



## FISSARE «A LUNGO, SEMPRE PIÙ A LUNGO» LE FORME DELLA RIPETIZIONE NELL'ULTIMO DE ANGELIS

AGNESE PIERI – *Università di Pisa*

La poesia di De Angelis è andata definendosi fin da subito su pochi eterni ritorni – ritorni che hanno, prevedibilmente, carattere ossessivo e che insistono sul mito dell'adolescenza agonistica, l'evidenza satura del presente e lo spavento della fine. Il ritorno si configura, da un lato, come persistenza delle stesse immagini e degli stessi luoghi e personaggi in raccolte anche molto lontane nel tempo, e dall'altro come tendenza a scrivere poesie dense di figure iterative. A partire dalla lettura di *Linea intera, linea spezzata*, l'ultima raccolta pubblicata nel 2021 e particolarmente interessata dal fenomeno iterativo, si intende offrire qui un primo sguardo complessivo su usi e tipologie delle ripetizioni negli ultimi libri di De Angelis: *Tema dell'addio* (2005), *Quell'andarsene nel buio dei cortili* (2010) e *Incontri e agguati* (2015).

De Angelis' poetry has been defined by a few eternal returns - returns that have, predictably, an obsessive character and that subsist on the myth of agonistic adolescence, the saturated evidence of the present and the fear of the end. On one hand, the return takes the form of images, places and characters that are in different collections very distant in time, on the other, of a tendency to write poems dense with iterative figures. Starting with the reading of *Linea intera, linea spezzata*, the last collection published in 2021 and particularly affected by the iterative phenomenon, we intend to offer here a first overall look at the uses and typologies of repetitions in De Angelis' latest books: *Tema dell'addio* (2005), *Quell'andarsene nel buio dei cortili* (2010) and *Incontri e agguati* (2015).

### 1. «VORREI SOLTANTO RIPETERE, CAPISCI, NIENT'ALTRO»<sup>1</sup>

La forte impressione di unità che caratterizza *Linea intera, linea spezzata* (LILS)<sup>2</sup> proviene dal motivo del viaggio nella memoria alla base di gran parte delle poesie; viaggio, anche letterale, che sollecita l'attivazione di un vasto campo semantico relativo allo spostamento, all'andare da un luogo all'altro. Oltre al titolo della seconda sezione delle quattro in cui è divisa la raccolta, *Nove tappe del viaggio notturno*, a suggerire la centralità del motivo è infatti la frequenza dei verbi 'camminare', 'entrare', 'salire', 'scendere', 'tornare', dei nomi propri di luoghi e persone incontrate durante il tragitto (guardando solo ai titoli delle poesie: *Sala Venezia, Bowling dei Fiori, Azzurra, Per l'Adele, Piazza Cavalleggeri 2, Lauretta, Alberico Sala*, ecc.) e dei mezzi prescelti per compierlo («tram numero quattordici», autobus «Cinquantesette», «autobus 14», «Uno malandata»).

Numerosi sono poi i riferimenti al ritorno e alla catabasi, all'urgenza di recuperare parti di vita trascorsa. La poesia più emblematica è *A.D.E.*

<sup>1</sup> MILO DE ANGELIS, *Tutte le poesie. 1969-2015*, Milano, Mondadori 2017, p. 42.

<sup>2</sup> Di seguito le sigle delle altre raccolte considerate: TDA = *Tema dell'addio*; QA = *Quell'andarsene nel buio dei cortili*; IEA = *Incontri e agguati*. L'edizione di riferimento è MILO DE ANGELIS, *Tutte le poesie. 1969-2015*, cit.

(«“Strano nome per un garage”, mi dico, e intanto scendo», p. 49)<sup>3</sup>, che racconta la discesa del poeta, al volante di una «Uno malandata», lungo una strada buia e diretta alla «stanza piena di gagliardetti, trofei e fotografie» del fratello Puia, lì ad aspettarlo congelato nel gesto infantile di sfogliare un album di calcio. Una lettura orientata in questo senso è suggerita anche dalla poesia che apre la raccolta, *Nemini*, dove il tragitto si compie in tram, in un giorno di pioggia, ma si conclude nell'incontro – questa volta mancato – con una figura femminile.

Se teniamo presente la linea De Angelis – Pavese – classicità (a cui si può aggiungere anche il Montale dei *Mottetti*), l'immagine conclusiva del testo si carica di un senso ulteriore: il poeta è in tram e osserva «gli spettri che corrono sulle rotaie», quando appare una donna vestita di amaranto (dal greco: 'pianta che non appassisce' e che ricorda «l'azzurro pervicace» del montaliano nontiscordardimé) che scende le scale; il poeta allora le sorride e fa «con la mano un gesto | che sembrava un saluto» ma si rivela un addio. L'episodio sembra ricalcare i tratti essenziali del mito di Orfeo ed Euridice (per la presenza degli spettri, il movimento verso il basso del soggetto, l'incontro e la separazione definitiva con la donna) e richiama alla memoria la rilettura che ne fa Pavese – uno dei poeti più amati da De Angelis e il cui nome ricorre spesso nelle interviste rilasciate nel corso degli anni – nel racconto *L'inconsolabile (Dialoghi con Leucò, 1947)*: non per il ruolo del soggetto maschile, che a differenza dell'Orfeo di Pavese perde la donna amata senza averne coscienza, bensì per il significato che assume la perdita della donna, trasfigurata in allegoria del passaggio irrimediabile del tempo. Attraverso le parole di Orfeo, Pavese nell'*Inconsolabile* metaforizza Euridice e la definisce «una stagione della vita» che non si può, non si deve recuperare. In un'intervista che risale al 2007, Viviana Nicodemo cita e chiede a De Angelis di commentare un brano tratto proprio da questo racconto di Pavese. La risposta del poeta conferma la possibilità di leggere *Nemini* come trascrizione allegorica del rapporto del soggetto con il passato e la memoria, tema centrale di *Linea intera, linea spezzata* e di tutta la produzione deangelisiana:

Proprio così: Euridice era una stagione della vita, era quell'unica stagione, non può e non deve risorgere: riportarla sulla terra significa uccidere entrambe, fare di Euridice una reliquia. Solo lasciando il passato nel suo tempo, esso può eternarsi, può pulsare nell'attimo presente e risplendere. [...] Pavese lo ribadisce in una pagina del *Mestiere di vivere*, all'inizio del 1946, dedicata all'unicità dell'evento: deve appartenere solo al suo tempo per entrare negli altri, deve troncarsi per accedere alla metamorfosi, per non diventare agonia.<sup>4</sup>

I versi che potrebbero corredare l'idea che De Angelis esprime qui sono innumerevoli, ma forse i più esatti restano quelli di una poesia di *Tema dell'addio* (p. 305):

<sup>3</sup> Le pagine tra parentesi, laddove manchino ulteriori indicazioni, si riferiscono all'edizione MILO DE ANGELIS, *Linea intera, linea spezzata*, Milano, Mondadori 2021.

<sup>4</sup> MILO DE ANGELIS, *Colloqui sulla poesia*, a cura di ISABELLA VINCENTINI, Milano, BookTime 2013, p. 200.

Ma a volte, tornando, s'incontra l'ira dei morti,  
 il pallido sconcerto delle strade che una volta  
 furono nostre e ringraziate, furono brivido notturno  
 e veste sfiorata nel balcone: bisbigliano  
 che solo uno fu l'istante, solo uno fu il bacio, il nome  
 dei batticuori, solo uno, bisbigliano  
 l'antico stornello: "non tornare, oh, non tornare  
 nei luoghi che ti hanno visto felice".

La memoria di De Angelis è/ha un luogo ed è Milano. Gli incontri e le visioni del passato avvengono in zone urbane e periferiche, in cinema, bowling, piscine, «baracchini» e campi da calcio. Un'altra area semantica molto frequentata è proprio quella relativa alla percezione visiva: oltre sessanta le occorrenze dei verbi del vedere, di cui venti sono forme flesse nella seconda persona del presente («osservi in alto lo scorrere dei fili»; «guardi l'orologio»; «guardi i voti», ecc.). L'azione di guardare è accompagnata in più luoghi da gesti e maniere che hanno lo scopo di migliorare la percezione di ciò che si sta osservando, a indicare sia la natura sfuggente delle cose osservate sia lo sforzo, il bisogno di metterle a fuoco.

[...] e con il palmo della mano  
 pulisci il vetro dal vapore, scruti gli spettri che corrono (p. 9)

e la mano solleva la polvere dal vetro  
 e tu guardi (p. 13)

hai pensato che per scrivere il tuo capolavoro  
 devi guardarlo a lungo,  
 sempre più a lungo, fissare il rombo perfetto  
 delle pupille e non vedere nient'altro, a lungo,  
 sempre più a lungo (p. 36)

metto gli abbaglianti e scendo  
 [...]  
 e finalmente lo vedo, mio fratello Puia (p. 47)

[...] fissare una macchina ferma,  
 fissarla a lungo (p. 76)

Gli interlocutori del poeta appartengono al tempo dell'infanzia e dell'adolescenza. La maggior parte degli incontri si concentra nella terza sezione, *Dialoghi con le ore contate*. Il titolo ne coglie il tratto peculiare: i personaggi prendono quasi sempre la parola e in dieci casi su diciotto le poesie si chiudono con la loro voce. Per una specie di legge del contrappasso, il fratello Puia, l'allenatore Drino Danilović, Stefanella, Federica «antica compagna di banco e di paure», si trovano bloccati negli stessi luoghi, colti negli stessi gesti di quando la loro immagine si impresse per la prima volta nella memoria di De Angelis: «Sono sempre stato qui e ti aspettavo, ragazzo» (p. 49); «“Vivi qui, amica mia?” | “Sì, vivo qui, tra i ragazzi | di un'altra età, tra le ragazze assolute e passeggiare | che amano i colori lucenti...

qui resterò, | non uscirò da questa stanza”» (p. 60). Alcuni degli incontri sono inaspettati, altri, come quello in *Un film chiamato “Il grido”*, attesi e ricercati attraverso il ritorno nei luoghi della memoria; in questa poesia, l’apparizione della madre è attesa nella stessa sala cinematografica dove con lei De Angelis andò a vedere, nel 1958, il film citato nel titolo.

I luoghi dove il poeta torna si distinguono rispetto al terzo, impersonale paesaggio urbano dello sfondo («l’infilata dei grattacieli che sembrano una barriera corallina»; «le grandi acque che circondano Milano»; «la grande stazione dei pullman») per il fatto di esserci già stato. Il significato che assumono è il risultato di un’affezione sentimentale che ha il potere di incantarli, aprendoli alla possibilità di essere conosciuti e nominati, come descrivono bene questi versi di *Somiglianze*: «capisce cos’è l’amore | e allora sono piene di significato queste strade, | la loro erba, l’odore | di ossigeno dopo il lampo» (p. 47).

De Angelis ha definito Leopardi, Pascoli e Pavese «poeti del lago», senza corso né sviluppo, ossessivamente attratti da «due o tre temi insistenti, sempre gli stessi, che i poeti osservano camminando in cerchio lungo la sponda, mutando a ogni libro il punto di vista, la postazione, la tonalità di luce». <sup>5</sup> Per il forte carattere di uniformità e memoria interna riscontrato nella sua produzione, Andrea AFRIBO ha aggiunto alla lista dei poeti lacustri il nome dello stesso De Angelis, «nonostante sette libri e oltre trent’anni di scrittura, nonostante discontinuità e cambi di marcia evidenti». <sup>6</sup> Un caso emblematico della fissità che caratterizza la sua scrittura – fissità resa programmatica da De Angelis che lavora, a distanza di decenni, sulla stessa trama di sensi e figure –, è la permanenza del tema del suicidio, che percorre tutta la sua produzione dagli inizi di *T.S.* in *Somiglianze* fino a una delle sezioni di quest’ultima raccolta, dedicata interamente a poesie sul suicidio e morti suicidi (*Peppino, R.B., Gianni Hofer, Il penultimo discorso di Daniele Zanin*). A questo si sommano i temi che De Angelis ha portato come prova della continuità che si riscontra in due libri molto distanti nel tempo, *Biografia sommaria* (1999) e *Somiglianze* (1976): «in entrambi c’è Milano, ci sono i grandi amici, le fanciulle guerriere, le ombre degli atleti, i compagni di scuola e di squadra». <sup>7</sup> Lo stesso vale per i libri successivi tranne in parte che per *Tema dell’addio*, dedicato alla moglie Giovanna scomparsa nel 2003 a quarantanove anni e centro magnetico attorno al quale si dispongono tutte le poesie.

Qualche esempio di richiami tra le ultime quattro raccolte. Guardando a *Linea intera, linea spezzata* e alla penultima raccolta, *Incontri e agguati*, ritroviamo in entrambi una figura molto amata da De Angelis, quella dell’ex-compagno di liceo bravissimo a tradurre: «Hai ancora il guizzo | dello studente strepitoso | [...] quel tuo | tradurre all’istante a occhi socchiusi» (IEA, p. 357); «ma in fondo sono sempre quello che tu ammiravi, | quello che traduceva Platone a prima vista» (LILS, p. 63). Il motivo della “traduzione” come prova agonistica e spaventosa torna in *Tema dell’addio* e nella poesia conclusiva di *Incontri e agguati*: «la certezza di avere | sbagliato la

<sup>5</sup> M. DE ANGELIS, *Colloqui sulla poesia*, cit., p. 49.

<sup>6</sup> ANDREA AFRIBO, *Deangelisiana*, in ID., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci 2017, p. 107.

<sup>7</sup> M. DE ANGELIS, *Colloqui sulla poesia*, cit., p. 95.

traduzione» (TDA, p. 309); «e la paura antica di sbagliare la traduzione» (IEA, p. 373). Sempre nella stessa poesia di *Incontri e agguati*, ritroviamo il gesto erotico e liberatorio di slacciarsi i sandali di una poesia di *Linea intera*, «oltraggio alla morte» nel primo caso e ultimo atto prima di andarvi incontro nel secondo: «si stende sulla branda, si toglie i sandali, | sorride ancora una volta» (IEA, p. 374); «E allora facciamo silenzio, mio piccolo amore, slacciamo | i sandali» (LILS, p. 98). Gli stessi sandali che in *Tema dell'addio* «lungo una strada di Roserio [...] | l'asfalto bruciava, l'asfalto | di ogni estate» (p. 296). O ancora, la «tuffatrice con la testa spaccata» di *Quell'andarsene nel buio dei cortili* (p. 330) torna, in *Linea intera*, nel «tuffatore russo che batte la nuca sul trampolino» (p. 90), emblema della morte epica che coglie il corpo in un gesto essenziale. Si potrebbe proseguire ma, come scrive Afribo, il sistema De Angelis è «un sistema ad altissima densità intertestuale»<sup>8</sup> e l'elenco dei ritorni è potenzialmente estesissimo.

Nel suo saggio sui fenomeni di iterazione in Sereni, Mengaldo ha scritto che nel «perpetuo movimento autoriflessivo (anche proprio, psicologicamente, narcisistico) della poesia, può trovar posto la formulazione dei formalisti e di Jakobson [...] per cui il linguaggio poetico è un linguaggio che si ripiega su se medesimo, che tende ad autoevidenziarsi».<sup>9</sup> La tendenza al ripiegamento su di sé e sul linguaggio si traduce, in De Angelis, nell'adozione di un linguaggio aperto, poroso, sempre estendibile e, nello stesso tempo, gravitante intorno a pochi poli prediletti. Si realizza così il paradosso per cui a un massimo di inclusività linguistica corrisponde il minimo di inclusività tematica.

Il fine di questa inclusività minima è il tentativo di indagare e interrogare l'esperienza biografica da quante più angolature possibili: «nulla meglio della poesia per questo scavo e questa esattezza, per leggere i caratteri tipografici della nostra meta»;<sup>10</sup> il criterio per selezionare ciò di cui si può e non si può parlare è dettato dalla contingenza, dai luoghi che abbiamo abitato e dalle persone che abbiamo conosciuto. «Tutto il resto», ha scritto De Angelis,

è turismo, new age, esperimento. Perché lo sperimentalismo ci appare così fatuo? Perché è legato alla curiosità e all'ingordigia. È legato a uno sguardo che non è riconoscente per quanto ha avuto: sguardo libertino, nel senso della vita estetica di Kierkegaard.<sup>11</sup>

Se quindi nella teoria deangelisiana dell'esistenza l'esperienza del «nuovo» non è quasi mai possibile tranne che agli inizi («Dovevo ritornare [...] | per conoscere | ciò che mi aveva già conosciuto», p. 65), a maggior ragione non lo sarà quando da quegli inizi si è più lontani.

<sup>8</sup> A. AFRIBO, *Deangelisiana*, cit., p. 115.

<sup>9</sup> PIER VINCENZO MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri 1996, p. 384.

<sup>10</sup> M. DE ANGELIS, *Colloqui sulla poesia*, cit., p. 116.

<sup>11</sup> M. DE ANGELIS, *Tutte le poesie. 1969-2015*, cit., p. 408.

Non c'è nulla che può andare nella direzione sperimentale del viaggio come curiosità. C'è solo l'esigenza di conoscere qualcosa che ci ha già conosciuti, per riprendere una bella intuizione di Ernst Jünger, il quale parla di un giovane preso dall'ansia di entrare nella metropoli. Non vede nulla delle cose che incontra per strada, non vede nulla, ma *le cose* lo hanno guardato, lo hanno ascoltato, hanno scrutato dentro di lui. Alla fine il ragazzo, invecchiato e ormai anziano, ritornando nei luoghi di un tempo dirà: voglio conoscere ciò che mi ha già conosciuto.<sup>12</sup>

Queste parole si prestano con facilità a chiosare *Linea intera, linea spezzata*, dove è lo stesso De Angelis «il ragazzo, invecchiato e ormai anziano» che torna nei luoghi che lo hanno conosciuto per conoscerli a sua volta. Ma il ritorno, oltre a essere un atto di conoscenza, è insieme anche l'esito inevitabile del trauma. L'esperienza abnorme del dolore chiede alla poesia di De Angelis il *replay*, il *loop*, la fissazione, il primo piano; ritorno e replica che «spezza[no] l'ordine» lineare e producono esiti come quello che segue:

Ora si è spezzato l'ordine, ora  
ti avvicini alla stanza e resti  
nuda per tutta l'estate, con la mano  
che gira all'infinito la maniglia. (TDA, p. 313),

dove assistiamo al cortocircuito che blocca Giovanna Sicari, la compagna di De Angelis scomparsa nel 2003, in un gesto senza fine, che è sineddoche della gioia (l'attesa e l'arrivo di Giovanna, l'estate e la nudità occupano in *Tema dell'addio* il polo della vita: «e tutto si preparava all'istante | dell'ingresso, ai piedi scalzi | che varcavano il confine, ogni confine | tutto si illuminava di te», p. 304). Sempre restando su *Tema dell'addio*, osserviamo come il cortocircuito percettivo possa tradursi nell'interruzione del flusso discorsivo creando micro-sequenze dense di ripetizioni:

Questo è *avvenuto*, nel 1990. È *avvenuto*, certamente  
è *avvenuto*. E prima ancora, il tuffo nel Ticino,  
mentre il pallone scompariva. È *avvenuto*. (TDA, p. 289)<sup>13</sup>

un metro *d'asfalto* e di nulla  
e il respiro è *d'asfalto*, le labbra *d'asfalto*,  
il silenzio e l'andarsene  
sono *d'asfalto*. L'ultimatum, anche quello,  
ce l'ha dato *l'asfalto, l'asfalto* (TDA, p. 294)

*torna, non tornare più*  
qui, nella nostalgia dei viventi, *torna*,  
*non tornare*, ritorna, mai *più*. (TDA, p. 306)

<sup>12</sup> M. DE ANGELIS, *Colloqui sulla poesia*, cit., p. 131.

<sup>13</sup> Da qui in avanti i corsivi, se non diversamente indicato, sono miei.

Si intuisce quindi come la poesia di De Angelis si presti in modo particolare a essere osservata attraverso la lente della ripetizione: ripetizione come ritorno dell'identico, fissazione, ostacolo allo sviluppo del pensiero, teoria gnoseologica, ecc. Lo scopo di questo articolo è di fornire un primo studio parziale sulle figure di ripetizione nell'ultimo De Angelis. Pur mantenendo il focus su *Linea intera*, *linea spezzata*, si prenderanno in considerazione anche gli ultimi tre libri: *Tema dell'addio* (2005), *Quell'andarsene nel buio dei cortili* (2010) e *Incontri e agguati* (2015).

Le ragioni alla base della selezione del *corpus* sono due. La prima è di ordine bibliografico: in *Deangelisiana* (2017) Afribo ha infatti già schedato e classificato, nelle raccolte che vanno da *Somiglianze* (1976) a *Biografia sommaria* (1999), alcune figure di ripetizione ritenute particolarmente caratterizzanti dello stile di De Angelis, e cioè l'epanalessi e il tipo *feuille à feuille*. Da qui è derivato lo stimolo di rivolgere l'attenzione alla produzione successiva a *Biografia sommaria* e di estendere l'analisi anche ad altri tipi di figure. In secondo luogo, si è tenuto conto dello scarto tra le prime e le ultime raccolte, sfumato benché riconoscibile e rilevato dallo stesso De Angelis:

[...] con *Biografia sommaria* inizio un altro tempo, un secondo tempo della mia vita, dove ho cercato di trovare un filo conduttore visibile, non solo segreto, mio e sotterraneo, ma che risultasse evidente. Certo non evidente in un senso narrativo, prosastico ma emozionale, che ci fosse, che il lettore non fosse più spaesato e sbattuto di qua e di là nelle tempeste della parola. C'è stata da una parte una permanenza, la permanenza degli stessi temi ossessivi [...] però sono cambiati i punti di vista, c'è stato come un cannocchiale dalle lunghe distanze che mi permetteva di vedere meglio ciò che allora era lontano, ciò che allora era inafferrabile.<sup>14</sup>

De Angelis sembra esercitare, soprattutto a partire da *Tema dell'addio*, un controllo maggiore sulle strategie di trattamento e trasformazione del reale-biografico: si assiste alla progressiva distensione della linea versale e a un alto grado di esplicitazione dei contenuti, tanto che le ultime raccolte stanno alle prime quasi come il commento di un testo al testo stesso. Insieme all'uniformità tematica, nel passaggio dall'introversione verticale delle prime raccolte al dialogo e al racconto delle più recenti,<sup>15</sup> De Angelis preserva quel senso tragico, anti-ironico, del reale<sup>16</sup> – nel corso di decenni durante i quali, al

<sup>14</sup> L'intervista completa è reperibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=zox9LRBryQk> (ultima consultazione in data 20/04/2022).

<sup>15</sup> Una spia di questo fenomeno è il diradarsi, nelle ultime raccolte, dei versi brevissimi. Il confronto è stato condotto solo con *Somiglianze* (1976): in questa raccolta, considerando i versi composti da una sola parola e da due o tre elementi lessicali (del tipo «sì le cosce», «lei urla», TDA, p. 17), i versi bi, tri o quadrisillabici sono l'8% del totale. Nelle ultime tre raccolte il numero diminuisce drasticamente e si registrano, nel complesso, solo 20 occorrenze; in *Linea intera*, *linea spezzata* le occorrenze sono 6 e tutte, tranne una, collocate in chiusa di testo.

<sup>16</sup> «Curiosità, umorismo, ironia: nulla di questo genere mi riguarda! La poesia mira al punto cruciale. Non può difendersi con questi filtri. Abbiamo poche parole dentro di noi, sempre quelle, da sempre, per sempre. Dobbiamo dirle con fede, ripeterle finché non diventano un destino. Ne va della nostra salvezza. Non ho mai potuto divagare da questo centro, tanto meno in un accento ironico. Tutto è serio, urgente e pericoloso» (M. DE ANGELIS, *Colloqui sulla poesia*, cit., p. 146).

contrario, si affinavano i dispositivi di distanziamento analitico e autoanalitico dai modi lirico-tragici – che è alla radice della mitizzazione di esperienze comuni e condivise, prime fra tutte lo sport e poi l'innamoramento, l'amicizia, la scuola<sup>17</sup> (i compiti in classe, la paura del brutto voto); fino ad arrivare, in *Linea intera, linea spezzata*, alla sentenza pronunciata dall'allenatore di calcio Drino Danilović che chiude la poesia *Caramelle di menta*:

“Sono soltanto tre, posso dirtelo, le regole del bene,  
soltanto tre: portare il pallone nel soffio  
della prima altalena, portare ogni dribbling in un balletto  
astrologico, trovare in una stella  
l'attimo giusto per il calcio di rigore.”

L'ultima premessa da fare è di ordine metodologico.<sup>18</sup> L'altro studio di riferimento, insieme a *Deangelisiana*, è stato *Poesia e ripetizione lessicale. D'Annunzio, Pascoli, primo Novecento* di Marco Villa: l'ampio catalogo di figure iterative che Villa individua e discute a partire dai loro ambiti funzionali ha rappresentato un termine di confronto per tracciare le linee di questa ricerca. In particolare, si è cercato di adottare anche qui una prospettiva di indagine del fenomeno iterativo che ne cogliesse l'interazione con altri elementi testuali: le occorrenze schedate sono state commentate tenendo conto non solo della struttura della figura, ma anche della funzione che assume e del contesto in cui ricorre; guardando a parti testuali più ampie si è cercato di ricollocare il singolo fenomeno all'interno di una rete di rapporti effettivamente complessa, più di quanto riesca a testimoniare la serie di esempi isolati.

Si procederà distinguendo, in un primo momento, i fenomeni iterativi a contatto, che interessano singoli segmenti metrici e/o sintattici (epanalessi, anadiplosi, epanadiplosi); poi, si osserveranno le interazioni tra i fenomeni precedentemente trattati attraverso l'analisi di porzioni testuali più estese. Per ragioni di spazio, si è scelto di non considerare fenomeni iterativi imperfetti per la modifica (sinonimica, etimologica, ecc.) del lessema o del sintagma ripetuto, tranne in due casi giudicati particolarmente significativi. Questi casi sono: i versi a struttura circolare del tipo «i *minuti* di un teorema ridente e

<sup>17</sup> Segnalo l'articolo di ROBERTA CUPPARI, *L'amazzone guerriera e la figura adolescente nella poesia di Milo De Angelis*, in «Critica letteraria», XXXVIII, 2 (2000), pp. 337-351, che tratta del rapporto tra greccità, sport e poesia, e da cui traggio la citazione che segue: «Nelle liriche imperniate sul tema dello sport si richiama la perfezione, dunque la compiutezza, della comunità adolescente: l'adolescenza non va considerata solo come un momento della vita, ma anche come purezza originaria, come un "angolo etico" che deve restare intatto. L'odore di spogliatoi, la desolazione di aule fatiscenti e di grandi piazzali rappresentano la perfezione a cui la vita deve continuamente attingere; la concomitanza di corpi e di spiriti che, uniti, si slanciano, ardono, gioiscono, soffrono, rappresentano la base dell'amicizia giovanile, che è forte, radicata, pura, senza riserve» (p. 348).

<sup>18</sup> Per la terminologia adottata e la distinzione, derivata dal modello di Lausberg, tra figure di ripetizione a contatto e a distanza si rimanda alla sistemazione di BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani 2015.



ogni *minuto*» (TDA, p. 356); e serie anaforiche protrate o gruppi di versi organizzati tramite procedimenti di accumulazione<sup>19</sup>, come ad esempio:

dove l'ho *conosciuta* per un soffio, l'ho *vista* scorrere  
tra le date dei giornali, l'ho *perduta, ritrovata,*  
*risorta* e poi *finita* e culminante, come una poesia  
che rinasce precipitando nel suo bianco. (IEA, p. 364)

## 2 RIPETIZIONI

Il confronto tra i libri schedati ha fatto emergere il notevole incremento delle figure di ripetizione in *Linea intera, linea spezzata*. Seguono *Incontri e agguati*, *Tema dell'addio* e *Quell'andarsene nel buio dei cortili*, la raccolta meno interessata dal fenomeno: guardando solo all'epanalessi, le occorrenze schedate in quest'ultimo libro sono meno del 10% di quelle registrate in *Linea intera, linea spezzata*.

La figura dell'epanalessi è stata classificata da Afribo nei tipi xx («devi restare, devi restare», LILS p. 14), xyx («oh dormi, dissi, dormi», TDA, p. 299) e xx' («Lebowski, il grande Lebowski», LILS, p. 14). Le prime due tipologie sono state distinte in base al materiale linguistico interposto tra i membri ripetuti, la terza per la funzione di intensificazione o integrazione assunta dal secondo dei due membri. Come ha già fatto notare Afribo, i confini tra i tipi individuati non sono chiaramente delineati e un'epanalessi di tipo xx o xyx, se si adotta un criterio funzionale, può avere funzione di intensificazione o integrazione e la figura rientrare quindi nel terzo gruppo.

In questa sede, la catalogazione delle schede ha seguito un criterio altrettanto mobile. Sono state distinte tre tipologie di epanalessi: per la prima tipologia individuata si è tenuto conto della particolarità d'uso della figura, che ricorre spesso nel discorso riportato (35% delle schede); le altre due sono state invece distinte in base al tipo di materiale lessicale coinvolto nella ripetizione. La presenza o meno di materiale linguistico (aggettivi, avverbi) funzionale a definire le qualità della parola o sintagma cui viene riferito contribuisce a far sì che nella ripetizione emerga, come primaria – e non esclusiva, dal momento che spesso sono compresenti –, l'una o l'altra delle due funzioni principali generalmente attribuite alla ripetizione: la funzione integrativa o patetico-amplificante.

Per le anadiplosi ed epanadiplosi si è invece mantenuto un criterio distintivo di tipo strutturale e questo principalmente per una ragione: trattandosi di figure più implicate, rispetto all'epanalessi, nella gestione e organizzazione del discorso, si è ritenuto più utile fornire un elenco che testimoniasse, attraverso la varietà delle configurazioni assunte dall'anadiplosi

<sup>19</sup> In B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit. sono distinti i fenomeni di ripetizione caratterizzati dalla modifica dei membri ripetuti (in particolare paronomasia, polittoto, figura etimologica) e i procedimenti di accumulazione che «aggiungono gli uni agli altri, con procedure coordinative e subordinative, membri di frase che non siano ripetuti» (p. 214). Nelle raccolte di De Angelis schedate per questo studio emerge la scarsa rilevanza dei primi, mentre i secondi ricorrono con altissima frequenza.

e la diversità dei membri ripetuti nei versi a struttura circolare, la predilezione di De Angelis per l'iterazione variata, sintattica e mobile.

## 2.1 EPANALESSI NEL DISCORSO RIPORTATO

La prima tipologia che osserviamo è l'epanalessi che ricorre all'interno di inserzioni (segmenti metrici e/o sintattici) di discorso riportato. Di questo gruppo specializzato di epanalessi fanno parte tutti i tipi distinti da Afribo: i membri ripetuti possono presentare o meno interposizioni (interiezioni, verbi del dire, attributi, ecc.) e assumere funzione integrativa o di enfasi emotiva. Guardando al *corpus*: il discorso riportato è molto più impiegato nelle ultime due raccolte, soprattutto in *Linea intera*, *linea spezzata*, dove situazioni dialogiche ricorrono in 20 poesie su 67 totali. In *Incontri e agguati* sono presenti solo due dialoghi ma, concentrate nella terza sezione della raccolta, *Alta sorveglianza*, troviamo dieci poesie monologo nelle quali De Angelis presta la voce ai detenuti del carcere di Opera.

Riportiamo di seguito le occorrenze di epanalessi all'interno del discorso diretto virgolettato:

«“Torneranno vivi gli amori tenebrosi | che in mezzo agli anni lasciarono | una spina, torneranno, torneranno luminosi”» (TDA, p. 292); [...] “non tornare, oh, non tornare | nei luoghi che ti hanno visto felice”» (TDA, p. 305); «“[...] Solo tu... solo tu”» (IEA, p. 356); «“[...] Solo tu puoi salvarmi, solo tu | con un tiro all'incrocio prodigioso”» (IEA, p. 358); «“[...] Non devi amarla – risposero – non devi | amarla più”» (IEA, p. 370); «“tra poco scorderai, | scorderai queste parole [...]”» (LILS, p. 22); «“Lo so, lo so, non si cambia in questa vita”» (LILS, p. 46); «“Mister, lei è ancora qui, nel campo a nove giocatori, | è ancora qui con lo stesso taccuino e la stessa matita”» (LILS, p. 49); «“Sono soltanto tre, posso dirtelo, le regole del bene, | soltanto tre [...]”» (LILS, p. 50); «“eppure... eppure...” | bisbigliò» (LILS, p. 51); «“Eppure, Luigi, eppure?”» (LILS, p. 51); «“Eppure | è sempre più grande... è sempre più grande”» (LILS, p. 51); «“Ma insomma da che parte stai adesso | da che parte stai?”» (LILS, p. 57); «“Non so, non so il vento soffia dove vuole”» (LILS, p. 61).

Negli esempi la ripetizione a contatto ha la funzione<sup>20</sup> di mimare i caratteri di incertezza, reticenza, enfasi e insistenza delle voci in un dialogo («“eppure... eppure...” | bisbigliò»; «da che parte stai adesso | da che parte stai?»); o il tono profetico e ammonitivo di una voce fuori campo, disincarnata e corale. Negli esempi tratti da *Tema dell'addio*, i soggetti locutori sono infatti i defunti, mentre proviene dagli astri il consiglio di smettere di amare nei versi tratti da *Incontri e agguati* («“Non devi amarla – risposero – non devi | amarla più”», IEA, p. 370). In *Linea intera*, *linea spezzata*, a conferma del

<sup>20</sup> Villa definisce «iconiche» le *geminations* pascoliane che hanno la funzione di mimare la ripetizione di parole o suoni all'interno del discorso diretto e che appaiono «come il mezzo più funzionale alla resa elementare, immediata e stupefatta di certi dati di realtà». Nel caso in cui si tratti di serie iterative onomatopoeiche, frequenti nella poesia di Pascoli, l'intento mimetico impressionista risulta ancora più esplicito. Cfr. MARCO VILLA, *Poesia e ripetizione lessicale. D'Annunzio, Pascoli, primo Novecento*, Pisa, ETS 2020, pp. 110-112.

carattere narrativo e dialogico della raccolta, la voce fuori campo si spegne e, in tutte le occorrenze riportate tranne una, i soggetti che parlano sono le persone incontrate da De Angelis lungo il cammino.

La funzione mimetica vale, in parte, anche per le epanalessi che seguono; la distinzione con il precedente gruppo non è determinata da differenze strutturali ma dal contesto in cui la figura ricorre, che apporta un di più di patetismo rispetto agli esempi precedenti: alla resa mimetica dei tratti dialogici si somma, in questi casi, l'effetto di amplificazione emotiva ottenuto mediante l'impiego di caratteristiche tipiche del discorso diretto con quelle del discorso indiretto. Le parole riportate sono infatti precedute da verbi del dire ma non sono segnalate dalle virgolette né, come accade di solito con il discorso indiretto, riformulate.

L'assenza di rielaborazione delle parole altrui o degli speciali marcatori che introducono il discorso riportato e segnalano graficamente il cambiamento del centro deittico dà alle parole, alle cose, un carattere di urgenza o di assillo tale da annullare forme rigide e ortografiche quali appunto le virgolette e i due punti. Le voci degli altri sono restituite come in presa diretta e si riduce al minimo la distanza tra interno (io, testo, racconto dell'evento) ed esterno (altri, contesto, evento).

«Avverrà, | dicevi, tutto quello che è stato, | avverrà» (QA, p. 321);  
 «bisogna consegnare, | tra qualche minuto, bisogna | consegnare anche  
 la brutta» (QA, p. 330); «dicevi cercatemi | cercatemi sotto le parole»  
 (IEA, p. 355); «che tu chiamavi poesia poesia poesia» (IEA, p. 360); «e mi  
 dice al telefono ora so ora so» (IEA, p. 363); «come questo, guardate,  
 proprio come questo» (IEA, p. 368); «qualcuno ti chiama | Lebowski, il  
 grande Lebowski, qualcuno sussurra | adesso devi restare, devi restare»  
 (LILS, p. 14); «*Bon dodo, bon dodo, bon dodo*, ti dicevano» (LILS, p. 24);  
 «e ti diceva | lui non è tornato, lui non è tornato e io sono | la voce del  
 tempo, la voce del tempo» (LILS, p. 34); «e mi chiedevi | da che parte  
 stai da che parte stai» (LILS, p. 56); «ti sussurrano non è difficile, non è |  
 difficile non è difficile» (LILS, p. 76); «e grido al primo sconosciuto | ho  
 sete ho tanta sete» (LILS, p. 87).

Il modulo epanalessi + discorso riportato ibrido è impiegato non a caso per la resa drammatica di contenuti traumatici: ricorre tre volte nella sezione *Trovare la vena* di *Tema dell'addio*, in cui molte delle cose nominate («luce verde del reparto», «vetro sbarrato», «lampadine e aghi», ecc.) suggeriscono che il luogo dove si svolgono gli eventi sia un ospedale e che la persona di cui si parla abbia subito un'operazione invasiva (ricorrono verbi come 'raschiare', 'spezzare', 'strozzare'). Osserviamo più da vicino le tre occorrenze:

[...] in un tremito  
 della sostanza, in una scala mobile,  
 in un filo di voce. Ognuno chiede *dov'è*  
*la vena, presto, la vena.* (TDA, p. 299)

[...] Il viso

toccava già la sua terra, vedeva lo scorrere  
 pallido dei fenomeni  
   *oh dormi, dissi, dormi*  
 eppure io ero con te  
 e tu non eri con me. (TDA, p. 299)

una gloria dell'uno e di ogni altro, ma  
 non si trova la via per la sorgente, ma  
*non si trova la vena, dio mio, non si trova.* (TDA, p. 302)

L'epanalessi innescata dalla parola *vena* nel primo e nel terzo esempio è la stessa ripetizione con *variatio* minima («dov'è»; «non si trova»): il materiale interposto («presto»; «dio mio») tra i membri ripetuti incrementa la funzione emotiva della figura; nonostante le parole e il contesto lascino intuire che si tratti di una situazione di emergenza, il centro deittico è sfumato, soprattutto nel terzo caso, dove a mancare sono sia il soggetto che il verbo del dire e dove l'impressione che le parole del trauma tornino di colpo, non concedendo alcuna forma di distanziamento, è aumentata dal passaggio, in chiusa di testo, dall'imperfetto al presente: «parlavi di un mattino aperto come in guerra | nel buio dell'ora smarrita parlavi [...] ma | non si trova la via della sorgente, ma | non si trova la vena, dio mio, non si trova» (TDA, p. 302). Nel primo e nel terzo degli esempi riportati la ripetizione è esposta alla fine del testo, mentre nel secondo («oh dormi, dissi, dormi») è rilevata dal verso a gradino.

Nelle raccolte schedate il verso a gradino ricorre in altre tre poesie contenute in *Tema dell'addio*; in uno dei tre casi di nuovo in presenza di un verbo del dire («dicevi»):

[...] gli aghi  
 entrano in te che cerchi  
 di stare con le cose.  
   Ci deve essere un'alba  
 terrena, *dicevi*, un seme intatto [...] (p. 301)

La cesura cade sia qui che in «oh dormi, dissi, dormi» a separare un doppio settenario; in quest'ultimo caso la ripetizione è evidenziata, oltre che dal verso a gradino, anche dallo scarto ritmico rallentante tra i due membri del verso: il primo membro, «pallido dei fenomeni», rapido e con un ampio spazio atono tra i due accenti; il secondo, «oh dormi, dissi, dormi», lento e allitterante; segnali (l'epanalessi, il gradino, la sollecitazione ritmica) che si accumulano a indicare la natura eccedente dell'esperienza di perdita – qui, nello specifico, le parole a senso unico rivolte alla donna che sta morendo.

Il modulo fa sistema con altri procedimenti propri della gestione enfatica del discorso: accumulazioni di frasi coordinate asindeticamente o per polisindeto e catene anaforiche. Questo tipo di sintassi è un elemento che si aggiunge agli «stilemi enfaticizzanti, ovvero a grafie in corsivo, puntini

rallentanti e/o dilatanti ed evocativi, *enjambements*, punteggiatura intensa»<sup>21</sup> che possono accompagnare la figura di ripetizione. Coerentemente all'aumento generale delle figure di iterazione, anche questo modulo ricorre con maggior frequenza in *Linea intera* rispetto alle tre raccolte precedenti. Solo in un caso il discorso riportato è distinto dalla scelta tipografica del corsivo; negli altri cinque i marcatori del discorso diretto sono assenti.

La poesia *Bon dodo* presenta una rassegna degli elementi che abbiamo indicato: si apre con un'epanalessi amplificata in ripetizione multipla; ricorre la grafia in corsivo; la serie di frasi legate per polisindeto sono interrotte da una catena anaforica; le anafore sono introdotte dall'interiezione patetica *oh* e terminano con una seconda epanalessi a effetto ritardante e drammatico, di *delay*.

*Bon dodo, bon dodo, bon dodo*, ti dicevano  
alle nove di sera ma non potevi  
dormire e troppo forte risuonavano le campane  
nel cimitero della tua stanza e tu hai imparato subito  
che i morti non restano fermi, entrano nel sonno  
di ogni bambino OH QUANTA terra sparsa sul cuscino  
QUANTI baci di puro spavento, QUANTA neve  
sulle lenzuola, QUANTE VOLTE  
si accartoccia l'albero del noce, QUANTE VOLTE. (c.vo d'autore)

## 2.2 EPANALESSI INTEGRATIVE

Quando il secondo membro è preceduto o seguito (xyx, xxy) da avverbi o attributi, la funzione primaria della figura è di mettere in evidenza l'oggetto o l'azione sul quale la ripetizione ribatte, specificandone una qualità. Negli esempi schedati, la modifica apportata dal sintagma costituito da membro ripetuto + aggettivo/avverbio va in due sensi quasi antitetici. Da una parte, si ha l'estensione e disseminazione della cosa ripetuta al di fuori dell'esperienza dell'io mediante il passaggio dal singolare al plurale indefinito: «il confine, *ogni* confine» (TDA, p. 304); «dell'estate, di *ogni* estate» (QA, p. 341); oppure, dal particolare circostanziato alla distensione temporale massima: «tutto è silenzioso *nei corridoi*, | tutto è silenzioso *per sempre*» (LILS, p. 13); «sono qui, sono *eternamente* qui» (LILS, p. 45). Dall'altra si ha un restringimento sull'oggetto, che perde di genericità coinvolgendo l'io e diventando esperienza condivisa, e quindi avremo «negli anni, nei *nostri* anni» (QA, p. 319); «tra gli eroi, | tra i *nostri* eroi» (LILS, p. 63); «questo esilio, il *nostro* esilio» (LILS, p. 28).

La focalizzazione si ottiene anche attraverso la soggettivazione del dato, e quindi avremo casi di epanalessi che ribattono su un tratto particolare dell'oggetto ripetuto, rimarcandone l'eccezionalità: «e poi la tua gola, | la tua gola *benedetta*» (LILS, p. 101); «la notizia, la *grande* notizia» (TDA, p. 287); «asfalto, asfalto *liquefatto*» (TDA, p. 288); «nell'estate del tempo umano, nell'*ultima* estate» (TDA, p. 289) – dove al movimento di avvicinamento dal generale e di tutti (la stagione estiva) allo specifico e soggettivo (l'ultima estate di Giovanna Sicari), si sovrappone un senso ulteriore: poiché la perdita della

<sup>21</sup> A. AFRIBO, *Deangelisiana*, cit., p. 121.

compagna apre l'accesso a un tempo diverso, non più mondano, l'ultima estate di Giovanna è anche l'ultima estate del «tempo umano» (in un altro passo di *Tema dell'addio*: «[...] E Giovanna, | in un silenzio di ospedali, quando il tempo | rivela i suoi grandi paradigmi», p. 292).

### 2.3 EPANALESSI AMPLIFICANTI

L'ultima tipologia di epanalessi si distingue per l'assenza di altro materiale linguistico coinvolto nella ripetizione. Il secondo membro in questi casi non ha la funzione di specificare il primo apportando informazioni circostanzianti ma di intensificarne il senso propagandolo. Di questo gruppo fanno parte anche le epanalessi iconiche, che in tre casi su cinque De Angelis colloca in contesti di forte drammaticità e concitazione: «e scriveva, scriveva», (LILS, p. 72); «il sangue | si addensa si addensa» (LILS, p. 58); «sono lì, sono lì» (LILS, p. 75); «Ora la vedi, ora la vedi» (LILS, p. 85); «non si ferma, non si ferma» (LILS, p. 86). Nelle ultime tre occorrenze l'effetto di intensificazione del contenuto è accentuato dalle micro-sequenze drammatiche, in *crescendo*, aperte dalle ripetizioni a contatto:

[...] *sono lì, sono lì*, bussano alla porta  
non se ne vogliono andare, restano ferme fino a sera,  
ti sfiorano il viso e si allontaneranno solo all'alba.

[...] *Ora la vedi, ora la vedi*,  
ti sta raggiungendo, ti invade, tocca il lobo temporale  
[...]  
riscalda le pareti della stanza, percorre i corridoi  
dell'ospedale, arriva alle caldaie, *non si ferma*,  
*non si ferma*, dilaga nell'infanzia, nella prima bugia

Per le altre epanalessi amplificanti vale quanto Afribo scrive in riferimento alle ripetizioni *feuille à feuille*: «una figura che per sua natura e tradizione sortisce un effetto di *ralenti* lirico-contemplativo e contraddistingue scritture “ispirate”, [...] agli antipodi di una poesia che *va verso la prosa*».<sup>22</sup> L'effetto sospensivo, echeggiante e patetico è accentuato dalla posizione che spesso occupa l'epanalessi amplificante: inizio e fine di testo o in chiusa di un segmento metrico/sintattico. Alcuni esempi:

[...] Non è più nostro  
il batticuore di aspettare mezzanotte, aspettarla  
finché mezzanotte entra nel suo vero tumulto,  
nella frenesia *di tutte le ore, di tutte le ore*. (TDA, p. 288)

[...] Qui,  
nell'unico foglio, ritornato qui  
dove il pavimento finisce ed è il rapido  
gorgo *di ogni amore, di ogni amore*. (TDA, p. 311)

<sup>22</sup> Ivi, p. 118.

Un istante della terra,  
 uno stare con le cose,  
 bene mattutino che si offre  
 e si ricorda, dimora  
 trovata nel tumulto: un tempo  
 che capivi a mano a mano, lente  
 costruzioni a mano a mano, calendario  
 terrestre. Non so poi  
*cosa è accaduto, cosa  
 è accaduto, amore mio, come  
 mai, come mai.* (TDA, p. 295)

Pensiamo infine a un caso come questo che chiude *Filastrocca del nome perduto* (LILS, p. 100):

[...] e non diremo il nostro  
 nome il nostro respiro scritto in sillabe,  
 non diremo, non  
 diremo.

e confrontiamolo a colpo d'occhio con i due schedati da Afribo:

e qui fermo  
 fer  
 mo (*Somiglianze*)

mai udito  
 mai  
 udito. (*Millimetri*)

Tra le epanalessi amplificanti rientrano anche le ripetizioni multiple: l'epizeusi (o ripetizione multipla) ricorre per la prima volta – se escludiamo un solo caso registrato in *Incontri e agguati* – in *Linea intera, linea spezzata*. Il ribattimento triplicato su un sintagma o un lessema ha la medesima funzione di sottolineatura emotiva di un contenuto potenzialmente traumatico che abbiamo osservato con il modulo ripetizione + discorso riportato ibrido. Quando infatti la ripetizione a contatto non ha funzione mimetica, integrativa o di organizzazione del discorso, l'effetto di arresto del flusso discorsivo, fissazione ed enfaticizzazione del contenuto ripetuto è esclusivo e quindi fortemente potenziato.

«Il nome, il nome, il nome» (IEA, p. 373); «e tu senti che non c'è nessuno, | non c'è nessuno non c'è nessuno» (LILS, p. 89); «Non puoi non puoi non puoi dormire» (LILS, p. 89); «è annidato dentro te, | dentro te dentro te» (LILS, p. 89); «e traduceva traduceva traduceva» (LILS, p. 95); «ma io la chiamo vergogna vergogna vergogna» (LILS, p. 99); «per vergogna vergogna vergogna» (LILS, p. 99).

È una figura poco impiegata da De Angelis, anche dal De Angelis più sentimentale e ripetitivo dell'ultima raccolta. In un unico caso («e traduceva traduceva», LILS, p. 95), la ripetizione multipla ha funzione iconica, di mimesi della ripetitività di un'azione; negli altri casi, la ripetizione non ha né funzione iconica né, come nelle epanalessi che ricorrono nel discorso riportato, di resa di certi tratti del parlato. Le cinque occorrenze registrate in *Linea intera* sono concentrate in due poesie, *Berceuse* e *Aurora con proiettili*, contenute in una sezione, l'ultima, in cui il tono accorato e patetico si aggrava e il grado di esplicitzza dei contenuti trattati (l'assunzione di barbiturici ad azione sedativa, la paura della morte, le fantasie di suicidio, la solitudine dell'io, ecc.) è molto alto.

Nei due testi, lo stilema concorre a rendere l'eccezionalità degli stati disforici sperimentati dal soggetto insieme ad altri procedimenti amplificanti: l'accumulazione di farmaci contro l'insonnia, impiegata in *Berceuse* per enfatizzarne la gravità («il fenobarbital il secobarbital l'amobarbital»); che si somma a «non puoi non puoi non puoi dormire»; e un vocabolario egocentrico e fortemente iperbolico, per cui si ha «la tua *infinita* | insonnia»; «*tutto il male del mondo* è annidato dentro te»; «il mio errore *totale*»; «nessun crepaccio | è profondo come le mie rughe».

#### 2.4 ANADIPLOSI, EPANADIPLOSI

L'anadiplosi risulta complessivamente meno impiegata rispetto all'epanalessi. Mentre quest'ultima ha la funzione di sospendere o provocare l'arresto del flusso discorsivo, la ripetizione nell'anadiplosi fornisce un appoggio alla progressione del discorso.<sup>23</sup> Distinguiamo la figura in: anadiplosi metrica  $x | x$  («questo è stato il mio *tempo*, | *un tempo* di dischetti e figurine», LILS, p. 48); e anadiplosi solo sintattica  $x(y)x$  («dove si parla *di sangue* e di anemoni, *di sangue* | inspiegabile che bagna la parola», QA, p. 320; «e *hai ricordato* tutto, *hai ricordato* | uno per uno i corpi sepolti e quelli vivi», LILS, p. 33). Quando il lessema o il sintagma ripetuto si trova all'interno dello stesso segmento metrico (anadiplosi sintattica), l'anadiplosi può configurarsi come epanadiplosi e determinare la ripetizione di tipo  $x...x$  («*un vuoto* mai estinto nella fronte, un *vuoto* | torrenziale che ti agitava nel rosso dei giochi», IEA, p. 354).<sup>24</sup> Si riporta una selezione di esempi per tipologia:

$x | x$

benedicono tutto *indifferenti*  
*indifferenti* preparano la deportazione. (IEA, p. 367)

di ombra in ombra si dissolve *tutto il tempo*

<sup>23</sup> «Tra le figure di ripetizione codificate nei manuali di retorica, l'anadiplosi o *reduplicatio* è senz'altro fra quelle che più favoriscono uno sviluppo orizzontale del discorso: la sua funzione di raccordo tra due unità metrico-sintattiche contigue, oltre ad avere valore coesivo, quanto meno a livello locale, fa del termine ripreso sia un elemento di ricapitolazione [...] sia l'impulso per una nuova apertura e un nuovo movimento», M. VILLA, *Poesia e ripetizione lessicale*, cit., p. 75.

<sup>24</sup> Villa parla per casi analoghi di «sovrapposizione dinamica delle figure dell'anadiplosi e dell'epanadiplosi» (ivi, pp. 75-77).



*tutto il tempo* si fa gemma e cenere  
della vita fanciulla. (IEA, p. 373)

osservi in alto lo scorrere dei fili e in basso *l'asfalto* bagnato,  
*l'asfalto* che riceve la pioggia e chiama dal profondo (LILS, p. 9)

L'ho atteso, questo incontro, tra le ombre della *sala*,  
*la stessa sala* che nel 1958 mi commosse e rese muto (LILS, p. 70)

[...] lo riempio di purissima *benzina*,  
*la benzina* che amavo da bambino ai distributori  
della A7 [...] (LILS, p. 92)

*x(y)x*

[...] Non avevi più *tempo*. *Il tempo* era una luce (TDA, p. 289)

si ferma, allora è *notte*, è *notte* su ogni volto  
che abbiamo amato. (TDA, p. 309)

*sono acqua, acqua che beve se stessa...* (QA, p. 343, c.vo d'autore)

*...vorrei parlarti*, mio unico amico, *parlare* solo a te  
che sei entrato nel tremendo e hai camminato (IEA, p. 360)

destinati entrambi *al niente, al grande niente*  
che ci dona la visione. (LILS, p. 53)

*x....x*

*lo spazio* irresistibile divampa, *lo spazio*  
che sembrava circondar questo foglio (QA, p. 324)

*un vuoto* mai estinto nella fronte, *un vuoto*  
torrenziale che ti agitava nel rosso dei giochi  
e adesso ritorna e ancora ritorna (IEA, p. 354)

e la *parola* precisa, dio mio, *quella parola*  
che alla trincea della fine mostrò un frutto. (IEA, p. 352)

*qualcosa* di buono e lontano, *qualcosa*  
che culla il respiro e lo fa suo, cerchi (IEA, p. 357)

Come e più delle epanalessi integrative, l'anadiplosi, può avere la funzione di definire il lessema o il sintagma ripetuto.<sup>25</sup> Ad esempio, nei seguenti casi:

<sup>25</sup> Si tratta delle anadiplosi in forma di relativa che Lausberg definisce "appositive" distinguendole da quelle «integrate sintatticamente al secondo segmento», del tipo: «Il buio | *era li*. *Era li*, nel vertice | della prima caduta, era me stesso» (QA, p. 318). Cfr. B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., p. 191.

«L'ho atteso, questo incontro, tra le ombre della *sala*, | *la stessa sala* che nel 1958 mi commosse e rese muto» (LILS, p. 70); «[...] lo riempio di purissima *benzina*, *la benzina* che amavo da bambino ai distributori della A7» (LILS, p. 92); dove il dato generico e relativo al presente viene particolarizzato, mediante la relativa, con il dettaglio cronologico o geografico che ne rivela il significato privato e individuale. Il passaggio dal generale al particolare si riscontra anche qui: «e hai parlato ai gatti, hai parlato al gatto rossiccio | con un braccialetto bianco al collo» (LILS, p. 36). Un caso simile ma meno esplicito dei precedenti è tratto da *Nemini*, la poesia iniziale di *Linea intera, linea spezzata*: «osservi in alto lo scorrere dei fili e in basso l'asfalto bagnato, | l'asfalto che riceve la pioggia e chiama dal profondo» (LILS, p. 9). A partire da *Tema dell'addio*, dove è parola tematica e *trigger* di ripetizioni, l'«asfalto» ha un significato pertinente nell'immaginario deangelisiano: significa incidente, estate, morte, perdita. La ripresa appositiva del lessema ne sottolinea il senso di per sé allusivo e permette il passaggio dal dato neutro e referenziale (l'«asfalto bagnato») alla sua progressiva animazione (l'asfalto che «chiama dal profondo»). Lo stesso meccanismo di animazione liricizzante – senza le medesime implicazioni intertestuali del caso di «asfalto» – la osserviamo in: «[...] L'hai preso al volo | *in una sera di giugno, la stessa sera* | che ti parla con la voce errante del destino» (LILS, p. 39).

L'effetto amplificante e più in direzione lirica si ha nei casi in cui l'anadiplosi non presenta carattere «narrativo-descrittivo»<sup>26</sup> ma serve a ribadire con *variatio* quanto già detto per il primo dei due membri: «di ombra in ombra si dissolve *tutto il tempo* | *tutto il tempo* si fa gemma e cenere» (IEA, p. 373); «nel regno chiaro della scelta *tu volevi morire*, | non c'è dubbio, *lo volevi* e hai chiamato» (p. 362, IEA); o quando la ripetizione dettaglia per acutizzare, in climax, l'azione: «[...] Ma su una *ti fermi*, | *ti fermi* per un intero minuto simile all'inferno» (LILS, p. 16); «e *vi ho chiamati* ogni mattina, *vi ho chiamati* | uno per uno per nome e per cognome» (LILS, p. 103); «...*vorrei parlarti*, mio unico amico, *parlare solo a te* | che sei entrato nel tremendo e hai camminato» (IEA, p. 360).

Abbiamo visto come anadiplosi sintattica ed epanadiplosi tendano in alcuni casi a sovrapporsi. La figura dell'epanadiplosi metrica “pura”, caratterizzata dall'identità dei membri e dalla loro collocazione fissa all'inizio e alla fine del verso, non è sfruttata da De Angelis: quando le parole ripetute sono le stesse, la struttura dell'epanadiplosi metrica si presta infatti alle funzioni dell'anadiplosi e ne viene attenuata la monotonia con l'introduzione di elementi minimi di variazione: «sentii *una* voce dispersa nelle stagioni, *la* voce» (LILS, p. 50); «della vita, di me e di te, della *tua* vita» (IEA, p. 354); «e la parola precisa, dio mio, *quella* parola» (IEA, p. 352). De Angelis solitamente evita la rigidità delle figure di ripetizione metriche producendo, mediante *enjambements* e pause sintattiche intraversali, continue sfasature tra la linea del verso e la linea della frase, con l'effetto contrario di far cadere le ripetizioni in punti diversi del segmento metrico e di variare lo sviluppo del discorso. Riporto alcuni esempi:

*In te si radunano tutte* le morte, *tutti*  
i vetri spezzati, le pagine secche, gli squilibri

<sup>26</sup> Cfr. M. VILLA, *Poesia e ripetizione lessicale*, cit., p. 152.

del pensiero, *si radunano in te*, COLPEVOLE  
di *tutte* le morti, incompiuta e COLPEVOLE (TDA, p. 290)

A volte, sull'orlo della notte, *si rimane* sospesi  
e non si muore. *Si rimane* dentro un solo respiro (QA, p. 317)

Allora *hai risposto*, gentilmente, che sei tornato  
dall'aldilà, *hai risposto* che dio non esiste (IEA, p. 368)

Siamo in punta di piedi per questo spettacolo  
dell'aldilà: *vediamo* le donne momentanee  
e il disegno sacro dell'edera, *vediamo* (IEA, p. 368)

*Nella punta* di questa matita  
c'è il tuo destino, vedi, *nella punta* (IEA, p. 369)

Tuttavia, la configurazione circolare dell'epanadiplosi, se attenuata dalla diversità di forma o significato dei membri coinvolti nella ripetizione, può modellare il verso di De Angelis e in particolare i versi lunghi e narrativi. Il verso iniziale della poesia incipitaria di *Tema dell'addio* ne è uno dei più memorabili: «*Contare* i secondi, i vagoni dell'Eurostar, *vederti* | scendere dal numero nove, il carrello, il sorriso» (TDA, p. 287); la sospensione della linea versale sul verbo «vederti», isolato dalla virgola e autosufficiente a livello del significato, in un primo momento sembra astrarre l'oggetto della visione e trasformare l'arrivo della donna alla stazione in un'apparizione dai tratti stilnovistici. Solo con il verso successivo il suo arrivo diventa un arrivo reale, concretizzato nell'azione di scendere dall'autobus.

Per questa figura non è stata individuata alcuna funzione specifica e diversa da quelle già nominate e discusse (di ripresa, integrativa e amplificante); in effetti, la struttura circolare del segmento metrico è un contenitore che può ospitare di volta in volta anadiplosi, epanalessi o anafore. A livello strutturale, si è riscontrata la tendenza di isolare il secondo membro della ripetizione facendolo precedere da una pausa breve o forte (58 % dei casi). Se il verso interessato dal fenomeno è un verso lungo, l'impiego della figura può contribuire a limitarne l'effetto prosastico potenziale – considerando lo scarto tra la verticalità delle prime raccolte e l'orizzontalità delle ultime, sarebbe utile un confronto per osservare se vi sia un aumento della figura in rapporto alla progressiva distensione della linea versale.

Riportiamo tutte le occorrenze (forti e attenuate) registrate nel *corpus*, riservando un paragrafo a parte per *Linea intera, linea spezzata*:

*Contare* i secondi, i vagoni dell'Eurostar, *vederti* (TDA, p. 287)

*Tutto* era già in cammino. Da allora a qui. *Tutto* (TDA, p. 288)

Nell'*estate* del tempo umano, nell'ultima *estate* (TDA, p. 289)

*ogni* parola era battuta dal vento, *ogni* (TDA, p. 300)

*sorridi*, ti disseti in quella goccia, *accordi* (TDA, p. 303)

C'è *un'ora* che raccoglie tutte le *ore* (TDA, p. 303)  
*Mi saluti*, ti rimetti il reggiseno, *senti* (TDA, p. 307)  
*Controllando* le impronte digitali, *baciando* (TDA, p. 309)  
*Ora* si è spezzato l'ordine, *ora* (TDA, p. 313)  
*Era buio*. Il centro di agosto *era buio* (QA, p. 318)  
*impediva* al gesto la sua crescita o *impediva* (QA, p. 323)  
*tutta* l'opera dei portoni che sembravano persi, *tutto* (QA, p. 325)  
*quest'armata* dei corpi, *queste* (QA, p. 328)  
*Si spalancò* la porta furente, *uscì* (QA, p. 331)  
*su tutti* gli dei del sorriso, *su tutti* i versi (QA, p. 337)  
*e tutto* era vasto e fuori tempo *e tutti* (QA, p. 338)  
*era il respiro* e l'artiglio nel *respiro* (IEA, p. 349)  
*i minuti* di un teorema ridente e ogni *minuto* (IEA, p. 356)  
*abbandoni* ciò che non è stato, *traduci* (IEA, p. 360)  
*tirò* preciso a fil di palo ed *entrò* (IEA, p. 361)  
*come questo*, guardate, proprio *come questo*. (IEA, p. 368)

Confrontando le epanadiplosi riportate fin qui con quelle che seguono, registrate in *Linea intera*, *linea spezzata* (il 40% delle occorrenze totali), emerge chiaramente la specializzazione della figura sul modello del verso «Contare i secondi, i vagoni dell'Eurostar, vederti». Le parole coinvolte nella ripetizione sono infatti verbi flessi al presente o al passato e riferiti al soggetto che si muove e percepisce («cammini», «osservi», «entravi») oppure a un personaggio («strappava il biglietto»; «guardava per terra le castagne»); tutti i versi sono lunghi e hanno un andamento narrativo:

*ascolti* una musica lieve e senza tempo, *osservi* (p. 11)  
*sussurrano* al tempo di fermarsi e *diventano* (p. 12)  
*Cammini* di sera sul lungolago, *osservi* (p. 27)  
*strappava* per te il prezioso biglietto e tu *entravi* (p. 34)

che ti *parlava* di giostre e tamburelli e ti *diceva* (p. 34)

*Cammini* stasera verso le risaie della Barona, *cammini* (p. 38)

*guardi* un punto solitario della vasca e *vedi* (p. 41)

Allora *scesi* dall'autobus 94 e mi trovai nel cortile, *passai* (p. 45)

*Guardava* per terra le castagne appena cadute e si *divertiva* (p. 71)

*Morire* giovane, questo l'ho sempre voluto, *morire* (p. 90)

*sentivi* l'inferno dei tuoi occhi, *sentivi* (p. 93)

*portava* su questa terra suoni antichi e perduti, *ci svelava* (p. 95)

### 3 SEQUENZE DI RIPETIZIONI

Partendo dalla lettura di *Scrutinio finale* (LILS), si procederà a reinserire i fenomeni iterativi osservati finora singolarmente in una rete più ampia di rapporti testuali che comprende catene anaforiche, polisindetiche, epifore. Leggiamo il testo:

Sei giunto alla fine dell'ultimo trimestre  
 E la mano solleva la polvere dal vetro  
E tu *guardi* I VOTI che scintillano uno per uno  
 E si staccano dal foglio  
 E allora *guardi* bene, *guardi* esattamente  
 le teste inquiete nell'ombra scarlatta E tu *guardi*  
senza una parola I VOTI sul cartellone E senti  
 che la bocca non attende più nessuna voce  
 E il tempo diventa una spina E può trafiggerti;  
senza nome si aggregano gli spettri nel corridoio  
 del liceo E tutto è silenzioso nei corridoi,  
tutto è silenzioso per sempre.

La poesia si presta facilmente alla parafrasi: è il momento rituale che segna la fine dell'anno scolastico, quando i risultati degli scrutini sono resi pubblici e gli studenti, dopo un'attesa protrattasi per giorni, tornano a scuola per l'ultima volta prima dell'inizio vero e proprio delle vacanze estive. Si radunano negli atri o nei corridoi, davanti alle colonnine dei tabelloni, e leggono in una parola il giudizio finale, da cui dipende il loro immediato futuro: ammesso, rimandato, bocciato. L'occasione ha tutte le carte in regola per accedere alla mitologia deangelisiana relativa all'adolescenza: è un rito collettivo, ha carattere agonistico e ambientazione scolastica e coinvolge uno spettro di emozioni nette, come la trepidazione o l'euforia. Ma, fin da subito, il gesto della mano che «solleva la polvere dal vetro» proietta l'evento in un passato remoto — primo segno di una pista che prosegue con «l'ombra

scarlatta», «nessuna voce», «gli spettri nel corridoio | del liceo», «tutto è silenzioso», e che orienta a una lettura disforica della rievocazione. La scuola dove si è svolto per anni il rito di passaggio dei “quadri”, e dove il rito avviene ancora nel sogno-ricordo della poesia, è un luogo infestato di fantasmi. Il dolore e la gioia si affilano, pungono e bucano, così come il loro ricordo: il tempo trascorso si trasforma in una «spina e può trafiggerti», immagine che ritroviamo, leggermente variata, in altri luoghi: «“Torneranno vivi gli amori tenebrosi | che in mezzo agli anni lasciarono una spina [...]”» (TDA, p. 292); «il pungiglione delle ore perdute» (IEA, P, 351); «ogni ora è trafitta da un sibilo violento» (LILS, p. 28); «e le spine si conficcano sempre più dentro di noi» (QA, p. 325). In *Tema dell’addio*, Giovanna Sicari oscilla tra l’Artemide-Diana, che è forte e colpisce, e la preda colpita, è sia «mia arciera» che «mia trafitta» (p. 311); «arciera | bambina» e «puntaspilli»; e canta, «con un filo di voce», «la puntitura, la fitta» (p. 314).

Le ripetizioni, segnalate nel testo graficamente, sono numerosissime: polisindeto, anafora, ripetizione a distanza di un lessema («i voti»), epifora («nel corridoio»; «nei corridoi»); e si sovrappongono: l’ultimo membro della serie anaforica innescata da «e tu guardi» (vv. 3-6), che si trova alla fine del v. 6, costituisce un’epifora attenuata con il sintagma «e senti», in chiusa del verso successivo. Nei vv. 6-7, infine, si riconosce la tendenza, osservata nelle epanadiplosi metriche che interessano segmenti lunghi e narrativi (cfr. p. 20), a isolare alla fine del verso l’ultimo membro della ripetizione.

L’addensarsi di ripetizioni, tuttavia, non si traduce in un effetto di cantilena e di monotonia meccanica, perché si tratta quasi esclusivamente (tranne il polisindeto anaforico: «e la mano solleva»; «e tu guardi», ecc.) di figure sintattiche. La ripetitività risulta controbilanciata dalla sintassi che eccede, allunga e interrompe la linea versale. Così, seguendo gli spostamenti della congiunzione «e», osserviamo come la linea polisindetica, interrotta dall’endecasillabo «le teste inquiete nell’ombra scarlatta», si sposti dalla posizione iniziale dei vv. 2-5 in chiusa dei vv. 6-7 («e tu guardi»; «e senti»), per poi tornare all’inizio del v. 9 («e il tempo diventa una spina»). De Angelis sfrutta tutti gli elementi di *variatio* disponibili: la posizione mobile dei membri ripetuti, le modifiche formali («corridoio», «corridoi»), l’aggiunta di materiale («e tu guardi i voti»; «e tu guardi | *senza una parola* i voti»).

Se osserviamo rapidamente le occorrenze di serie anaforiche «grammaticali» e «semantiche»<sup>27</sup> schedate nel *corpus*, troviamo di nuovo conferma della tendenza a schivare strutture rigide evitando l’impiego delle seconde, più pesanti, in posizione iniziale fissa. Quando la serie anaforica è innescata da nomi, attributi o sintagmi, i membri della ripetizione si collocano infatti in posizione sempre variata all’interno del verso o nella zona finale. Lo spostamento della ripetizione alla fine della linea versale, insieme alla sospensione prodotta dall’*enjambement*, fanno sì che la rigidità strutturale della ripetizione sia minore. Ne riporto alcuni esempi:

[...] Uno solo è il tempo, una sola  
la morte, poche le ossessioni, *poche*

<sup>27</sup> La distinzione, individuata da Stefano Dal Bianco in *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, (in «Studi Novecenteschi», XXV, 56 (1998), pp. 207-231) e ripresa da Marco Villa, si basa sul peso semantico degli elementi coinvolti nella ripetizione: parole piene nel caso delle anafore semantiche; congiunzioni, preposizioni, ecc. nel caso delle anafore grammaticali.

le notti d'amore, *pochi* i baci, *poche* le strade  
che portano fuori di noi, *poche* le poesie. (TDA, p. 288)

*tutte* le strade, *tutti* gli amori immersi in uno solo  
e rinati, *tutti* i passi davanti al portone, gli sguardi  
sul citofono, *tutte* le voci, gli accenti, le sillabe (TDA, p. 289)

che *solo uno* fu l'istante, *solo uno* fu il bacio, il nome  
dei batticuori, *solo uno*, bisbigliano  
l'antico stornello (TDA, p. 305)

e *sono* puntuali, *sono*  
scagliate oltre le rocce, bisbigliano  
parole esterrefatte, *sono* un battere (QA, p. 327)

Al contrario, se le anafore ricorrono in posizione fissa all'inizio del segmento metrico, il peso degli elementi coinvolti nella ripetizione è minore:

*come* nel minimo toccarsi c'è l'intero  
*come* una donna si fa ritmo e silenzio. (TDA, p. 305)

Non ho saputo capire  
non so ancora  
*se* l'incrocio dei pali  
è legno o leggenda  
*se* i baci sono freddi  
nella mia poesia o nel primo sguardo  
delle labbra sigillate,  
*se* l'amore passa senza suono (QA, p. 326)

guardo la sonda e la flebo farsi tempo  
e contrasto tra il giorno e le pupille  
e la boccetta avvelenata ormai volava  
in uno splendore di notturni  
e tutto divenne infinito dilemma (IEA, p. 362)

*che* la mia voce non supera il cerchio,  
*che* la giovinezza ha trovato la sua funebre essenza  
*che* questa maglietta rossonera non sarà più vista (LILS, p. 80)

La linea polisindetica che percorre *Scrutinio finale* si ritrova, come procedimento di organizzazione del discorso, in altri testi della raccolta. Guardando al *corpus*, è in *Linea intera*, *linea spezzata* che si registra la maggiore frequenza del polisindeto. Ricorre di rado nella figura dell'anafora metrica (vv. 2-5 di *Scrutinio finale*), mentre sono considerevoli i casi di polisindeto più o meno esteso in funzione di coordinazione di frasi (18%



delle poesie totali compresa *Scrutinio finale*)<sup>28</sup>. Può distendersi, ma meno di frequente, per tutta la lunghezza del testo o interessarne una parte:

[...]  
*E* lei cadde in un'isola segreta, remota, irraggiungibile,  
 e hai visto una cruna d'aria buia dove un tempo balenava  
 il suo sguardo di topazio e l'estate in quell'attimo finì  
 e sulla riva si affacciarono i morti. (21 settembre)

L'impiego più frequente del polisindeto in *Linea intera, linea spezzata* è un dato stilisticamente rilevante, che ne ribadisce, insieme all'aumento delle ripetizioni a contatto e alla resa più diretta degli argomenti trattati, l'incremento di patetismo.

Tornando al testo: la parola «spettri» e il gesto della mano che pulisce il vetro si ritrovano in *Nemini*, poesia incipitaria di *Linea intera, linea spezzata* e vicina per posizione a *Scrutinio finale*:

Sali sul tram numero quattordici e sei destinato a scendere  
 in un tempo che hai misurato mille volte  
 ma non conosci veramente,  
 osservi in alto lo scorrere dei fili e in basso l'asfalto bagnato,  
 l'asfalto che riceve la pioggia e chiama dal profondo,  
 ci raccoglie in un respiro che non è di questa terra, e tu allora  
 guardi l'orologio, saluti il guidatore. Tutto è come sempre  
 ma non è di questa terra e con il palmo della mano  
*pulisci il vetro dal vapore*, scruti *gli spettri* che corrono  
 sulle rotaie e quando sorridi a lei vestita di amaranto  
 che scende in fretta i due scalini, fai con la mano un gesto  
 che sembrava un saluto ma è un addio.

Anche qui, come in *Scrutinio finale*, il presente del racconto («sali», «osservi», «guardi») si riferisce ad azioni svolte nel passato che si risvolgono nel ricordo, o nel sogno: il soggetto sale sul tram, un tram che è solito prendere abitualmente (così lasciano intendere i versi «Sali sul tram numero quattordici e sei destinato a scendere | in un tempo che hai misurato mille volte»; «[...] saluti il guidatore. Tutto è come sempre»), per andare all'appuntamento con una donna, ma l'incontro non avviene e nel finale si trasforma in un addio.

La presenza dei fantasmi, così come il gesto della mano che pulisce il vetro, suggeriscono la possibilità di leggere il viaggio in tram come una discesa nella memoria per recuperare persone e luoghi del passato («sei destinato a scendere | in un tempo che hai misurato mille volte | ma non conosci veramente»; «[...] sorridi a lei vestita di amaranto | che *scende* in fretta i due

<sup>28</sup> Se ne registrano: due casi in *Tema dell'addio* («E poi Paoletta che sul tatami trovò la vittoria | a tre secondi dalla fine. E Roberta | che ha dedicato la sua vita. | E Giovanna, | in un silenzio di ospedali», p. 292; «l'amore usciva | dal presente e il lenzuolo | dei voti era lì, ed era cemento | tra le dita ed era buio», p. 294); un solo caso in *Quell'andarsene* («il tuo sguardo diventava astronomia | e tutto era vasto e fuori tempo e tutti | gli incubi, per un intero pomeriggio, mi lasciarono», p. 338); sette casi in *Incontri e agguati*.



scalini»). Al gesto di pulire il vetro (del cartellone dove sono affissi i voti dell'ultimo trimestre, o il vapore che offusca il finestrino del tram) si sovrappone il senso metaforico di schiarire la vista per vedere oltre «la polvere» che il tempo ha depositato sulle cose. Allo stesso modo, il verbo «sei giunto» dell'incipit di *Scrutinio finale* si carica di un duplice senso: essere arrivati alla fine della scuola ma, nel viaggio di recupero memoriale che si svolge lungo la raccolta, anche esservi tornati.

Lo scarto che conduce dal presente *spazializzato* dell'esperienza alla durata atemporale – che De Angelis ha chiamato «i due mondi della cronologia e dell'eterno» – è reso sintenticamente, in entrambi i testi, dalla ripetizione di un sintagma a breve distanza:

senza nome si aggregano gli spettri nel corridoio  
del liceo e *tutto è silenzioso* nei corridoi,  
*tutto è silenzioso* per sempre (*Scrutinio finale*)

ci raccoglie in un respiro che *non è di questa terra*, e tu allora  
guardi l'orologio, saluti il guidatore. Tutto è come sempre  
ma *non è di questa terra* [...] (*Nemini*)

La ripetizione integra e corregge in direzione amplificante: nel primo caso, l'epanalepsi fa da ponte tra lo spazio («i corridoi») e la durata («per sempre»): il silenzio localizzato e circostanziale dei corridoi scolastici durante l'estate assume carattere definitivo, diventando silenzio di tutte le cose; nel secondo caso, è il senso di estraneità dal mondo che, in un primo momento, sembra provenire solo da un «respiro» evocato dall'«asfalto» e viene poi esteso, mediante la ripetizione, agli oggetti della percezione abituale, a «tutto» ciò che è «come sempre | ma non è di questa terra». Se consideriamo *Nemini* all'interno del «sistema De Angelis», l'asfalto animato che «riceve la pioggia e chiama dal profondo» e diventa *medium* tra mondo e ultra-mondo è sempre lo stesso «asfalto» che ricorre ossessivamente in *Tema dell'addio*, «l'asfalto | di ogni estate, l'asfalto | che penetra nel seno» (p. 296): corpo del reato, intrusione inorganica nella vita biologica e nell'amore, significante di Giovanna Sicari e perdita. È sempre l'involucro sensibile del reale (i corridoi del liceo, l'asfalto) a offrire, sollecitato dal ricordo e dall'emozione, la possibilità di trascenderlo. Per questo da *Somiglianze* a *Linea intera, linea spezzata* «l'esperienza dell'infinito si lega a cose, circostanze e luoghi fisicamente tangibili»<sup>29</sup> e le «cose, circostanze e luoghi» sono quello che sono ma, contemporaneamente, conservano in potenza il riflesso d'altro che «non è di questa terra».

La ripresa del sintagma «non è di questa terra», che si trova nella zona centrale della poesia, ha la funzione di raccordo tra i due lunghi periodi in cui è diviso il testo. Guardando più da vicino al livello strutturale, la serie di verbi «sali», «osservi», «guardi», «saluti», «scruti» ecc., dislocati in punti diversi dei segmenti metrici, forma un circuito di ripetizioni a bassa ma costante intensità. L'accumulo di azioni («Sali sul tram», «osservi in alto lo scorrere dei fili», «guardi l'orologio», ecc.) coordinate per asindeto o polisindeto – altre figure d'enfasi – è un procedimento di strutturazione del

<sup>29</sup> GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino 2018, p. 164.

discorso che ritroviamo in numerose poesie di *Linea intera, spezzata* e che può interessare porzioni di testo più o meno estese. Ne riporto alcuni esempi da *Linea intera*:

*Senti* i tuoi passi in migrazione,  
*vuoi* rallentare, hai paura,  
 e allora *entri* in questa sala di via Cadamosto,  
*saluti* gli ultimi giocatori di biliardo (*Sala Venezia*)

Si muovono al vento povere bandiere, il padre  
 e i due fratellini *fanno* il biglietto dell'autoscontro,  
*entrano* nel gioco, *incontrano* una collisione  
 che durerà per sempre, *vedono* ingrandirsi  
 (*La galleria degli specchi*)

*Sei entrato* in un'immensa maratona  
 stanotte e *hai guardato* la luce dei baracchini  
 dove si radunano con un numero sul petto  
 e *hai parlato* ai gatti, *hai parlato* al gatto rossiccio (*Quarta tappa del  
 viaggio notturno*)

Allora *scesi* dall'autobus 94 e mi trovai nel cortile, *passai*  
 tra le lettighe e le ambulanze, *raggiunsi* l'ingresso,  
*entrai* nel corridoio dove si aggirano donne (*Lauretta*)

e poi *guardi* l'oscurità nel corridoio  
 che si espande silenziosa dentro di te  
*guardi* un punto solitario della vasca e *vedi*  
 il tuo nome sul cemento,  
*senti* lo stesso odore di cloroformio (*Penultima tappa del viaggio  
 notturno*)

La ripetitività attenuata delle sequenze verbali aumenta nei casi di testi puntellati da vere e proprie anafore a distanza, caratterizzate quindi dall'identità dei membri ripetuti (verbi, sostantivi, attributi, sintagmi): le parole coinvolte nella ripetizione assumono, in questi casi, valore di parole tematiche e il discorso procede come in cerchi concentrici a partire da quelle. Questa modalità di costruzione del testo è tipica di De Angelis ed è impiegata senza soluzione di continuità da *Tema dell'addio* all'ultima raccolta: fa balzare in primo piano il soggetto ripetuto, che satura lo spazio della poesia, e lo amplifica in una successione di immagini che ne precisano il significato. Porto come esempio due poesie tratte la prima da *Linea intera, linea spezzata* e la seconda da *Incontri e agguati*, dove la parola-tema è collocata in posizione d'apertura nella figura dell'epanadiplosi:

*Morire* giovane, questo l'ho sempre voluto, *morire*  
 in primavera, anticipare il lento disfarsi del pensiero,  
 il ginocchio marcio, *morire* come il tuffatore russo  
 che batte la nuca sul trampolino, come un poeta

che ha dato tutto al primo libro, leggero zen  
 senza dio né estrema unzione, *morire* così, ragazzi miei,  
 sospeso nella rovesciata che onorò tutta la squadra  
 e fece grandinare gli applausi; *morire* giovane  
 e sdraiato nel punto chiaro della stanza, annegare  
 nel sangue che esce sempre più forte, correre nelle vene  
 che si spalancano, fare con loro un giro di campo.

*Era buio.* Il centro di agosto *era buio*  
 come il corpo nudo. Non potevo  
 trovare riposo né movimento: solo il battere  
 del sangue sulle labbra. *Il buio*  
 giungeva dal respiro aperto, dalla freccia alata  
 che entra nel mondo. *Il buio*  
 era lì. Era lì, nel vertice  
 della prima caduta, era me stesso,  
 questo freddo che, oltre i secoli, mi parla.

Rispetto alle tre raccolte precedenti, dove i procedimenti anaforici coinvolgono sostantivi, le anafore a distanza in *Linea intera*, *linea spezzata* riguardano prevalentemente verbi. Spicca il numero di poesie costituite da sequenze di azioni compiute dal soggetto (più spesso di seconda persona che di prima). Tranne nei pochi casi in cui la seconda persona è riferita ad altri (solo tre: *Peppino*, *R.B.*, *Alla*), la raccolta si delinea come la narrazione continuata, poli e/o asindetica, degli spostamenti e delle percezioni del soggetto. *Nemini* e *Scrutinio finale* ne sono un esempio. La centralità del verbo declinato alla seconda persona singolare ed evidenziato mediante procedimenti anaforici e di accumulazione è il dato più sintomatico del carattere di autoreferenzialità e insieme narratività di *Linea intera*, *linea spezzata*.

Nelle altre raccolte, il livello più immediatamente cronachistico dell'esperienza che troviamo in *Linea intera* («Cammini stasera verso le risaie della Barona» p. 38; «Allora scesi dall'autobus 94 e mi trovai nel cortile» p. 45; «Dopo il check in, mentre chiudevo la borsa» p. 55) è espunto. In *Tema dell'addio*, il dialogo con l'assente apre all'io, testimone incredulo, una dimensione metafisica e impersonale dell'essere, e il significato degli elementi coinvolti nei procedimenti anaforici ne è una prova: «È avvenuto»; «noi»; «Non è più dato»; «Tutto»; «Non c'era più»; «C'è stato»; «Il luogo era quello»; «Ognuno»; «ogni», ecc. In *Incontri e agguati*, De Angelis scrive che «vicino alla morte tutto è presente» (p. 352) e tutto, in *Tema dell'addio*, è convocato per prendere parte alla morte di Giovanna: «Tutto era già in cammino. Da allora a qui. Tutto | il tempo, luminoso, sfiorava le labbra. Tutti | i respiri si riunivano nella collana» (p. 288); «Nell'estate del tempo umano, nell'ultima estate, | c'erano tutte le strade»; «tutte le strade, tutti gli amori immersi in uno solo | e rinati, tutti i passi davanti al portone, gli sguardi | sul citofono, tutte le voci, gli accenti, le sillabe» (p. 289); «In te si radunano tutte le morti, tutti | i vetri spezzati, le pagine secche, gli squilibri | del pensiero, si radunano in te, colpevole | di tutte le morti» (p. 290). Il soggetto in rilievo è la compagna assente, il «noi» della donna e del poeta e le cose che hanno preso parte alla morte di lei («l'asfalto», «gli aghi», «l'estate»), e da qui, dall'accumulo di cose, deriva lo stile prevalentemente

nominale che poi si ritroverà anche in *Quell'andarsene nel buio dei cortili* e, in parte, in *Incontri e agguati*; dove però, come si osserva negli esempi riportati sotto, già si delinea quella centralità percettiva dell'io che si tradurrà nella soggettività emorragica e immediata, fulcro della narrazione, di *Linea intera, linea spezzata*:

[...] e io *esco*, come vedi,  
dalla mia pietra per parlarti ancora  
della vita, di me e dite, della tua vita  
che *osservo* dai grandi notturni e ti *scruto* e *sento* (p. 354)

*Ti ho incontrata* in un pub  
di Porta Vercellina, *ho visto* (p. 361)

*Guardo* la tua testa sul cuscino,  
*guardo* la sonda e la flebo farsi tempo (p. 362)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AFRIBO, ANDREA, *Deangelisiana*, in *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci 2017, pp. 107-126.
- BELTRAMI, PIETRO G., *Gli strumenti della poesia*, Bologna, Il Mulino 2002.
- BOZZOLA, SERGIO, *Figure anaforiche montaliane*, in «Lingua e stile», XLII, 1 (2007), pp. 101-121.
- CORTELLESA, ANDREA, *Milo De Angelis. Orfeo lombardo*, in ID., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi 2005.
- CUPPARI, ROBERTA, *L'amazzone guerriera e la figura adolescente nella poesia di Milo De Angelis*, in «Critica letteraria», XXXVIII, 2 (2000), pp. 337-351.
- DAL BIANCO, STEFANO, *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, «Studi Novecenteschi», XXV, 56 (1998), pp. 207-231.
- DE ANGELIS, MILO, *Poesia e destino*, Bologna, Cappelli 1982.
- ID., *Colloqui sulla poesia*, a cura di ISABELLA VINCENTINI, Milano, BookTime 2013.
- ID., *Tutte le poesie (1969-2015)*, Milano, Mondadori 2015.
- ID., *Linea intera, linea spezzata*, Milano, Mondadori 2021.
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Iterazione e specularità in Sereni*, in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri 1996, pp. 382-410.
- MONTALE, EUGENIO, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di GIORGIO ZAMPA, Milano, Mondadori 1996.
- MORTARA GARAVELLI, BICE, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani 2015.
- SIMONETTI, GIANLUIGI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino 2018, pp. 139-226.
- VILLA, MARCO, *La sintassi di Somiglianze. Sulla poesia di Milo De Angelis*, Pisa, Pacini 2019.
- ID., *Poesia e ripetizione lessicale. D'Annunzio, Pascoli, primo Novecento*, Pisa, ETS 2020.



ZUBLENA, PAOLO, *Milo De Angelis in Parola plurale*, Roma, Sossella 2005, pp. 173-177.



#### PAROLE CHIAVE

Milo De Angelis; poesia italiana contemporanea, figure di ripetizione



#### NOTIZIE DELL'AUTORE

Agnese Pieri (1995) è dottoranda del corso di Studi italianistici dell'Università di Pisa. Consegue la laurea di primo livello in Lettere all'Università degli Studi di Perugia e conclude il percorso di formazione magistrale a Padova con un elaborato finale su *Avvento notturno* di Mario Luzi. Dalla tesi magistrale è stato tratto l'articolo *Cimitero delle fanciulle. Una lettura*, in «Per Leggere. I generi della lettura», XXI, 41, Pensa MultiMedia, Lecce, autunno 2021. Il progetto di ricerca è dedicato allo studio della poesia del secondo Luzi e al commento della raccolta *Su fondamenti invisibili* (1971).

#### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

AGNESE PIERI, *Fissare «a lungo, sempre più a lungo»*. *Le forme della ripetizione nell'ultimo De Angelis*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



#### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto, si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.