

Un parere sul linguaggio di «Alcione»*

Una chiamata a consulto (o di correo?) sul problema del linguaggio di *Alcione* è di per sé imbarazzante: tanto più se l'estensore è costretto, da brevità di tempo e di spazio a sua disposizione, a enunciazioni insieme improvvisate e apodittiche, povere dell'apparato documentario che richiederebbe ogni discorso su fatti di lingua e stile.

In queste battute iniziali, mi si permetterà dunque, per vincere le difficoltà del decollo, di abordare il tema nella forma della testimonianza personale. Chi scrive è giunto a occuparsi di D'Annunzio per vie indirette, partendo da un dato così irrecusabile e interessante com'è la cospicua influenza dannunziana su linguaggio e tecnica del Novecento poetico italiano. Senza presumere, con immodestissima sineddoche, che la mia esperienza al riguardo sia rappresentativa di quella di una generazione, ritengo però che per molti miei coetanei l'accesso a D'Annunzio sia stato altrettanto mediato e obliquo, una lettura «seconda», non primaria (a differenza, forse, che per Pascoli). E almeno per quanto mi concerne, se vi era curiosità di letture di prima mano, questa s'indirizzava non già principalmente al terzo libro delle *Laudi*, o ad altro D'Annunzio più indiscutibile, quanto piuttosto al D'Annunzio proverbialmente *pasticheur*, orpellato e di cattivo gusto di certi romanzi o anche di talune raccolte poetiche (come *Intermezzo*). Non che si trattasse della «rimozione» di cui ha parlato di recente, per sé e per altri negli anni trenta, Vittorio Sereni: benché il mio disinteresse dell'adolescenza e della giovinezza tendesse a colorarsi di rifiuto volontaristico (sono ancora di quelli che hanno un padre

* [Agosto 1971. Inedito].

rimasto – solo in letteratura! – fervidamente dannunziano), la rizione vera e propria l'avevano già attuata in proprio gli uomini delle generazioni precedenti, e per nostra fortuna non ce n'era più bisogno. Non rimozione dunque, ma fundamentalmente spontanea distanza, e distacco.

È difficile dire se e in che misura il distacco si sia poi colmato, o ridotto. Ma è probabile che il senso del nostro (perlomeno del mio) rapporto con *Alcione* stia tuttora entro i termini di un'opposizione di questa specie: fra l'urgenza culturale di un'analisi rinnovata e finalmente trivellante del testo, cui sollecitano cartelli indicatori provenienti da ogni punto cardinale, e la sua perdurante resistenza a divenire un libro di lettura consuetudinaria e disinteressata. Eppure, mi si dirà, *Alcione* è un classico, tanto più garantito come tale dalla distanza che si diceva. Ma forse il punto sta proprio qui. Nel sottile disagio e nel diaframma che nascono fra noi e un'opera che volle, e prodigiosamente riuscì, a essere classica in un momento storico in cui, per molte ottime ragioni, questa impresa già era – e ancora più divenne poi – impossibile per chiunque, e neppure desiderata (in questo senso, Pascoli non è un classico). Eppoi, classici si diventa, generalmente dopo esser stati opere di polemica e rottura, mentre *Alcione* è nato bell'e classico, senza sforzi e senza fratture da parte dell'autore né con gli altri né con se stesso.

Eppure, si potrebbe ancora e inversamente incalzare, *Alcione* sul piano della tecnica e del linguaggio è un gran libro sperimentale (basti pensare alla novità e duttilità dei ritmi). Indubbiamente lo è, e quanto acutamente, da qualsiasi parte lo si osservi: o che lo si proietti sullo sfondo della cultura poetica anteriore e coeva, o che lo si collochi nell'ambito della stessa carriera dannunziana (per esempio certi settori del lessico mostrano una inventività anche più fertile che in *Laus vitae*); o infine che si misuri l'importanza e varietà delle sue proposte, con angolatura forse capziosa ma sempre proficua, dalla gamma così estesa delle utilizzazioni che ne hanno fatto, in servizio del loro sperimentare, i poeti del Novecento. Ed è chiaro che proprio la nostra quotidiana frequentazione di sperimentalismi tecnico-linguistici novecenteschi ci fornisce un punto di vista particolarmente adatto ad avvicinarci in modo nuovo a D'Annunzio; tale anzi, proprio in quanto interno al farsi stesso dell'opera, da poter pure intiepidire il distacco un po' freddo di cui sopra.

Ma di che sperimentalismo veramente si tratta? Di solito nei grandi sperimentali, tipo Dante, polivalenza linguistica e compresenza di registri diversi nascono da una differenziazione dei reali, e la provocano; il loro linguaggio agonistico e inventivo – e in questo consiste fra l'altro la sua acuta provocazione conoscitiva – nel momento stesso che conserva dinamicamente la traccia scottante della tensione che l'ha creato, sembra rimandare di continuo ad altro da sé: alla stratificata e contraddittoria ricchezza della realtà, come morsa e svegliata da un simile strumento articolato a più sonde di varia profondità, e insieme agli *standards* vigenti di verbalizzazione del reale, che esso perfora e trascende in ogni senso. In D'Annunzio, al contrario, la continua mobilità linguistica e formale presuppone il livellamento e l'intercambiabilità, al limite la pretestuosità, dei reali. In lui, e specie in *Alcione*, quietata con tutta naturalezza nel perfetto amalgama retorico della pagina la tensione sperimentale, la forma raggiunta si gode sempre beata, e ogni nuova fase di sperimentazione finisce per avere come referente verbale da superare (o piuttosto arricchire) nient'altro che il linguaggio stesso dell'autore nel suo via via mutevole assetto: tanta è del resto la furace e innocente disinvoltura con cui quel linguaggio demiurgico sa neutralizzare previamente il diverso da sé, esperienze vicinissime nel tempo non meno delle lontane, annettendoselo e fagocitandolo incessantemente («Imito qualunque richiamo...»). Col che andrà subito mandata un'altra e ovvia considerazione, cioè che l'arte dannunziana è tanto ricca di calchi di altri testi e di mimetismi letterari quanto necessariamente sprovvista, dato il carattere assimilante e riduttivo di queste operazioni, di allusività – e ancor più, si capisce, di intenti in largo senso «parodistici».

Ancora, e soprattutto: l'inquietudine linguistica dannunziana, sempre a differenza che negli sperimentatori dell'altro tipo, non dà luogo a strutture pluristilistiche, a più registri, ma a strutture decisamente monostilistiche (anche nello smorzato del *Paradisiaco*: dove cade una sensibile differenza, se non coi crepuscolari senz'altro, certo con Gozzano). Con questo non intendo certo affermare che tutta l'opera di D'Annunzio stia sotto il segno di una monoglottia unitaria e in ogni momento uguale a se stessa, ma semplicemente che, nella varietà delle sperimentazioni, l'alternanza e coesistenza dei registri saggiati non si instaura all'interno d'un medesimo testo, ma fra testi e testi,

fra esperimenti ed esperimenti diversi, restando ognuno di essi un sistema a registro stilistico univoco: che è, se ricordo bene, il senso di un calzante intervento di Isella all'ultimo convegno di Gardone. Istruttiva al proposito, nel contemporaneo di Pascoli, l'attitudine verso il dialetto, pretesto di esercitazioni feriali e ben circoscritte o, quando sia immesso nella prova ambiziosa della *Figlia di Iorio*, stemperato nella dominante patinatura arcaiceggiante (secondo l'equazione: color locale = color temporale, tono popolare o falso-popolare = arcaico o falso-arcaico). A ciò si connette anche un altro fatto: che D'Annunzio si pone in linea di massima fuori della congiunzione, in tanti altri necessaria, di sperimentalismo ed espressionismo (quanto meno ciò vale per *Alcione*; diverso discorso si dovrebbe forse tenere per cose come certe pagine più eccitate ed esorbitanti di *Maia*). Se non altro perché l'autentico espressionismo presuppone sempre nei suoi titolari un senso altrettanto pungente della forza e autonomia del proprio strumento, e della sua costituzionale inadeguatezza o approssimazione di fronte all'irriducibile alterità solida-ostile del reale (si pensi a Gadda, o prima ai vociani), collocandosi col proprio dinamismo precisamente nello spazio di tensione aperto dal loro continuo, mai suturato divaricare: in essi l'uso agonistico del linguaggio è tutt'uno con una sua concezione, implicitamente, di acuto relativismo. Mentre in D'Annunzio, notoriamente, i confini fra vita e letteratura tendono a essere cancellati, sicché la seconda possa intercambiarsi alla prima o meglio voglia porsi, come ancora vedremo, quale sostitutiva di essa. E infine, se è vero che ad ogni sperimentalismo immane il pericolo della sua propria retorica, D'Annunzio è evidentemente esposto in modo particolare a questo rischio dell'inerzia ripetitoria, della cristallizzazione in sigle ricorrenti delle già trovate inventive (dove per esempio l'onniaccoglienza di molti moduli formativi delle parole, preffissali e suffissali, da lui attivati, o lo scialo della cadenza sdrucciola): e non occorre, con quanto s'è detto e si dirà, soffermarsi sul perché del fenomeno.

M'accorgo bene che con queste osservazioni vado a costeggiare la formula critica assodata e quasi banale che caratterizza D'Annunzio col predicato della fiducia assoluta, «decadente» nella Parola: solo che vorrei dedurne qualche corollario. Il primo – in relazione a quanto appena notato – può esser questo. Se si prende finalmente la cate-

goria della «espressività» in senso un po' stretto, D'Annunzio non è un poeta espressivo. Il suo non è un linguaggio-espressione, ma, abbastanza letteralmente, un linguaggio-oggetto – e nell'inevitabile rovescio della medaglia, linguaggio-feticcio: che ci appare sempre, rispetto alle occasioni e alla persona stessa che lo mettono in moto, estraniato, tutto lavorato a bulino dal di fuori (in Pascoli, si sa, è continuamente soffiato dentro, come i vetri di Murano). Non sembri un paradosso per uno scrittore che ha talmente parlato di sé. Certo un paradosso non è per *Alcione*, che può ben essere definito (Solmi) un «diario lirico», ma è anche opera in cui lo scrittore spinge all'estremo la riduzione della realtà, compresa quella del suo io più intimo, a una serialità di occasioni, e quell'io – tanto spesso del resto commutabile in trasposizioni favolose di persona o traducibile in un «noi» – sta più che mai nella funzione mitico-trascedentale di luogo d'operazioni insieme vitali e verbali; cosicché (come mostra esemplarmente *Meriggio*) può essere a sua volta completamente oggettivato e visto dal di fuori, si direbbe alienato.

Tale linguaggio-cosa autosufficiente e assolutizzato è per sua natura semovente, dunque centrifugo: di qui, anche, la consustanziale frequenza delle famose catene analogiche a ruota libera (*come... come... come...*), dove a forza di addizioni e dilatazioni di comparanti il comparato smarrisce il proprio scopo denotativo e il significato contestuale è interamente delegato al mutevole gioco connotante delle analogie. (Qui sarebbe probabilmente da segnare una delle differenze di sostanza rispetto al miglior analogismo contemporaneo, che nel suo carattere di processo intuitivo-conoscitivo, non mira alla dissoluzione, ma all'illuminazione fulminea, inedita del comparato. Si paragonino ad esempio le più penetranti analogie ungarettiane con la totale vegetalizzazione dell'umano di «il cuor nel petto è come pesca l'intatta, l tra le palpebre gli occhi l son come polle tra l'erbe» ecc.). È estremamente significativo che, nelle *Stirpi canore*, questo trattamento centrifugante tocchi alle stesse «parole» del poeta, di modo che la prepotente dichiarazione della loro onnipresenza e onnipotenza si converte implicitamente in quella della loro congenita labilità e continua fuga in avanti, inevitabilmente decettive e frustranti.

Più in genere una visione così esclusivistica dell'autonomia e autosufficienza del linguaggio – e della letteratura – determina, nonostante la folta presenza di elementi (visivi, tattili, auditivi...) mimetico-

suggestivi, il carattere fortemente arbitrario e diciamo pure illusionistico (ecco un aspetto del «barocco» dannunziano) del «mondo» di *Alcione*, come quasi ovunque in D'Annunzio. Potrà ancora tornar utile discorsivamente il raffronto con Pascoli – e credo che dal lato sperimentale sarebbe già sintomatica un'analisi della tecnica e funzione dei rispettivi procedimenti fonosimbolici. Quando Pascoli sollecita i fenomeni col suo linguaggio sensitivo e vibratile, è anzitutto per penetrarne la sostanza riposta, per cogliere un reale più reale (e più misterioso) di quello che appare ai sensi comuni, per sentir crescere l'erba: la sua microscopia del concreto (d'altronde, è noto, sempre rovesciabile in telescopica del grandioso) si svela per ricerca dell'autentico, del germinale. In D'Annunzio non domina affatto questa preoccupazione di catturare il segreto della realtà attraverso approssimazioni suggestive, ma la ben diversa ambizione di crearne *ut artifex* gli equivalenti o meglio i sostituti verbali in un libero automodellarsi del linguaggio: quindi il rapporto fra quest'ultimo (e la finzione artistica) e la realtà è sempre in lui di specie analogica, un integrale troppo sostitutivo. Decisiva se mai altro l'*Onda*, con quella pertinace e ostentata mimesi virtuosistica di fenomeni naturali che si scopre alla fine per lode della propria «strofe lunga».

Da ciò discende l'obbligo della massima cautela nell'applicare al pescarese etichette quali simbolismo e impressionismo che invece vanno bene, separatamente e assieme, per Pascoli. Per quanto riguarda la seconda, la distanza che corre fra gli enunciati descrittivi dannunziani e il vero e proprio impressionismo è pressappoco la stessa che separa «*Albica il mar*, di cristalline strisce l varia, su i lidi ansare odesi appena» (*Feria d'agosto*) dall'efficace sommarietà macchiaiola del carducciano (che probabilmente gli sottogiace) «e sotto il maestrale l urla e biancheggia il mar»: nel diversissimo effetto dei due verbi ottici sinonimi, non è solo questione del *surplus* di preziosismo, anche ritmico (sdruciolato ad apertura di strofa), ottenuto con la sovrapposizione del raro latinismo; ma soprattutto del fatto che, con questa manipolazione linguistica, la resa del fenomeno giunge a «staccarsi e rendersi in una distanza culturale» (Contini, perfettamente). E per conto mio sarei disposto complessivamente a ritenere che la pervicace caccia al termine raro, gemmeo (arcaico, esotico, tecnico, comunque nobile) non vada solo e necessariamente addebitata a poetica edonistica e ad atteggiamento linguistico – direbbe Devoto – di «evasio-

ne», ma anche a ricerca di distanziamento e di limpido fissaggio oggettivante del dato. Così, ancora, in un verso come «Riconobbi il coloro dal sentore» in fine di strofa (*Stabat nuda Aestas*), agirà in quel senso la scelta dei due sostantivi nobili in luogo di loro sinonimi più andanti; e direi che l'ipotesi è confermata dallo stesso taglio sintattico metrico dell'immagine che, bloccandola tutta entro un unico verso isolato fra due pause forti, ne sbalza con estrema chiarezza il rilievo. (Procedimenti del genere, anche modernamente associati a rilievi nominali, son frequenti in *Alcione*, e ne nascono alcuni dei sintassi nuovi e fermi di D'Annunzio: «Un falco stride nel color di perla: l tutto il cielo si squarcia come un velo»; «Bonaccia, calura, l per ovunque silenzio»; «Tutto il cielo precipita nel mare»; «Ammutisce la rana, se m'appresso. l Le bolle d'aria salgono in silenzio»; «Su l'acqua un lampo di smeraldo, e il becco l tuffa il piombino»).

Insomma, purché si prescinda dall'etichetta inopportunistica di «realismo» purtroppo usata al proposito, conviene calcar la mano sui caratteri di puntualità icastica, nettezza di contorni, e connessa univocità semantica, del linguaggio dannunziano. Ciò vale non solo per equilibrare definizioni che puntino eccessivamente sulla opposta tendenza dell'abbandono a una dilabente musicalità; ma anche per precisare che quell'innegabile vocazione alla melodia aperta e ininterrotta si attua in effetti con un montaggio (da parte sua tecnicamente ferreo e tale da arginare e interpungere continuamente il flusso melodico: versi-ritornello, in genere abbondanza di moduli parallelistici, lo stesso gioco fittissimo di rime ecc.) attuato su segmenti per sé tutto l'opposto che sfocati e indistinti, anzi di cristallina evidenza e di suono netto e perspicuo, senza alonature e camere di risonanza. E tali sono infine anche versi memorabilmente suggestivi e «vaghi» come «Un'altra era con noi, ma restò muta, l tra gli oleandri lungo il bianco mare» o «Sugger di labbra fievole fa l'acqua l ch'empie l'orma del piè tuo delicata»: qui hanno proprio funzione rassodante dell'immagine elementi ritmici quali la «rima imperfetta» interna *fievole: piè* e l'iperbato del secondo verso. Non dubito che sarà a una caratterizzazione complessiva di questo genere che perverrà l'analisi dei prodotti più celebri del melodismo alcionico, *Pioggia nel pineto* e simili. Meglio ancora, quanto detto spiega il motivo forse principale della capillare azione esercitata dai testi dannunziani (*Alcione* in testa) sulla letteratura successiva: la quale consiste, ancora più che nell'esibizione di uno ster-

minato repertorio di *verba* e di giunture retoriche, nell'offerta di una serie illimitata di «oggetti poetici» a tutto tondo e di quasi impersonale nettezza e plasticità. Così pure ritengo che solo partendo da conclusioni del tipo su delibato si potrà collocare, in modo che finalmente soddisfatti, D'Annunzio entro la costellazione dello stile d'epoca (ovviamente europeo, non solo italiano) in cui si inserisce: e non mi meraviglierei se, in virtù di quei connotati, la sua posizione finisse per risultare in tale ambito piuttosto eccezionale che tipica.

Quanto al materiale linguistico in sé. Credo non giovi insistere, discriminando il duraturo dal caduco, sull'arricchimento portato alla tastiera dei successori dall'inflessa opera di rianimazione verbale compiuta da D'Annunzio; ma piuttosto ricondurne provenienza e carattere agli aspetti complementari, che notavamo, della visione dannunziana del linguaggio, sperimentale ma nello stesso tempo oggettivistica e assolutizzante: cui va evidentemente subordinata la componente, importante e palese ma alla fine strumentale, del purismo classicheggiante da aristocratico tardoumanista. Alludo in particolare all'aspetto più vistoso di tale edonismo verbale, cioè la continua sollecitazione delle risorse potenziali della lingua dal lato delle sue riserve diacroniche: arcaismi letterari, latinismi ecc.; e lo stesso vocabolario tecnico e speciale, ammesso di preferenza se fornito di patenti d'autorità culte (mentre il ricorso a neologismi dell'uso, che comunque non riguarda *Alcione*, avviene sotto la copertura del registro «epico» che li nobilita). Ora quest'operazione fu possibile, nelle dosi massicce che sappiamo, in virtù di una concezione eminentemente acronica, statica e ontologica della lingua: la ricchezza di spessore culturale e temporale della pagina dannunziana è in verità condizionata da assenza del senso della temporalità del linguaggio, e risulta piuttosto una pancronia che una stratificazione. E s'intende che questo atteggiamento ben poco ha a che fare con l'esotismo temporale, per così dire, di un Pascoli che resuscita latino o italiano dugentesco, amati giusto in quanto lingue che più non si fanno, per la loro lontananza arcana e suggestionante: perché nasce, invece, dall'abolizione della distanza culturale e della relatività transeunte del linguaggio. Di fatto si può dunque affermare che gli arcaismi dannunziani sono tali linguisticamente, non stilisticamente. L'adamantina aulicità del dettato appare una sorta di cifra stilistica *a priori* che riduce alla sua liscia superficie i materiali originariamente diversi e remoti; ed è qui molto eloquente

la predilezione per i vocabolari come fonti linguistiche, appunto perché la realtà verbale vi è pietrificata, è divenuta repertorio fuori del tempo. In un certo senso la quantità uccide così la qualità, e non c'è oro dove tutto ciò che è toccato oro diventa; l'amor sensuale della parola si distribuisce imparzialmente e onninamente, come teorizzava di quell'altro amore il Don Giovanni mozartiano.

Non si rifletterà mai abbastanza su come, in conseguenza di tutto questo, l'imponente tentativo dannunziano di proporre ancora una volta come attuale il linguaggio aulico di una tradizione secolare suonò in pratica quale sua liquidazione: pertrattare quel linguaggio con tale impassibile e straniante manierismo, facendo un assoluto di una variabile storica, voleva dire allontanarlo definitivamente. Né l'importanza storica del risultato è diminuita dalla considerazione che con buona probabilità a D'Annunzio soggettivamente mancava (diversamente che ad altri scrittori di tipo «parnassiano») la coscienza di queste implicazioni della sua prassi. E anche su questo, in particolare, occorre riflettere: la fenomenologia del cozzo dell'aulico col prosaico di montaliana memoria, che percorre come un filo rosso specifico la tecnica poetica contemporanea, difficilmente sarebbe stata possibile senza D'Annunzio. Poiché D'Annunzio, consuetizzando e oggettivando insieme il linguaggio aulico, ne metteva a disposizione un campionario inesauribile di nitidi quanto fungibili *specimina*; ma nello stesso tempo e soprattutto, interdicendo alla *langue de la tribu* l'ingresso al tempio e presentando così spesso l'immagine di una lingua poetica monotona, tutta, e quasi per necessità e natura, curiale e letteraria, determinava *in re* la rivalutazione del prosaico e quotidiano come elemento stilistico di differenziazione e scarto (possibilità subito affermata al volo da Gozzano).

Così siamo tornati al problema lasciato aperto, quasi in forma di domanda, all'inizio. Ciò che è stata *in sé* l'esperienza stilistica e linguistica di D'Annunzio si riflette con chiarezza in ciò che è stata *per gli altri*. Riassumendo: acuto sperimentalismo e miracolosa inventività tecnica, ma cristallizzati in organismi «classici», in certo senso immediatamente inattuali, con tendenza al tono alto se non eloquente; vaglio sottilissimo delle possibilità della lingua e straripante ricchezza di materiali, ma livellati su registri monostilistici, neutralizzati nella loro potenzialità differenziale; linguaggio oggettivo e autosufficiente, come staccato dall'autore stesso nonché dalla propria matrice storica

e dinamica, dunque eminentemente «esportabile» benché, o appunto perché, sentito subito estraneo, lontano; e così via. È abbastanza per spiegare, anche restando al di qua delle note motivazioni d'altro genere, come tutti i sistemi linguistici della poesia contemporanea continuino, quale più quale meno, quello dannunziano, e insieme tutti lo rifiutino; o per dir meglio come il profondo e permeante influsso di D'Annunzio sulla lingua lirica del Novecento vada di conserva con il sostanziale – e precoce – distacco nei suoi confronti dei nuovi poeti, anzi sia provocato proprio da questo distacco.