

19. Gabriele D'Annunzio: da *Alcyone, L'Onda*

Letture di Giorgio Zanetti

L'ONDA

Nella cala tranquilla
scintilla,
intesto di scaglia
come l'antica
5 loric
del catafratto,
il Mare.
Sembra trascolorare.
S'argenta? s'oscura?
10 A un tratto
come colpo dismaglia
l'arme, la forza
del vento l'intacca.
Non dura.
15 Nasce l'onda fiacca,
subito s'ammorza.
Il vento rinforza.
Altra onda nasce,
si perde,
20 come agnello che pasce
pel verde:
un fiocco di spuma
che balza!
Ma il vento riviene, *verbi*
25 rinalza, ridonda.
Altra onda s'alza,
nel suo nascimento
più lene
che ventre virginale!
30 Palpita, sale,
si gonfia, s'incurva, *verbi*
s'alluma, propende.
Il dorso ampio splende
35 come cristallo;
la cima leggiera

s'arruffa
 come criniera
 nivea di cavallo.
 Il vento la scavezza.
 L'onda si spezza,
 precipita nel cāvō
 del solco sonora;
 spumeggia, biancheggia,
 s'infiora, odora,
 travolge la cuōra,
 trae l'alga e l'ulva;
 s'allunga,
 rotola, galoppa;
 intoppa
 in altra cui l'vento
 dié temprā diversa;
 l'avversa,
 l'assalta, la sormonta,
 vi si mesce, s'accresce.
 Di spruzzi, di sprazzi,
 di fiocchi, d'iridi
 ferve nella risacca;
 par che di crisopazzi
 scintilli
 e di berilli
 viridi a sacca.
 O sua favella!
 Sciacqua, sciaborda,
 scroscia, schiocca, schianta,
 romba, ride, canta,
 accorda, discorda,
 tutte accoglie e fonde
 le dissonanze acute
 nelle sue volute
 profonde,
 libera e bella,
 numerosa e folle,
 possente e molle,
 creatura viva
 che gode
 del suo mistero
 fugace.
 E per la riva l'ode
 la sua sorella scalza

sono
 quambici

80 dal passo leggero
 e dalle gambe lisce,
 Aretusa rapace
 che rapisce le frutta
 ond'ha colmo suo grembo.
 85 Sùbito le balza
 il cor, le raggia
 il viso d'oro.
 Lascia ella il lembo,
 s'inclina
 90 al richiamo canoro;
 e la selvaggia
 rapina,
 l'acerbo suo tesoro
 oblia nella melode.
 95 E anch'ella si gode
 come l'onda, l'asciutta
 fura, quasi che tutta
 la freschezza marina
 a nembo
 100 entro le giunga!

Musa, cantai la lode
 della mia Strofe Lunga.

"Sai tu che cosa sia un Motivo?", esclama il poeta e musicista protagonista del *Fuoco*: e nel corso del romanzo dannunziano, da più luoghi convergenti, si scopre che "motivo" è la traduzione in "note" della "parola dell'Elemento", la "sintesi" dei "rumori" o dei "suoni" delle cose in "voci espressive", un'"energia" o un'"idea sonora", un "nucleo" di "poche note" dall'infinita "forza generatrice", capaci di "infiniti sviluppi". Le definizioni del *double* romanzesco del D'Annunzio rischiano di suonare approssimative o mistificanti, tanto al musicologo quanto al critico letterario. Eppure esse si attagliano singolarmente al poeta dell'*Alcyone*, nel suo tentativo, dinanzi alla crisi degli istintivi metrici tradizionali, di interiorizzare nella scrittura i modi compositivi della musica. Questa ricerca musicale ha certo nell'*Onda* uno dei suoi esiti più rappresentativi. Per di più, a fronte dei mezzi timbrici e ritmici spiegati per restituire la palpazione dell'onda marina, spettacolari e

per qualcuno irritanti, il distico finale della poesia rivela a sorpresa che essi predicano altrettanti caratteri intrinseci della scrittura: alla fine l'ode rinvia circolarmente a se stessa, al suo tessuto sonoro e al suo rapporto, per citare ancora il *Fuoco*, con "il mistero infinitamente fluido" dell'essere nel mondo. Ma forse è vero che la letteratura dell'estetismo non può che essere, in un modo o nell'altro, poesia della poesia.

Notava proprio in quegli anni Mallarmé che nella musica del tempo, così come in poesia, si stava affermando un impulso a spezzare la regolarità ritmica e melodica in un intrico di frammenti, di *mélodies brisées*, si da eludere la cadenza, la percezione di una ordinata alternanza tra dissonanza e consonanza, tensione e riposo. E veramente la prima cosa che colpisce il lettore dell'*Onda* è il frangersi della misura in una fuga volubile di trisillabi, quinari, senari e settenari di varia accentazione, legati da rime solo occasionali, più volte sostituite da assonanze, e anzi trasferite senza uniformità dalla loro sede tradizionale in clausola all'interno del verso. Qui come nelle altre composizioni d'*Alcyone* modulate secondo la polimetria della strofe lunga – le poesie per Ermione e Aretusa il cui individuo più noto è la *Pioggia nel pineto* – il D'Annunzio approda a una forma che sembra inventarsi di volta in volta, nel capriccio di una perfezione sempre diversa, virtualmente all'infinito, con l'ipotesi di una nuova sintassi e di una durata a partire da cellule brevi variamente combinate. E tale ipotesi incontra, nel motivo dell'onda, una composizione necessariamente instabile di ripetizione e imprevedibilità, fluidità e intermittenza, irreversibilità e ciclicità. Per tutto questo l'ardita filologia del Contini ha evocato uno dei grandi interpreti della sensibilità musicale di quegli anni, Claude Debussy. Rammentiamo, quasi a riprova, che l'apertura dell'ode dannunziana è rielaborata da Montale in uno dei primi *Ossi di seppia* ("e il mare che scaglia a scaglia, / livido, muta colore"), nel testo dedicato al *Corno inglese*, ossia allo strumento protagonista del secondo tempo del poema sinfonico di Debussy *La mer* [*Il mare*], intitolato appunto *Jeux de vagues* [*Giochi d'onde*].

Dal canto suo, a cose fatte, in una prosa di memoria da-

tata 1906, l'autore delle *Laudi* esalta la "misteriosa compenetrazione dei ritmi fluidi" che rende la strofe simile all'"arcobaleno, dove tu non sai scorgere il passaggio dall'uno all'altro colore se bene tu senta nel tuo occhio la molteplicità della gioia". E nello stesso contesto egli oppone la "libera creazione ritmica" di una "strofe logaédica di Pindaro" all'"angustia metrica", alla "constrizione del ritmatore" che s'avverte pur nella "più ricca stanza d'una canzone petrarchesca", con la sua musica d'"organo meccanico duramente articolato". Si può dunque ravvisare nella strofe lunga dannunziana una sfida consapevole alla stanza di canzone. A tale sfida certo concorrono, con la funzione di rendere percettibile il nuovo nel suo effetto specifico, anche i fenomeni di doppia lettura ritmico-metrica indicati dal Mengaldo, con l'affiorare in controcanto, attraverso la partizione esteriore in versicoli, di scansioni alternative ove possono ricomporsi le misure tradizionali, per esempio l'endecasillabo: "Palpita, sale, / si gonfia, s'incurva", vv. 30-31. Ma nell'architettura della stanza di canzone il metro e la rima non forniscono semplicemente un modulo predefinito, si invece un sistema tra suono e senso di aspettative e adempimenti, generatore di tensioni in cerca di risoluzione, sia lungo l'orizzontale melodica del singolo verso sia verticalmente, attraverso le dissimilazioni e gli accordi verbali da cui nasce il senso della forma. La trasmutazione della stanza in strofe esige dunque anche che la scrittura strofica sappia ricreare nei propri termini quelle proporzioni dinamiche, tra tensione e stabilità, che risultano minate dal dissolvimento dei "vincoli secolari". Occorre che la complessa partizione armonica della stanza di canzone trovi nella "compenetrazione dei ritmi fluidi" della strofe, su basi nuove, degli equivalenti. A questo proposito i processi più ragguardevoli, che s'intersecano rafforzandosi a vicenda, concernono l'articolazione ritmica, il timbro verbale e l'intrico diseguale della scrittura, l'arte di spaziare o viceversa di concentrare i parallelismi e le simmetrie.

Il richiamo del D'Annunzio alla poesia di Pindaro è iperbole che si smonta da sé. Ma il riferimento alla "strofe logaédica" merita di essere ripreso, in quanto costituisce

uno dei nuclei vivi di una lettura tra le più influenti durante la composizione delle *Laudi*: i folti volumi dell'*Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* del musicologo metricista François-Auguste Gevaert. Risale proprio a quest'ultimo, tra l'altro, la suggestiva definizione della strofe che ritroviamo nel *Fuoco*:

Cerca di rappresentarti la strofe in guisa d'una cornice, entro le cui linee si svolga una serie di movimenti corporei, una espressiva figura di danza, che la melodia animi della sua vita perfetta.

I poeti musici greci erano infatti anche coreografi, e per il Gevaert la poesia composta per la danza si fondava essenzialmente sulla misura in tre tempi costituita dal "coreo": trocheo (una lunga + una breve: ♩) o giambo (una breve + una lunga: ♩) secondo l'andamento rispettivamente discendente (*tombant*) o ascendente dell'impulso prosodico. Ma su questa base la poesia logaedica (chiamata così per l'irregolarità apparente delle sue combinazioni sillabiche che ravvicinava il canto al parlato) introduceva le più stupefacenti varietà di contestura e di *allure*. Il coreo poteva essere sostituito da tre brevi oppure da una variante del dattilo, il dattilo "rapido", ridotto a piede ternario per la celerità precipitosa dei suoni in levare (♩). Viceversa, prolungando l'ultimo tempo della misura, si otteneva il coreo "irrazionale" (♩.), con un esito inconfondibile di sospensione, di "rubato", mentre dalla coincidenza di un suono lungo e accentato con parti della misura prive di *ictus* nasceva la sorpresa della "sincope" (e si veda, nell'*Onda*, il settenario "oblia nella melode", v. 94, così diverso dal settenario immediatamente precedente pure ad attacco giambico, e interpretabile, invece, come variante sincopata del tipo "ferve nella risacca", v. 57). Ma ciò che veramente distingueva il ritmo logaedico era la presenza di quella misura irrazionale che il Gevaert chiama "dattilo ciclico". Se il dattilo ordinario è costituito da una lunga e due brevi (♩), per piegarsi alla misura ternaria il dattilo ciclico deve ridurre di un quarto la propria durata, come avviene diminuendo di metà del loro valore rispettivo

sia la lunga iniziale sia la prima delle due brevi, che diventa allora rapidissima, mentre resta inalterata la durata del terzo elemento del gruppo. La notazione musicale sarà: ♩. ♩. ♩. E il tempo in levare acquisirà un'energia eccezionalmente intensa. Questo è proprio ciò che richiede il motivo dell'onda, che muore per rinascere unendo in uno stesso movimento il battito, la dissolvenza e lo slancio. Di fatto, il fenomeno interessa gran parte dei versi dell'ode: pressoché tutti i quinari, di regola accentati in 1^a e 4^a sede, con le rarissime eccezioni che diremo; la grande maggioranza dei senari, ossia quelli con accento di 2^a e 5^a; i settenari di (1^a), 3^a e 6^a o di 1^a, 4^a e 6^a. Quanto ai trisillabi, con il loro accento unico di 2^a, essi riprendono e realizzano a sorpresa, quasi in *enjambement*, la cadenza ciclica interrotta della precedente terminazione di verso, non senza dare corpo, a volte, alla possibilità che la sua extrasistole continui a risuonare nel silenzio.

Non sarebbe difficile mostrare come dal repertorio metrico e musicale del Gevaert il poeta dell'*Onda* abbia tratto autorizzazione per molti dei principi strutturali del suo testo, a cominciare dall'antitesi tra impulsi discendenti e impulsi ascendenti che, in un seguito di versi quasi invariabilmente accentati sulla penultima (sola eccezione, nella zona più agitata del testo, il v. 56), è destinata a rivestire un'importanza cruciale, anche sul piano simbolico. Può avvenire che i due movimenti si avvicendino nello stesso verso, e allora il parallelismo per antitesi è sottolineato dall'iterazione fonica a sua volta speculare "par che di crisopazzi" (v. 58), mentre la rima "sprazzi" asseconda sonoramente la ripresa dello slancio vocale. E grazie ai piedi irrazionali della ritmopea ellenica, misure sillabiche diverse sono percepite nella loro irriducibile differenza e allo stesso tempo come segretamente equivalenti, come sembra avvenire ai vv. 71-73, con il concorso della reiterazione in clausola della doppia liquida: "libera e bella, / numerosa e folle, / possente e molle". Vero è che questa ambiguità (a che misura ascrivere, per esempio, il v. 67 "tutte accoglie e fonde"?), dipende dalla reinterpretazione della *sinalefe* (il fenomeno per cui la vocale finale di una parola e la vocale iniziale della parola seguente sono computate

come una sillaba sola) resa possibile dal coreo irrazionale e dal dattilo ciclico, il cui ultimo tempo, relativamente più lungo, può offrire sede adeguata ad ambedue le vocali contigue oppure, con più incisiva demarcazione, ospitarne solo la seconda: "s'infiora, odora", v. 44.

Ma ciò che è peculiare dei tre tempi asimmetrici del dattilo ciclico è di ridurre la sillaba post-tonica a nota di passaggio e di attesa, nell'atto stesso di conferire rilievo inusitato alla sillaba che introduce all'ictus seguente. In quest'ultima sillaba può così addensarsi il massimo dell'energia promossa dai verbi parasintetici (derivati cioè da un nome o un aggettivo con aggiunta dinamizzante di un prefisso o suffisso), sempre a robusto attacco consonantico, a volte concorrenti nello stesso verso (per esempio, "come colpo dismaglia", v. 11; "Il vento rinforza", v. 17; "si gonfia, s'incurva", v. 31; "spumeggia, biancheggia", v. 43; "accorda, discorda", v. 66). In altri casi essa prende consistenza riecheggiando con un'allitterazione il primo tempo in battere della misura: "solco sonora", v. 42; "sciacqua, sciaborda", v. 63. Ancora una volta, come ha ben visto il Pazzaglia, lungi dal restare episodi di incontenente ridondanza imitativa, i fenomeni timbrici si correlano ai rapporti del ritmo, quasi a compenso della perdita irrimediabile del senso antico della quantità sillabica. Ciò che conta è la pulsazione della voce che scema e si riforma, di accento in accento e di verso in verso, alla maniera di una danza. E nel dattilo ciclico giungono a comporsi, per usare le categorie del Gevaert, la verve aggressiva dell'attacco giambico con la mollezza e la grazia del ritmo tombant. Naturale che il D'Annunzio ne abbia fatto la norma, il ritmo di base della sua composizione: il punto di riposo verso cui gravitano le tensioni prodotte dalle misure a esso non riducibili. Si veda per esempio l'incantevole inquietudine ritmica, come d'improvvisato, inconsapevole passo di danza, che interviene lungo i vv. 78-84: l'omogeneo andamento giambico dei due settenari (vv. 78-79) è interrotto dalla coppia formata dal senario ciclico "dal passo leggero", spavaldo insieme e sospeso, e dal settenario "e dalle gambe lisce", in cui il differimento dell'accento principale in 4ª sede materializza tale rapida levità equilibrandola

con l'indugio delicatamente sensuale sul doppio coreo finale di verso. Anche per questa via, oltre che per la risonanza della doppia sibilante, alla danzatrice Aretusa si trasmettono "le dissonanze acute" del ritmicamente affine settenario v. 68, finché tre settenari consecutivi di 3ª e 6ª risolvono la tensione ristabilendo la cadenza ciclica. Ma qui come altrove si tratta pur sempre di un equilibrio alla confluenza "irrazionale" tra impulsi in contrasto, spinto dalla sua stessa instabilità interna a ricercare quanto a eludere la simmetria, in rapporto con le occasioni sempre mutevoli del contesto.

Questa capacità di creare gradi di stabilità relativa risulta altresì funzionale al senso della forma. Affinché una forma esista occorre ammettere una trama di riprese armoniche e iconiche, di simmetrie, tali da articolare la temporalità del testo e il suo flusso molteplice di eventi. Ciò che il D'Annunzio chiamava "legge di ripetizione" della forma strofica diventa tanto più problematico e vincolante per essere *L'Onda* una strofe unica, che deve descrivere l'arco intero di un motivo in variazione perpetua e in crescendo - dalla bonaccia al mare in tumulto -, rinunciando a quell'invarianza nella metamorfosi su cui possono contare, per la loro stessa struttura, le poesie alcyoniche composte invece da più strofe lunghe. Tra i fenomeni destinati a scandire la progressione del divenire è, per esempio, nella parte iniziale del testo, la presenza di due versi isolati dal punto fermo entro una duplice pausa lunga, ma in rima baciata con il verso precedente: "Sembra trascolorare" (v. 8), un settenario cui la distanza massima tra gli accenti comunica un irresistibile effetto di glissando, e il senario "Il vento rinforza" (v. 17). Il dinamismo ch'essi annunciano resta sospeso, riassorbito dalla forza di gravitazione regressiva della rima, come esige la fabulazione mimetica di un'animazione ancora incerta. Allorché il fenomeno si ripresenta, con il settenario "Il vento la scavezza" (v. 39), la rima contigua coinvolge invece il verso seguente, con un senso inatteso di moto che s'afferma vittorioso. Con la sua falsa cadenza, la rima baciata costituisce lo sfondo, o la barre d'appui, su cui s'esalta l'imprevedibilità.

E difatti essa introduce in una regione del testo modu-

lata da principi compositivi nuovi, sin dall'avvio che ripropone il fenomeno, tipico dell'ode, dell'enumerazione in ostinato di forme del verbo. Colpisce ora, con una dominanza delle vocali chiuse, la ricerca di sonorità omogenee, come di movimento che cresce su se stesso finalmente concorde pur nella molteplicità delle sue spinte interne: in contrapposto alla varietà vocalica e consonantica, alla virtualità indecisa, su cui giuocano le corrispondenti serie enumerative della prima parte, relative all'azione del vento (vv. 24-25) e al sorgere dell'onda (vv. 30-32). Certo, insieme con la variazione il D'Annunzio persegue anche una più segreta continuità: nel riverbero di "leggiere" (v. 35) in "spumeggia, biancheggia" (v. 43), o nei termini di un concorso allitterativo raffinatamente trasferito in sede finale di verso, per il solito riservata alla rima o all'assonanza: "cavallo" (v. 38), "scavezza" (v. 39), cavo (v. 41), non senza un eco in "ulva" (v. 46), tipo di alga che rappresenta la vita vegetale in seno all'universo marino, al pari della "cuora", mescolata dalla rima con l'onda "sonora" che "s'infiora" e dunque, per attrazione tra metonimica e sinestetica, "odora". Ma, ciò che più conta, lo spartito di rime che concatena tra loro i periodi nei vv. 1-38 è qui interrotto. E le nuove associazioni foniche tendono a un massimo di contiguità, con rime spesso addensate nello spazio dello stesso verso (vedi i vv. 43, 44 e 54): tanto più spicca "sormonta" (v. 53), la sola terminazione della poesia non riducibile a rima o assonanza, nè finale nè interna. E in questa zona di accelerazione e di congestione sonora non c'è più tempo nemmeno per altri processi di reduplicazione e parallelismo finemente variati, come le combinazioni iterative del tipo "Nasce l'onda fiacca" (v. 15); "Altra onda nasce" (v. 18); "Altra onda s'alza / nel suo nascimento" (v. 26).

Vero è, nell'ordine di fenomeni che in quegli anni un acuto studioso di Whitman, lo Jannaccone, chiamava della "rima psichica", ossia dell'omologia sintattica e semantica, che la prima parte della poesia si caratterizza in primo luogo per la sua corona di similitudini e di comparazioni, che di volta in volta accostano il mare e le forme labili del suo progressivo animarsi e ondeggiare a un'antica armatura (ma la "lorica" del cavaliere "catafratto" rivestiva insie-

me lui e l'animale), a un "agnello" nel verde, alla tenue sinuosità di un "ventre" di fanciulla, al "cristallo" che, riferito a un lessema ambivalente come "dorso", genera nello specchio multiplo delle similitudini il termine ulteriore della "criniera" di "cavallo". La ricerca filologica e intertestuale ha dimostrato come il D'Annunzio, per la sua suite di immagini, abbia tratto a piene mani da un dizionario tecnico, il Vocabolario marino e militare del Guglielmotti. Ma il ricorso all'esattezza nomenclatoria del vocabolario è funzionale a una poetica della parola nel suo assoluto, sublimata dal rumore dell'uso quotidiano a elemento di una gamma di suoni e ritmi puri. In effetti, il seguito di paragoni di derivazione vocabolaristica è sottoposto a un fitto lavoro ritmico e timbrico, che riconfigura il senso referenziale degli enunciati. Più che all'anagramma di "Mare" (v. 7) in "arme" (v. 12), si presta ascolto alla ripetizione di "vento" a inizio di verso, sempre sotto accento di 2^a: "del vento" (v. 13), "Il vento" (v. 17), "Ma il vento" (v. 24), "Il vento" (v. 39) (non sarà allora un caso se, nella seconda parte, "l'vento", v. 50, prende a spirare in sede finale, in circuito con gli altri termini distinti da "v" e in consonanza con l'anomalo "sormonta"). Ora, da un lato, con il suo gruppo consonantico interno "nt", la parola alitava già in apertura, quasi un presagio, sul mare ancora in bonaccia (vv. 2-4: "scintilla, / intesto di scaglia / come l'antica..."; e si vedano i vv. 12-13, che acquistano così valore di adempimento: "la forza / del vento l'intacca"); d'altro lato, mettendo a frutto la polarità complementare tra sorda e sonora, tale gruppo consonantico entra in concorso con il gruppo "nd" di "onda", pure ripetuto più volte in sede omoritmica e attivo anche in "propende" (v. 32) e splende (v. 33). Ma ad approfondire questo dialogo del vento e del mare, in non so che alone di cosmogonia, interviene poi il fatto che "vento" agisce anche, sempre in seconda sede, in "verde" (v. 21) e in "ventre" (v. 29), più segretamente in "nivea di cavallo" (v. 38), e si riproduce quasi per intero in "nascimento" (v. 27), congiungendosi dunque con il predicato dell'onda insorgente, "nasce", proprio come subito innanzi (vv. 24-25), in modo esattamente speculare, "il vento... ridonda" nella gagliardia del suo vigore: ed è già

alludere al mistero della concezione "virginale" da cui ha origine la Poesia. Lo stesso "come" delle similitudini s'è salta e si nega, nella lettura, per riprodursi costantemente in posizione iniziale di verso, quasi a identificare l'origine del processo analogico con l'impulso ritmico della scrittura. Ma intanto, con la loro eccentricità prettamente *Jugendstil*, in cui si cala il presentimento di una convertibilità o di una trasmutazione delle sostanze, tra la materia vivente e l'inorganico, i paragoni della prima parte tessono le fila di una trama simbolica destinata a rivelarsi nella sua coerenza lungo l'arco della poesia. La similitudine minerale s'invera dinamizzandosi nel tripudio onomatopeico e sinestetico delle pietre preziose ai vv. 55-61, con la suggestione fisica dei suoni che diventano colore, luce, movimento, e che ne ripetono allusivamente, a distanza, anche un predicato ("scintilla" al v. 2 e "scintilli" al v. 59) e una rima caratteristica: "intacca": "fiacca" - "sacca": "risacca". A loro volta, sempre attraverso la ripresa di una rima lontana ("balza": "s'alza" - "scalza": "balza") le serie analogiche tra animali e femminili confluiscono nella figura di Aretusa, di cui anche un'altra ode alcyonia, *L'ippocampo*, composta pressoché negli stessi giorni di quell'agosto 1902, predica la complicità con il mondo equino. Ne è avvalorata in tutte le sue sfaccettature, alla fine, l'ultima similitudine del testo, ancora a inizio di verso: "E anch'ella si gode, / come l'onda..."

A questa capacità di creare corrispondenze contigue o a distanza, reinventando il movimento nella stabilità e la stabilità nel movimento, contribuisce altresì il principio che chiameremo della saturazione dello spazio vocalico. In alcuni luoghi cruciali del testo, alla ricerca di un molteplice che si riveli unità pur esperito quale molteplice, il D'Annunzio colloca sotto accento ritmico, in successione ravvicinata, tutte le cinque vocali, con un esito di appagamento nella plenitudine di un gesto vocale concluso in se stesso, spesso in divaricazione con le dinamiche concomitanti generate dal ritmo. I vv. 35-38 ne offrono un primo esempio - "la cima leggiera / s'arruffa / come criniera / nivea di cavallo" -, proprio in corrispondenza della demarcazione tra la prima e la seconda parte, su cui si staglia a

contrattempo, con il suo accento di 1^a, il senario v. 38. Ai vv. 55 ss., dopo la forte tensione di "l'assalta, la sormonta" (il sormontare è anche quello della voce che legge, alle prese con l'improvviso oscuramento vocalico e l'altrettanto brusca dissimilazione consonantica, oltre che con l'aspirità di un settenario prosodicamente dissonante), la comparsa dell'intero spettro delle vocali in tempo forte - "Di spruzzi, di sprazzi / di fiocchi, d'iridi / ferve nella risacca" - vale un pur fragile arresto, nell'ascolto-visione di una pienezza multiforme e tumultuante. Esso cede subito il posto a una insistenza di nota ribattuta massimamente divaricata tra la "a" e la "i", cui comunica però la sua doviziosissima strumentazione consonantica, sino al sovracuto "id" (- "di"), ripercossa e amplificata in un vortice di rime ravvicinate, nuove rispetto al contesto immediato. Parallelamente, al culmine di quest'orgia sonora abilmente controllata, per dirla con l'Orelli, l'impennata eccezionale dello sdrucciolo "di fiocchi, d'iridi" è riassorbita dalla rima ricca interna, dalla cadenza perfettamente ciclica di "viridi a sacca": come risulta dall'esame dell'autografo, ed è significativa, la necessità della corrispondenza si è imposta al D'Annunzio solo in un secondo tempo.

A questo punto, isolato dalla punteggiatura, il quinario "Q sua favella!" trattiene quanto basta dell'ambiente ritmico e consonantico precedente per rendere sensibile il ritorno almeno parziale delle vocali temporaneamente in sordina (per una piena ricomparsa della "u", infatti, si dovrà attendere il gioco insistito dei vv. 67 ss.: vero rimane che nell'autografo "scroscia", v. 64, viene da un originario *urta*) e per fungere da cerniera, proprio come in precedenza i vv. 39-40, con la zona testuale successiva, governata da un diverso insieme di rime. In questa terza e ultima parte s'afferma, come è ovvio, una tendenza alla risoluzione e alla pienezza, cui cospirano sia l'infittirsi delle relazioni fonematiche sia il netto incremento dei settenari, in ragione inversa al numero dei trisillabi. Dobbiamo dunque aspettarci che anche la particolare cadenza delle vocali in posizione tonica si faccia più frequente. E infatti essa non solo accompagna l'apparizione di Aretusa ("E per la riva l'ode / la sua sorella scalza... Aretusa rapace / che rapis

le fratta / ond'ha colmo suo grembo”), ma per così dire la prefigura, al culmine dell'apostrofe all'onda – “creatura viva / che gode / del suo mistero / fugace” –, insinuando nell'aura sonora della materia verbale l'analogia del fenomeno naturale e dell'essere femminile e lasciando il compito di tenere il lettore sospeso all'anomalia dei quinari v. 74 e v. 76, accentati in seconda sede. Su questo sfondo saldamente stabilito, la tendenza all'esaurimento dello spettro vocalico comincia a dirigere effetti su scala più ampia. A partire dal v. 85, “Sùbito le balza”, dopo aver introdotto nel palpito di uno sdruciollo un periodo simmetricamente contestato di due quinari di 2^a, la “u” scompare lungamente per celebrare una sorta di trionfo proprio nel finale. E può ben essere che il quasi impercettibile senso di sospensione persistente pur dopo la falsa conclusione del quinario v. 100, “entro le giunga!”, sia tutt'uno con l'attesa frustrata delle vocali ancora mancanti. Ma il distico finale non si limita a dare evidenza ai suoni, la “a” e la “o”, che da più tempo non sentivamo sotto accento. Esso trae il suo piglio risolutivo soprattutto dall'essere l'incarnazione più piena, con i suoi accenti di 1^a e di 4^a, nella misura massima del settenario, del ritmo logaedico e della sua balzante ciclicità.

Sta di fatto che il ritmo ciclico proietta infine il suo disegno, riequilibrandosi, sin nella partizione macrostrutturale della strofe che, come si è visto, ove si considerino i quinari v. 40 (“L'onda si spezza”) e v. 62 (“O sua favella!”) come gli equivalenti “strofici” del verso in chiave della stanza di canzone, appare formata di tre insieme rispettivamente di 39, 22 e 39 versi, con il secondo tempo, rapido e agitato, in funzione di dissonanza che aspetta risoluzione. E per i criteri ritmici e timbrici di demarcazione formale emersi dall'analisi, ognuno di tali gruppi risulta ulteriormente, analogamente scomponibile, secondo la seguente formula, che coniuga il principio iterativo della ripresa con quello del chiasmo o del palindromo: 16 – 7 – 16 (15+1, l'isolato “Il vento la scavezza”); 15 – 7; 16 (1+15) – 7 – 16. Nell'*Onda* il D'Annunzio sembra avvalorare la definizione che l'amico Angelo Conti dava dei “periodi ritmici” nella versificazione ellenica: “idee melodiche” go-

vernate da una “doppia simmetria”, nell’“estensione” e nella “struttura interiore”. Vero è che nel processo della lettura questo disegno si rivela a poco a poco (ma sarà solo un caso che due versi ritmicamente affini e semanticamente antitetici, “Sùbito s'ammorza” (v. 16) e “Sùbito le balza” (v. 85), con la delicata interiorizzazione promossa dal diverso valore dell'avverbio, che nel secondo caso significa “d'improvviso”, si trovino esattamente dopo 15 versi dall'inizio e a 15 versi dalla fine della strofe?), mentre dalle cellule foniche alle figure iconiche si formano e dileguano altri aggruppamenti, fondati su equilibri momentanei trappuntati da corrispondenze di più lunga lena, ove la ripetizione semplice si combina con quella speculare e un elemento può corrispondere a un altro non solo in veste di complemento sì anche di antitesi. La scrittura strofica si rivela uno spazio di simmetrie mobili, insieme nitide e cangianti: l'esperienza del testo diventa esperienza del tempo nel suo progredire irreversibile e nella sua enigmatica circolarità.

Alla fine, come si è già accennato, la vita ritmica dell'onda, la sua concordia discorde, il mistero sonoro e simbolico della sua “favella” musicale si trasfondono nella figura, anzi nel nome di Aretusa: anch'essa, come l'onda, “creatura numerosa”, ossia, per l'appunto, “ritmica”. Nell'iconologia femminile dell'*Alcyone* il “vimine svelto”, la “pieghevole Musa” invocata nell'*Ippocampo* rappresenta qualcosa di diverso dalla protagonista delle altre strofe lunghe. Ermione è umanità palpitante che anela alla metamorfosi e al ritorno, e rinvia, attraverso lo shakespeariano *Racconto d'inverno*, al mito di Demetra e Persefone attivo anche nel *Fuoco*. In Aretusa (che nel racconto ovidiano è la ninfa trasformata in fonte per sfuggire all'amplesso di Alfeo) s'invera una rêverie di grazia animale, di segreta comunione con la vita naturale, di ambigua innocenza al di qua del bene e del male, nel riverbero immediato del gesto interiore in un corpo che si inebria di sé e dei propri moti meno consapevoli (si vedano i vv. 85 ss., con la rima “sin tattica” dei predicati verbali e il successivo, corrispondente spostamento del verbo a inizio di verso: “Sùbito le balza / il cor, le raggia / il viso d'oro. / Lascia ella il lembo, / s'

clina / al richiamo canoro...”), al modo di una danzatrice in cui s’insegue il sogno che l’arte stessa è natura. Viene alla mente quanto scriveva in quegli stessi anni una celebre danzatrice, solita danzare “scalza”, **Isadora Duncan**: i movimenti della danza dovrebbero “seguire il ritmo delle onde, il ritmo che cresce, che penetra, racchiudendo in sé l’impulso e il movimento successivo”, a imitazione dei gesti di una fanciulla in riva al mare, che “danza perché davanti ai suoi occhi danzano le onde, perché danzano i venti e perché può cogliere il ritmo della danza in tutta la natura”.

Nell’*Onda* dannunziana questa solidarietà tende a costituirsi a livello dei significanti. Gli aggettivi che connotano l’onda e la sua “favella” – “bella”, “folle”, “molle” – si ripercuotono nel termine semanticamente marcato “sorella” (v. 79) e di qui avvolgono il testo in un nimbo diffuso di liquidità, che finisce per conferire forte natura tematica anche al pronome di terza persona femminile, soggetto e complemento, alle forme dell’articolo determinativo, alle preposizioni articolate. Ma questa molle flessuosità di ninfa moderna s’inoltra anche in una regione più turbata e inquieta di “r”, “t”, “f”, attratte dal suono cupo di “u”. Dalle “volute” del “suo mistero / fugace” a “asciutta / fura” (“ladra”, con un dantismo già carducciano, ancorché inusitato come sostantivo femminile), la femminilità conivente dell’onda e di “Aretusa” (in rima lontana con “Musa”) rivela ora una dimensione “selvaggia”, in uno sgranarsi di richiami fonici di nuovo distribuiti a più livelli tra iterazione semplice e inversione chiastica: “Aretusa rapace / che rapisce le frutta”. Ne nasce una contestura sapiente di aspro e lene, che oppone e confonde “dalle gambe lisce” e “rapisce”, “leggero” e “le raggia”, “la selvaggia / rapina” e “la freschezza marina” (che rima altresì con “s’inclina”), “oblia nella melode” e “acerbo suo tesoro”, a sua volta solidale con “sorella”. Si trasmette così l’ambivalenza dell’istinto e dell’estasi, la convergenza enigmatica della contemplazione immemore e della vitalità ribelle nell’assoluto di un’esperienza estetica la cui descrizione diventa essa stessa oggetto di godimento e di lode.

Ma a maggior ragione, allora, non andrà trascurato che

la rima più insistente della poesia (“gode” : “l’ode” : “melode” : “si gode” : “lode”) rinvia, per una parte, a un celebre passo dantesco, dedicato a un’altra inquietante entità femminile, la Fortuna (*Inf.* VII, 91-96); e per l’altra, soprattutto, richiama in cadenza una delle più suggestive similitudini musicali del *Paradiso*. Qui l’allusione fonica, di concerto con altri prelievi lessicali, fa segno più che mai a un’omologia multipla di situazioni e di senso:

E come giga e arpa, in tempra tesa
di molte corde, fa dolce tintinno
a tal da cui la nota non è intesa,
così da’ lumi che li m’apparinno
s’accogliea per la croce una melode
che mi rapiva, senza intender l’inno.
Ben m’accors’io che elli era d’alte lode,
però che a me venia «Resurgi» e «Vinci»,
come a colui che non intende e ode
[*Par.* XIV, 118-126].

Dalla croce musicale dei beati all’onda di Aretusa, il mistico rapimento dantesco alita ancora, secolarizzandosi, nelle incerte, instabili allegorie dell’occasione estetica e del suo mito terrestre. E veramente l’enigma del Sacro è trasmigrato nell’ordine magico del significante, dalla favola mimetica dell’onomatopea a quella allegorica della creazione poetica, sino alla regione oscura da cui rampolla senza perchè la danza pura della voce: un al di là del linguaggio che può anche identificarsi con la musica inafferrabile del greco, con il suo ritmo, come diceva il Pascoli, che viene “di lontano”.

Così l’identificazione finale dell’onda con la strofe rivela appieno le sue valenze metapoetiche. Essa invita a riconoscere nell’ode un ossimoro, una coincidenza realizzata di opposti, la creazione di un oggetto ambiguo tra *Natura* e *Arte*, ove la vita non è più se non una favola di figure sonore in movimento, e la metafora è realtà. “How can we know the dancer from the dance?” esclamerà in uno spirito affine William Butler Yeats. Ma, nel suo inventarsi come musica della musica, la poesia dell’estetismo non lascia altra concretezza che la propria fuga di segni e di segni.

segni: come vuole la poesia di *Alcyone* ove si compie il mito dell'onda, *Undulna*, resta una "musica traccia", nella cui astrazione circolare anche la gioia sembra frutto di un'assenza. Eppure da questi paradisi equivoci muovono anche alcune ragioni autentiche della coscienza musicale novecentesca. La prova viene di nuovo dai primi *Ossi di seppia*. Per rifare un brano pianistico "da C. Debussy", *Minstrels*, Montale riascolta la musica traccia dell'*Onda*, l'intelletto vigile, nei "rimbalzi" di una "musica sognata" tra "le vetrate d'afa dell'estate", alle "ignote note" del "cuore". Ne sortisce un effetto flagrante di laconismo, di gesto ampio contratto in uno spazio angusto: "Scatta ripiomba sfuma, / poi riappare / soffocata e lontana: si consuma. / Non s'ode quasi, si respira". Di là dalle barriere del dannunzianesimo, l'*Onda* alcyonica si trasmette inconfondibile ai soprassalti della poesia del nostro secolo.

Testi di riferimento

- A. Bertoni, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, il Mulino, Bologna 1995.
 P. Boulez, *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984.
 A. Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, Treves, Milano 1900.
 G. Contini, *Gabriele D'Annunzio*, in *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Sansoni, Firenze 1968.
 Id., *Innovazioni metriche italiane tra Otto e Novecento*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970.
 G. D'Annunzio, *Alcyone*, a c. di F. Roncoroni, A. Mondadori, Milano 1982.
 Id., *Versi d'amore e di gloria*, ed. diretta da L. Anceschi, a c. di A. Andreoli e N. Lorenzini, vol. II, A. Mondadori, Milano 1984.
 Id., *Prose di romanzi*, ed. diretta da E. Raimondi, a c. di A. Andreoli e N. Lorenzini, vol. II, A. Mondadori, Milano 1989.
 Id., *Prose di ricerca...*, vol. II, A. Mondadori, Milano 1968.
 Id., *Alcyone*, ed. critica a c. di P. Gibellini, in *Edizione Nazionale delle Opere di G. d'A.*, A. Mondadori, Milano 1988.
 I. Duncan, *Lettere dalla danza*, La casa Usher, Firenze 1980.

- F. Gavazzeni, *Le sinopie di "Alcyone"*, Ricciardi, Milano-Napoli 1980.
 F.-A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 2 voll., Annot-Braeckman, Gand 1875-1881.
 P. Jannaccone, *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Roux Frassati e C., Torino 1898.
 S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, a c. di H. Mondor e G.J. Aubry, Gallimard, Paris 1956.
 D. Martinelli, C. Montagnani, *Vocabolari e lessici speciali nell'elaborazione di "Alcyone"*, in "Quaderni del Vittoriale", 13, (1979).
 P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1980.
 E. Montale, *Tutte le poesie*, a c. di G. Zampa, A. Mondadori, Milano 1984.
 G. Orelli, *Accertamenti montaliani*, il Mulino, Bologna 1984.
 M. Pazzaglia, *La strofe lunga di "Alcyone"*, in *Teoria e analisi metrica*, Patron, Bologna 1974.
 A. Pinchera, *G. d'A. dal metro al ritmo. Prolegomeni ad "Alcyone"*, in *Aa. Vv., G. d'A. Un seminario di studi*, Marietti, Genova 1991.
 M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1966.
 E. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, Zanichelli, Bologna 1980.
 P. Steiner, *Il Formalismo russo*, il Mulino, Bologna 1991.