

COMMENTARE *SOMIGLIANZE* DI MILO DE ANGELIS:
ESERCIZIO SU *UNA GENEROSITÀ*

Fabio Jermini

Université de Genève

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9453-3574>

ABSTRACT IT

Il contributo presenta nella prima parte una riflessione sulla misura e le intenzioni del commento alle poesie del primo libro di Milo De Angelis, *Somiglianze* (1976), con alcune osservazioni operative, e nella seconda parte un esercizio interpretativo su una poesia esemplare da diversi punti di vista, *Una generosità*. L'obiettivo è l'individuazione degli elementi costitutivi dell'apparato di note di un testo deangelisiano di *Somiglianze* attraverso un commento ragionato, immaginato in funzione di un'edizione con una sezione introduttiva di presentazione generale del testo (datazione, collocazione, struttura complessiva e caratteristiche principali), seguita da note esegetiche puntuali.

PAROLE CHIAVE

Milo De Angelis; Somiglianze; Commento; Lessico; Sintassi; Intertestualità.

TITLE

Annotating Milo De Angelis' *Somiglianze*: exercise upon *Una generosità*.

ABSTRACT ENG

The contribution presents, in the first part, some reflections upon measure and intentions of the commentary on the poems of the first Milo De Angelis' book, *Somiglianze* (1976), with some operational observations, and, in the second part, an interpretative exercise on a – in many ways – exemplary poem, *Una generosità*. The aim is to identify the constitutive elements of his note apparatus through a reasoned commentary, imagined in function of an annotated edition with a text general presentation (dating, location, overall structure, and main characteristics), followed by precise exegetical notes.

KEYWORDS

Milo De Angelis; Somiglianze; Annotated edition; Lexicon; Syntax; Intertextuality.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Fabio Jermini è dottore in filologia italiana. È stato Assistente di Letteratura italiana del Medioevo e del Rinascimento presso l'Università di Ginevra e borsista FNS presso l'Opera del Vocabolario Italiano. Ha pubblicato il volume *“Intervallo e fine”. Commento a una sezione di “Somiglianze”*, Pensa MultiMedia 2015, e diversi contributi su vari autori (Cecco Angiolieri, Rosello Roselli, Manzoni, Orelli, De Angelis). Sta preparando l'edizione critica e commentata dei sonetti di Cecco Angiolieri.

0. Questo intervento nasce nel contesto di una rilettura del mio commento alle poesie che compongono la seconda sezione di *Somiglianze*, pubblicato nei «Quaderni Per Leggere» nel 2015.¹ In quel lavoro mi proponevo di fornire tali componimenti – che, come suggeriscono alcuni dati cronologici e filologici, costituiscono un nucleo tematico e concettuale fondamentale² – di un apparato esegetico il più possibile aderente alla lettera del testo. L'obiettivo era una lettura coerente e plausibile, una possibile interpretazione che potesse essere discussa, verificata, e se necessario anche contraddetta. Il presente contributo è diviso in due parti: nella prima, presento alcune osservazioni operative relative alla pratica del commento alla prima raccolta di De Angelis e qualche esempio di autocritica; nella seconda, svolgo un esercizio esegetico su una poesia, esemplare da diversi punti di vista (concettuale, formale, intra- e intertestuale), volto a identificare gli elementi costitutivi dell'apparato di note di un testo deangelisiano di *Somiglianze*. La precisazione è d'obbligo: molto diverse sono probabilmente le esigenze del commento ai testi delle raccolte successive, sia quelle della *deriva orfica* degli anni Ottanta,³ sia quelle pubblicate dopo un decennio di (relativo) silenzio poetico⁴ e caratterizzate da una maggiore intelligibilità, da una distensione sintattica e da una preponderante componente narrativo-diaristica.

1. Nel caso del De Angelis degli esordi, come per molta poesia degli anni Settanta, la cosa più importante e più difficile da fare è senz'altro la parafrasi: la ricostruzione dei legami sintattici,⁵ la razionalizzazione dei salti logici, l'esplicitazione delle «implicazioni

¹ MILO DE ANGELIS, *Somiglianze*, Guanda, Parma 1976 (nuova ed. ivi, 1990) poi in Id., *Poesie*, Mondadori, Milano 2008 e in Id., *Tutte le poesie. 1969-2015*, ivi, 2017. Alludo a FABIO JERMINI (a cura di), «Intervallo e fine». *Commento a una sezione di "Somiglianze" (1976)*, Pensa MultiMedia, Lecce 2015. Ideale suo proseguimento è ID., *Il fatto inessenziale e necessario. Lettura di "La posizione" di Milo De Angelis*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 45-46, 2015, pp. 175-186. Il presente contributo è la rielaborazione dell'intervento orale intitolato *Riflessioni su misura e intenzioni del commento a "Somiglianze" (1976) di Milo De Angelis* e presentato nell'ambito del Seminario di studi *Poesia italiana contemporanea. Nuove generazioni a confronto*, tenutosi in diretta Webex per l'Università di Torino il 4 novembre 2020 (ringrazio anche in questa sede il Comitato scientifico, composto da Sabrina Stroppa e Beatrice Dema, e il comitato organizzativo, formato da Erica Bouvier, Margherita Schellino e Jordi Valentini).

² FABIO JERMINI, «Intervallo e fine», cit., pp. 17-26.

³ MILO DE ANGELIS, *Millimetri*, Einaudi, Torino 1983; ID., *Terra del viso*, Mondadori, Milano 1985; ID., *Distante un padre*, ivi, 1989. Per la prima raccolta rinvio a FABIO JERMINI, «*Millimetri* di Milo De Angelis (1983)», in SABRINA STROPPA (a cura di), *La poesia degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, vol. III, Pensa MultiMedia, Lecce 2019, pp. 169-191.

⁴ MILO DE ANGELIS, *Biografia sommaria*, Mondadori, Milano 1999; ID., *Tema dell'addio*, ivi, 2005; ID., *Quell'andarsene nel buio dei cortili*, ivi, 2010; ID., *Incontri e agguati*, ivi, 2015; ID., *Linea intera, linea spezzata*, ivi, 2021.

⁵ Contributi imprescindibili in quest'ambito sono: GIULIANO TABACCO, «*Questa goffa bruttura indescrivibile*». *Lettura di cinque poesie di Milo De Angelis*, «Filologia Antica e Moderna», 21, 2001, pp. 147-175; MARCO VILLA, *La sintassi di "Somiglianze". Sulla poesia di Milo De Angelis*, Pacini, Pisa 2019.

non facilmente interpretabili». ⁶ Nei punti in cui non si riesca a vincere la «resistenza alla parafrasi» è bene proporre soluzioni equipollenti. È il caso, nel mio commento a *Intervallo e fine*, dell'alternativa tra l'immagine del pasto comunitario e quella dei piatti di una bilancia proposta per *Non c'è ragione*, vv. 3-5 «come quando si viveva | spartendo i piatti e la disonestà | di progettare»:

spartendo i piatti: dividendo per distribuire tra più persone. L'immagine potrebbe essere memoria della sissizia, la mensa comune degli spartani, vista l'importanza del mito di Sparta per De Angelis [...]. Tuttavia non è da scartare l'ipotesi che si tratti di uno spartire i piatti di una bilancia, anche se non è fatto nessun riferimento esplicito in tale senso: 'dividendo le motivazioni tra i due piatti della bilancia, allo scopo di pesarle, valutarne il peso'; ⁷

o della componente distruttivo-creativa suggerita da un dialogo pavesiano per *Chi ha osato*, vv. 4-5 «come questi campi: solo dopo i falò | diventano reali e finiti»:

'come succede a questi campi, che solamente dopo i falò diventano più produttivi'. Il riferimento principale è Pavese, *La luna e i falò*, e in particolare la saggezza di Nuto: «Eppure, disse lui, non sapeva cos'era, se il calore o la vampa o che gli umori si svegliassero, fatto sta che tutti i coltivi dove sull'orlo si accendeva il falò davano un raccolto più succoso, più vivace» [...]. Tuttavia non sono da scartare significati ulteriori, come il rapporto distruzione-creazione, morte-rinascita che scaturisce dalla lettura del dialogo pavesiano *I fuochi*: «PADRE: E dunque. Se una volta bastava un falò per far piovere, bruciarci sopra un vagabondo per salvare un raccolto, quante case di padroni bisogna incendiare, quanti ammazzarne per le strade e per le piazze, prima che il mondo torni giusto e noi si possa dir la nostra?»; ⁸

o, ancora, della doppia interpretazione generata dall'ambiguità sintattica di *Chi ha osato*, vv. 5-7 «[...] o questa stalla, patetica | mentre invece è politica | capire»:

'o come succede a questa stalla, patetica perché offre riparo agli animali, ma invece politica, perché metaforicamente luogo di partecipazione alla vita sociale e civile. Questa è l'etica da seguire'. Oppure l'interpretazione potrebbe essere diversa: 'o come succede a questa stalla, che diventa patetica, perché riparo per animali'. In questo caso bisognerebbe leggere i versi successivi in altro senso: 'mentre invece capire significa fare politica, partecipare alla vita'. ⁹

In alternativa, conviene dichiarare la propria resa di fronte all'oscurità del testo – è così, ad esempio, nel mio commento deangelisiano, per *Bisognava*, v. 19 «con ideologia»:

⁶ CESARE SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi*, in ID., *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993, p. 263.

⁷ FABIO JERMINI, *"Intervallo e fine"*, cit., p. 85.

⁸ Ivi, pp. 181-182.

⁹ Ivi, p. 182.

‘con atteggiamenti emotivi e fideistici’. Il verso rappresenta una *cruz* esegetica: potrebbe caratterizzare l’atteggiamento della donna, o dell’occidente, opposto al pragmatismo – tragico – dell’*io* lirico;¹⁰

e per *Seconda parte*, vv. 34-36 «facendo ora i gesti che non ripagano nessuno, in questa fede | che illumina solo quando se ne è andata»:

Soggetto di «facendo» potrebbero essere gli *uomini dei salotti* (vv. 29-32), in virtù anche del parallelismo «negando chi la prova con terrore» / «facendo ora i gesti», e sarebbe quindi un’azione negativa: «i gesti» servirebbero ad avverare il proposito che «nulla muti» (v. 31). Oppure, più plausibilmente, «facendo» potrebbe essere legato alla subordinata relativa precedente, «ciò che si ritrova / facendo ora i gesti», e l’azione sarebbe altrettanto giudicata negativamente, ma «i gesti» sarebbero sovrapponibili alle «azioni *in più*» (v. 28): dunque dei «gesti» superflui che non sono decisivi, e tengono viva una «fede» (v. 35) che si avvera solo quando non ha più nessuna influenza sulla vita dell’uomo.¹¹

Sono certo da evitare le soluzioni eccessivamente esplicative, troppo orientate, oppure che circostanziano oltremisura il senso dei versi. È questo un abbaglio in cui sono incorso, per esempio, con il sovraccarico di spiegazioni relative a *La somiglianza*, v. 11 «Non si poteva»:

‘non era possibile e nemmeno permesso forzare lo scorrere del tempo [perché ciò annullerebbe l’assoluto presente di accettazione del destino]’;¹²

oppure con l’eccesso di riferimenti relativi allo stragismo degli anni Settanta e al contesto internazionale (elementi pur ben presenti nella trama di *Somiglianze*) in *Un perdente*, v. 2 «le classi che lottano»:

La poesia, redatta probabilmente nel 1973, rimanda al contesto storico dei primi anni Settanta: dalla strage di piazza Fontana (12-12-1969) e la strage della Questura di Milano (17-5-1973) fino alle lotte sindacali dell’autunno-inverno 1973 per il rinnovo dei contratti e per gli aumenti salariali, corrosi dalla forte inflazione dovuta alla crisi petrolifera mondiale. Sul piano internazionale, ci sono il colpo di stato in Cile di Augusto Pinochet (11-9-1973) e la guerra dello Yom Kippur tra Egitto e Israele (dal 6 al 25-10-1973);¹³

e con le ipotesi su *Bisognava*, vv. 15-17 «in un paesino di pietra | visitato dalle crociate | e ancora cattolico»:

¹⁰ Ivi, p. 95.

¹¹ Ivi, p. 147.

¹² Ivi, p. 63.

¹³ Ivi, p. 107.

Esemplificazione della “povertà”, dell’immobilità, è l’immagine di un imprecisato «paesino di pietra» rimasto imperturbato persino dal passaggio dei Crociati. Si potrebbe ipotizzare un paese posto sulla *via Egnazia* – strada che collegava il basso adriatico all’Egeo settentrionale, da Dyrrachium (Durazzo) a Bisanzio, medium di diffusione del Cristianesimo, d’importanza strategica e economica per secoli, usata più volte dai Crociati. Sulla *via Egnazia*, si trova per esempio, Kavala (l’antica Neapolis), la cui comunità cattolica è minoritaria, ma ancora considerevole. Oppure si potrebbe pensare all’isola di Patmos, che avrebbe in sé una suggestione maggiore: è l’isola in cui Giovanni l’evangelista scrisse l’Apocalisse, parlando dunque di quella “distruzione” tutt’altro che “piccola e comica” che attende il mondo terreno, la cui finitezza sarà poi superata dalla Gerusalemme celeste.¹⁴

2. Milo De Angelis è un autore del quale si può con un ragionevole grado di approssimazione cercare di ricostruire la cosiddetta “biblioteca dell’autore”. Ciò si può fare in virtù:

- 1) dei suoi interventi critici più o meno contemporanei alla raccolta;¹⁵
- 2) delle riflessioni sulla tradizione novecentesca, sulla Grecia, sui miti, sui testi orientali e sui testi classici, contenute in quella sorta di *zibaldone di pensieri* che è *Poesia e destino*;¹⁶
- 3) dell’elenco degli autori selezionati per i numeri della rivista da lui fondata e diretta dal 1977 al 1980, «Niebo»;¹⁷ Friedrich Hölderlin, Tito Lucrezio Caro, Yves Bonnefoy, Ion Barbu, Georg Trakl, Bolesław Leśmian;¹⁸
- 4) degli autori di cui ha tradotto alcune opere: Maurice Blanchot, Charles Baudelaire, Claudio Claudiano, Maurice Maeterlinck, Pierre Drieu La Rochelle, i poeti

¹⁴ Ivi, pp. 94-95.

¹⁵ MILO DE ANGELIS, *La gioia di Hegel*, «Altri termini», 9-10, febbraio 1976, pp. 26-50; ID., *Sei studi sulla letteratura “contemporanea”*, «Niebo», 1, giugno 1977, pp. 87-108; ID., *Le fiabe e il secondo bambino*, «Niebo», 6, settembre 1978, pp. 121-125.

¹⁶ ID., *Poesia e destino*, Crocetti, Milano 2019 (ed. or. Cappelli, Bologna 1982).

¹⁷ La redazione, che si riuniva nella mansarda di De Angelis in via Rosales 9 a Milano, era composta da Marta Bertamini, Giorgio Capitanio, Ivano Fermini, Antonio Mungai, Roberto Mussapi, Cesare Lievi, Stefano Pizzamiglio, Giancarlo Pontiggia, Emi Rabuffetti, Alberto Schieppati. Per l’esperienza della rivista, cfr. CARLA GUBERT, «Niebo» (1977-1980): una comunità poetica degli anni Settanta, in ILARIA CROTTI et al. (a cura di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, ETS, Pisa 2011, vol. II, pp. 445-451; si vedano anche DAMIANO SINFONICO, *Scuola deangelisiana: l’esempio della collana «Niebo»* e EMMANUELE RIU, *Un tempo assoluto in piena contingenza. Un parallelo tra Mandel’stam e Celan e i “poeti nuovi” di «Niebo» e de “La parola innamorata”*, in ANDREA AFRIBO, CLAUDIA CROCCO, GIANLUIGI SIMONETTI (a cura di), *La poesia contemporanea dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo*, «Ticontre», 8, 2017, rispettivamente alle pp. 73-85 e 87-107.

¹⁸ Hölderlin (n. 2-3, ottobre 1977), Lucrezio (n. 4, gennaio 1978), Bonnefoy (n. 5, maggio 1978), Barbu (n. 7, dicembre 1978), Trakl (n. 9-10, settembre 1979), Leśmian (n. 11, febbraio-marzo 1980). Il sesto numero fu dedicato al rapporto – fondamentale per il De Angelis di *Somiglianze* – tra poesia e fiaba.

dell'Antologia Palatina, Racine¹⁹ e, primo su tutti, Lucrezio: il *De rerum natura* è notoriamente un testo caro a De Angelis, sin dagli anni del liceo (vi dedicò infatti la tesi di maturità). Negli anni Settanta ne ha tradotto, con grande libertà nella resa formale, degli estratti, che ha pubblicato inizialmente nel quarto numero di «Niebo» (gennaio 1978)²⁰ e in seguito, organizzati tematicamente («La natura», «L'angoscia», «L'amore», «La peste di Atene»), nel volume del 2005 *Sotto la scure silenziosa*.²¹ Più recentemente, nel 2022, ne ha dato una traduzione integrale,²² in cui adotta un verso lungo, «giostrando sulle varie combinazioni possibili di endecasillabi e settenari».²³

Negli ultimi anni De Angelis ha inoltre rilasciato un numero cospicuo di interviste, in cui parla con grande generosità dei suoi maestri, delle sue letture, della sua poetica.²⁴ Sono informazioni che vanno sempre soppesate e valutate, perché, soprattutto in riferimento a *Somiglianze*, sono offerte a distanza di trenta o quarant'anni dalla raccolta, tuttavia sono un buon punto di partenza per l'indagine dei rapporti intertestuali, per esempio, con autori come Cesare Pavese, e i suoi *Dialoghi con Leucò* (in particolare, *L'isola, Le muse, Il lago, Schiuma d'onda*) o il racconto *La vigna*, da *Feria d'agosto*, o i saggi *L'adolescenza, La poetica del destino, Il mito*;²⁵ oppure l'influenza lessicale e concettuale di Martin Heidegger e dell'opera *Essere e tempo*; o del libro di Drieu La Rochelle *Le feu follet* (*Fuoco fatuo*) e della sua trasposizione cinematografica del 1963 a opera di Louis Malle.

È buona pratica di commento l'«operare una distinzione [...] fra i casi di intertestualità cosciente e volontaria e quelli invece in cui agisce una memoria involontaria»,²⁶ nella consapevolezza che molto spesso «la fonte resta un'ipotesi, più o meno solida».²⁷ Occorre quindi partire dai casi più patenti e, in specie, da quelli di intertestualità interna, onde

¹⁹ MAURICE BLANCHOT, *L'attesa, l'oblio*, Guanda, Parma 1978; CHARLES BAUDELAIRE, *I paradisi artificiali*, ivi, 1978; CLAUDIANO, *Il rapimento di Proserpina*, versione dal latino di Marta Bertamini e Milo De Angelis, Marcos y Marcos, Milano 1984; MAURICE MAETERLINCK, *Serre calde. Quindici canzoni*, Mondadori, Milano 1989; PIERRE DRIEU LA ROCHELLE, *Diario di un delicato*, SE, Milano 1998; MILO DE ANGELIS, *L'amore, il vino, la morte. Epigrammi dall'antologia palatina*, ES, Milano 2005; JEAN RACINE, *La Tebaide e Mitridate*, in ID., *Teatro*, Mondadori, Milano 2009; MILO DE ANGELIS, *I fiori del male di Baudelaire*, ivi, 2024.

²⁰ LUCREZIO, *Atomì, nubi, guerre*, in «Niebo», 4, gennaio 1978, pp. 61-79.

²¹ MILO DE ANGELIS, *Sotto la scure silenziosa. Frammenti dal "De rerum natura"*, SE, Milano 2005.

²² ID., *De rerum natura di Lucrezio*, Mondadori, Milano 2022.

²³ Ivi, p. XV.

²⁴ Sono state raccolte in due volumi: ISABELLA VINCENTINI (a cura di), *Colloqui sulla poesia. Milo De Angelis*, La Vita Felice, Milano 2008 e MILO DE ANGELIS, *La parola data. Interviste 2008-2016*, Mimesis, Milano 2017.

²⁵ FABIO JERMINI, «Intervallo e fine», cit., pp. 13-15, 62, 107, 121-125, 151 e 185-189.

²⁶ SVEVA FRIGERIO, *Commentare un testo poetico. Strumenti, metodi, forme*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2018, pp. 66-67.

²⁷ Ivi, p. 68.

evitare di indicare riferimenti a fonti non sicure o forzare le ipotesi di memoria involontaria, come probabilmente è quella, nel mio commento, evocata per *Un secondo*, vv. 4-5 «cercavamo la fraternità | nell'ombra» e relativa al Vicente Aleixandre di *Beso póstumo* (da *Poemas de la consumación*, 1968), «Noi siamo l'ombra. È esso il corpo se veniamo meno» [«Somos su sombra. Porque él es cuerpo cuando ya no estamos»]; oppure come potrebbero essere i frequenti riferimenti a Pascoli, autore da cui certamente derivano alcuni procedimenti retorico-sintattici tipici dell'ermetismo presenti in De Angelis – come l'anteposizione dell'attributo sensoriale all'oggetto²⁸ («nel chiarore | di una camera», *T.S.*, vv. 24-25; «splendore del nuoto», *Una generosità*, vv. 10-11) o l'attacco di poesia con congiunzione coordinante²⁹ («E le api fecondano anche questa volta», *Fioritura*; «Ma capire per lui significava», *Voci sotto il giorno*) –, ma di cui sarà forse da revocare in dubbio l'influsso su *Essere qui*, vv. 6-7, «ma altro tempo | l'affronta e cancella visi», della myrica *Anniversario*, v. 11 «e il caro viso già mi si scolora» – a favore probabilmente di Montale, *La casa dei doganieri*, vv. 10-11 «altro tempo frastorna | la tua memoria» (con «frastorna» e «affronta» che sono quasi anagramma l'uno dell'altro e l'*abrasione* dei «visi» che è un'immagine afferente al campo semantico della «memoria»).

Il problema di quali rilievi lessicali e sintattici e di quali richiami intra- e intertestuali includere nelle note di commento si pone testo per testo, si definisce man mano che procede il lavoro e si risolve naturalmente soltanto al termine del lavoro o verso la sua conclusione – o rileggendosi ad anni di distanza.

Per provare a definire misura e intenzione del commento a un testo deangelisiano di *Somiglianze*, vorrei offrire un esercizio interpretativo di una poesia esemplare: *Una generosità*. Ciò sarà fatto sotto forma di commento ragionato, immaginandolo in funzione di un'edizione con una sezione introduttiva di presentazione generale del testo (datazione, collocazione, struttura complessiva e caratteristiche principali), seguita da note esegetiche puntuali. Questo esercizio è diviso in due parti, pensate nell'ottica della creazione di una dialettica generale-particolare, dedicate al cappello introduttivo e alle note di commento, ed è programmaticamente attento a tre aspetti: lessico, sintassi e intertestualità.

3. *UNA GENEROSITÀ*

per Cr. C.

È una danza
che non studia il passo
per esserci («coglierò
tutto di sorpresa») non si rassegna
5 a un mezzo parlare, ora che il vento
porta l'odore di zolle smosse

²⁸ MARCO VILLA, *La sintassi di "Somiglianze"*, cit., pp. 112-113.

²⁹ Ivi, pp. 169-170.

10 e grida le cose
come se esistessero
e vengono («vedi, non c'è più bisogno
di scegliere») verso lo splendore
del nuoto, un destino
improvviso, che si svela dopo
in piena corrente
ma tace,
15 tace e prova.

4. IL CAPPELLO INTRODUTTIVO

Una generosità apparve direttamente nella prima edizione di *Somiglianze*³⁰ al nono posto nella prima sezione, *L'ascolto* (1974-1975); essa risale probabilmente agli anni indicati nel titolo di sezione e attraversa la trafila delle ristampe (e in particolare di quella del 1990)³¹ senza registrare varianti.

Il titolo, come altri del tipo articolo + sostantivo (*La frazione, L'ordine, La ragione, La selezione, La somiglianza, Il sorriso, La riunione, La vincitrice*, etc.), richiama un concetto sostanziale alla poetica deangelisiana: esso va probabilmente inteso nel senso di 'uno spirito di sacrificio' e sarà l'ipostasi della virtù di chi accetta la tragedia o – volendo (e potendo) considerare il testo metapoetico – della poesia tragica. Tale concetto potrebbe risultare dalle riflessioni sul *dono* e il *donarsi*, tra altri, di Heidegger, per esempio, questa:

Un dare (*Geben*), che dà (*gibt*) solo la sua donazione (*Gabe*), ma che in questo suo darsi si trattiene in sé e si ritrae, un tale dare noi lo chiamiamo il destinare (*das Schicken*). Se noi pensiamo – come va fatto – in questo senso il dare, l'essere, che si dà (*es gibt*), è il destinato (*das Geschickte*).³²

La suggestione è certamente interessante, ma la derivazione non è provata. Nel cappello introduttivo basterà alludervi e ricordare analoghe riflessioni di De Angelis, in particolare quella sull'*etica del sacrificio* in rapporto al *donare*, che si trova nel saggio *La gioia di Hegel*:

³⁰ La prima edizione di *Somiglianze* consta di centouno testi organizzati in quattro sezioni: 1) *L'ascolto* (1974-1975), quarantasei testi; 2) *Intervallo e fine* (1973-1974), diciotto testi; 3) *La materia* (1970-1972), quattordici testi; 4) *Movimenti brevi* (1975), ventitré testi.

³¹ Nella seconda edizione De Angelis interviene su di versi fronti: riordinando cronologicamente le sezioni (per cui l'ordine diventa: *La materia; Intervallo e fine; L'ascolto; Movimenti brevi*), introducendo varianti di lezione (soprattutto nelle sezioni *Intervallo e fine* e *L'ascolto*), sopprimendo quattordici testi della sezione *Movimenti brevi* e dando nuovi titoli a tre poesie (per ulteriori i dettagli, cfr. FABIO JERMINI, "Intervallo e fine", cit., p. 9). Tutte queste modifiche sono state rifiutate nelle ristampe successive, che di fatto ristabiliscono testo e struttura dell'edizione del 1976.

³² MARTIN HEIDEGGER, *Tempo ed essere*, trad. italiana di Eugenio Mazzarella, Guida, Napoli 1987 (ed. or. Niemeyer, Tübingen 1969), p. 110.

[...] un'etica del sacrificio, la quale è pur sempre un'etica dell'azione «in più», dell'azione superflua in cui immettere un valore. Vivere la gioia che nulla può andare sprecato (perché nulla può ritornare a chi dona e può ricomporgli la vicenda precedente) [...] la promessa non è più una promessa, è contemporanea alla sua realizzazione, perché si è accorciata sempre più la distanza tra colui che dona e la cosa donata, fino a scomparire: rimane soltanto la cosa donata, che non rimanda più a nessun padrone, non esige più debito.³³

Il testo reca in esergo una dedica, «*per Cr. C.*»:³⁴ «una ragazza torinese – splendida nuotatrice e appassionata di gatti – conosciuta e amata in quel periodo 1974/1975, protagonista della poesia *Viene la prima*».³⁵ La glossa autoriale fornisce informazioni utili al commento dell'espressione lo «splendore | del nuoto» (vv. 10-11) e all'attribuzione delle parentetiche dei vv. 3-4 e 9-10 alla voce della ragazza, la quale incita all'azione anche in *Viene la prima*³⁶ (in particolare nella chiusa, vv. 20-22: «[...] Non aggrapparti, accetta | accetta | di perdere qualcosa»), nonché per la decifrazione della dedica in esergo alla

³³ MILO DE ANGELIS, *La gioia di Hegel*, cit., p. 31.

³⁴ Modificata in «*per C. C.*» nell'edizione del 1990. Nelle successive ristampe la modifica è stata rifiutata.

³⁵ Comunicazione personale (e-mail del 22 gennaio 2021). Prima di chiedere a De Angelis, la mia ipotesi era che la destinataria fosse Cristina Campo, e le suggestioni nate da quella congettura erano molto interessanti (ma sono la dimostrazione di una delle insidie dell'intertestualità): dal richiamo alla raccolta, pubblicata presso Scheiwiller nel 1956, *Passo d'addio*, tanto nel titolo («la prova di *danza* che un'allieva usa offrire staccandosi dalle compagne al termine del corso comune» Leone Traverso, recensione su «Letteratura», V, 24-25, gennaio-aprile 1957, p. 119; *corsivo mio*) quanto nei testi (sei liriche di *Passo d'addio* esordiscono con – o sono scandite da – l'avverbio *ora* [nella poesia di De Angelis al v. 5, innesco di un'ampia circostanziale temporale]: *Ora che capovolta è la clessidra*, *Ora non resta che vegliare sola*, «Ora tutta la vita è nel mio sguardo» [*La neve era sospesa tra la notte e le strade*, 8], *Ora tu passi lontano, lungo le croci del labirinto*, «Ora è sparsa l'acqua della vita» [*Amore, oggi il tuo nome*, 4]), fino alle riflessioni sul destino (CRISTINA CAMPO, *Il flauto e il tappeto*, Rusconi, Milano 1971).

³⁶ *Viene la prima*, trentatreesimo testo della sezione «L'ascolto», mette in scena un momento di scacco nella relazione tra il poeta e una donna, forse addirittura l'ultimo appuntamento, quello d'addio: «“Oh se tu capissi: | chi soffre | chi soffre non è profondo”. | Sobborghi di Torino. Estate. Ormai | c'è poca acqua nel fiume, l'edicola è chiusa. | “Cambia, non aspettare più”. | Vicino al muro c'è solo qualche macchina. | Non passa nessuno. Restiamo seduti | sopra il parapetto “Forse puoi ancora | diventare solo, puoi | ancora sentire senza pagare, puoi entrare | in una profondità che non | commemora: non aspettare nessuno | non aspettarmi, se soffro, non aspettarmi”. | E fissiamo l'acqua scura, questo poco vento | che la muove | e le dà piccole venature, come un legno. | Mi tocca il viso. | “Quando uscirai, quando non avrai | alternative? Non aggrapparti, accetta | accetta | di perdere qualcosa”».

poesia *Il sogno di Gatta Danzante*,³⁷ «per Cr. C. e Inakù» (e Inakù³⁸ potrebbe quindi essere una gatta). Ma queste ultime informazioni si addicono maggiormente alle note di commento e lì saranno riportate.

La poesia è costruita su un'antitesi binaria di quattro elementi, disposti a chiasmo: È una danza | che non studia il passo | per esserci [x] [...] non si rassegna | a un mezzo parlare [y] [...] *ma* tace, | tace [y'] e prova [x']. Entro questa struttura di base sono inserite una serie di subordinate a cascata con slittamento del soggetto e con ritorno finale al primo soggetto, l'unico implicito. Si tratta dunque di una poesia che, nell'architettura testuale e (come vedremo) nelle scelte lessicali, oppone l'azione alla progettualità³⁹ – come anche, per citare due esempi non casuali, le poesie *Non c'è ragione* e *La posizione*,⁴⁰ ma di più: è un testo metapoetico che si contrappone diametralmente all'«impossibilità di attingere a verità assolute» e al «ripiegamento verso una parola depotenziata, che si accontenti di pronunciare verità parziali e minimali»,⁴¹ in favore di un rifiuto del «mezzo parlare» che sfocia nel *silenzio tragico* (l'«istante di una decisione senza futuro né appoggio [...] l'istante, appunto, in cui non si può temporeggiare»);⁴² e lo fa richiamando e ricalcando un'espressione usata dal Montale anti-tragico di *Satura* nella poesia, similmente metapoetica, *Incespicare*:⁴³ «Così | bisogna rassegnarsi | a un mezzo parlare» (vv. 7-9).

³⁷ *Il sogno di Gatta Danzante*, sesto componimento della sezione «Movimenti brevi (1975)», insiste sul tema della *parola* e spicca per interessanti contatti con la poesia in esame (per esempio i vv. 4-5 con *Una generosità*, 7-8, e i vv. 8-9 con *Una generosità*, 4-5 e 9-10 – li segnalo in corsivo): «Per la signora del mare e del grano | strade | senza inizio, vesti chiare, pane lievitato | *perché parlava* | *come se non fosse mai esistita*, | nella pianura | di luce o nel sibilo minaccioso | delle canne, *parlava* | *senza bisogno di garanzie*, | rapida ombra sul cavallo | a sud, oltre il bosco, stanotte.»

³⁸ Forse il termine che in lingua degli awajún (il gruppo etnico stanziatosi lungo il corso superiore del fiume Marañón, nel nord del Perù e al confine con l'Ecuador) definisce la Lecythidaceae *Gustavia* (CARL VON LINNÉ, *Plantae Surinamenses*, 1775, p. 12).

³⁹ ANDREA AFRIBO, *Per conoscere De Angelis con una poesia. “La luce sulle tempie” (“Somiglianze”)*, «Nuova corrente», 170, LXIX, luglio-dicembre 2022, p. 66: «La modalità irrazionale e impreparabile della “sorpresa” e dell’“improvviso” (vv. 4 e 12), da confrontare con “di colpo” e “subito” e “adesso” di LST [= *La luce sulle tempie*], apre infatti all'incanto del gesto atletico e del corpo [...]» (ma tutta la pagina è dedicata ai legami tematici tra *La luce sulle tempie* e *Una generosità*).

⁴⁰ FABIO JERMINI, «Intervallo e fine», cit., pp. 83-87 e ID., *Il fatto inessenziale e necessario*, cit., pp. 175-186.

⁴¹ EUGENIO MONTALE, *Satura* [1971], ed. comm. a cura di Riccardo Castellana, Mondadori, Milano 2018, p. 186.

⁴² MILO DE ANGELIS, «Tragedia novecentesca», in ID., *Poesia e destino*, cit., p. 44.

⁴³ *Incespicare*, incepparsi | è necessario | per destare la lingua | dal suo torpore. | Ma la balbuzie non basta | e se anche fa meno rumore | è guasta lei pure. Così | bisogna rassegnarsi | a un mezzo parlare. Una volta | qualcuno parlò per intero | e fu incomprensibile. Certo | credeva di essere l'ultimo | parlante. Invece è accaduto | che tutti ancora parlano | e il mondo | da allora è muto. (EUGENIO MONTALE, *Satura*, cit., pp. 187-188).

Come ha ben esemplificato Afribo nella sua lettura di *La luce sulle tempie*,⁴⁴ la sezione *L'ascolto* è un reticolo di connessioni lessicali e tematiche all'interno di quel vero e proprio macrotesto che è *Somiglianze*, per cui nel cappello sarà utile dedicare un paragrafo alla messa in evidenza dei legami con i testi adiacenti e vicini; in particolare:

- 1) le dichiarazioni di abbandono all'istinto: «lascia che decidano | le stelle» (*All'incrocio di ed ...*, vv. 3-4); «non c'è più bisogno | di scegliere» (*Una generosità*, vv. 9-10 – connessione di equivalenza);
- 2) il “motivo archetipico dell'acqua”:⁴⁵ «gli spiriti dell'aria e dell'acqua» (*Le cause dell'inizio*, v. 27); «immergiti» (*Controluce*, v. 14), «il rumore del fiume | a pochi centimetri dall'acqua» (*All'incrocio di ed ...*, vv. 3-4), «lo splendore | del nuoto» (*Una generosità*, vv. 10-11);
- 3) il succedersi *impensato* degli eventi: «di colpo» (*La luce sulle tempie*, v. 4); «una rapida certezza» (*Controluce*, v. 2); «improvvisamente» (*All'incrocio di ed ...*, v. 21 e 32), «un destino | improvviso» (*Una generosità*, vv. 11-12);
- 4) il tema della parola depotenziata: «non si rassegna | un mezzo parlare» (*Una generosità*, vv. 4-5),⁴⁶ «senza | parlare una lingua imprestata» (*Litanie*, vv. 2-3 – connessione di equivalenza); «camminiamo, a mezza voce, noi» (*Litanie*, v. 30 – connessione di trasformazione); «non parla» (*La lentezza*, v. 29 – connessione di trasformazione rispetto a *Una generosità*, vv. 4-5, ma di equivalenza rispetto a *Una generosità*, vv. 14-15 «ma tace, | tace»).

In chiusura di cappello si potranno poi mettere delle indicazioni metrico-timbriche. Lo spettro dei versi qui utilizzati da De Angelis, al solito, è ampio: si registrano un trisillabo (v. 14), due quadrisillabi (vv. 1 e 15), quattro senari (vv. 2, 7, 8 [sdrucchiolo] e 13), un settenario (v. 11), un ottonario tronco (v. 3), tre decasillabi (vv. 6, 10 e 12), due endecasillabi con ictus non canonico di 5^a (vv. 4 e 5), un dodecasillabo (v. 9). Sono mascherati dall'inarcatura il novenario sdrucchiolo 2-3 «che non studia il passo | per esserci» (vv. 2-3), il novenario piano «coglierò | tutto di sorpresa» (vv. 3-4), l'endecasillabo «non si rassegna | a un mezzo parlare» (vv. 4-5), l'endecasillabo sdrucchiolo «vedi, non c'è più bisogno | di scegliere» (vv. 9-10), il novenario «verso lo splendore | del nuoto» (vv. 10-11) e il settenario «un destino | improvviso» (vv. 11-12); ma qui si entra nel campo delle ipotesi non verificabili e quindi occorre fermarsi.

⁴⁴ ANDREA AFRIBO, *Per conoscere De Angelis con una poesia*, cit., pp. 61-77. Ma vedi anche, per l'organizzazione dei testi della seconda sezione, FABIO JERMINI, *Intervallo e fine*, cit., pp. 21-26.

⁴⁵ ID., *Per conoscere De Angelis con una poesia*, cit., p. 66.

⁴⁶ *Ibidem*: «Il sorriso e l'abbraccio [scil.: *La luce sulle tempie*, 1-6 “Che strano sorriso | vive per esserci e non per avere ragione | [...] l'abbraccio nasce | non domani, subito”] rappresentano la modalità irriflessa dell'amore, opposta a quella “mediata”, razionale ma fallace della parola – sempre appunto incompleta e spezzata, sempre un “mezzo parlare” (*Una generosità*)».

Il tessuto fonico, fatte salve le rime interne v. 6 *odore* : v. 10 *splendore* e l'anadiplosi vv. 14-15 *tace*, | *tace*, è costituito essenzialmente da consonanze o rime imperfette, a fine verso (v. 2 *passo* : v. 6 *smosse* : v. 8 *esistessero*; v. 4 *rassegna* : v. 9 *bisogno*; v. 5 *vento* : v. 13 *corrente*; v. 6 *smosse* : v. 7 *cose*) e interne (v. 12 *improvviso* : v. 15 *prova*).

5. LE NOTE DI COMMENTO

Lessico

Dal punto di vista del lessico, la poesia non pone grandi problemi; l'interesse maggiore, nel caso di *Somiglianze*, riguarda la ricorrenza di parole-chiave, che talvolta sono sovrapponibili alle parole-rima.⁴⁷ In quest'ottica andrà segnalato, in punta al v. 8, l'avverbio temporale *ora*, indicatore deittico possibilmente legato all'espressione esistenzialista *hic et nunc*, memoria classica (e heideggeriana), ad avvio della sequela di subordinate (o meglio dell'articolata subordinata circostanziale temporale che occupa i vv. 5-13 e che descrive il *momento perfetto*, ossia il greco *καίρός*, 'il tempo nel mezzo', contrapposto a *κρόνος*, il tempo logico e sequenziale, il «tempo lineare» [*Ogni metafora*, v. 10],⁴⁸ per cui ogni evento viene distrutto, e quindi privato di significato, perché *mangiato* da quello successivo), frequente in *Somiglianze*.⁴⁹

Ora che parlo di te
senza chiamarti
(*Nel punto*, vv. 1-2)

Ora che le canoe attraversano il fiume
(*Largo pomeridiano*, v. 1)

e *ora*
nella trama fitta
di ciò che avviene
(*Non c'è ragione*, vv. 5-7)

ora è certo
(*Non c'è ragione*, v. 11)

facendo *ora* i gesti
che non ripagano nessuno
(*Seconda parte*, vv. 34-35)

ma *ora* certezza negativa, da sfruttare
(*Un tempo vicino al corpo*, v. 6)

⁴⁷ FABIO JERMINI, "Intervallo e fine", cit., p. 28.

⁴⁸ Ivi, pp. 99-103.

⁴⁹ Ivi, p. 50. Vd. anche MARCO VILLA, *La sintassi di "Somiglianze"*, cit., pp. 138-139 e ANDREA AFRIBO, *Per conoscere De Angelis con una poesia*, cit., p. 72.

La circostanziale temporale si chiude inoltre su un ulteriore (e antitetico) indicatore deitico esistenziale, 12 *dopo*, che come *ora* percorre la trama di *Somiglianze*:⁵⁰

forse una rapida certezza farà tacere
ma sarà *dopo*, al sicuro
(*Controluce*, vv. 2-3)

dopo essere fuggiti tra i rami
ecco la strada polverosa, il campo
(*I sassi nel fango tiepido*, vv. 20-21)

Come l'ultimo pesco, *dopo* le tempeste
nell'acqua, si è dibattuto, ha generato
ha generato la vita
(*Ora se questo dono*, vv. 1-3)

Correremo senza domande. *Dopo* i semafori
c'è la grande calma
(*Un secondo*, vv. 17-18)

dopo avere negato ogni cosa
(*Essere qui*, 4)

l'inizio non è mai
una violenza. È *dopo*:
(*STP*, vv. 4-5)

dopo il temporale e la notte e il panico
ricoperto e le cause
tremende mentre scoppiano, *dopo* l'intimo
che era intenzionale
(*STP*, vv. 37-40)

Parola-chiave e parola-rima deangelisiana da annotare sicuramente è 5 *vento*, forza creatrice che attraversa *Somiglianze*, e in particolare la sezione *L'ascolto*:

mentre il *vento* festivo
toglie la tunica lentamente
(*Le cause dell'inizio*, vv. 23-24)

Ridere una volta, quando il *vento*
di sera porta una meraviglia
che non si vede
(*I sassi nel fango tiepido*, vv. 1-3)

⁵⁰ MARCO VILLA, *La sintassi di "Somiglianze"*, cit., pp. 140-141.

c'è un *vento* estivo che toglie la febbre
(*Una lettera d'amore*, v. 11)

[...] Ecco. Il *vento*
si avvicina. [...]
(*Due nelle forze*, vv. 11-12)

E fissiamo l'acqua scura, questo poco *vento*
che la muove
(*Viene la prima*, vv. 15-16)

Non si può escludere la possibilità dell'influenza del vento dionisiaco portatore di salvezza di Pavese, per esempio, del dialogo *La vigna*: «LEUCOTEA [...] Verrà Dioniso, e ti parrà di esser rapita da un gran vento, come quei turbini che passano sulle aie e nei vigneti».⁵¹

Tale vento *creatore* si manifesta all'olfatto, attivando la memoria dell'«odore delle zolle smosse» (v. 6), immagine di campi arati pronti per la semina, simbolo di futura rinascita, o (viceversa) di sepolture recenti, presagio di morte, e allo stesso tempo, antropomorfizzato, nell'atto di *gridare* – *gesto* liberatorio, trasfigurante ed estatico,⁵² come spesso in *Somiglianze*:

e gli spiriti dell'aria e dell'acqua,
l'odore del fiume, il *grido*
(*Le cause dell'inizio*, vv. 27-28)

grida
ciò che non si divide con nessuno
e quindi tutto.
(*Essere qui*, vv. 25-27)

bisognava *gridarlo* a voce alta
il male
per vincerlo⁵³
(*Bisognava*, vv. 34-36)

uno *grida* che, sì, la prima volta
non è la più profonda
(*Chi ha osato*, vv. 10-11)

⁵¹ CESARE PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino 1965 (ed. or. ivi 1947), p. 159.

⁵² Richiama inoltre il titolo di un film di Michelangelo Antonioni molto amato da De Angelis, *Il grido* (1957).

⁵³ Esempio parallelo, con il sinonimo *urlare*, è *STP*, 25-27 «ritornati facilmente dalle grandi nevi | dove, soli, nel terrore, si *urlava* ciò che si era | per superarlo».

manca un *grido*, ancora,
per essere alla fine.
(*Tenterà*, vv. 24-25)

Essenziale alla visione filosofica deangelisiana è pure 7 *cose*, parola-chiave possibilmente influenzata dalla *res* lucreziana. La sua frequenza in *Somiglianze* – sia all'interno del verso, che in clausola – è davvero elevata, qualche esempio:

la pazzia
di una chiarezza, vedere di persona, mettere in comune
queste *cose*...
(*All'incrocio di ed...*, vv. 12-14)

in mezzo
ai doveri, sui tram, immergendosi tra i cappotti
con le *cose* da finire, tutte le *cose*.
(*Dove tutto è in relazione*, vv. 3-5)

Ma è tempo ormai di non far durare le *cose*.
(*La frazione*, v. 27)

e dice soffrendo «resteremo nelle nostre *cose*»
(*Questo poco*, v. 29)

adesso che le *cose* non si nascondono
(*Un altro tempo*, v. 8)

in mezzo alle *cose*
introvabili
(*Un secondo*, vv. 21-22)

ogni *cosa* è sottratta, ogni *cosa*
(*Bisognava*, v. 17)

per opporre
uno stupore minimo alle *cose*
(*Ogni metafora*, vv. 4-5)

e gli occhi non si chiudono davanti alle *cose*, fermi
(*Ogni metafora*, v. 13)

e sorridendo restano da parte troppe
cose [...]
(*La vincitrice*, vv. 11-12)

Qualche decisione
anche tra i fagioli del solaio

bisogna prenderla: non si può
domandare le cose
(*La parte*, vv. 1-4)

L'influenza del lessico e del pensiero heideggeriano sarà da segnalare anche per v. 3 *esserci*, che richiama il termine scelto da Heidegger per designare la realtà umana, il *Da-sein* (che tradotto letteralmente con *Essere qui* dà il titolo a un testo della seconda sezione di *Somiglianze*).⁵⁴ Parimenti, il predicato verbale v. 12 *si svela*, sarà memore forse della nozione heideggeriana di *verità* come ἀλήθεια, 'svelamento, rivelazione'.

Essendo necessaria una selezione tra riscontri più o meno stringenti, direi che nel commento andranno registrati: per v. 8 *ora*, i casi in cui all'avverbio segue una subordinata relativa (*Nel punto*, vv. 1-2 e *Largo pomeriggio*, v. 1); per v. 12 *dopo*, gli usi (come in *Una generosità*) sostantivati (*Controluce*, vv. 2-3 e *STP*, vv. 4-5); per v. 5 *vento*, i rinvii in cui esso si presenta quale agente (*Le cause dell'inizio*, vv. 23-24, *I sassi nel fango tiepido*, vv. 1-3 e *Una lettera d'amore*, v. 11), oltre a *Viene la prima*, vv. 15-16, per il legame extra-testuale esistente tra le due poesie e per il ruolo di parola-rima; per v. 7 *grida*, quelli in cui emerge la sua funzione liberatoria (*Essere qui*, vv. 25-27 e *Bisognava*, vv. 33-35); e per v. 7 *cose*, sostantivo tra i più pregnanti e diffusi nell'opera deangelisiana, una triade esemplare: *Un secondo*, vv. 21-22 (in virtù del procedimento inarcante), *Ogni metafora*, vv. 4-5 e v. 13 (per il ruolo di parola-rima).

Saranno infine da registrare le antitesi vv. 14-15 *tace[re]* : v. 5 *mezzo parlare* e v. 15 *prova[re]* : v. 2 *studia[re]* *il passo*; oltre a v. 13 *in piena corrente*, espressione legata all'ambito agonistico simile a *in piena corsa* (cioè 'al culmine; quando si è raggiunta la giusta velocità'), e all'anadiplosi 14-15 *tace*, | *tace*, figura di ripetizione patetica cara a De Angelis, vd. per es.:⁵⁵

e allora bisogna ridere, ridere
(*Controluce*, v. 23)

loro
loro perdoneranno
(*All'incrocio di ed...*, vv. 36-37)

Possono.
Possono quando vogliono
(*Lo scheletro del pesce*, vv. 13-14)

⁵⁴ FABIO JERMINI, "Intervallo e fine", cit., pp. 67-75.

⁵⁵ La figura della ripetizione a contatto è stata indicata quale tratto caratterizzante della poesia di De Angelis da ANDREA AFRIBO, *Deangelisiana*, in BEATRICE MANETTI et al. (a cura di), *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, Genova 2016, pp. 113-132; si veda anche ANDREA AFRIBO, *Ritratti linguistici*, «Nuovi Argomenti», 75, luglio-settembre 2016, pp. 205-211.

Chi soffre
chi soffre non è profondo
(*Viene la prima*, vv. 2-3)

io devo
io devo cambiare
(*STP*, vv. 40-41)

Sintassi

Nell'ottica di una dialettica generale-particolare tra cappello introduttivo e note di commento, la struttura sintattica globale della poesia sarà già stata presentata nel cappello, così nelle note puntuali si potranno segnalare e sciogliere le ambiguità relative a particolari segmenti testuali.

La prima essenziale ambiguità da sciogliere è *quale (chi o cosa) sia il soggetto* dell'affermazione iniziale, «È una danza». Si può ragionevolmente ipotizzare che sia *Una generosità*, il titolo del componimento: dunque, *una generosità*, uno 'spirito di sacrificio', sarebbe, nella visione di De Angelis, *una danza | che non studia il passo | per esserci*, cioè 'una danza istintiva'. Vi è un solo altro caso in *Somiglianze*, in cui il titolo risulta essere il soggetto dei versi *incipitari*, ed è quello di quello di *L'idea centrale*:⁵⁶ «È venuta in mente (ma per caso, per l'odore | di alcool e le bende)» (vv. 1-2). È diverso invece il caso di *La somiglianza*, poiché il soggetto di vv. 1-2 «Era | nelle borgate» è vv. 3-4 «quell'assolutamente | oltre»: anzi, la storia testuale dimostra che precedentemente il soggetto era esplicito e la soluzione finale risulta da una sovrapposizione dei concetti di *terrore*, *diverso* e *assolutamente oltre*:⁵⁷

Il terrore era il diverso
nelle borgate, camminando in fretta
quell'assolutamente
oltre
(da *Almanacco dello Specchio* 1975)⁵⁸

Era
nelle borgate, camminando in fretta
quell'assolutamente
oltre
(da *Somiglianze*)

Una seconda ambiguità sintattica è ai vv. 2-3. Essa è innescata dal confine versale e dall'inusuale dipendente implicita *per esserci*, che potrebbe, per ipotesi, ignorando la parentetica dei vv. 3-4 («coglierò | tutto di sorpresa»), costituire l'inizio di una frase

⁵⁶ L'idea della morte, quasi "pensiero dominante".

⁵⁷ FABIO JERMINI, "Intervallo e fine", cit., pp. 61-62.

⁵⁸ *Almanacco dello Specchio*, 4, Mondadori, Milano 1975, p. 380.

distinta, altrettanto enigmatica – se il soggetto fosse sempre «una generosità»: *Per esserci* [...] *non si rassegna | a un mezzo parlare*. Ma che la lettura corretta sia la prima, e che dopo la parentesi si debba ipotizzare una *virgola virtuale*, lo conferma, fortunatamente, il seguente *locus parallelus*:

Dove il *passo*
per esserci chiede una scelta
introvabile, sacra attesa, stagione.
(*I sicari*, vv. 1-3)

Entrano nel novero delle osservazioni sulla sintassi anche le due parentetiche; la prima, in inarcatura tra il terzo e il quarto verso, la seconda in inarcatura tra il nono e il decimo: entrambe racchiudono un frammento di dialogo – caratteristica quasi esclusiva del De Angelis di *Somiglianze* – che funge da rinforzo parafrastico di quanto espresso, nel primo caso, nei versi incipitarî, con una dichiarazione paradigmatica di abbandono all'istinto («coglierò | tutto di sorpresa»), e, nel secondo («vedi, non c'è più bisogno | di scegliere»), marcando un'evoluzione (o una involuzione, vista la posizione) rispetto a *Una lettera d'amore*, ventiquattresimo testo della sezione *L'ascolto* (1974-1975):

Il gelo: devi vederlo. Se lo vedrai interamente
non ci sarà più bisogno di scegliere
(*Una lettera d'amore*, vv. 8-9)

Intertestualità

Alcuni esempi sono già emersi nella discussione del lessico. Ricollegandosi alle osservazioni sui vv. 2-3, andrà segnalato che l'espressione *passo* + sub. dipendente implicita (*per* + predicato verbale) in inarcatura è stilema caro al De Angelis di *Somiglianze*:

Dove il *passo*
per esserci chiede una scelta
introvabile, sacra attesa, stagione
(*I sicari*, vv. 1-3)

deve decidere l'aria fredda, senza presunzione,
suggerire l'attimo, il *passo*
per toccarle il paletò
(*Due nelle forze*, vv. 7-9)

non è mai
previsto ritornare
in questo condividere senza divisione, istante
immotivato:
innocente e infedele, perché lì non c'è

sosta e manca soltanto un *passo*
per giungere all'inizio
(*Verso un luogo*, vv. 3-9)

L'intertestualità interna permette talvolta la verifica delle ipotesi relative alla sintassi. Ciò si è visto già per i vv. 2-3, e un ulteriore esempio è il rapporto tra vv. 10-11 «lo splendore | del nuoto»⁵⁹ e vv. 11-12 «un destino | improvviso», che si presenta come una sua riformulazione parafrastica: che tale sia il rapporto tra i sintagmi sia di riformulazione lo testimonia lo scritto, apparso su «Niebo», *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*:

Di notte, la Signora del Torrente li [scil. i bambini] fa diventare pescatori di spugne e vedono il sogno, l'essenza del papavero, *cellule leggere che non studiano il passo: questo splendido nuoto è il destino improvviso che si svela in piena corrente* ed esce per primo, rivela il mondo a chi si volta dalla parte più sconosciuta della voce e non vuole più fare l'attimo.⁶⁰

Si potrà valutare l'inclusione anche di questo raffronto intertestuale nelle note di commento, nonostante sia un materiale dallo statuto ibrido, poiché appartiene ai testi critici militanti in cui il poeta utilizza vere e proprie autocitazioni.

L'importante richiamo intertestuale con *Incespicare* di Montale andrà anticipato nel cappello introduttivo, in quanto essenziale all'interpretazione globale.⁶¹ Nella nota ai vv. 4-5 basterà quindi richiamare il rovesciamento dell'assunto montaliano e si potrà aggiungere che un ulteriore contatto con *Incespicare*, il riferimento alla balbuzie (vd. vv. 5-7 «Ma la balbuzie non basta | e se anche fa meno rumore | è guasta lei pure») è già nella settima poesia della sezione, *Controluce*, in coincidenza con un incitamento all'azione e non alla *chiacchiera* che andrà invece segnalato nel paragrafo dedicato ai legami con i testi limitrofi:

⁵⁹ Il gesto atletico è per De Angelis «uno degli aspetti terrestri più contigui alla trascendenza» perché «la fusione di sforzo supremo e armonia riproduce nelle membra una vicenda cosmogonica, un caos che diventa ordine necessario delle cose» (MILO DE ANGELIS, «*Poesia e gesto atletico*», II, in ID. *Poesia e destino*, cit., p. 47).

⁶⁰ MILO DE ANGELIS, *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*, cit., III (*Fiaba*), p. 95. Ma l'espressione «splendore del nuoto» si ritrova anche nel capitolo di *Poesia e destino* intitolato «*Poesia e gesto atletico*» (p. 49): «Occorre parlare di quel Novecento – purtroppo esiste in minima parte – che ha sentito lo splendore gelido della corsa o del nuoto, splendore senza commozione e senza tinte, un bianco e nero teso come il ginocchio che aspetta la partenza sulla pista. [...] il ciclista di Pavese o il pallone elastico di Fenoglio [...]».

⁶¹ Il riscontro intertestuale con *Incespicare* fornisce anche un termine *post quem* per la datazione della poesia, cioè il 1971 (la poesia, datata «4.XI.68» nel dattiloscritto conservato nel fondo pavese, non era stata pubblicata in precedenza), anche se in realtà già l'indicazione cronologica nel titolo di sezione, *1974-1975*, lo colloca in una forchetta temporale più ristretta.

ogni esempio
è un balbettio ... *non*
parlare a metà ... immergiti ...
(*Controluce*, vv. 12-14)

Saranno da segnalare la quasi-rima di 9 *bisogno* con 4 *rassegna*, notevole giacché si tratta dei due termini del sintagma montaliano del v. 8, «bisogna rassegnarsi», e le inarcature simili a vv. 9-10 *bisogno* | *di scegliere* in *Seconda parte* e *Essere qui*:

più intensi per un *bisogno*
di esserci, [...] *[...]*
(*Seconda parte*, vv. 46-47)

Cosa muore, stretti al privilegio
di scegliere
(*Essere qui*, vv. 1-2)

Esiste anche un terzo possibile richiamo intertestuale, nella traduzione dell' *Adieu à Gonzague* di Drieu La Rochelle:⁶²

La tua tristezza non ti ha impedito
di scegliere tra il fango e la morte
(*Addio a Gonzague*, vv. 65-66)

Ma questi versi, che traducono con molta libertà la frase «Tu n'avais à choisir qu'entre la boue et la mort», non sono però materia da nota di commento: sono semmai indicativi di quanto De Angelis tenga a quel particolare tipo di procedimento inarcante (anche se qui il *contre-rejet* evidenzia una subordinata implicita) o di come la memoria di *Una generosità* (o di *Essere qui*) abbia influito su di lui nel momento in cui si è trovato – tra il 1977 e il 1982 – a tradurre l' *Adieu à Gonzague*, in cui questa inarcatura non esiste, poiché si tratta di un testo in prosa.

Andranno infine presentate le possibili, ulteriori, implicazioni filosofiche suggerite dai versi iniziali: la *danza che non studia il passo per esserci* è una danza *istintiva*, che si potrebbe dire anche *dionisiaca*. Possibili suggestioni nietzschiane, oltre al titolo del decimo capitolo della seconda parte di *Così parlò Zarathustra*, «Il canto della danza», potrebbero essere:

Non incede egli a *passo* di *danza*? Trasformato è Zarathustra, un bambino è diventato Zarathustra, Zarathustra è un risvegliato.⁶³

⁶² MILO DE ANGELIS, *Adieu à Gonzague*, in ID., *Poesia e destino*, cit., pp. 40-43.

⁶³ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, a cura di Giorgio Colli, Adelphi, Milano 2002 (ed. or. Schmeitzner, Chemnitz 1883), p. 4.

[...] tra tutti questi sognatori anch'io, l'«uomo della conoscenza», danzo la mia *danza*, che l'uomo della conoscenza è un mezzo per tirare in lungo la danza terrena e per questo fa parte degli addetti alle feste dell'esistenza.⁶⁴

6. Queste, in conclusione, le finalità e gli elementi costitutivi dell'apparato di note di un testo deangelisiano di *Somiglianze*:

- 1) lo scioglimento delle ambiguità sintattiche, dei cortocircuiti metaforici, e lo sfrondamento della foresta di possibili interpretazioni (alla ricerca di un giusto mezzo tra la pragmatica limitazione dell'orizzonte delle possibili interpretazioni e la chiusura in un'interpretazione a senso unico);
- 2) il confronto con i *loci paralleli*, dapprima all'interno di *Somiglianze*, per trovare conferme o rilevare eventuali «sviluppi interni di una stessa elaborazione intellettuale» – entro certi limiti mi pare importante nel caso di De Angelis riportare per esteso i *loci paralleli*, poiché spesso lo stesso riferimento è valido per più testi e dunque contiene elementi di preziosa utilità per lo studio della raccolta (o della sezione), che potrebbero fornire materiali per una visione generale dell'opera;⁶⁵
- 3) le possibili implicazioni filosofiche (v. 1 *danza*, che può rimandare, tramite Nietzsche, a Dioniso: una presenza che potrebbe essere rinforzata dai richiami alle opere di Pavese; v. 3 *esserci* e v. 12 *svela*, possibili elementi lessicali influenzati dal pensiero di Heidegger);
- 4) la sottolineatura delle parole-rima intertestuali, cioè quelle parole che ricorrono in clausola in più poesie, dei procedimenti inarcanti e dell'inserimento di frammenti di dialogo;
- 5) l'indicazione di probabili o possibili fonti o rinvii intertestuali agli autori di riferimento utili all'esegesi generale.

Un possibile apparato di commento risultante è quello che segue.

UNA GENEROSITÀ

Apparsa direttamente nella prima edizione di *Somiglianze*, nono testo della prima sezione, *L'ascolto* (1974-1975), la poesia risale probabilmente agli anni indicati nel titolo di sezione e attraversa la trafila delle ristampe senza registrare varianti.

⁶⁴ ID., *La gaia scienza*, a cura di Fabrizio Desideri, Studio Tesi, Pordenone 1991 (ed. or. Fritzsche, Leipzig 1887), p. 86.

⁶⁵ CESARE SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi*, cit., p. 266.

Il titolo, come molti altri di *Somiglianze*, del tipo articolo + sostantivo richiama un concetto sostanziale alla poetica deangelisiana (*La frazione*, *L'ordine*, *La ragione*, *La selezione*, *La somiglianza*, *Il sorriso*, *La riunione*, *La vincitrice*, etc.) e andrà probabilmente inteso nel senso di 'uno spirito di sacrificio di sé' – interpretando il concetto alla luce delle riflessioni sul *dono* e il *donarsi*, tra altri, di Heidegger, o di quelle sull'*etica del sacrificio* dello stesso De Angelis⁶⁶ – e sarà l'ipostasi della virtù di chi accetta la tragedia.

La poesia si articola sull'antitesi binaria di quattro elementi, disposti a chiasmo: *È una danza | che non studia il passo [x]* (vv. 1-2), *[...] non si rassegna | a un mezzo parlare [y]* (vv. 4-5), *[...] ma tace, | tace [y'] e prova [x']* (vv. 14-15). Entro questa struttura, si inserisce una serie di subordinate a cascata – che descrivono il *momento perfetto* – con slittamento del soggetto e con ritorno finale al primo soggetto, l'unico implicito (vv. 5-13). *Una generosità* si presenta quindi come una poesia che contrappone, nell'architettura testuale e nelle precise scelte lessicali, l'azione alla progettualità e, allo stesso tempo, sul piano meta-poetico, si oppone diametralmente al «ripiegamento verso una parola depotenziata, che si accontenti di pronunciare verità parziali e minimali»,⁶⁷ ricalcando un'espressione usata dal Montale anti-tragico di *Satura*: «Così | bisogna rassegnarsi | a un mezzo parlare» (*Incespicare*, vv. 7-9): «non si rassegna | a un mezzo parlare» (vv. 4-5). Nell'ottica esistenziale di De Angelis, il rifiuto del «mezzo parlare» sfocia nel *silenzio tragico*, nell'«istante di una decisione senza futuro né appoggio [...] l'istante, appunto, in cui non si può temporeggiare».⁶⁸ In questo senso, *Una generosità* prosegue nel solco tracciato in alcuni testi limitrofi: dall'abbandono all'istinto dichiarato in *All'incrocio di ed...*, vv. 3-4 «lascia che decidano | le stelle» (connessione di equivalenza con vv. 9-10 «non c'è più bisogno | di scegliere»), al succedersi *impensato* degli eventi (*La luce sulle tempie*, v. 4 «di colpo»; *Controluce*, v. 2 «una rapida certezza»; *All'incrocio di ed ...*, v. 21 e v. 32 «improvvisamente»; *Una generosità*, vv. 11-12 «un destino | improvviso»), al tema della parola depotenziata (*Controluce* vv. 13-14 «non | parlare a metà»; *Una generosità*, vv. 4-5; *Litanie*, vv. 2-3 «senza | parlare una lingua imprestata»; *Litanie*, v. 30 «camminiamo, a mezza voce, noi»; *La lentezza*, v. 29 «non parla» – connessione di trasformazione rispetto a *Una generosità*, vv. 4-5, ma di equivalenza rispetto a *Una generosità*, vv. 14-15 «ma tace, | tace»), fino al «motivo archetipico dell'acqua»:⁶⁹ *Le cause dell'inizio*, v. 27 «gli spiriti dell'aria e dell'acqua»; *Controluce*, v. 14 «immergiti»; *All'incrocio di ed ...*, vv. 3-4 «il rumore del fiume | a pochi centimetri dall'acqua»; *Una generosità*, vv. 10-11 «lo splendore | del nuoto».

Lo spettro dei versi utilizzati è ampio: un trisillabo (v. 14), due quadrisillabi (vv. 1 e 15), quattro senari (vv. 2, 7, 8 [sdrucchiolo] e 13), un settenario (v. 11), un ottonario tronco (v. 3), tre decasillabi (vv. 6, 10 e 12), due endecasillabi con ictus non canonico di

⁶⁶ Vd. MILO DE ANGELIS, *La gioia di Hegel*, cit., p. 31.

⁶⁷ RICCARDO CASTELLANA, in EUGENIO MONTALE, *Satura*, cit., p. 186.

⁶⁸ MILO DE ANGELIS, «Tragedia novecentesca», in ID., *Poesia e destino*, cit., p. 44.

⁶⁹ ANDREA AFRIBO, *Per conoscere De Angelis con una poesia...*, cit., p. 66.

5a (vv. 4 e 5), un dodecasillabo (v. 9). Sono mascherati dall'inarcatura: il novenario sdruc-ciolo vv. 2-3 *che non studia il passo | per esserci*, il novenario piano vv. 3-4 «*coglierò | tutto di sorpresa*», l'endecasillabo vv. 4-5 *non si rassegna | a un mezzo parlare*, l'endecasillabo sdruc-ciolo vv. 9-10 «*vedi, non c'è più bisogno | di scegliere*», il novenario vv. 10-11 *verso lo splendore | del nuoto*, il settenario vv. 11-12 *un destino | improvviso*. Il tessuto fonico, fatte salve le rime interne v. 6 *odore* : v. 10 *splendore* e vv. 14-15 *tace*, | *tace*, è costituito essen-zialmente da consonanze o rime imperfette, a fine verso (v. 2 *passo* : v. 6 *smosse* : v. 8 *esistessero*; v. 4 *rassegna* : v. 9 *bisogno*; v. 5 *vento* : v. 13 *corrente*; v. 6 *smosse* : v. 7 *cose*) e interne (v. 12 *improvviso* : v. 15 *prova*).

per Cr. C.

È una danza
che non studia il passo
per esserci («coglierò
tutto di sorpresa») non si rassegna
5 a un mezzo parlare, ora che il vento
porta l'odore di zolle smosse
e grida le cose
come se esistessero
e vengono («vedi, non c'è più bisogno
10 di scegliere») verso lo splendore
del nuoto, un destino
improvviso, che si svela dopo
in piena corrente
ma tace,
15 tace e prova.

per Cr. C.: «una ragazza torinese – splendida nuotatrice e appassionata di gatti – conosciuta e amata in quel periodo 1974/1975, protagonista della poesia *Viene la prima*» (comunicazione personale).

v. 1. È: soggetto è (probabilmente) «Una generosità». ~ *una danza*: lo spirito dio-nisiaco, l'ebbrezza, secondo il Nietzsche di *La nascita della tragedia*; ma si vd. soprat-tutto FRIEDRICH NIETZSCHE, *La gaia scienza*: «tra tutti questi sognatori anch'io, l'«uomo della conoscenza», danzo la mia *danza*, che l'uomo della conoscenza è un mezzo per tirare in lungo la danza terrena e per questo fa parte degli addetti alle feste dell'esistenza» (cit., p. 86); e poi ID., *Così parlò Zarathustra*: «Non incede egli a *passo* di *danza*? Trasformato è Zarathustra, un bambino è diventato Zarathustra, Zarathustra è un risvegliato» (cit., p. 4); e il capitolo *Il canto della danza* (pp. 122-124).

vv. 2-4. *che non studia il passo | per esserci*: 'non progettata, istintiva'. L'inarcatura *passo | per esserci* ricorre anche in *I sicari*, vv. 1-3 «Dove *il passo | per esserci* chiede una scelta | introvabile, sacra attesa, stagione»; l'espressione *passo* + sub. dipendente im-plicita (*per* + predicato verbale), in inarcatura, pare stilema deangelisiano: cfr. *Due nelle forze*, vv. 7-9 «deve decidere l'aria fredda, senza presunzione, | suggerire l'at-timo, il *passo | per toccarle il paletto*», *Verso un luogo*, vv. 7-9 «[...] perché lì non c'è |

sosta e manca soltanto un *passo* | *per giungere* all'inizio». ~ («coglierò | *tutto di sorpresa*»): primo frammento di dialogo, con funzione parafrastica; la voce è probabilmente quella della dedicataria.

vv. 4-5. *non si rassegna* | *a un mezzo parlare*: calco e rovesciamento di Montale (*Satura*, 1971), *Incespicare*, vv. 7-9 «Così | *bisogna rassegnarsi* | *a un mezzo parlare*»; il rifiuto del ripiegamento verso una parola depotenziata, che scaturisce in un incitamento all'azione, occorre in *Controluce* contestualmente a un riferimento alla balbuzie che forse è un ulteriore richiamo al testo montaliano: *Controluce*, 12-14 «ogni esempio | è un balbettio... non | parlare a metà»: *Incespicare*, vv. 5-7 «Ma la balbuzie non basta | e se anche fa meno rumore | è guasta lei pure».

v. 5. *ora che*: l'avv. temporale è indicatore deittico frequente in *Somiglianze*, possibilmente legato all'espressione esistenzialista *hic et nunc* (memoria classica, come anche heideggeriana): cfr. p. e. *Nel punto*, vv. 1-2 «*Ora che* parlo di te | senza chiamarti», *Largo pomeridiano*, v. 1 «*Ora che* le canoe attraversano il fiume». ~ *il vento* | *porta*: azione di una forza creatrice, come spesso in *Somiglianze*, per es.: *Le cause dell'inizio*, 23-24 «mentre il *vento* festivo | toglie la tunica lentamente», *I sassi nel fango tiepido*, 1-3 «Ridere una volta, quando il *vento* | di sera porta una meraviglia | che non si vede», *Una lettera d'amore*, v. 11 «c'è un *vento* estivo che toglie la febbre», *Viene la prima*, vv. 15-16 «E fissiamo l'acqua scura, questo poco *vento* | che la muove». Forse è proprio il vento dionisiaco portatore di salvezza di Pavese: cfr. *Dialoghi con Leuco*, *La vigna*, p. 159: «Verrà Dioniso, e ti parrà di esser rapita da un gran vento, come quei turbini che passano sulle aie e nei vigneti».

v. 6. *l'odore di zolle smosse*: sinestesia ambivalente: campi arati pronti per la semina, simbolo di futura rinascita, o, viceversa, sepolture recenti, presagio di morte?

v. 7. *e grida*: azione, coordinata a 6 *porta*, e perciò attribuita a v. 5 *vento*. Come in altri casi, il «gridare» è *gesto* liberatorio, trasfigurante ed estatico, dionisiaco: cfr. *Essere qui*, vv. 25-27 «*grida* | ciò che non si divide con nessuno | e quindi tutto», *Bisognava*, 33-35 «bisognava *gridarlo* a voce alta | il male | per vincerlo». ~ *le cose*: parola-rima – e parola-chiave – deangelisiana, probabilmente su influsso della *res* lucreziana; per es.: *Un secondo*, vv. 21-22 «in mezzo alle *cose* | introvabili»; *Ogni metafora*, vv. 4-5 «per opporre | uno stupore minimo alle *cose*» e v. 13 «e gli occhi non si chiudono davanti alle *cose*».

v. 8. *come se esistessero*: 'dando loro una consistenza (che per loro natura non hanno)'.

vv. 9-10. *vengono*: il soggetto è v. 7 *le cose*. Il verbo evidenzia l'inevitabile compiersi degli eventi. ~ («vedi, non c'è più bisogno | di scegliere»): secondo spezzone di dialogo (con funzione di rinforzo parafrastico), che rimanda – segnalando col presente indicativo uno scarto, un'evoluzione o un'involuzione – a *Una lettera d'amore*, vv. 8-9: «“Il gelo: devi vederlo. Se lo vedrai interamente | non ci sarà più bisogno di scegliere”»; la voce è probabilmente, in entrambi i casi, della dedicataria. Interessante la quasi-rima di v. 4 *rassegna* : v. 9 *bisogno*, i due termini del sintagma montaliano (*bisogna rassegnarsi*). Simili inarcature quelle di *Seconda parte*, vv. 46-47 «più intensi per un *bisogno* | di esserci» e *Essere qui*, vv. 1-2 «Cosa muore, stretti al privilegio | di scegliere».

vv. 10-12. *verso lo splendore* | *del nuoto, un destino* | *improvviso*: i sintagmi – scanditi da forti inarcature – in rapporto logico di riformulazione parafrastica. Cfr. MILO DE ANGELIS, III (*Fiaba*), in ID., *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*: «Di notte, la Signora del Torrente li [scil. i bambini] fa diventare pescatori di spugne e vedono il

sogno, l'essenza del papavero, *cellule leggere che non studiano il passo: questo splendido nuoto è il destino improvviso che si svela in piena corrente* ed esce per primo, rivela il mondo a chi si volta dalla parte più sconosciuta della voce e non vuole più fare l'attimo» (cit., p. 95). ~ *splendore* | *del nuoto*: l'immagine è probabilmente generata alla dedicataria del testo, «splendida nuotatrice» (vd. *supra*). ~ *che si svela*: predicato verbale memore della nozione heideggeriana di *verità* come ἀλήθεια 'svelamento, rivelazione'. ~ *dopo*: l'avv. temporale è indicatore deittico esistenziale frequente in *Somiglianze*: cfr. *Controluce*, vv. 2-3 «forse una rapida certezza farà tacere | ma sarà *dopo*»; *STP*, vv. 4-5 «l'inizio non è mai | una violenza. È *dopo*».

v. 13. *in piena corrente*: 'al culmine della forza' (forse espressione temporale simile a *In piena corsa*, 'quando un veicolo ha raggiunto la velocità normale di corsa'; GDLI pieno, 48).

vv. 14-15. *ma*: coordinata avversativa che interrompe la cascata di subordinate e riporta il periodo al primo livello, secondo lo schema *non x, non y, ma y' e x'*.⁷⁰ ~ *tace*, | *tace*: anadiplosi; figura di ripetizione a contatto che, come l'epanalessi, è stilema deangelisiano. Il «tacere» si oppone a v. 5 *mezzo parlare*. ~ *e prova*: opposto a v. 2 *studia il passo*.

BIBLIOGRAFIA

- ANDREA AFRIBO, *Deangelisiana*, in BEATRICE MANETTI *et al.* (a cura di), *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, Genova 2016, pp. 113-132.
- ID., *Ritratti linguistici*, «Nuovi Argomenti», 75, luglio-settembre 2016, pp. 205-211.
- ID., *Per conoscere De Angelis con una poesia. "La luce sulle tempie" ("Somiglianze")*, «Nuova corrente», 170, LXIX, luglio-dicembre 2022, pp. 61-77.
- MILO DE ANGELIS, *La gioia di Hegel*, «Altri termini», 9-10, febbraio 1976, pp. 26-50.
- ID., *Somiglianze*, Guanda, Parma 1976, poi in ID., *Somiglianze*, ivi, 1990; ID., *Poesie*, Mondadori, Milano 2008; ID., *Tutte le poesie. 1969-2015*, ivi, 2017.
- ID., *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*, «Niebo», 1, giugno 1977, pp. 87-108.
- ID., *Le fiabe e il secondo bambino*, «Niebo», 6, settembre 1978, pp. 121-125.
- ID., *Poesia e destino*, Crocetti, Milano 2019 (ed. or. Cappelli, Bologna 1982).
- ID., *Sotto la scure silenziosa. Frammenti dal «De rerum natura»*, SE, Milano 2005.
- ID., *La parola data. Interviste 2008-2016*, Mimesis, Milano 2017.
- ID., *De rerum natura di Lucrezio*, Mondadori, Milano 2022.
- SVEVA FRIGERIO, *Commentare un testo poetico. Strumenti, metodi, forme*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2018.
- CARLA GUBERT, «Niebo» (1977-1980): una comunità poetica degli anni Settanta, in ILARIA CROTTI *et al.* (a cura di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, ETS, Pisa 2011, vol. II, pp. 445-451.

⁷⁰ Per la dicotomia come elemento strutturale delle poesie di *Somiglianze*, cfr. FABIO JERMINI, «Intervallo e fine», cit., p. 33.

- MARTIN HEIDEGGER, *Tempo ed essere*, trad. italiana di Eugenio Mazzarella, Guida, Napoli 1987 (ed. or. Niemeyer, Tübingen 1969).
- FABIO JERMINI (a cura di), *“Intervallo e fine”. Commento a una sezione di “Somiglianze”* (1976), Pensa MultiMedia, Lecce 2015.
- ID., *Il fatto inessenziale e necessario. Lettura di “La posizione” di Milo De Angelis*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 45-46, 2015, pp. 175-186.
- ID., *“Millimetri” di Milo De Angelis (1983)*, in SABRINA STROPPA (a cura di), *La poesia degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, Pensa MultiMedia, Lecce 2019, vol. III, pp. 169-191.
- LUCREZIO, *Atomì, nubi, guerre*, in «Niebo», 4, gennaio 1978, pp. 61-79.
- FRIEDRICH NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, a cura di Giorgio Colli, Adelphi, Milano 2002 (ed. or. Schmeitzner, Chemnitz 1883).
- ID., *La gaia scienza*, a cura di Fabrizio Desideri, Studio Tesi, Pordenone 1991 (ed. or. Fritzsch, Leipzig 1887).
- EUGENIO MONTALE, *Satura* [1971], ed. comm. a cura di Riccardo Castellana, Mondadori, Milano 2018.
- CESARE PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino 1965 (ed. or. ivi, 1947).
- EMMANUELE RIU, *Un tempo assoluto in piena contingenza. Un parallelo tra Mandel'stam e Celan e i “poeti nuovi” di «Niebo» e de “La parola innamorata”*, in ANDREA AFRIBO, CLAUDIA CROCCO, GIANLUIGI SIMONETTI (a cura di), *La poesia contemporanea dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo*, «Ticontre», 8, 2017, pp. 87-107.
- CESARE SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi*, in ID., *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993.
- DAMIANO SINFONICO, *Scuola deangelisiana: l'esempio della collana «Niebo»*, in ANDREA AFRIBO, CLAUDIA CROCCO, GIANLUIGI SIMONETTI (a cura di), *La poesia contemporanea dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo*, «Ticontre», 8, 2017, pp. 73-85.
- GIULIANO TABACCO, *«Questa goffa bruttura indescrivibile». Lettura di cinque poesie di Milo De Angelis*, «Filologia Antica e Moderna», 21, 2001, pp. 147-176.
- MARCO VILLA, *La sintassi di “Somiglianze”. Sulla poesia di Milo De Angelis*, Pacini, Pisa 2019.
- ISABELLA VINCENTINI (a cura di), *Colloqui sulla poesia. Milo De Angelis*, La Vita Felice, Milano 2008.



Share alike 4.0 International License