri la terra ed ha distrutto le fragili opere dell'uomo è metaforizzata nell'archetipo della serpe, velenosa e traditrice, simbolo del male nella cultura cristiana.

Enrico recupera una tradizione antropologica relativa al nome popolare dell'*Arum italicum* o gigaro chiaro, dai frutti di color violaceo (come quello del lutto), belli ma velenosi, che, secondo un'antica credenza, erano cibo prediletto di bisce e serpenti e antidoti contro il malocchio.

In un cumulo di macerie in cui i rosoni distrutti delle chiese, le bifore, le finestre sbarrate sembrano occhiaie vuote, c'è tuttavia un'esile traccia di resilienza nel gioco dei fanciulli:

Lo sguardo tiene l'animo per mano
ché avvista un violaceo ngongorongò:
fior di serpe è ma pei fanciulli sano
se anch'oggi essi giocano e mica un po'.⁴¹

Dalla bellezza ingannevole di un fiore (in una foto c'è un uomo, di cui sono visibili solo le mani, che ha raccolto

³⁹ *Ivi*, p. 43.

⁴⁰ *Ivi*, p. 25.

⁴¹ *Ivi*, p. 37.

un gigaro chiaro) può nascere la leopardiana “social catena” dell’umana città solidale. È lo stesso poeta a riaffermare la resistenza di un’intera comunità al male che talvolta la natura ci impone:

Il mio è stato un andare fra i resti, come poeta, in modo molto umile; fra i danni di una natura matrigna, insidiosa per la speranza. Osservavo che la gente aquilana, nonostante la paura e l’angoscia, sembrava rinvenire in sé forze raddoppiate dalla voglia di rivivere, ricostruire, rientrare nelle case.⁴²

Nel gennaio 2013 escono da Di Felice Edizioni *Versi esicasti*.

La struttura del volume è caratterizzata dal travaso di otto poesie, già presenti in *Quasi una serra*, in una testualità complessiva che assurge ai toni di una religiosità sofferta, alimentata dal dubbio e dal desiderio di liberarsi, attraverso la parola poetica, dal peso materico della terrestrità.

Questa scelta conferma l’adesione ad una filosofia della composizione impostata sul laboratorio continuo, sulla riscrittura, con un effetto di condizionamento del contesto sui testi già editi che assumono valenze gnoseologiche nuove grazie al riverbero della tonalità complessiva del libretto.

Il titolo, in questo caso, è davvero, come afferma Genette, una ‘soglia’, proposta di un percorso di conoscenza a cui il poeta aspira chiedendo l’adesione del lettore.

D’Angelo ricorre alla dottrina scolastica di Giovanni Climaco, eremita sul Monte Sinai nel VII secolo, e venerato come santo dai cattolici e dagli ortodossi, per motivare la sua aspirazione ad un itinerario sapienziale verso la pace tramite la preghiera del cuore.

In *La scala del Paradiso*, il monaco siriano scrive:

Esicasta è colui che cerca di circoscrivere l’incorporeo nel corporeo. [...] La cella dell’esicasta sono i limiti stessi del suo corpo: al suo interno c’è una dimora di sapienza.⁴³

⁴² *Ivi*, p. 68.

⁴³ Vedi Giovanni Climaco, *La scala del Paradiso*, a cura di Rosa Maria Parrinello, Edizioni Paoline, Milano 2007, XXVII / 1,5. 10. URL consultato il 14.8.2018.

In questa prospettiva si può leggere la poesia collocata in limine *Icona*. Senza il supporto della liturgia e partendo da una percezione assolutamente laica dello spazio, D'Angelo attiva un processo di sacralità, tra fede e occultismo ("L'icona cela la sua forma antica"⁴⁴), delle immagini che, immerse nella realtà del quotidiano, faticosamente emergono dal buio dell'indistinto, dell'informe. L'icona racchiude in sé una sorta di 'metafisica concreta' (prendendo in prestito il titolo di un volume di Chiara Cantelli su Pavel Florenskij), apre attraverso lo sguardo dell'astante un mondo che rimarrebbe chiuso all'interpretazione del soggetto, completando col suo valore simbolico il messaggio teologico della parola:

e chi suole svelare ora s'adombra
per l'acre dubbio se forse non sia
immagine sacra o vòlta a magia.⁴⁵

Lo sguardo, appunto.

La prima forma di comunicazione tra l'io e l'alterità, tra l'uomo e le cose, che già in *Quasi una serra* costituiva il primo non ancora definito passo verso la conoscenza, qui si presenta come un nucleo tematico che avvia la procedura del tentativo di purificazione della fisica verso la metafisica.

In *Spasimante*, ad esempio, il poeta si rivolge ad una figura femminile, bersaglio del corteggiamento, e si augura che l'innamorato "ammiri nel buio astrale | il brillare del tuo sguardo e vi veda | bene una dolce luce senza il male"⁴⁶. Oppure, in *Misterica*, invita al rispetto del segreto che è in ogni individuo, col suo carico di segni e di sogni:

allora nel nottario lo stupore
riponga sguardo e battito di ciglia
e Amore che conquista il suo dolore
lo atterri il mistero di cui sei figlia.⁴⁷

⁴⁴ Enrico D'Angelo, *Versi esicasti*, Di Felice Edizioni, Martinsicuro 2103, p. 17.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, p. 36.

⁴⁷ *Ivi*, p. 22.

Fra l'altro, in questo testo il lemma "nottario" veicola suggestioni sul tema della notte come spazio dei sogni che va dal Romanticismo al Musil di *Parafrafi*: "Ora voglio scrivere il mio diario e per gratitudine chiamarlo il mio nottario"⁴⁸.

C'è una sorta di circolarità tra terra e cielo, dalla visione del paesaggio in cui "Quando v'è bonaccia intorno, lo sguardo | dall'orizzonte va fino alla spiaggia"⁴⁹ alla percezione della dimensione spirituale ("Eppure c'è uno sguardo superiore"⁵⁰).

Il cammino dalla materia allo spirito tramite la riflessione religiosa trova il suo supporto teologico nel pensiero di Constantin Noica, l'epistemologo romeno di cui è riportata una citazione ad apertura di libro. D'Angelo trova nel sistema filosofico di Noica una corrispondenza con la sua ricerca di una grammatica dell'essere realizzata attraverso lo strumento privilegiato del linguaggio. Il poeta è soprattutto affascinato dal tema ontologico della *distribuzione indivisa dell'essere* che procede dalle cose umili verso lo spirito aprendosi al divenire.

Ma per far questo è necessaria la presenza in ogni atto umano dell'amore.

L'amore è l'asse portante della tonalità patemica del volume.

Nella varietà semantica dei componimenti ci si imbatte in echi danteschi ("qual risposta d'Amore ascende e vela | col dentro il fuori, cedendo al divino | il nostro e suo fra nobili destino"⁵¹) o stilnovistici ("Ogni amor d'amato dolore dona | pure ciascun dolore amor perdona"⁵²) o in semplici rinvii alla biografia ("e di' soltanto se vuoi ch'io ti chiami | amore – o dolor vivo di conforto"⁵³); ("dopo ogni appuntamento coll'amore"⁵⁴).

⁴⁸ Robert Musil, *Parafrafi*, a cura di Enrico De Angelis, Rizzoli, Milano 2013, p. 79.

⁴⁹ Enrico D'Angelo, *Versi esicasti*, cit., p. 44.

⁵⁰ *Ivi*, p. 42.

⁵¹ *Ivi*, p. 21.

⁵² *Ivi*, p. 34.

⁵³ *Ivi*, p. 35.

⁵⁴ *Ivi*, p. 41.

Stupisce il fatto che D'Angelo, per via poetica, proponga una sua pedagogia dello sguardo che si avvicina, magari senza che ci sia stata una conoscenza diretta dell'argomento, alla teoria della comunicazione empatica elaborata in anni recenti dagli studiosi di pedagogia e soprattutto da Antonio Bellingreri nel saggio *Scienza dell'amor pensoso*.

Sul piano epistemologico ed etico i punti di contatto sono sorprendenti. Sarà sufficiente leggere quanto scrive Bellingreri:

È importante notare subito che dello sguardo che intende l'altro sono parte costitutiva le parole che interpretano l'altro e il suo mondo; senza di esse non ci sarebbe effettiva 'conoscenza' dell'altro e l'empatia non sarebbe un atto d' 'amor pensoso' (secondo la bella espressione di Pestalozzi).⁵⁵

Ancor più forte si rivela la vicinanza tra il linguaggio poetico come grammatica dell'essere a cui mira D'Angelo e la teoria semiotica suggerita dallo studioso:

La parola detta per intendere un moto dell'intimo, ma anche quella ascoltata e rifratta, quella interpretata e reinterpretata: tutte riescono nella composizione di un originale 'testo empatico'.⁵⁶

Quanto ai temi, il fitto reticolato di antinomie in cui erano avvolte le composizioni di *Quasi una serra* si è sfoltito facendo perno su opposizioni costitutive funzionali al pensiero poetante. È il caso dell'antitesi visiva e spaziale buio/luce in cui il tema della luminosità ha qui il sopravvento in quanto elemento metaforico e simbolico, d'impronta dantesca, dell'ascesa verso la trascendenza raggiunta tramite la preghiera ("dolce luce", "annuncia un'altra luce", "astrale come luce", "questa luce riflessa", "dentro la luce del mare").

Nell'ultima sezione del volumetto, *Il cigno*, che giustamente Pinchard considera il momento conclusivo del col-

⁵⁵ Antonio Bellingreri, *Scienza dell'amor pensoso*, Vita e pensiero, Milano 2007, p. 231.

⁵⁶ *Ibidem*.

loquio tra il poeta e il lettore (“I dialoghi di D’Angelo iniziano con l’icona e finiscono col canto del cigno”⁵⁷), c’è il recupero di un’ampia tradizione letteraria, che nasce con Baudelaire per trovare spazio nei testi di Graf, Govoni, Pascoli, Neruda, in cui il cigno rappresenta nel contempo la perfezione poetica e la difficoltà del volo in un ambiente avverso come quello terrestre. La goffaggine dell’uccello nel riprendere l’ascesa è metafora della solitudine e dell’esilio che lo scrittore avverte nella ricerca di un linguaggio perfetto: (“Oggi tenterà di volare anche il cigno”⁵⁸; “non tu voli in cielo ma il cielo in te”⁵⁹; “Alza un’ala e renditi il volo lieve”⁶⁰).

Ma l’*itinerarium mentis in Deo* di D’Angelo non ha nulla di mistico. Esso è il risultato di un processo meditativo attivato dal dubbio sulle capacità del soggetto poetico di leggere nella realtà umana le *vestigia* (come scrive San Bonaventura) della presenza divina. La ricerca di un Dio con cui dialogare nasce da una continua attesa insoddisfatta, da un’assenza, da una nostalgia del totalmente altro, sulla linea del pensiero negativo del filosofo francofortese Horkheimer.

Nella sezione *Sonetti esicasti* la stessa sequenza testuale di titoli che finiscono in *-one* è traccia di questo cammino riflessivo a spirali, intervallato da interrogazioni, da pause epistemologiche. La *Conversazione*, sollecitata da “i moti luminosi di coscienza”⁶¹, apre lo spazio al *cogito*, etimologicamente alla lotta interiore, elaborato nei due successivi componimenti collocati non a caso a specchio, *Congiunzione / Disgiunzione*, un’antinomia che vive nell’esperienza umana del linguaggio, per giungere alla *Confessione* che chiude la fase riflessiva e discorsiva.

⁵⁷ Bruno Pinchard, *Lettera dalla Romania a un poeta italiano*, *ivi*, p. 7.

⁵⁸ *Ivi*, p. 62.

⁵⁹ *Ivi*, p. 63.

⁶⁰ *Ivi*, p. 64.

⁶¹ *Ivi*, p. 41.

In modo non dissimile da Mallarmé che esclama:

O notti! Né il chiarore deserto del mio lume
sulla pagina vuota che il candore difende⁶²

il poeta testimonia la sua angoscia difronte al vuoto della scrittura, la sua incapacità ad organizzar e trasumanar, che sarebbe il fine ultimo del *poiein*, “dando forma a cosa e ignorando come, | scegliendo ad una ad una le parole | di senso se prive tanto piú indome... | pur se arreso al foglio bianco”⁶³.

Da questo intrico di sentimenti deriva il fatto che la preghiera di Enrico non è una supplica, ma un confronto ai ferri corti con la divinità, un incontro conflittuale, come in *J'accuse* dove torna l'idea di un mondo da Dio creato e da Dio abbandonato:

(ah se, pur creando, Tu fossi donando
un po' qui presente, e senza alcun vanto!)⁶⁴

O come in *Loggia* in cui il poeta ambienta, in una “fiorita loggia”, che lessicalmente è una sintesi tra due immagini leopardiane, la “fiorita spiaggia” in *Aspasia* e “quella loggia” delle *Ricordanze*, una lotta tra diavoli “sparse anime” e angeli che si rifiutano di portare “il peso | umano d'ogni mistero indiviso...”⁶⁵.

Sul piano stilistico la scrittura di *Versi esicasti* presenta il frequente uso dell'allitterazione, dell'anticipazione dell'aggettivo, delle rime interne, già registrato nelle opere precedenti. Ma accanto ad una circolarità del discorso, sollecitata da un desiderio di armonia e di sintesi, che caratterizza le *Quartine gaie*, con l'indicazione di un aggettivo d'ascendenza nicciana che rinvia alla connessione della conoscenza con la sfera della gioia, nell'ultima parte del volume si evidenzia

⁶² Stéphane Mallarmé, *Brezza marina*, in *Poesie*, (a cura di Luciana Frezza), Feltrinelli, Milano 1966, p. 37.

⁶³ Enrico D'Angelo, *Versi esicasti*, cit., p. 48.

⁶⁴ *Ivi*, p. 46.

⁶⁵ *Ivi*, p. 47.

l'adozione di clausole gnomiche. Queste sono concentrate negli ultimi due versi delle composizioni e talvolta sottolineate dall'uso del corsivo, nuclei concettuali che riassumono, dopo una pausa del processo speculativo, il punto d'arrivo del percorso poetico irto di contraddizioni, spostamenti, interrogativi, e privo di un definito esito gnoseologico.

La lingua di questo volumetto si mantiene in bilico tra eleganza formale e densità concettuale, tra sperimentalismo e classicità.

Il linguaggio devozionale si mesce con quello lirico provenzale e simbolista, qualche eco leopardiana (il “chiar di luna”) con dantismi (“inverare” nel significato di divenire partecipe della verità, *Paradiso*, canto XXVII, v. 39; “adunare” che rinvia a *Paradiso*, canto 1, v. 117), ma poggia su un sostrato espressivo complesso ed originale a cui il poeta s'affida per garantire alla sua parola un minimo d'efficacia nel tentativo di salvare i valori etici dell'umanità.