

ospiti lungo l'Affrico notturno!
 Volan elle sí basso che la molle
 25 erba sfioran coi petti, e dal piacere
 il loro volo sembra fatto azzurro.
 Sopra non ha susurro
 l'arbore grande, se ben trema sempre.
 30 Non tesse il volo intorno a le mie tempie
 fresche ghirlande?

E non promette ogni lor breve grido
 un ben che forse il cuore ignora e forse
 indovina se udendo ne trasale?
 S'attardan quasi immemori del nido,
 35 e sul margine dove son trascorse
 par si prolunghi il fremito dell'ale.
 Tutta la terra pare
 argilla offerta all'opera d'amore,
 un nunzio il grido, e il vespero che muore
 40 un'alba certa.

[...] o *bianche e nere*», e «tra notte e *alba*, tra *vespro* e notte» (*alba* e *vespro* d'altra parte coincidono tra loro, quasi sovrapppongono la loro identità, come sarà confermato dal finale della poesia.

v. 26. il volo basso delle rondini si confonde con l'azzurro del cielo, in un ampio senso di *piacere*. Cfr. nel *Taccuino XVII*: «Innumerevoli rondini volano basse, radendo l'erba, su gli argini verdi, con voli brevi e tardi...».

vv. 27-28. l'albero grande (la cui immagine resta volutamente indeterminata) non ha nessun sussurro *sopra*, sulla sua cima, anche se *trema* continuamente, per un vento leggero e anche per il vicino volo delle rondini.

vv. 29-30. lo stesso volo delle rondini inghirlanda il poeta: la sua effusione si affida al canto, al suo prestigio di poeta «coronato».

vv. 31-33. l'interrogativa suggerisce che il bene «promesso» dai gridi delle rondini viene «ignorato» o meglio viene solo indovinato, misteriosamente intuito da chi li ascolta e trasale nell'udirli.

v. 34. le rondini s'attardano nel loro volo serale, come se avessero dimenticato che c'è un *nido* che le attende.

vv. 35-36. sugli argini del rio, che le rondini hanno sfiorato, pare che ancora si conservi la sensazione del loro volo, addirittura del fremito delle loro ali (D'Annunzio avverte qui la suggestione del permanere dell'eco di una vita fruscante e inafferrabile, anche quando è venuta meno la sua immediata presenza fisica).

vv. 37-38. resa molle dalla pioggia, la terra quasi attende l'artista che possa plasmarla e fecondarla come l'argilla nelle mani di uno scultore: ma il lavoro artistico è identificato con l'*opera d'amore*, l'*argilla* con un corpo erotico che si offre all'amante.

v. 39. un *nunzio* il grido: il grido delle rondini pare un annunzio; espressione che rimanda ai vv. 31-33: è l'annunzio, la promessa, d'un *bene* ignoto e insieme del sorgere di una nuova vita segreta.

vv. 39-40. le ultime e tenue luci della sera si identificano con la luce *certa* dell'alba. Il motivo della coincidenza fra tramonto e aurora è particolarmente ricorrente in D'Annunzio: un suo possibile precedente è in Maupassant, *Des vers. Au bord de l'eau* ("Versi. In riva all'acqua"): «Et la nuit qui tombait me semblait une aurore!» ("E la notte che scendeva mi pareva un'aurora!").

La sera fiesolana
 (da *Alcyone*)

Scritta nel giugno 1899 (una copia manoscritta reca la data: «La Capponcina, Settignano di Desiderio, ai dì 17 di giugno 1899, verso sera, dopo la pioggia»), *La sera fiesolana* fu la prima ad essere composta delle liriche di *Alcyone* e fu pubblicata nella «Nuova Antologia» del 16 novembre 1899 (lo stesso fascicolo in cui apparvero le strofe su *Ferrara* sopra riportate): in quella prima pubblicazione le tre strofe recavano ciascuna un sottotitolo a lato, *La natività della luna*, *La pioggia di giugno*, *Le colline*.

Il componimento è costituito in realtà di 3 strofe di 14 versi di varia lunghezza (in prevalenza endecasillabi, intrecciati con sottile disposizione musicale con novenari, settenari, quinari): c'è un sistema di rime molto libero, denso e variato da una strofa all'altra. A ciascuna delle 3 strofe segue un terzetto che fa da antifona (ritornello variato, contenente ogni volta una diversa «laude» della «Sera», che riecheggia una formula del *Cantico delle creature* di san Francesco, «Laudata sii per...»); questo terzetto è formato da un endecasillabo, da un verso lungo composto (il primo, per esempio, è: settenario + ottonario), e da un quinario. Ciascuna strofa e ciascun terzetto si apre con un endecasillabo e si chiude con un quinario; il primo verso di ogni terzetto rima sempre con l'ultimo verso della strofa che lo precede, e anche gli altri due versi rimano con altri versi della stessa strofa.

La situazione è la stessa che si è vista nella poesia *Lungo l'Affrico*, che nella disposizione di *Alcyone* precede *La sera fiesolana*, ma che fu invece composta successivamente (cfr. sopra): si tratta di una contemplazione del paesaggio intorno a Fiesole in una sera di giugno, dopo la pioggia. Ma qui lo sguardo al paesaggio prende avvio da una esplicita «volontà di dire» (in cui i critici hanno visto un diretto riferimento a Dante e alla *Vita nuova*, dove il sorgere della poesia della «lode» di Beatrice viene legato proprio alla manifestazione di una *volontà di dire* da parte del poeta): ciascuna delle tre strofe mette in evidenza nel primo verso le *parole* del poeta e la sua intenzione di rivolgerle alla donna interlocutrice (*Fresche e Dolci le parole* nelle prime due strofe, con un'allusione al celebre inizio della canzone CXXVI di Petrarca, *Chiare, fresche e dolci acque; Io ti dirò* nella terza strofa). Le suggestioni sensuali del paesaggio, le sottili sensazioni musicali, tattili e visive che da esso si ricavano, si legano tutte a una sospensione, a un'attesa e a un passaggio: e sembrano scaturire comunque dalla parola, si svolgono come sua conseguenza (nelle prime due strofe esse si affacciano come secondo termine di due lunghe similitudini, introdotte dal *come* del v. 2 e del v. 19, che hanno come primo termine le *parole*; nella terza strofa esse si presentano direttamente come materia del discorso del poeta, *Io ti dirò...*). Tutta questa natura che scaturisce dalla magia della parola si presenta d'altra parte sotto il segno della metamorfosi, del trascorrere tra stati e apparenze diverse: nel passaggio tra la pioggia e il sereno, tra il giorno e la notte, tra la primavera e l'estate, in quel compenetrarsi tra l'acqua, la terra, l'aria, che abbiamo già individuato nella poesia precedente. E questo trascorrere delle apparenze è esplicitamente affidato alla parola, alla

Il paesaggio scaturisce dalla volontà di dire

La natura sotto il segno della metamorfosi

Si rivolge a
una presenza
femminile

Vuole
condurre
l'interlocutrice
a immergersi
nella natura

La lode
della Sera

L'eco del
Cantico
francescano

sua forza incantatrice, sostenuta dal suo rivolgersi ad un *tu*, ad una presenza femminile chiamata a partecipare all'incanto della *sera*, al suo sensuale dispiegarsi di colori e di effetti, di una vita fisica che è tanto più suggestiva quanto più appare inafferrabile, quanto più vive nell'attimo, in uno spettacolo che subito si spegne e svanisce.

Come indicano i sottotitoli delle tre strofe nella prima edizione a cui si è sopra accennato, ciascuna strofa, con le sue parole *fresche, dolci* e fascinate, intende condurre l'interlocutrice a immergersi in un diverso aspetto del paesaggio serale. Nella prima, come suggerisce appunto il sottotitolo, è in evidenza *La natività della luna*, il sorgere della luna nell'umida sera, il suo manifestarsi come velata dal sogno: ma l'immagine della luna è preceduta, come preparata, dagli effetti sonori e visivi suscitati dal silenzioso contadino che coglie le foglie del gelso, la cui presenza, che *s'attarda* nella sera, assume quasi un carattere vegetale, dà luogo a sottili effetti di luce e di colore. Nella seconda strofa è in evidenza *La pioggia di giugno*, seguita nel suo recente cadere su tutta la vegetazione circostante (con un vero e proprio elenco di piante che si svolge a partire dal v. 22, con una serie di termini preceduti dalla preposizione *su*). Nella terza strofa sono in evidenza *Le colline* del paesaggio fiesolano, con il fiume che attraversa la campagna intorno a Firenze e che invita a raggiungere lontani *reami / d'amor*, mentre l'intero orizzonte si presenta sotto le sembianze di un corpo femminile.

Le prime due strofe si concludono sotto il segno della *pace*, mentre la terza si rivolge verso un annuncio di consolazione amorosa, che chiama in causa l'*anima*, e fa pensare alla possibilità di un *amor più forte* rivolto a tutta la natura. Ed è proprio dai finali delle strofe che sorge l'impulso alla lode della *Sera* stessa, come immagine della trascolorante natura: sulla lode della sera si basano i tre terzetti, che direttamente mettono la lirica in collegamento con l'antica tradizione della *lauda* religiosa, anche con la diretta citazione del *Cantico delle creature* di san Francesco d'Assisi, usata naturalmente in una chiave di sensualità pagana. Con questo diretto richiamo al *Cantico delle creature* la lirica si collega al primo sorgere dell'intero programma delle *Laudi* dannunziane, alle cui origini c'è anche la curiosità di D'Annunzio per i paesaggi e i luoghi francescani, manifestata tra l'altro in un appunto del *Taccuino XIV*, a proposito di una visita a Santa Maria degli Angeli, presso Assisi, del 13 settembre 1897 (e nel paesaggio e nella situazione de *La sera fiesolana* sono presenti echi da questo appunto). Più diretta ed esplicita la citazione francescana è nell'ultimo terzetto (il cui primo verso ricorda quello di san Francesco, «Laudato si', mi' Signore, per sora nostra morte corporale»); ma la poesia di D'Annunzio si chiude, in modo molto poco «francescano», sotto il segno di un'attesa palpitante, di una *morte* che è intrecciata all'*amore* sensuale, che è immersione entro il trascorrere delle apparenze naturali: con la gioia vitalistica di vedere sempre nascere da ogni forma che muore una nuova forma e una nuova bellezza che palpita e si espande sul mondo.

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
su l'alta scala che s'anvera
contro il fusto che s'inargenta
con le sue rame spoglie
mentre la Luna è prossima a le soglie
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.

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

vv. 2-5. il *ti* si riferisce alla donna che accompagna il poeta, che vuole offrirle *parole* il cui sussurro somigli al fruscio delle foglie del gelso, smosse dalla mano del contadino che le coglie, indugiando meticolosamente alla propria opera (*lenta: paziente*). Notare le profonde pause iniziali di questa poesia, che si sviluppano attraverso gli *enjambements* ai vv. 2-3 (*foglie / del gelso*) e 3-4 (*le coglie / silenzioso*).

vv. 5-8. il contadino compie la sua opera su di una *scala* che si scurisce (per lo scendere della sera), appoggiata sul fusto del gelso, che, spogliati i rami delle foglie, acquista un colore d'argento, e quasi si rischiarata (*l'inargentarsi*, per cui cfr. qui *Hortus Conclusus*, v. 27, è effetto che spesso la poesia attribuisce al chiarore della luna: si può ricordare anche *Il tramonto della luna* di Leopardi, v. 53, «inargentava della notte il velo», che certo D'Annunzio aveva presente, anche per l'uso di *velo* al v. 9).

vv. 8-9. *soglie/cerule*: l'orizzonte (le *soglie cerule*, cioè dello spazio celeste, del cielo); *velo*: allude al chiarore della luna.

v. 12. *notturno gelo*: l'espressione è ripresa da Dante (*Inferno*, II, 127, «Quali i fioretti, dal notturno gelo») passando attraverso il Carducci di *Virgilio*, in *Rime nuove*: «quando su' campi arsi la pia / luna immi-

nente il gelo estivo infonde» (Gibellini). vv. 13-14. e da lei ... vederla: la campagna sembra bere dalla luna la pace attesa e desiderata, pur senza vedere la luna stessa (essa è ancora bassa sull'orizzonte e non può essere visibile dal fondo delle campagne).

vv. 15-17. la reminiscenza francescana, dal *Cantico delle creature* («Laudato si', mi' Signore...») si ripeterà all'inizio di ognuno dei tre terzetti-antifona. Qui e nel terzetto successivo (vv. 32-34) la sera viene presentata con connotati umani e femminili: la lode si rivolge al suo *viso di perla* e ai suoi *grandi umidi occhi*, metafore che sorgono dall'effetto della recente pioggia depositata sulla terra (l'acqua «si tace» negli occhi della sera in quanto è stata appunto accolta dal corpo della terra).

v. 19. *bruiva*: francesismo, da *bruit*, rumore, brusio, presente anche in Pascoli (ne *Lo stornello*, v. 6, in *Myricae*, riferito ai bossi), e che in questo caso risente anche del Verlaine di *Romances sans paroles* (*Ariettes oubliées*): «O bruit doux de la pluie» («O dolce rumore della pioggia») (Gibellini): si tratta d'un rumoreggiare leggero, riferito al recente cadere della pioggia sul fogliame (indicato con l'imperfetto *bruiva*).

20 Dolci le mie parole ne la sera
 ti sien come la pioggia che bruiva
 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
 25 e su 'l grano che non è biondo ancóra
 e non è verde,
 e su 'l fieno che già patí la falce
 e trascolora,
 e su gli ulivi, su i fratelli olivi
 30 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!

35 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

v. 21. questa pioggia leggera, come un pianto, è un languido saluto alla primavera che cede il posto all'estate.

vv. 25-31. degli elementi vegetali D'Annunzio indica la condizione incerta e trascolorante, suggerita dal muoversi delle fronde (come nel caso dei *pini* con le dita di rosa, cioè con i nuovi germogli rosati, che giocano con il vento), da uno stato del tutto transitorio (come nel caso del grano né *biondo* né *verde*, non ancora maturo e del fieno appena falciato) o da un indefinito pallore (come nel caso degli ulivi).

vv. 29. fratelli olivi: nuova reminiscenza francescana (nel *Cantico delle creature* san Francesco chiamava fratelli e sorelle i diversi elementi naturali e non umani). Il colore pallido delle foglie degli ulivi rende ai *clivi* (i pendii) una santità, che vuol essere contemporaneamente cristiana e pagana (presso gli antichi l'ulivo era pianta consacrata alla dea Pallade, come D'Annunzio ricorderà ne *L'ulivo*, com-

ponimento che in *Alcyone* segue *La sera fiesolana*).

v. 32. aulenti: profumate.

vv. 33-34. la cintura (*cinto*) che recinge la Sera antropomorfizzata (che probabilmente sta a indicare metaforicamente l'orizzonte) è paragonata al salice che lega i fasci di fieno fresco e odoroso.

vv. 35-39. la parola del poeta («Io ti dirò... e ti dirò...») esprime la propria onnipotenza, la propria capacità di sciogliere segreti imponderabili, accessibili solo a iniziati. La seconda persona (*ti*) è quella della donna, che quasi ingloba in sé la figura dei lettori a cui il *dire* del poeta si rivolge. I *reami* / *d'amor* sono regni favolosi e immaginati a cui conduce il corso del fiume, forse al di là della sua stessa foce; ma a questo richiamo a qualcosa di immensamente lontano si congiunge quello alle *fonti*, ai misteri sacri e originari dei luoghi montani da cui il fiume stesso prende vita. Si noti il particolare ritmo di sospensione che a questi

40 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
 45 e nel silenzio lor sempre novelle
 consolatrici, sí che pare
 che ogni sera l'anima le possa amare
 d'amor piú forte.

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

versi è attribuito dai due *enjambements* *reami* / *d'amor* e *fonti* / *eterne*. Il fiume a cui si allude (anche se rimane volutamente indeterminato) è l'Arno, che attraversa tutta la piana di Firenze, visibile da Fiesole. L'immagine dei *fonti* che parlano l'avevamo già incontrata in *Hortus Conclusus*, v. 28, p. 446.

vv. 39-48. il poeta dirà alla donna quale segreto faccia curvare le colline come labbra chiuse da qualche impedimento (*divieto*); il paragone tra la curva delle colline e le labbra chiuse che sembrano trattenere qualche misterioso segreto può attribuire alle colline stesse una *volontà di dire*, un impulso a rompere il segreto che resta però sempre trattenuto, ma in cui si riconosce la loro bellezza e il loro carattere di *consolatrici*. *Volontà di dire* è espressione usata piú volte nella *Vita nuova* di Dante: qui essa è riferita

alle «colline» antropomorfizzate, espressione della voce del poeta (che naturalmente si identifica con quella stessa *volontà*), ma anche piene di un segreto fascino femminile; è proprio il legame tra la *volontà di dire* e il *silenzio* che attribuisce a quelle labbra-colline una bellezza che va al di là di ogni umano desiderio, e una sempre nuova capacità di consolare chi le contempla, che suscita una disposizione ad amarle ogni sera *d'amor piú forte*.

v. 50. l'attesa: è l'attesa della notte, collegata alla trepida «volontà di dire», che comporta il darsi di una fine e di una morte (quella della sera, con altre suggestioni date dal balenare del legame, sottolineato dalla rima, tra l'*amor piú forte* del v. 48 e la *pura morte* del v. 49) e l'imminenza d'un inizio (il prossimo apparire delle stelle).

La tenzone

(da *Alcyone*)

Composta a Marina di Pisa il 5 luglio 1899, fu pubblicata per la prima volta su «Il giorno» del 1° luglio 1900, con il titolo *La tregua*. Un appunto del 2 luglio 1899 rivela esplicitamente la situazione da cui questa poesia prende avvio: si tratta di una escursione in barca a vela alla foce dell'Arno, durante un soggiorno estivo alla Marina di Pisa (ecco solo qualche battuta di questo appunto: «Si veleggia su per l'Arno... S'ode il canto delle lodole e quel-