

Degna di interesse ci sembra in queste pagine un'indicazione di gusto: la predilezione per la Roma tardo-rinascimentale e barocca (cantata già da D'Annunzio nelle *Elegie romane* del 1887), che rappresenta un capovolgimento di quel culto della romanità che aveva caratterizzato tanta cultura italiana del passato e ai tempi del *Piacere* aveva il suo vate in Carducci. La Roma prediletta da Andrea Sperelli è invece quella barocca, dalle cui ville e dalle cui piazze emana per lui il fascino di una civiltà nella cui raggiunta opulenza si sentono già l'artificio e un sentore di disfaccimento. Questo orientamento del gusto, questa attrazione per le manifestazioni artistiche di civiltà sofisticate e "disfatte", sono tipici della cultura del decadentismo (lo stesso Des Esseintes non preferiva i poeti latini della decadenza a quelli dell'età augustea?).

Per indicazioni su *Il piacere* cfr. la Scheda di lettura 6.

T101

Una poliedrica femminilità

Riportiamo alcuni passi del *D'Annunzio romanziere*, incentrati sulla rappresentazione di figure femminili, per mostrare la varietà di toni e di fisionomia che nella sua produzione assume la femminilità. Si insiste molto (e l'abbiamo fatto anche noi nel Profilo) sul mito umano "maschile" elaborato da D'Annunzio su suggestioni decadenti e superomistiche, ma anche i suoi miti umani "al femminile" meritano attenzione per la loro varietà (o antitetività: si pensi ad Elena Muti per un verso e a Mila, figlia di Jorio, per l'altro) che testimonia la disponibilità multiforme (con un sospetto di diletterismo sperimentalistico) di questo scrittore, pronto a recepire, "personalizzandoli", motivi che erano già presenti nelle letterature straniere.

T101a

Elena Muti, "la divina"

In questi due passi del *Piacere* – che riportiamo invertendo l'ordine col quale si susseguono nel romanzo – la rappresentazione di Elena Muti, oggetto della passione di Andrea Sperelli, è, per così dire, giocata su due versanti: quello della raffinata mondanità e quello della sensualità; ma nell'uno e nell'altro ambito è presente sempre l'impegno di trasfigurare il dato reale, di sublimarlo – nella direzione della Bellezza – o con la preziosità del linguaggio o con il riferimento colto.

[Il piacere]

Ella saliva d'innanzi a lui, lentamente, mollemente, con una specie di misura. Il mantello foderato d'una pelliccia nivea come la piuma de' cigni, non più retto dal fermaglio, le si abbandonava intorno al busto lasciando scoperte le spalle. Le spalle emergevano pallide come l'avorio polito, divise da un solco morbido, con le scapule che nel perdersi dentro i merletti del busto avevano non so qual curva fuggevole, quale dolce declinazione di ali; e su dalle spalle svolgevasi agile e tondo il collo; e dalla nuca i capelli, come ravvolti in una spira, piegavano al sommo della testa e vi formavano un nodo, sotto il morso delle forcine gemmate.

Quell'armoniosa ascensione della dama sconosciuta dava agli occhi d'Andrea un diletto così vivo ch'egli si fermò un istante, sul primo pianerottolo, ad ammirare. Lo strascico faceva su i gradini un fruscio forte. Il servo camminava indietro, non su i passi della sua signora lungo la guida di tappeto rosso, ma da un lato, lungo la parete, con una irreprensibile compostezza. Il contrasto tra quella magnifica creatura e quel rigido automa era assai bizzarro. Andrea sorrise. [...]

D'Annunzio con la celebre danzatrice russa Ida Rubinstein e la Crolubeva (in una caricatura di Serov, 1910).



- 15 Allora sorse nello spirito dell'aspettante un ricordo.¹ Proprio innanzi a quel caminetto Elena un tempo amava indugiare, prima di rivestirsi, dopo un'ora d'intimità. Ella aveva molt'arte nell'accumular gran pezzi di legno su gli alari. Prendeva le molle pesanti con ambo le mani e rovesciava un po' indietro il capo ad evitar le faville. Il suo corpo sul tappeto, nell'atto un po' faticoso, per i movimenti de' muscoli e per l'ondeggiar delle ombre pareva sorridere da tutte le giunture, da tutte le pieghe, da tutti i cavi, soffuso d'un pallor d'ambra che richiamava al pensiero la Danae del Correggio.² Ed ella aveva appunto le estremità un po' correggesche, le mani e i piedi piccoli e pieghevoli, quasi direi arborei come nelle statue di Dafne in sul principio primissimo della metamorfosi favoleggiata.³
- 25 Appena ella aveva compiuta l'opera, le legna conflagravano e rendevano un subito bagliore. Nella stanza quel caldo lume rossastro e il gelato crepuscolo entrante pe' vetri lottavano qualche tempo. L'odore del ginepro arso dava al capo uno stordimento leggero. Elena pareva presa da una specie di follia infantile alla vista della vampa. Aveva l'abitudine, un po' crudele, di sfogliar sul tappeto tutti i fiori
- 30 ch'eran ne' vasi, alla fine d'ogni convegno d'amore. Quando tornava nella stanza, dopo essersi vestita, mettendosi i guanti o chiudendo un fermaglio sorrideva in mezzo a quella devastazione; e nulla eguagliava la grazia dell'atto che ogni volta ella faceva sollevando un poco la gonna ed avanzando prima un piede e poi l'altro perché l'amante chino legasse i nastri della scarpa ancora disciolti.

¹ Allora... ricordo: Andrea Sperelli attende l'arrivo dell'amante Elena Muti.

² Correggio: il pittore Antonio Allegri detto il Correggio, che lavorò soprattutto a Parma fra Quattrocento e Cinquecento; Danae è rappresentata in una sua pittura.

³ arborei... favoleggiata: poiché non ricambiava l'amore di Apollo, Dafne venne da lui trasformata in alloro. La trasformazione del suo corpo in albero ha ispirato, fra gli altri artisti, il Bernini per il suo *Apollo e Dafne*, capolavoro scultoreo al quale D'Annunzio qui sicuramente allude.

T104 La sera fiesolana

Questa famosa lirica – tratta da *Alcyone*, terzo volume delle *Laudi* – fu finita di comporre, come si legge sul manoscritto autografo, a «la Capponcina, Settignano di Desiderio, ai dì 17 di giugno 1899, verso sera, dopo la pioggia».

La dolcezza della sera sopravveniente, nel silenzio della campagna fiesolana, il trascolorare – musicale, quasi – del cielo e degli aspetti delle cose, le suggestioni che la natura assume, gli inviti ad ineffabili fantasie che essa suggerisce sono resi dal poeta in questa lirica con una tale levità di accenti, con una capacità di cogliere le più segrete rispondenze tra paesaggio e stato d'animo, che da un lato rendono impossibile qualsiasi trascrizione di questi versi in un linguaggio logico discorsivo, talmente rarefatto e impalpabile è il loro contenuto, dall'altro ne fanno uno dei risultati più alti della poesia dannunziana.

[Alcyone]

Fresche le mie parole ne la sera
 ti sien come il fruscio che fan le foglie
 del gelso ne la man di chi le coglie
 silenzioso e ancor s'attarda a l'opra lenta
 5 su l'alta scala che s'annerà
 contro il fusto che s'inargenta
 con le sue rame spoglie
 mentre la Luna è prossima a le soglie
 10 cerule e par che innanzi a sé distenda un velo
 ove il nostro sogno si giace
 e par che la campagna già si senta
 da lei sommersa nel notturno gelo
 e da lei beva la sperata pace
 senza vederla.

15 Laudata sii pel tuo viso di perla,
 o Sera, e pe' tuoi grandi umidi occhi ove si tace
 l'acqua del cielo!

Dolci le mie parole ne la sera
 ti sien come la pioggia che bruiva

■ **Nota metrica:** tre strofe di quattordici versi di varia lunghezza (endecasillabi, enneasillabi, settenari, quinari, ipermetri) legati variamente dalla rima. Ognuna delle tre strofe è seguita da una *lauda* alla sera di tre versi, ognuno dei quali è collegato con la rima a versi precedenti (15 *perla*: 14 *vederla*; 16 *tace*: 13 *pace*; 17 *cielo*: 12 *gelo*, ecc.).

2 *ti sien*: il poeta si rivolge, come in parecchie altre liriche dell'*Alcyone*, a una donna. Ma si tratta d'una presenza che non ha nulla di corporeo: è un fantasma femminile che sin dall'inizio ci introduce in un clima di ineffabile e sfumata tenerezza.

2-6 *fruscio... s'inargenta*: un attonito, religioso silenzio, regna sulla campagna, al punto che è percepibile persino il fruscio delle foglie che, nel contempo, sottolinea per contrasto questo silenzio; il fusto del gelso spicca con la sua chiara corteccia, sembra ancora più chiaro in confronto alla

scala che vi è appoggiata.

8-9 *soglie cerule*: all'orizzonte, alle soglie del cielo, si annuncia il chiarore (*un velo*) della luna sorgente: è come un *velo*, un incanto che invita il poeta e la donna – muta presenza – all'abbandono e al sogno. Ma anche la natura partecipa quasi della musicale dolcezza dell'ora e si lascia sommergere dal refrigerio del gelo notturno e dalla pace alla quale, quasi creatura umana, ha anelato (*sperata*).

16-17 *e pe' tuoi... cielo!*: l'umidore che alla sera è diffuso nell'atmosfera (*l'acqua del cielo*) diventerà, durante la notte silenziosa, rugiada. Ma il fenomeno atmosferico diventa suggestiva e preziosa personificazione: la sera, illuminata dalla diafana luce lunare, è quasi una creatura che ha volto di perla e *umidi occhi* che preludono al pianto.
 19 *bruiva*: gorgogliava tra il fogliame.

tepida e fuggitiva,
 commiato lacrimoso de la primavera,
 su i gelsi e su gli olmi e su le viti
 e su i pini dai novelli rosei diti
 che giocano con l'aura che si perde,
 e su 'l grano che non è biondo ancóra
 e non è verde,
 e su 'l fieno che già patì la falce
 e trascolora,
 e su gli olivi, su i fratelli olivi
 che fan di santità pallidi i clivi
 e sorridenti.

Laudata sii per le tue vesti aulenti,
 o Sera, e pel cinto che ti cinge come il salce
 il fien che odora!

Io ti dirò verso quali reami
 d'amor ci chiami il fiume, le cui fonti
 eterne a l'ombra de gli antichi rami
 parlano nel mistero sacro dei monti;
 e ti dirò per qual segreto
 le colline su i limpidi orizzonti
 s'incurvino come labbra che un divieto
 chiuda, e perché la volontà di dire
 le faccia belle
 oltre ogni uman desire
 e nel silenzio lor sempre novelle
 consolatrici, sì che pare
 che ogni sera l'anima le possa amare
 d'amor più forte.

Laudata sii per la tua pura morte,
 o Sera, e per l'attesa che in te fa palpitare
 le prime stelle!

23 *novelli... diti*: le nuove gemme dei pini sono quasi rosee dita. Continua il processo di antropomorfizzazione della natura che nell'*Alcyone* il poeta realizza, ma con sensibilità e atteggiamenti diversi da quelli della mitologia classica.

29-30 *fratelli... clivi*: è forse l'unica stonatura della lirica: versi di un francescanesimo estetizzante che contrastano con la più autentica vocazione dannunziana che sente e canta la natura in questa e altre liriche dell'*Alcyone* in una dimensione panica, non religiosa e serafica.

33 *cinto*: l'orizzonte cinge questa figura femminile (la sera) dalle vesti aulenti (i tanti profumi che esalano dalla terra umida, dal fieno falciato, dai pini).

35-38 *Io... monti*: «inutile chiederci il senso preciso di questi reami: la fantasia si crea queste di-

mensioni e queste prospettive fasciose di fiaba, badando più al valore fonico e vanamente evocativo delle parole che al loro significato preciso e individuante. Anche le immagini che seguono, appoggiate sugli aggettivi favolosi (*fonti eterne, antichi rami, mistero sacro*), conducono a queste remote regioni, sontuosi reami d'amore» (Bárberi Squarotti-Jacomuzzi).

40-45 *le colline... lor*: un'ultima personificazione: le curve delle colline di Fiesole diventano nella fantasia trasfigurante del poeta, labbra femminili che vorrebbero aprirsi a rivelare qualcosa (un segreto, un affetto?) e non possono e questo loro silenzio le rende più affascinanti.

49 *tua... morte*: la sera muore, finisce al subentrare della notte.

Ci limitiamo a richiamare l'attenzione, per ulteriori analisi e approfondimenti, su alcuni dati.

a) La descrizione della natura, colta in un momento di grande suggestione, è risolta con una particolare soluzione: il paesaggio assume dimensione umana: sera dal viso di perla, dalle vesti aulenti, dai grandi occhi umidi, pini dai novelli rosei diti, colline come labbri ecc.

b) Ognuna delle tre strofe è caratterizzata dalla «totale coincidenza tra periodo metrico e periodo logico-sintattico. Così, nella prima e nella seconda strofa il discorso poetico fluisce liberamente senza pause di sorta (solo al v. 7 di ciascuna strofa si colloca una lieve battuta d'arresto) e senza alcuna punteggiatura rilevante (la prima strofa, per altro, non è segnata neppure da una virgola). Nella terza strofa, invece, una pausa abbastanza forte si colloca dopo il v. 38, ma essa è minimizzata dalla ripresa, nel verso successivo, del medesimo nesso di apertura della strofa ("lo ti dirò / ... / e ti dirò") e il periodo rimane estremamente sciolto e leggero» (Roncoroni).

c) La fluida musicalità della lirica è ottenuta con una grande sapienza formale che intanto utilizza abilmente la dissoluzione delle forme chiuse tradizionali, realizzando così modalità espressive vincolate solo relativamente da un prefissato sistema metrico-strofico, ed inoltre sfrutta le valenze foniche della parola con un complesso gioco (vv. 1-3 *sera... sien; fruscio... fan... foglie*; v. 36 *amor... chiami... fiume*) che merita una puntuale analisi.

105

La pioggia nel pineto

Tratta dall'Alcyone – e composta nel luglio-agosto 1902 – questa lirica è stata e continua ad essere tra le più famose (o forse la più famosa) fra le composizioni di D'Annunzio. Ciò è dovuto certamente alla grande sapienza formale con la quale è costruita, ai calcolati effetti che il poeta riesce a ottenere. Nella lettura non ci si limiti però a considerare solo questo aspetto sia pur fondamentale, ma si tenga presente che la lirica è animata da un motivo che percorre tutto l'Alcyone, vale a dire il superamento della limitata dimensione umana in una prospettiva panica di fusione con la natura, di immedesimazione e di metamorfosi.

[Alcyone]

5 Taci. Su le soglie
del bosco non odo
parole che dici
umane; ma odo
parole più nuove
che parlano gocciole e foglie
lontane.

Ascolta. Piove
dalle nuvole sparse.

Nota metrica: quattro "strofe lunghe" di trentadue versi liberi ciascuna.

1 Taci: l'invito a tacere, a cogliere con particolare attenzione tutte le voci della natura (v. 8: Ascolta; v. 33: Odi?; v. 40: Ascolta; v. 65: Ascolta, ascolta; v. 88: Ascolta), è rivolto alla compagna Ermione (nominata al v. 32).

3-4 parole... umane: parole pronunciate, attribuibili a esseri umani.

5-7 parole... lontane: parole che gocce e foglie lontane (sogg.) nel folto del bosco emettono, pronunciano. L'uso transitivo di parlare dà luogo all'artificio retorico della figura etimologica.

9 nuvole sparse: si tratta quindi di una pioggia leggera.

10 piove su le tamerici
 salmastre ed arse,
 piove su i pini
 scagliosi ed irti,
 piove su i mirti
 divini,
 15 su le ginestre fulgenti
 di fiori accolti,
 su i ginepri folti
 di coccole aulenti,
 20 piove su i nostri vólti
 silvani,
 piove su le nostre mani
 ignude,
 su i nostri vestimenti
 leggieri,
 25 su i freschi pensieri
 che l'anima schiude
 novella,
 su la favola bella
 30 che ieri
 t'illuse, che oggi m'illude,
 o Ermione.

Odi? La pioggia cade
 su la solitaria
 35 verdura
 con un crepitio che dura
 e varia nell'aria
 secondo le fronde
 più rade, men rade.
 40 Ascolta. Risponde
 al pianto il canto
 delle cicale
 che il pianto australe
 non impaura,
 45 né il ciel cinerino.

10-11 *tamerici... arse*: le tamerici (arbusti bassi dalle foglie piccolissime) sono *salmastre*, cioè *impregnate di salsedine* (la pineta è non lontana dal mare) e *arse dal sole*.

12-13 *su i pini... irti*: *scagliosi* per la corteccia ruvida, a grosse scaglie: *irti* per gli aghi.

15 *divini*: perché sacri a Venere.

16-17 *fulgenti... accolti*: che mandano una vivida luce (*fulgenti*) per il colore giallo oro dei loro fiori disposti a grappoli, raccolti (*accolti*).

19 *coccole aulenti*: bacche odorose.

21 *silvani*: l'enumerazione delle piante e dei fiori della pineta ha creato la premessa per questa fusione tra creature umane e natura, per questo *compenetrarsi del poeta e della sua donna con la sostanza stessa della selva (silvani)*.

26-31 *su i freschi... m'illude*: la pioggia rinfresca e rinnova non soltanto tamerici e pini, mirti e gi-

nestre, ma *anche i pensieri* di questi due esseri umani immersi nella dimensione silvana, *ne rende nuova e fresca l'anima, e specialmente la storia d'amore* che essi vivono come una bella favola, cioè con la *consapevolezza di abbandonarsi all'illusione*.

32 *Ermione*: nella mitologia greca era una figlia di Elena. Il nome ritorna più volte nell'*Alcyone* e *designa con molta probabilità la Duse*, con la quale il poeta visse un'intensa storia d'amore.

35 *verdura*: foglie.

41 *pianto*: la pioggia, quasi pianto del cielo, provocata o recata dal vento di Austro (di mezzogiorno) e quindi pianto australe (v. 43).

43-45 *che... cinerino*: né la pioggia (*pianto australe*) né il grigiore del cielo color cenere (*cinerino*) riescono a spaventare (*non impaura*) e a far tacere le cicale.

- E il pino
 ha un suono, e il mirto
 altro suono, e il ginepro
 altro ancóra, stromenti
 50 diversi
 sotto innumerevoli dita.
 E immersi
 noi siam nello spirto
 silvestre,
 55 d'arborea vita viventi;
 e il tuo vólto ebro
 è molle di pioggia
 come una foglia,
 e le tue chiome
 60 auliscono come
 le chiare ginestre,
 o creatura terrestre → *collega le ginestre con la natura*
 che hai nome
 Ermione.
- 65 Ascolta, ascolta. L'accordo
 delle aeree cicale
 a poco a poco
 più sordo
 si fa sotto il pianto
 70 che cresce;
 ma un canto vi si mesce
 più roco
 che di laggiù sale,
 dall'umida ombra remota.
 75 Più sordo e più fioco
 s'allenta, si spegne.
 Sola una nota
 ancor trema, si spegne,
 risorge, trema, si spegne.
 80 Non s'ode voce del mare.
 Or s'ode su tutta la fronda
 crosciare
 l'argentea pioggia
 che monda,
 85 il croscio che varia
 secondo la fronda
 più folta, men folta.

51 *innumerevoli dita*: le gocce di pioggia.

52-54 *E immersi ... silvestre*: fusi quasi con la più intima sostanza della selva (cfr. v. 21: *silvani*).

60 *auliscono*: profumano.

62 *creatura terrestre*: non ha qui il generico significato di "essere umano", ma mira a sottolineare la fusione col contesto naturale descritto; quasi «germogliato dal suolo come una pianta» (Palmieri)

65-70 *L'accordo... cresce*: aumenta la pioggia e si

smorza (*più sordo*) il canto delle cicale (*aeree* perché stanno fra i rami degli alberi, nell'aria).

71-76 *ma un canto... spegne*: è il gracidiare delle rane (vv. 90-91), la cui provenienza sfuma nell'indeterminatezza, in una suggestiva lontananza (*laggiù... remota*, e al v. 94; *chi sa... dove*).

83 *l'argentea pioggia*: «argentina per il suo crepitare metallico o per il suo colore cristallino o, perché pare fatta di innumerevoli fili luminosi», come sottolinea Federico Roncoroni.

Ascolta.

La figlia dell'aria
 è muta; ma la figlia
 del limo lontana,
 la rana,
 canta nell'ombra più fonda,
 chi sa dove, chi sa dove!
 E piove su le tue ciglia,
 Ermione.

Piove su le tue ciglia nere
 sì che par tu pianga
 ma di piacere; non bianca
 ma quasi fatta virente,
 par da scorza tu esca.
 E tutta la vita è in noi fresca
 aulente,
 il cuor nel petto è come pèsca
 intatta,
 tra le pàlpebre gli occhi
 son come polle tra l'erbe,
 i denti negli alveoli
 son come mandorle acerbe.
 E andiam di fratta in fratta,
 or congiunti or disciolti
 (e il verde vigor rude
 ci allaccia i mallèoli
 c'intrica i ginocchi)
 chi sa dove, chi sa dove!
 E piove su i nostri vólti
 silvani,
 piove su le nostre mani
 ignude,
 su i nostri vestimenti
 leggieri,
 su i freschi pensieri
 che l'anima schiude
 novella,
 su la favola bella
 che ieri
 m'illuse, che oggi t'illude,
 o Ermione.

89-91 *la figlia... limo*: la cicala e la rana.
 100 *virente*: verdeggiante, arborea: è l'avvenuta
 metamorfosi in elemento della natura.
 107 *polle*: vene d'acqua sorgiva.

108 *alveoli*: le cavità delle gengive.

112 *verde vigor rude*: l'intrico degli arbusti del sottobosco.

Siamo di fronte ad un componimento di estrema sapienza formale, giocato su calibratissimi rapporti fonici, simmetrie, corrispondenze. Ci limitiamo a fornire alcune indicazioni, sulla cui scorta il lettore potrà procedere ad ulteriori rilievi.

Pagina dell'autografo de *La pioggia nel pineto* e foto di Eleonora Duse.

La pioggia nel pineto.

Ecci. Su le foglie
del bosco non odo
parole che dici
umane, mi odo.
parole più nuove
che parivano gocce e foglie
lontane.

Arnolta. Piove
dalle nuvole sparse
Piove su le tannure
salmastre ed erbe,
piove su i pini
ragioni di rivi,



1) Bisogna guardarsi dal cercare in questi versi la traduzione fonica di un fenomeno naturale: lo scrosciare della pioggia in una pineta. D'Annunzio non mira a un'imitazione fonica naturalisticamente intesa, alla creazione di appropriate onomatopее; si impegna invece nella realizzazione di una particolare, nuova musicalità, che ha una sua validità e una sua autonomia indipendentemente dal tema trattato. La trama delle parole ha ovviamente un suo valore semantico, racconta certe cose (la pioggia, i rumori, la metamorfosi "silvana"), ma soprattutto mira ad istituire un flusso, un discorso musicale, una trama di corrispondenze foniche. Sul piano del racconto e del significato non è necessario – solo per fare un esempio – usare dieci volte il termine *Piove*, in quanto esso non fornisce, dopo la prima occorrenza, alcun supplemento di informazione, alcun dato nuovo; è necessario invece ai fini musicali, come calibrata ripresa e scansione fonica: in questo senso le parole che usa il poeta sono – ed egli ne è pienamente cosciente – «parole più nuove», parole cioè che creano una musicalità nuova.

2) Va un particolare segnalato il ruolo svolto dalla ripetizione:

- di parole tematiche: *piove* (10 volte); *pioggia* (3); *udire*, nelle forme *odo* e *odi* (5); *ascolta* (5);
- del vocativo *Ermione*, a conclusione di ogni strofa;
- del blocco dei vv. 20-32, che ritorna nella conclusione (vv. 116-128).

3) In aggiunta agli effetti musicali creati dalle vere e proprie rime esistono una trama di effetti fonici – che consigliamo di inventariare – creata da rime interne (vv. 4-7: *umane: lontane*) e parallelismi fonici di vario genere (vv. 38-43: *secondo; fronde; pianto; canto*).

4) Sul piano metrico i versi oscillano tra il minimo del ternario (vv. 7, 15 ecc.) e il massimo del novenario (vv. 6, 104) con prevalenza del senario, ma – come ha notato il Mengaldo – può capitare che la lettura continuata di due versicoli di seguito dia luogo ad altre unità metrico-ritmiche diverse da quelle apparenti: «ma odo/ parole più nuove» ai vv. 4-5 forma un novenario, «E piove sui nostri volti/ silvani» ai vv. 116-117 forma un endecasillabo. Di conseguenza sussiste nel componimento «la possibilità continua di doppie letture ritmico-metriche, suggerite rispettivamente dalla partizione esteriore in versi e dalla possibilità di scomposizione e ricomposizione degli stessi secondo misure meno esteriormente suggerite».

L'onda

È una delle più famose liriche di D'Annunzio (il che non significa delle più valide); e, come si legge sul manoscritto autografo, fu composta il 21 agosto 1902 e pubblicata per la prima volta nell'Alcyone. Il lungo componimento ha una finalità fonica più che descrittiva: il poeta si impegna virtuosisticamente per gareggiare sul piano del linguaggio con lo spettacolo naturale «in guisa che le parole paiono rendere in immediatezza di suoni i fluttuanti giuochi del mare accolto in una cala tranquilla» (Palmieri).

[Alcyone]

5 Nella cala tranquilla
scintilla,
intesto di scaglia
come l'antica
lorica
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,
sùbito 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,
25 rinalza, ridonda.
Altra onda s'alza,
nel suo nascimento
più lene
che ventre virginale!
30 Palpita, sale,
si gonfia, s'incurva,
s'alluma, propende.

■ **Nota metrica:** «strofe lunga», secondo la definizione dell'autore, di 100 versi liberi e due settenari finali nei quali varie volte, come ha notato il Mengaldo, la lettura continuata di due versi dà luogo all'endecasillabo: ad esempio vv. 30-31, vv. 45-46. Rime, rime interne (43; 54) e assonanze (45-46 *ulva*: *s'allunga*) liberamente collocate.

3-7 *intesto... il Mare*: il mare che scintilla è ricoperto e quasi intessuto (*intesto*) di scaglie come quelle che ricoprivano le corazze degli antichi

guerrieri (fra questi il *catafratto* era un soldato che assieme al cavallo era ricoperto da un'armatura detta appunto *catafratta*).

10-14 *A un tratto... Non dura*: come un fendente rompe le maglie (*dismaglia*) dell'armatura così il vento – che però non è costante, *non dura* – rompe la superficie marina.

25 *ridonda*: è abbondante, acquista intensità.

28 *più lene*: più delicata.

32 *s'alluma*: diventa luccicante, «si illumina di spuma» (Roncoroni).

Il dorso ampio splende
 come cristallo;
 35 la cima leggiara
 s'arruffa
 come criniera
 nivea di cavallo.
 Il vento la scavezza.
 40 L'onda si spezza,
 precipita nel cavo
 del solco sonora;
 spumeggia, biancheggia,
 s'infiora, odora,
 45 travolge la cuora,
 trae l'alga e l'ulva;
 s'allunga,
 rotola, galoppa;
 intoppa
 50 in altra cui 'l vento
 dié tempra diversa;
 l'avversa,
 l'assalta, la sormonta,
 vi si mesce, s'accresce.
 55 Di spruzzi, di sprazzi,
 di fiocchi, d'iridi
 ferve nella risacca;
 par che di crisopazzi
 scintilli
 60 e di berilli
 viridi a sacca.
 O sua favella!
 Sciacqua, sciaborda,
 scroscia, schiocca, schianta,
 65 romba, ride, canta,
 accorda, discorda,
 tutte accoglie e fonde
 le dissonanze acute
 nelle sue volute
 70 profonde,

39 *la scavezza*: la rompe.

41-42 *cavo del solco*: la cavità che si forma davanti ad ogni onda.

44 *s'infiora, odora*: la spuma dell'onda diventa, nell'immagine poetica, fiori e da qui il rapporto di causa ed effetto – sottolineato dalla rima interna – fiori; odore (il salmastro del mare). I due termini sono cioè strettamente collegati sia sul piano logico sia su quello fonico.

45 *la cuora*: residui vegetali che galleggiano.

46 *l'ulva*: un tipo di alga.

49-51 *intoppa... diversa*: si scontra con un'altra onda alla quale il vento ha dato una forma (*tempra*) diversa.

52 *l'avversa*: le si oppone.

54 *s'accresce*: perché si assomma l'acqua delle due

onde.

55-57 *Di spruzzi... risacca*: l'acqua che rifluisce (la risacca) verso la spiaggia è, per così dire, animata (*ferve*), è piena di movimento (*spruzzi, fiocchi*) e di luce (*sprazzi, iridi*, cioè i colori dell'arcobaleno che sull'acqua si riflettono).

58 *crisopazi*: pietre dure di colore verde con riflessi dorati.

60-61 *e di berilli... a sacca*: e di una quantità (*a sacca*) di verdi (*viridi*) smeraldi (il *berillo* ne è una varietà).

62 *O sua favella!*: con questa esclamazione il poeta passa ora a descrivere la voce (*favella*) dell'onda, a portare la sua attenzione sui suoni.

67-70 *tutte... profonde*: suoni notevolmente contrastanti (*dissonanze*) sono amalgamati e quasi

libera e bella,
 numerosa e folle,
 possente e molle,
 creatura viva
 che gode
 75 del suo mistero
 fugace.
 E per la riva l'ode
 la sua sorella scalza
 80 dal passo leggero
 e dalle gambe lisce,
 Aretusa rapace
 che rapisce la 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.

avvolti (*volute profonde*) da quello che è proprio dell'onda.

72 *numerosa*: nel significato di "armoniosa" (da *numerus*, norma prosodica che regolava la prosa latina classica e medievale).

76-77 *mistero fugace*: il suo formarsi, seguito subito dopo dal suo frangersi.

79-84 *la sua sorella... grembo*: la ninfa Aretusa, una delle Nereidi fu trasformata in sorgente da Artemide che così le diede la possibilità di sfuggire ad Alfeo, che vedendo la ninfa bagnarsi nel fiume di cui egli era il dio eponimo se ne era invaghito (Ovidio, *Metamorfosi*, v, 572). Come fonte, Aretusa può quindi essere definita *sorella* dell'onda. In un'altra lirica (*L'ippocampo*) dell'*Alcyone*

essa è anche rappresentata come ninfa che ruba la frutta (vv. 40-41 «furace fauna dei pomari»).

86-87 *le raggia... d'oro*: le si illumina il volto.

91-92 *la selvaggia rapina*: non si cura, affascinata dalla melodia (*oblia nella melode*), della frutta rubata (*selvaggia rapina*) ancora acerba che aveva riposto nel lembo della veste e che costituiva il suo *tesoro acerbo*.

95 *si gode*: anche lei, la ladra (*fura*) gode, è felice; standosene sulla spiaggia, all'asciutto (*l'asciutta*), Aretusa accoglie in sé tutta la freschezza marina, ne è permeata come da una pioggia fecondatrice. *A nembo* suggerisce appunto il riferimento alla pioggia.

Una prima lettura di questo testo potrebbe essere fatta mettendone in evidenza con una puntuale analisi la dimensione fonica (o meglio: fonosimbolica) che è indiscutibilmente in esso prevalente. La iterazione di suoni favorita dalla rima baciata e accentuata dalla brevità dei versi (vv. 1-2 *tranquilla: scintilla*; 4-5: *l'antica: lorica*; 16-17 *s'ammorza: rinforza* ecc.); l'incalzante susseguirsi di voci verbali legate da affinità fonica (vv. 63-66); il riecheggiamento interno di certi gruppi fonici (25-26 *ridonda: onda*; 24-25 «*Ma il vento riviene / rinalza, ridonda*») sono gli artifici tecnici ai quali il poeta ricorre per realizzare questa dimensione fonica del componimento.

Ma un esame di questo genere – nel quale per la verità qualcuno è arrivato a sottigliezze piuttosto eccessive – può solo costituire il punto di partenza per arrivare a conclusioni più generali. Per arrivare, per esempio, a sottolineare che quello che più interessa a D'Annunzio in questi cento versi è il virtuosismo linguistico, una strenua lotta impegnata con la lingua per sfruttarne tutte le valenze. Più che poeta della natura (come ne *La sera fiesolana*) qui D'Annunzio è "poeta del vocabolario". Una conferma di questa sostanziale "freddezza" del componimento – che resta comunque una straordinaria prova di virtuosismo (il Roncoroni parla di «funambolismo verbale») – ci viene da quanto ha ampiamente dimostrato il Praz e cioè che la lirica è tutta tramata di termini e di immagini che si trovano nel *Vocabolario marino e militare* del Padre Maestro Alberto Guglielmotti, alle voci "onda" e "vento". Già per altre sue pagine D'Annunzio aveva fatto ricorso al lessico tecnico di questo testo, ma, scrive il Praz, dopo avere addotto moltissimi esempi, «il lessico non serve soltanto di sussidio all'ispirazione dannunziana: talvolta un'intera poesia sgorga da una concordanza di parole belle e bene sonanti. È il caso della celeberrima *Onda* [...] D'Annunzio ha dunque trattato il Guglielmotti a guisa di marmo michelangiolesco, rinnovandone il soverchio, e cavandone una cosa d'arte».

I due versi conclusivi, poi, confermano il significato di *esercizio letterario*, che si deve attribuire – ci sembra – a questo componimento, che è inseribile fra l'altro nel gusto decadente per il ricorso al termine desueto o di preziosistica derivazione latina (*intento, lorica, dismaglia, s'alluma, s'infiora*) al materiale prezioso (*crisopazi e berilli*). In tali versi l'inatteso "ingresso" del poeta mira esplicitamente a lodare la "strofe lunga", è un dichiarato compiacimento del componimento realizzato. «L'*Onda* quindi – conclude il Roncoroni – sarebbe anche una sorta di celebrazione, enfatica e ancora una volta superomistica, dell'estrema duttilità dello strumento espressivo impiegato dal poeta e, in ultima analisi, anche una sorta di monumentale esaltazione della capacità creativa della poesia».

[La citazione da M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1966, p. 449]

107 Stabat nuda Aestas

Anche per questa lirica, come per *La sera fiesolana*, si può parlare, secondo il suggerimento del Gargiulo, di "antropomorfismo", cioè di quel procedimento frequente nell'*Alcyone* che consiste nel rappresentare il paesaggio (o alcuni suoi elementi) in una dimensione umana. Questa umanizzazione di stagioni, fenomeni atmosferici, dati paesistici – che si può anche leggere come una epifania del divino – è qui particolarmente felice perché si risolve in una figura dotata di una propria autonomia e, nel contempo, tramata di paesaggio, oggettivazione dei suoi elementi; questa figura femminile che agile passa «su per gli aghi arsi dei pini», immersa in una natura solare è una delle creazioni più suggestive di D'Annunzio poeta.

La lirica fu pubblicata per la prima volta nell'*Alcyone* (1903).

[*Alcyone*]

Primamente intravidi il suo piè stretto
 scorrere su per gli aghi arsi dei pini
 ove estuava l'aere con grande
 tremito, quasi bianca vampa effusa.
 Le cicale si tacquero. Più rochi
 si fecero i ruscelli. Copiosa
 la resina gemette giù pe' fusti.
 Riconobbi il colubro dal sentore.

Nel bosco degli ulivi la raggiunsi.
 Scorsi l'ombre cerulee dei rami
 su la schiena falcata, e i capei fulvi
 nell'argento palladio trasvolare
 senza suono. Più lungi, nella stoppia,
 l'allodola balzò dal solco raso,
 la chiamò, la chiamò per nome in cielo.
 Allora anch'io per nome la chiamai.

Tra i leandri la vidi che si volse.
 Come in bronzea mèsse nel falasco
 entrò, che richiudeasi strepitoso.
 Più lungi, verso il lido, tra la paglia
 marina il piede le si torse in fallo.
 Distesa cadde tra le sabbie e l'acque.
 Il ponente schiumò ne' suoi capegli.
 Immensa apparve, immensa nudità.

Nota metrica: strofe di **endecasillabi** ciascuna con **assonanze irregolarmente distribuite** (v. 2 *aghi; arsi*; v. 4 *bianca; vampa*; 9-11 *raggiunsi; fulvi*, ecc.). Il titolo è tratto da Ovidio, *Metamorfosi*, II, 28: «Stabat nuda Aestas et spicea sarta gerebat»: «Nuda l'Estate stava e portava ghirlande di spighe».

- 1 *Primamente*: come prima cosa, anzitutto.
 1-2 *il suo piè... pini*: l'agile, piccolo piede sfiora il suolo coperto di aghi secchi (*arsi*) di pino.
 3-4 *estuava... effusa*: l'aria ardeva (dal lat. *aestuarre* = ardere, ribollire) e sembrava tremare come una fiamma che si spanda (*effusa*).
 6-7 *Copiosa... fusti*: la resina stilla abbondante (*copiosa*) dai tronchi dei pini.
 8 *Riconobbi... sentore*: riconobbi la presenza della biscia (*colubro*, latinismo) dall'odore (*sentore*) che essa emanava.
 10-12 *Scorsi... trasvolare*: vidi che le ombre dei rami degli ulivi di colore verde-azzurro (*cerulee*)

si stampavano sulla sua schiena forte e sinuosa e che i suoi biondi (*fulvi*) capelli ondeggiavano al vento in mezzo alle piante di ulivo, sacro a Pallade (*palladio*) e di colore argenteo.

14 *dal solco raso*: dal campo le cui messi erano state mietute (ci sono solo le stoppie).

17 *leandri*: oleandri.

18-19 *Come in bronzea mèsse ... strepitoso*: il *falasco*, un'erba palustre di colore simile al bronzo, si richiude con secco strepito dopo il passaggio (della dea).

20-21 *tra la paglia... in fallo*: il piede le si è storto impigliato nelle alghe (*paglia marina*).

23-24 *Il ponente... nudità*: la brezza che spira da ponente suscita e solleva le onde e la loro *schiuma che si mescola ai capelli* (*schiumò ne' suoi capegli*). Ma «in un'estrema ambiguità tra figura e paesaggio, i capelli sono la schiuma e la schiuma i capelli: l'immensa nudità non è più riferibile soltanto all'apparenza umana della dea estate» (Gioanola-Li Vigni).

Approfondimenti

Il testo è volutamente **ambiguo**. Descrive un **inseguimento di cui si palesa progressivamente la natura erotica**. Il soggetto, colui che dice io, intravede il «piè stretto», ma di chi? E chi è il soggetto? Un **fauno che insegue una ninfa**, il poeta-avventuriero che insegue una delle sue proverbiali amanti?

La natura sembra partecipare ansiosa all'evento: l'aria arde «con grande tremito», le cicale tacciono improvvisamente, geme la resina... Il **soggetto raggiunge la sua "preda"** in

un bosco di ulivi; di lei che fugge si colgono due dettagli, la «schiena falcata» e i «capei fulvi» che ondeggiavano silenziosi. La comparsa in scena di questa figura femminile è accompagnata dal grido-richiamo dell'allodola e del soggetto medesimo: qui appare chiaro che la natura della "preda" è più che umana. Il grido è anche una primitiva invocazione al divino che si manifesta. La ninfa-dea riprende la corsa, si rinchiude nel falasco, a proteggersi dall'insidiosa presenza dell'uomo, ma inciampa, cade in mare mescolando i capelli alla schiuma del ponente e appare, conclusivamente, nella sua immensa, panica nudità. La dea (lo sappiamo dal titolo, le cui implicazioni sono però chiare solo leggendo il testo) è l'Estate, personificata, e cioè umanizzata e divinizzata al tempo stesso.

Il soggetto, ebbro di luce, di calura e di quel vitalismo panico che già conosciamo in D'Annunzio, al cospetto di una natura pure felicemente personificata, compie un inseguimento che è quasi un tentativo di mistico abbraccio col divino e di annullamento in esso.

108

L'incontro con Dario: passato e presente

Il testo che segue appartiene al D'Annunzio cosiddetto "notturno", a quella fase della sua produzione cioè che la critica più recente (cfr. Profilo, 10.3) è sempre più orientata a valorizzare. Si tratta peraltro di una fase che non inizia propriamente col Notturmo (la cui composizione è stata avviata nel 1916), ma che risale ai primi anni del Novecento: il compagno dagli occhi senza cigli – da cui sono tratte le pagine che proponiamo – è datato 1900 dall'autore (ma la pubblicazione del secondo volume delle Faville del maglio, nel quale è incluso, è del 1928). L'incontro con Dario – un vecchio compagno di collegio col quale ha condiviso adolescenziali sogni di gloria e che ora, triste e malato, è quasi una larva umana – offre al narratore lo spunto per una lucida e desolata meditazione.

[Le faville del maglio]

Stamani la mia armatura ha un fallo; e temo la ferita.¹

Quale ferita, e da chi? La causa di tanto sgomento non è se non una visita annunciata! Debbo oggi rivedere, dopo vent'anni, un mio compagno di collegio e dietro di lui lo spettro della primissima giovinezza, la larva ambigua della pu-
5 bertà.

È tornato a Firenze dall'Inghilterra dove ha vissuto molti anni oscuri e duri, interrotti da rare notizie. So che è malato, anzi condannato. D'indugio in indugio, ho differito l'incontro penoso. La sua lettera di ieri non mi consente più alcun pretesto. Ho già il cuore stretto e la gola chiusa. Guardo con indifferenza le pagine
10 di stanotte; non ho voglia di rileggerle. Può talvolta la vita essere una così cruda nemica dell'arte?² Nulla più mi lega alla mia opera. Il ritmo concorde s'arresta. La legge della bellezza cessa di regolare il mio giorno e la mia solitudine. Una forza ignota sta per sopraggiungere e per entrare; come quando in certe notti buie, dormite senza compagna, si sobbalza di tratto in tratto e s'attende il rumore d'una
15 chiave nella serratura che una lanterna cieca illumini. [...]

È una di quelle giornate chiare in cui il paese toscano nudo e risecco sembra assumere l'aspetto di quelle primitive incisioni in legno a contorno, ove soli grandeggiano Dante grifagno e il suo duca. La spiritualità dantesca v'è come indurita
in uno stile che mi rammenta il principio del Canto di Pier della Vigna. S'io
20 schiantassi uno stecco di quegli oppi o rompessi un nodo di quelle viti, forse n'u-

¹ *Stamani... la ferita*: il protagonista narrante si sente indifeso, vulnerabile (cfr. nota 2).

² *Può... nemica dell'arte*: l'attesa dell'incontro con l'antico compagno ora ammalato e triste sconvol-

ge la giornata e l'animo del poeta, tutto volto a una dimensione estetica del vivere e alla creazione artistica. In questo senso la vita con la sua violenta realtà è *nemica dell'arte* (di quell'arte, almeno...).