



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Scuola di dottorato di ricerca in SCIENZE LINGUISTICHE,  
FILOLOGICHE E LETTERARIE

INDIRIZZO UNICO

CICLO: XXVII

Metrica e stile nell'Alcyone di Gabriele d'Annunzio

Direttore della Scuola: Ch.ma Prof. Rosanna Benacchio

Supervisore: Ch.mo Prof. Sergio Bozzola

Dottorando: Mattia Coppo



## INDICE

Introduzione:	p. 5
La metrica di <i>Alcyone</i>	p. 11
1.1 I sonetti	p. 13
1.2 La strofe saffica	p. 27
1.3 La quartina	p. 33
1.4 I madrigali dell'estate	p. 39
1.5 L'isostrofismo "debole", dei Sogni di terre lontane	p. 48
1.6 La nona rima nell'oleandro	p. 51
1.7 le terzine	p. 54
1.8 <i>Lungo l'Affrico e La sera fiesolana</i>	p. 61
1.9 le ballate	p. 69
2.0 le strutturazioni ibride	p. 85
Lo stile di <i>Alcyone</i>	p. 95
3.1 Il <i>refrain</i> nei primi esemplari della <i>strofe lunga</i>	p. 96
Bibliografia	p. 101



## INTRODUZIONE

Per la classificazione delle forme metriche guardo a BOZZOLA 2016. ho usato le categorie da lui impiegate nella descrizione della devoluzione delle forme metriche nell'Ottocento italiano.

Il punto forte di discrimine è lo stesso da lui indicato, ovvero l'isostrofismo. Questa era stata indicata come categoria debole di tenuta metrica nella definizione di Mengaldo della metrica libera o liberata.

Le forme della tradizione sono, quindi, tutte accorpate, quando costruite *a tenuta*, ovvero quando costituiscono un'architettura chiusa

nei suoi estremi formali. Non ho operato distinzioni o sottogruppi all'interno di queste, dal momento che ciò che mi interessa maggiormente è il loro, fondamentalmente, stare nella raccolta.

Considero le forme della tradizione secondo l'indicazione data, tra gli altri, da Barbieri 2001, quindi le considero vincoli del rituale che l'atto poetico, su base antropologica, richiede (Testa, se vogliamo Agamben che segue, già che ci siamo, Foucault LMLC)

Spiega bene come la vedo ADORNO1976, se spostiamo l'ambito da quello musicale a quello poetico: qui è reso esplicito il legame (e il ruolo rispettivo) tra forma poetica e fruizione della stessa da parte dell'ascoltatore (il termine va bene sia per Adorno che per noi).

Il lavoro sui rimemi è qualcosa che, a quanto so, mancava sull'*Alcyone*. Certo vi sono osservazioni puntuali credo su ogni singolo rimema della raccolta, vista la quantità e la qualità dei commenti. Ma mi è sembrato utile raccogliere in una visione d'insieme i fenomeni riscontrabili in punta ai versi di *Alcyone*, e qualche risultato ne è uscito.

Per l'uso che ne faccio considero la rima alla stregua degli altri elementi di ripetizione di cui discuterò più avanti. E d'altra parte la rima è un evidente fenomeno di ripetizione, soprattutto in un contesto di metrica liberata.

Va infatti fatto un distinguo nettissimo sul valore rimico tra i testi a forma chiusa e i testi a forma aperta (compresi quelli isostrofici): nei testi a forma chiusa la rima è elemento architettonico obbligato, e il lavoro del poeta è un lavoro di selezione semantica (elezione del termine da posizionare in punta, relazioni che esso intrattiene con gli altri elementi della serie, eccetera), armonica (quale peso fonico

assegnare al rimema?) ed intonativa (il termine-rima è sede di intonazione conclusiva o perno di un'inarcatura?).

Nei testi a forma aperta la rima può tranquillamente non esserci. Allora la prima selezione da operare andrà posizionata sulla questione se inserire o meno una rima: il tutto in una situazione di tensione non preordinata, che possiamo chiamare ritmica invece di metrica (ma anche a-ritmica o controritmica, se la terminazione rimane irrelata).

La rima è, in questo caso, esempio ottimo di un concetto molto utile per comprendere la dinamica poetica, quello deleziano di differenza generata dalla ripetizione DELEUZE1968: qualcosa torna uguale ma quando torna uguale non è la stessa cosa. E la possibilità che questo qualcosa (il rimema, nel nostro caso) non torni non fa che accrescere il valore (il rilievo, semioticamente, o la pertinenza, linguisticamente) del termine che ritorna, e la conseguente differenza (in termini di senso) che esso porta con sé.

Questo concetto ci servirà anche per capire il significato di quanto invece, e di casi ne abbiamo in *Alcyone*, ritorna identico.

Lateralmente a questo ho lavorato anche sull'impiego dannunziano (altro *locus* su cui si è scritto tantissimo) dell'assonanza. La posizione della critica è, in sostanza, questa: d'Annunzio impiega talvolta l'assonanza in luogo della rima (NOFERI1950 CONTINI1970 PAZZAGLIA1974 MENGALDO1996 GAVAZZENI1980 GIOVANNETTI2010). La questione è, ancora una volta, di inserire la figura nel contesto, e qui intendiamo il contesto come sfondo.

Specifico qui che ho distinto gerarchicamente le assonanze presenti in un contesto di maggioranza di terminazioni relate (rilievo strutturante, ma il termine verrà specificato) dai casi di coppie assonanti isolate, siano esse a contatto o a distanza (rilievo cromatico locale).

Mi sembra evidente che nel primo caso la figura si presenta quale alternativa evoluta alla rima, sempre in un quadro interpretativo che vi vede un'evidenza di ripetizione del differente, del non identico.

Riguardo alla catalogazione dei fenomeni intonativi, il quadro di riferimento è rappresentato dai lavori di MENICHETTI1993, PRALORAN2013, DAL BIANCO2007. Dal secondo riprendo la definizione del fenomeno posta da LOTMAN1985, dove l'intonazione viene descritta nella messa in rapporto della sintassi con il metro.

Fondamentale è stata la riflessione di Dal Bianco sulla sua poesia: da qui ho tratto l'urgenza di descrivere il fenomeno nel contesto dannunziano.

Gli accenni descrittivi delle curve intonative hanno una base linguistica (VOGHERA 1993, DE DOMINICIS 2010, HIRST-DI CRISTO 2011, SUN AH JUNG 2015). L'impiego di una terminologia stabilita per la catalogazione di fenomeni relativi all'oralità è lecita secondo quanto in DE DOMINICIS 2010, e giustificata, da un punto di vista critico, dall'innegabile tasso di oralità della lingua poetica dannunziana (JACOMUZZI1974). Certamente non sono sceso a specificare le sottocategorie tipiche del parlato spontaneo, laddove intervengono fenomeni articolatori legati alla fisicità e alla provenienza geografica del parlante, ma la sovrapposizione tra uno schema buono per la descrizione di un parlato letto (DE DOMINICIS 2010 su BOLINGER1989) e il discorso poetico dannunziano mi sembra riesca fruttuosa.

Le osservazioni sull'intonazione dannunziana in *Alcyone* si concentrano sulla figura dell'*enjambement*: ho catalogato i fenomeni tanto dal punto di vista dell'intensità della frattura sirrematica (con conseguente maggiore o minore sospensione della curva in *découpage*), quanto

dalla loro capacità di ingenerare situazioni di sincope o contrappunto nel flusso melodico, dinamizzato dalla sfasatura tra il respiro del verso e la pausa sintattica (emblematici i casi di innesco + rejet + pausa sintattico-intonativa).

Per la classificazione delle forme ritmiche seguo l'impianto di scansione descritto con finezza, rigore e pazienza da PRALORAN 2003, e integro con le osservazioni fatte da Dal Bianco.

Nello specifico non entrerà su puntuali soluzioni scansive, ritenendo la mia scansione molto "normale". Ci saranno penso alcuni luoghi in cui le mie attribuzioni di peso accentuale potranno risultare delle soluzioni diciamo semplificate, dal momento che in ogni situazione di dubbio ho preferito riportare lo schema accentuativo più "scarico", quello cioè giocato sui soli accenti primari. Questo ad esclusione dei casi con possibilità di creazione di ribattimento di ictus, in cui qualche ambiguità è stata risolta con la valorizzazione dell'ictus addizionale. Il motivo per cui ho scelto di privilegiare una scansione *scarica* non è teorico, ma piuttosto segue le indicazioni che lo stile dannunziano mi dà su altri livelli, quali la ricerca della velocità elocutiva, la predilezione per le tessere sdruciole, la tendenza alla sintassi veloce e il gusto per l'isolamento della terminazione versale. Tutti aspetti che verranno descritti nel corso di questo lavoro, e tutti portano verso l'impiego di un verso veloce e melodico.



## LA METRICA DI ALCYONE

Esaminiamo in questa prima sezione del nostro lavoro tutte le liriche contenute in *Alcyone* la cui configurazione formale va ricondotta ai metri della nostra tradizione lirica.

Il punto di vista impiegato vuole mettere in evidenza le istanze ritmiche, relative allo stile personale dell'autore, presenti nell'interpretazione dei modelli tradizionali.

Una particolare attenzione è stata riservata a tutti i movimenti che portano verso una deformazione delle forme stesse: tali elementi decostruttivi sono stati raccolti in funzione tanto della genesi della *strofe lunga* dannunziana, quanto in vista di una prospettiva che inserisca

l'opera del pescarese all'interno del movimento di liberazione del canone poetico nazionale iniziato da Leopardi e compiutosi nei primissimi anni del secolo XX.

## 1.1 I sonetti

Diciotto i sonetti contenuti nella raccolta: i nove raggruppati nella *Corona di Glauco* (terza sezione), sette compresi nella parte quarta (*Il Tritone, L'alloro oceanico, Il Prigioniero, La Vittoria navale, Il peplo rupestre, Il vulture del sole, L'ala sul mare*), due in quella conclusiva (*Litorea Dea e Il Tessalo*).

Il sonetto ricopre, nell'economia del libro, il ruolo di componimento d'appoggio per gli snodi importanti della seconda metà di *Alcyone: La Corona di Glauco* sta immediatamente prima di *Stabat Nuda Aestas*, soglia del *Ditirambo III*; la sequenza successiva, intervallata dall'"ipermadrigale" *L'Arca romana*, si conclude sul successivo testo preditirambico (*Altius egit iter*). Nella sezione conclusiva, invece, i due sonetti fungono da introduzione, rispettivamente, a *Undulna* e a *L'otre*. L'indagine sui sonetti è stata condotta a tappeto. Si tratta della forma della nostra tradizione lirica, che da sempre rappresenta, soprattutto per il lirico di maniera, l'occasione per confrontare la propria traccia con un metro compatto, breve, fortemente scandito al proprio interno.

D'Annunzio impiega diciassette volte lo stesso schema metrico, quello più tradizionale, ovvero due quartine a rima incrociata e due terzine a rime replicate (ABBA ABBA CDE CDE), lo schema più fortunato della nostra tradizione lirica. Un solo sonetto, *L'alloro oceanico*, presenta

una diversa conformazione della fronte, che viene costruita con il meno frequente schema a rime alternate (ABAB ABAB CDE CDE).

Non mancano però le variazioni sul tema: in sette componimenti lo schema si regge sull'impiego, a fianco della rima, dell'assonanza con valore strutturante; negli altri undici testi, invece, sono presenti rime ricche e soluzioni particolari, che evidenzio nella rassegna che segue.

#### 1.1.1 sonetti costruiti su rispondenza rimica perfetta

*L'acerba* (schema ABBA ABBA CDE CDE)

Serie B consonantica ricca (*bugno : prugno : giugno : pugno*), con il secondo ed il quarto termine in rapporto di quasi identità.

*A Nicarete* (schema ABBA ABBA CDE CDE)

La serie B coinvolge a chiasmo due bisillabi e due quadrisillabi (*lenti : obbedienti : trasparenti : senti*); la serie A vede un'inclusiva a contatto, nel passaggio tra le due quartine (*pesa : sospesa*, vv. 4-5), più una rima per espansione, sempre coinvolgente il termine in punta al v. 4 (*pesa : palesa*).

Si giocano sull'alternanza sorda-sonora i rapporti tra i rimemi dei vv. 10-12 (serie D, *adempie : tempie*) e 9-11 (qui i termini si estendono al sintagma che li include: *il disco : d'ibisco*).

*Il tritone* (schema ABBA ABBA CDE CDE)

Ricca consonantica la serie A: inclusiva la coppia a cornice (*mastro : salmastro*), estesa al sintagma la rispondenza dell'interna (*l'incastro : il glastro*).

Condividono la consonante iniziale le rime D (*possa : percossa*), mentre hanno la stessa vocale pretonica i termini di E (*istrambi : ditirambi*).

*L'alloro oceanico* (schema ABAB ABAB CDE CDE)

Para-inclusiva la rima E (*ausonia : aonia*)

*Il Prigioniero* (schema ABBA ABBA CDE CDE)

inclusiva la rima E (*Tebe : Ebe*)

*La vittoria navale* (schema ABBA ABBA CDE CDE)

I termini delle rime A sono connessi a coppie incrociate: quelli in punta ai vv. 1-8 si presentano l'uno come espanso dal secondo (*penne : perenne*); la coppia interna invece condivide il medesimo nesso consonantico pretonico (*ventenne : antenne*).

Rima equivoca per la coppia E: *Ebro* (sost.) : *ebro* (agg.).

*Il peplo rupestre* (schema ABBA ABBA CDE CDE)

Rapporto d'inclusione tra i termini dispari della serie B (*stigia : vestigia*); ricca invece la rima che lega i termini in punta ai vv. 1-5 (*collo : crollo*).

*Il vulture del sole* (schema ABBA ABBA CDE CDE)

Ricca la serie B, che coinvolge tre dei quattro sintagmi relativi ai rimemi (*l'aria salina : la pina : la saggina : rapina*). Ricca all'indietro anche la coppia E (*m'ascondo : mondo*).

*L'ala sul mare* (schema ABBA ABBA CDE CDE)

La serie A fa perno su *aria*, v. 4, inclusa negli altri tre rimanti (*solitaria : icaria : nefaria*).

*Il Tessalo* (schema ABBA ABBA CDE CDE)

vv. 1-4 in rima quasi identica (*groppo : troppo*). Sempre nella serie A il primo termine (*groppo*) si accosta al quarto della serie per la consonante iniziale (*groppo : galoppo*).

Nella serie interna alla testa del sonetto, ricca è la relazione tra la giuntura sintagmatica dei termini ai vv. 2, 6 e 7 (*il fungo : lungo : no' l giungo*), sulla scorta della liquida attorno a cui scorre il profilo fonico del termine posto in chiusura del v 3 (*solidungo*).

Rima quasi identica quella tra i termini della coppia D (*stirpi : scirpi*).

*Litorea dea* (schema ABBA ABBA CDE CDE)

Ricca sintagmatica la coppia E (*tue pinete astrali : Undulna dai piè d'alì*).

#### 1.1.2. sonetti costruiti con equivalenza assonanza-rima

*Mélitte* (schema ABBA ABBA CDE CDE)

A della prima quartina assuona con A della seconda, ed entrambe rimano all'interno della quartina (*ardi : ardi e acri : acri*); B della prima quartina assuona con B della seconda, ed entrambe rimano all'interno della strofa (*ola : ola e ora : ora*).

I rimemi delle terzine sono tutti legati da assonanza (C: *piede : lieve*; D, *sdrucchioli : artefice : semplice*; E: *lidie : flavizie*)

*Nico* (schema ABBA ABBA CDE CDE)

La serie B è tutta assonante, con le terminazioni che rimano a chiasmo: v. 2 con v. 7 (*accosci : scrosci*) e v. 3 con v. 6 (*aliossi : cossi*).

La serie A sta in rima quadrimembre (*trastulli : fanciulli : brulli : frulli*, la seconda coppia ricca) piuttosto rara per l'*usus* della raccolta sia per il colore vocalico (i rimemi costruiti sulla vocale *u* sono i meno impiegati, attorno al 10% delle uscite relate totali), sia rispetto alla tendenza dannunziana all'impiego di rimemi vocalici nelle sedi B del sonetto.<sup>1</sup>

Le serie C, D e E rimano perfettamente tra loro (*foco : gioco; pelle : ribelle e tallone : paflagone*).

*Nicarete* (schema ABBA ABBA CDE CDE)

La serie B assuona, con i primi due termini della serie che sfiorano la rima identica (*scombri : sgombri poi piombi : rombi*).

Assonanza per l'occhio tra i rimemi della serie D (*odi : biodi*, in rapporto d'inclusione il primo rispetto al secondo), che condividono le vocali postoniche di quelli della serie E, proparossitoni (*buccoli : Massaciuccoli*).

Serie B consonantica e ricca, come da media (*sgombri : scombri : piombi : rombi*).

*Gorgo* (schema ABBA ABBA CDE CDE)

Il gruppo A rima nei primi due termini (*Gorgo : Amorgo*) ed assuona, ma con rima quasi identica, nella seconda coppia (*otro : ostro*). Anche l'altra serie rimica delle quartine, unita dall'assonanza, si distingue tra le

---

<sup>1</sup> Questi i dati: 125 le uscite vocaliche nei sonetti, così distribuite: 29 A, 48 B, 16 C, 10 D, 22 E. Rime consonantiche: 43 A, 24 B, 20 C, 26 D, 14 E. L'orizzonte d'attesa è dunque il seguente: A vocalica, B consonantica, C vocalica o consonantica, D consonantica, E vocalica. Abbiamo insomma un'alternanza di componente sillabica

due strofe: si rispondono perfettamente i rimemi dei vv. 3 e 4 (*meco : reco*) così come quelli dei vv. 6 e 7 (*fasèlo : gelo*).

Nelle terzine la serie C si basa su assonanza ricca (quasi rima) tra i due sdruccioli *gàttice : mastice*. Rimano perfettamente i vv. 10-13 (D), *piacque : acque*, con il secondo incluso nel primo, e i vv. 11-14 (E), *Progne : sampogne*.

*A Gorgo* (schema ABBA ABBA CDE CDE)

Tutta fondata sull'assonanza la serie A: *seguace : nasce : caste : piacque*, con una specie di crescendo nella complicazione dei nessi consonantici implicati.

Sull'assonanza si costruisce interamente anche la serie B (*chiude : pube : immune : fiume*), così come, scendendo nelle terzine, la coppia D (*inostra : offra*). Gli altri versi delle terzine rimano perfettamente (*ionia : Populonia e corusca : etrusca*).

*L'auletride* (schema ABBA ABBA CDE CDE)

Nella serie A rimano fra loro gli estremi della prima quartina (vv. 1-4 *incauto : flauto*), in assonanza con quelli, speculari, nella seconda quartina (tra di loro, a loro volta, assonanti: *Glauco : lauro*). Rime perfette uniscono la serie B (*pino : divino : destino : giardino*). Le serie C, D ed E sono costruite in rima (*Egli : capegli*, inclusiva; *Immortale : sale e fasciato : afflato*).

*Baccha* (schema ABBA ABBA CDE CDE)

Serie A consonante ricca, costruita in assonanza quadrimembre (*tirso : discingo : abisso : nitrisco*). Il quartetto B ha tre termini connessi in

rima, quelli in punta ai vv. 2, 3 e 6, con il terzo appoggio in assonanza (*fronda : furibonda : pronta : bionda*).

Sull'assonanza si associano anche le serie C (*azzurra : notturna*) e D (*entrambe : tonante*), mentre in rima stanno i termini di E (*serra : afferra*).

Quello relativo agli schemi metrici è però l'unico aspetto invariante della realizzazione dannunziana del sonetto (e già minato, come commenteremo in chiusura di sezione, dall'impiego in quasi la metà dei casi dell'assonanza con valore strutturante).

Se prendiamo la compaginazione sintattica degli stessi possiamo infatti osservare come le realizzazioni si differenzino praticamente tutte le une dalle altre, mostrando uno spettro di soluzioni piuttosto ampio.

1.1.3. Segmentazione dei periodi nei 18 sonetti (in testa quelli dall'impiego rimico tradizionale)

*L'acerba*: 1 + 1 + 2 | 2 + 2 | ½ + ½ + 2 | ⅓ + ⅓ + ⅓ + 1 ½ + ½

*A Nicarete*: 4 | 4 | 1 ½ + 1 ½ | 3

*Il tritone*: 1 + 1 ½ + ½ + 1 | 2 + 1 + 1 | 3 | 1 + 1 + 1

*L'alloro oceanico*: 2 + 2 | 2 + 2 | 3 | 3

*Il prigioniero*: 4 | 2 + 2 | 1 ½ + ½ 1 | 3

*La vittoria navale*: 8 ½ + ½ 2 | 1 + 1 + 1

*Il peplo rupestre*: 2 + 2 | 2 + 2 | 6

*Il vulture del sole*: 11 | 3

*L'ala sul mare*: 2 + 2 | ½ + ½ 3 | ½ + ½ 2 | 1 + 2

*Litorea dea*: 4 | 4 | 3 | 2 ½ + ½

*Il Tessalo*: 4 | ½ + ½ 3 | 3 | 3

*Mélitta*: 4 | 4 | 1 ½ + ½ + 1 | 2 + 1

*Nico*: 4 | 1 + 1 + 1 + 1 | 3 | 3

*Nicarete*: ½ + ½ 3 | 4 | ½ + ½ + ½ + ½ 1 | 3

*Gorgo*: 2 + 2 | 4 | 3 | 3

*A Gorgo*: 1 + 1 + 2 | 1 + 1 + 2 | 3 | 1 + 2

*L'auletride*: 4 | 1 + 3 | 2 + 1 | 3

*Baccha*: ⅓ + ⅓ + ⅓ 2 + 1 | 1 + 1 + 1 + ½ + ½ | 1 + ½ + ½ 1 | ½ + ½ + ½  
+ ½ + ⅓ + ⅓ + ⅓

Va notato subito come siano solamente tre i testi nei quali abbiamo uno sfondamento dell'unità strofica (due i casi di discesa sintattica dalla fronte alla sirma, *La vittoria navale* e *Il vulture del sole*, più l'accorpamento delle terzine ne *Il peplo rupestre*).

E tuttavia si tratta di uno sfondamento "regolato": in due casi viene infatti gestito saldamente nelle sedi d'apertura delle rispettive strofe, posizionandovi gli snodi informativi fondamentali (*La vittoria navale*: v 1 *Se quella ch'arma [...]* > v. 3 *venir dee* > v. 5 *non altrove ma fra le vive antenne* > v. 9 *l'attenderò dicendo*; *Il peplo rupestre*: v. 9 *Quando sul mar di Luni arde la pompa* > v. 12 *sembra che*).

Il caso de *Il Vulture del sole* è solo apparentemente più complicato, dal momento che l'infinito su cui fa perno il passaggio dalla prima alla seconda quartina è inserito all'interno di una delle tipiche gemmazioni a destra:

*Il vulture del sole*

S'io pensi o sogni, se tal volta io veda  
quasi vampa tremar l'aria salina,  
se nel silenzio oda piombar la pina  
sorda, strider la ragia nella teda,

sonar sul loto la palustre auleda,  
istrepire il falasco e la saggina,  
subitamente del mio cor rapina  
tu mi fai, di me che palpito fai preda,

o Gloria, O Gloria, vulture del Sole,  
che su me ti precipiti e m'artigli  
sin nel focace lito ove m'ascondo!

Levo la faccia, mentre il cuor mi duole,  
e pel rossore de' miei chiusi cigli  
veggo del sangue mio splendere il mondo.

Come evidenziato dai corsivi, tutti i passaggi si svolgono in attacco di verso (o in punta, come per il reduplicato verbo reggente del verso 1), e rafforzati dai legami eufonici sulla sibilante (vv. 1-3-4-5-7) e sull'assonanza *oda : sorda : Gloria*.

I testi restanti mostrano una tendenza contraria: appoggiare i movimenti della sintassi sulle partizioni metriche, ed smuovere il dettato all'interno delle stesse. Ed in effetti l'apparato anaforico dannunziano qui si dispiega, anche nei suoi aspetti strutturanti, più spesso dentro la strofa che ai suoi margini:

*Nicarete vv. 1-9 Glauco [...] O Glauco vv. 4-5 t'appendo [...] | e t'appendo vv. 10-13 Prendimi teco. Evi una bocca, parmi, | sinuosa nell'ombra de' miei buccoli. | Teco andare vorrei tra lenti boidi | e coglier teco (con movimento dentro-fuori-dentro); A Nicarete 1-10 Nicarete [...] lunare. O Nicarete; Gorgo vv. 3-5-10 ecco, ti reco | [...] | Glauco, e ti reco [...] ti reco; Baccha v. 1 chi mi chiama? chi m'afferra? v. 12 chi mi chiama? v. 14 chi m'afferra?* (richiamo circolare tra testa e

coda del sonetto); *Il prigioniero*, cum variatio v. 1 sei v. 5 sei v. 9 fosti v. 11 eri; *L'ala sul mare* vv. 1-4 *Ardi [...] Ardi*; *Litorea dea* vv. 1-4 *bella [...] ma più bella*; *Il tessalo* vv. 5-9 *non è [...] certo è*.

E non mancano anche le serie giustappositive a stretto contatto, che pur compresse negli spazi angusti del sonetto (e, in un certo verso, traendo forza dalla compressione) alzano il livello di saturazione tensiva: *Mélitte* vv. 6-8 *il mio corpo ignudo s'insapora | e di rosarii e di pomarii odora | e si colora come i marmi sacri*; *L'acerba*, vv. 4-7, con variazione *e mi piace l'orichico | E il latte agresto piacemi*; *Nico* v. 7 *tu ridi costassù, tu ridi* v. 9 *ingrata, ingrata* v. 10 *in pelle in pelle*; *Nicarete* vv. 2-5 *le canne con le lenze e gli ami [...] le nasse anco, e la rete poi espansa nelle due dittologie sugheri e piombi | [...] mulli né rombi | ma qualche fuco e l'alghe consuete*; *Baccha* vv. 2-3 *un tirso | io sono, un tirso* v. 4 *mi scapiglio, mi scalzo, mi discingo*, serie che continua al v. 8 *schiumo, nitrisko*; al v. 6 *sii tu dio, sii tu mostro* vv. 12-14 cinque interrogative a raffica *Chi mi chiama? La buccina notturna? | il nitrito del tessalo? il tonante | Pan? [...] Ah, chi m'afferra?*; *Il tritone* v. 11 *gonfio il collo le gote gli occhi istrambi*; *L'alloro oceanico* è tutto costruito per accumulazione nominale, con fortissimo effetto tensivo (il verbo esce al v. 13) *Oleandro d'Apollo [...] melograno [...] nautico pino [...] olivo [...] e l'oliva tua [...] ginepro irsuto, mirto caloroso, lentisco, terebinto, caprifoglio, | cento corone dell'Estate ausonia*; *Il vulture del sole* vv. 1-6 *io veda | quasi vampa tremar l'aria salina, | se nel silenzio oda piombar la pina | sorda, strider la ragia nella teda, | sonar sul loto la palustre auleda, | istrepire il falasco e la saggina*.

Tornando alla spezzatura sintattica, sono evidenti i numerosi casi di frantumazione periodale all'interno del verso, con una leggera prevalenza del fenomeno nelle terzine, dove la mutazione costante delle rime rende ancor più sincopato l'incedere:

*Baccha*

Ah, chi mi chiama? Ah, chi m'afferra? Un tirso  
io sono, un tirso crinito di fronda,  
squassato da una forza furibonda.  
Mi scapiglio, mi scalzo, mi discingo.

Trascinami alla nube o nell'abisso!  
Sii tu dio, sii tu mostro, eccomi pronta.  
Centauro, son la tua cavalla bionda.  
Fammi pregna di te. Schiumo, nitrisco.

Tritone, son la tua femmina azzurra:  
salsa com'alga è la mia lingua; entrambe  
le gambe squamma sonora mi serra.

Chi mi chiama? La buccina notturna?  
il nitrito del Tessalo? il tonante  
Pan? son nuda. Ardo, gelo. Ah, chi m'afferra?

Simili frammentazioni danno origine a slittamenti frasali a cavallo dei versi, innescando fenomeni di sospensione intonativa anche molto evidenti, soprattutto in caso di pausa sintattica posizionata immediatamente dopo il termine in *rejet* (nel caso sopra citato si veda l'apertura del v. 14, con profilo melodico che s'impenna in apertura, giusta la conclusione dell'interrogativa, per poi calare bruscamente *Pan? son nuda.*)

Qualche esempio: *Mélitte* 1-2 *dai maculosi leopardi* | *vigilata*, 9-10 *dal piede* | *alla cervice*; *L'acerba* 3-4 *dal prugno* | *semiano*, 7-8 *per un pugno* | *di verdi fave*, *A Nicarete* 9-10 *il disco* | *lunare.*; *Gorgo* 9-10 *una corona d'ellera e di gattice* | *ti reco*, 10-11 *mi piacque* | *di te*, *A Gorgo* 7-8 *come il ciottolo del fiume* | *sei*, *L'auletride* 3-4 *del divino* | *castigatore*, *Il tritone* 2-3 *ove la schiuma* | *bulica*, 9-10 *afferra* | *la sua conca*, *Il prigioniero*: 1-2 *il Prigioniero* | *ignudo*, 3-4 *avio e rimoto* | *Sagro*, *La vittoria navale* 6-7 *dal focace* | *lito*, *Il peplo rupestre* 9-10 *la pompa* | *del vespro*, *Il vulture del sole* 3-4 *la pina* | *sorda*, 7-8 *rapina* | *tu fai*, *L'ala sul mare* 6-7 *della vacca infame* | *foggiò*, 10-11 *le penne* | *sparse*, 12-13 *si tenne* | *il prode*, *Il tessalo* 10-11 *l'aspre stirpi* | *sonante*.

Concorrono a tendere la curva melodica poi tutta una serie di dislocazioni, spostamenti ed inversioni dei costituenti minimi, che elenco qui di seguito:

a) verbo in testa di verso

*Mélitte* v. 1 *Fulge [...]* | *una rupe bianca e sola*; v. 4 *sono i miei lavacri*; *Il tritone* v. 14 *balzano nel mio petto i ditirambi*; *Il peplo rupestre* v.3 *è tua la rupe*; ne *Il vulture del sole* si veda la costruzione combinata ai vv. 2-6: *tremar l'aria [...]* *piombar la pina [...]* *sonar sul loto la palustre auleda* | *istrepire il falasco*;

b) verbo a destra

*Mélitte*: 6-7 *e di rosarii e di pomarii odora* (con chiasmo col verso successivo e *si colora con i marmi sacri*), 12-13 *Per entro i variati ori la lieve* | *anima mia sta*; *L'acerba* v. 1 *Non io del grasso fiale mi nutrico*; *Nico* v. 6 *su la sabbia di foco i piè mi cossi*; *Gorgo* v. 3 *tutte l'uve e le*

spezie, ecco, ti reco (con incasso); v. 9 e una corona [...] | ti reco; A Gorgo v. 4 ombra non è; v. 10 mentre che l'Alpe Apuana s'inostra; v.11 il Mar Tirreno palpita e corusca; Baccha v.11 entrambe | le gambe squamma sonora mi serra; Il tritone vv. 2-3 ove la schiuma | bulica, v. 6 l'argento sul dorso gli s'alluma; L'alloro oceanico è tutto costruito sul rejet del verbo, che compare al v. 13 dopo la colata di elementi nominali; Il prigioniero v.12 o sul cavallo bianco eri; La vittoria navale v. 14 ma d'un igneo demone son ebro; Il peplo rupestre v. 6 il tuo ventoso peplo effigia; Il vulture del sole vv. 7-8 del mio cor rapina | tu fai; Litorea dea v. 2 nella tua bocca il mite oro portavi, v. 7 col cubito languido d'aggravi, vv. 13-14 su la cima | del cuor mi danza; Il tessalo v. 5 caval brado non è;

c) tematizzazione dell'oggetto

Nico v.11 il pollice t'imporpora e il tallone (con traiectio), vv. 12-13 non aliossi [...] ho in serbo per te; L'auletride v. 4 questo raccolsi, v. 8 carni dedurre; Baccha vv. 1-2 Un tirso | io sono;

d) spostamento del soggetto a destra

Nicarete v. 9 amaro e avaro è il sale; A Nicarete v. 9 sorge, splendore del silenzio, il disco | lunare (con incasso ed enjambement con rejet); Baccha v. 10 salsa com'alga è la mia lingua; Il tritone v. 3 al sole la sua squamma fuma; Il peplo rupestre vv. 12-13 dispetrata a volo irrompa | tu; L'ala sul mare vv. 13-14 lungi dal medio limite si tenne | il prode; il tessalo vv. 6-8 con interposizione a lungo [...] duri l'irrefrenabile galoppo;

e) costruzione combinata

*L'acerba* vv. 3-5 *spicco la susina | mi piace l'orichico | il latte agresto  
piacemi*

f) interposizione di avverbi, complementi, frasi a incasso

*Mélitte* v. 3 *il miele silentermente cola*; *Nicarete* vv. 1-4 *Io Nicarete [...] t'appendo*; *Gorgo* vv. 7-8 *quel che in argilla si facea di gelo | pendula* vv. 11-13 *io voglio [...] | danzar [...] | l'ode fumale*; *A Gorgo*, vv. 7-8 *Polita [...] | sei*; *La vittoria navale* vv. 4-9 *non altrove ma [...] | l'attenderò dicendo*; *Il vulture del sole* 14 *veggo del sangue mio splendere il mondo*; *L'ala sul mare* 9-10 *chi con più forte lega | saprà rigiugnere*; *Litorea dea* v. 9 *t'arda Ermione [...] | gli àcini* v. 12 *lo della bellezza tua ultima foggio | una divinità*; *Il tessalo* vv. 3-4 *odo incognito piè [...] sonar* vv. 9-11 *l'ugna [...] sonante* vv. 12-14 *Ei vuole [...] bere*;

g) reduplicazione (espansione a destra) dell'oggetto con lo stesso appoggio verbale

*Nicarete* v. 5 *e t'appendo le nasse anco, e la rete | fallace*

h) inversioni sintagmatiche

*Nicarete* v. 12 *teco andare vorrei*; *A Gorgo* v. 14 *il vin tuo greco*; *L'auletride* v. 14 *il superbo di Marsia antico afflato*; *Il tritone* v. 9 *con la vasta sua man palmata*; *Il prigioniero* v. 5 *constretto anche tu sei* v. 7 *e la bocca tua bella*; *La vittoria navale* v. 3 *venir dee*; *L'ala sul mare* v. 4 *sparse tremano*

Tutti elementi, quelli esemplificati qui sopra, che pur trovando distribuzione diffusa, si concentrano in alcune aree testuali della raccolta (evidente il caso, citato per intero, di *Baccha*), identificandosi come un registro rilevato del canto alcionio. Questo registro, che potremmo chiamare sincopato, agisce all'interno e all'esterno dei limiti versali e giocando con gli stessi, introducendo pause forti all'interno del verso, sfasando in *rejet* + pausa le traiettorie del verso e della curva intonativa (così Noferi :«Di parola in parola, continuamente, il verso è formato e negato dagli *enjambement* e dalle pause interne [...] determinate soltanto dal peso delle unità verbali»<sup>2</sup>).

## 1.2 La strofe saffica

Sono quattro le saffiche contenute in *Alcyone*, una nella prima sezione (*L'ulivo*), una nella seconda (*Anniversario orfico*, testo visionario in posizione pre-preditirambica); la terza, intitolata *Feria d'agosto*, si posiziona nella quarta sezione, subito dopo la serie dei *Madrigali dell'Estate*. La quarta ed ultima, infine, cade a chiudere la raccolta tutta (*Il commiato*).

La saffica dannunziana trova nella raccolta due realizzazioni sostanzialmente diverse: la prima è costruita fundamentalmente senza l'appoggio strutturante della rima, e presenta solamente assonanze di passaggio più tre rime (tutte interstrofiche ma non strutturanti, saltando

---

<sup>2</sup> NOFERI 1950, p. 173. Va tenuto a mente che la citazione è tratta dalla definizione data dalla critica allo stile dannunziano ritenuto più maturo, e classificato sotto l'etichetta di «nuovo descrittivismo». Noferi sta parlando del *Meriggio*.

la rispondenza in tre casi: vv. 2-5 *bianca* : *aria* con il termine *aria* implicato anche in rima posizionale – primo verso di strofa - e identica col v. 41 vv. 7-9 *sappiamo* : *cavo* vv. 12-14 *pallore* : *corre* vv. 15-20 *terra* : *perda*, vv. 19-23 *tristo* : *ulivo* vv. 24-28 ecco la seconda rima, anch'essa identica posizionale *t'appressi* : *t'appressi* vv. 25-33 la terza rima, sempre identica e posizionale *Vittoria* : *Vittoria* vv. 26-31 *crine* : *arride* vv. 35-38 *ramoscello* : *peso*). *Anniversario orfico*, *Feria d'agosto* e *Il commiato* si strutturano invece su rime perfette, secondo lo schema caratteristico ABA<sub>5</sub>.

L'alterità metrica de *L'ulivo* si traduce in un'alterità anche costruttiva: attorno al minimo (anche se iperstrutturante) appoggio sulla coppia di rima-fulcro (vv. 24-28) e rima-radiale (vv. 5-41), il componimento si dispone su di un'accurata simmetria cui viene demandata la gestione pragmatica dell'informazione:

*L'ulivo*, vv. 9-44

Esili foglie, magri rami, cavo  
tronco, distorte barbe, piccol frutto,  
ecco, e un nume ineffabile risplende  
nel suo pallore!

O sorella, comandano gli Elleni  
quando piantar vuoi l'ulivo, o corre,  
che 'l facciano i fanciulli della terra  
vergini e mondi,

imperocché la castitate sia  
prelata di quell'arbore palladio  
e assai gli nocca mano impura e tristo  
alito il perda.

Tu nel tuo sonno hai valicato l'acque  
lustrali, inceduto hai su l'asfodelo  
senza piegarlo; e degna al casto ulivo  
ora t'appressi.

Biancovestita come la Vittoria,  
alto raccolta intorno al capo il crine,  
premendo con piede alacre la gleba,  
a lui t'appressi.

L'aura move la tunica fluente  
che numerosa ferve, come schiume  
su la marina cui l'ulivo arride  
senza vederla.

Nuda le braccia come la Vittoria,  
sul flessibile sandalo ti levi  
a giugnere il men folto ramoscello  
per la ghirlanda.

Tenue serto a noi, di poca fronda,  
è bastevole: tal che d'alcun peso  
non gravi i bei pensieri mattutini  
e d'alcuna ombra.

O dolce Luce, gioventù dell'aria,  
giustizia incorruttibile, divina  
nudità delle cose, o Animatrice,  
in noi discendi!

La strofe iniziale si apre su una serie di cinque elementi, cui segue, introdotta dal deittico ecco in posizione d'ordine (apertura di secondo distico), l'esclamativa.

La seconda esclamativa del componimento esce otto strofi più tardi (vv. 41-44, ultima riportata a testo), e si qualifica come risposta alla prima: anch'essa esprime una stringa pentastica (qui interna all'esclamazione), l'ultimo elemento della quale si pone in posizione speculare a quella occupata nella strofe antecedente (punta del terzo verso di stanza).

Le strofi quarta e quinta sviluppano l'invocazione all'amata, gestendo in sede esposta il passaggio interstrofico e regolando il rapporto tra reggente (s. IV) e doppia subordinata (s. V) attraverso il nesso *imperocché*.

La stanza successiva si apre sulla replicazione sull'invocazione (v. 21 *Tu nel sonno*), per poi disporsi in serie ternaria scalare.

Seguono due coppie di stanze (VII-VIII e IX-X), le prime gestite in *rapportatio*: il distico iniziale delle dispari introduce, sul supporto dell'identità del secondo emistichio, l'immagine (*Biancovestita come la Vittoria > Nuda le braccia come la Vittoria*), mentre il terzo endecasillabo la svolge in subordinazione. Variata elegantemente la posizione del verbo reggente, posto nel quinario in VII, in punta al secondo endecasillabo in IX. Le strofe pari invece si occupano di sviluppare il nucleo della strofe precedente (*la tunica fluente* di VII, *men folto ramoscello* di IX).

Negli altri tre testi troviamo invece istanze ripetitive impiegate in funzione saturante, che è come dire l'opposto di quanto rilevato ne *L'ulivo*: qui le parti si invertono, il metro torna a rivestirsi della funzione coesiva con cui la sintassi gioca in contrappunto. Ne troviamo una evidentissima ne *Il commiato*:

*Il commiato, vv. 52-72*

Deh foss'io sopra un burchio per la cuora  
navigando, e di tifa e di sparganio  
carico ei fosse, e fossevi alla prora  
fisso un bucranio

o un nibbio con aperte ali, e vi fosse  
odore di garofalo nel mucchio  
per qualche cunzia dalle barbe rosse  
onde il suo succhio

sì caro all'arte dell'aromatario  
stillasse fra l'erbame; e resupino  
vi giacessi io mirando il solitario  
ciel iacintino;

e scendessi così, tra l'acqua e il cielo  
con l'alzaia la Fossa Burlamacca,  
albicando qual prato d'asfodelo  
la morta lacca;

e traesse il bardotto la sua fune  
senza canto per l'argine; ed io, corco  
sul mucchio, mi credessi andare immune  
di morte all'Orco!

*L'oratio* straripa e travalica i contenitori strofici, in una carrellata di elementi che si avvicendano interpungendosi quasi al corpo steso dell'io del poeta. La trafila delle rime serve da trama contenitiva per una sintassi di fatto esondante, che cola aggirando le rispondenze foniche. Qui di seguito qualche altro esempio di serie simili:

*Anniversario Orfico*: vv. 9-10 *Odi sorella [...] | odi l'annuncio* vv. 12-13 interstrofico *la testa tronca, || la testa esangue* vv. 45-52 serie interstrofica *Gli versavan le melodi | i Venti dai lor carri di cristallo, | i silenzio gli Spiriti custodi | bui del metallo, || il miel solare nella bocca schiusa | le musiche api che nudrito aveano | Sofocle, il gelo degli occhi d'Aretusa | fiore d'Oceano* vv. 73-80 altra serie interstrofica *evochi presso il naufrago silente | la lacrimata figlia di Giocasta, | la regia virgo nelle pieghe lente | del peplo casta, || Antigone dall'anima di luce, | Antigone dagli occhi di viola, | l'Ombra che solo nell'esilio truce | egli amò sola*;

*Feria d'agosto*: serie interstrofica vv. 35-40 *l'uva sugosa delle Cinque Terre | e nera e bionda, || l'uva coi suoi pampani e i suoi tralci, | le pesche e i fichi su la chiara stoia, | e le ulive dolcissime di Calci | in salamoia*

In *Anniversario Orfico*, il testo più nervoso dei quattro, troviamo invece uno stilema che abbiamo già riscontrato nella sonettistica, stilema contrappuntistico per definizione:<sup>3</sup> *l'enjambement* con *rejet* isolato in immediata apertura di verso: vv. 14- 15 *alla furia | bassarica*, vv. 17-18 *ardea di cupi | fuochi*; vv. 18-19 *gridavano l'aquile nell'alto | cielo*, vv. 22-23 *parean ruggir nell'affocato cerchio | i fiumi* vv. 38-39 *l'immagine d'un mondo | ineffabile*. vv. 41-42 *tolto avea Prometeo dal rostro | del vulture*, vv. 50-51 *che nudrito aveano | Sofocle*, vv. 53-54 *ghermì la nuvola negli atrii | di Giove*, vv. 60-61 *l'arde il divino | fuoco*. vv 66-67 *il Mar di gorgo in gorgo | travolse*.

---

<sup>3</sup> A rendere conto della diffusione del fenomeno nello stile alcionio, ecco qualche esempio riscontrato anche ne *L'ulivo*: vv. 2-3 *una bianca | tunica*, vv. 6-7 *la sua bellezza | ci tocchi*, vv. 9-10 *cavo | tronco*, vv. 21-22 *hai valicato l'acque | lustrali*, vv. 22-23 *hai inceduto su l'asfodelo | senza piegarlo*.

### 1. 3. La quartina: *Versilia*, *La morte del cervo*, *L'otre*, *Undulna*

Due liriche appartenenti alla quarta sezione, in posizione immediatamente postditirambica (*Versilia* e *La morte del cervo*), due al centro della quinta parte del poema (*Undulna* e *L'otre*). *Versilia*, *La morte del cervo* e *L'otre* composte nella febbrile estate del 1902, *Undulna* l'ultimo testo ad essere scritto della raccolta tutta. Si tratta di testi piuttosto estesi (112 versi per *Versilia*, 160 *La morte del cervo*, 128 *Undulna*, 312 per *L'Otre*, suddiviso al proprio interno in cinque partizioni, I, II e III di 56 versi ciascuna, IV di 92 versi, V di 52).

*Versilia* e *Undulna* si compongono di novenari, *La morte del Cervo* e *L'otre* di endecasillabi. Per tutti i testi vale lo schema a rime incrociate ABBA, eccetto *Undulna*, strutturata a rime alternate ABAB.<sup>4</sup>

*La morte del cervo* segna l'impiego, inconsueto, della quartina di endecasillabi in contesto narrativo. La lirica narra infatti, in presa diretta (riuscita mi sembra la soluzione dell'io autore-spettatore celato), la lotta tra un Centauro ed un cervo lungo la riva del fiume Serchio. Il dettato, plastico e virile, si impone sulla partizione metrica, che pure non si può dire sia edificata con materiali da sfondo (basti dare un'occhiata all'alta presenza di rimemi consonantici anche molto scolpiti: vv. 1-4 *soverchio* : *Serchio*; vv. 6-7 *ferigno* : *rossigno*; 17-20 su sdruciole *anitroccoli* :

---

<sup>4</sup> La cui scelta è motivata da d'Annunzio stesso, soddisfatto del risultato ottenuto con *Undulna*: «la stanza di quattro versi, la quartina alterna del Chiabrera [...] Per far della vetustà nota una modernità ignota, una invenzione novissima» (in *Prose*, II, p. 716).

*zoccoli*; vv. 18-19 *croscio* : *scroscio* inclusiva; vv. 41-44 *nervo* : *cervo*; 42-43 *latebra* : *ebra*; 49-52 *veltro* : *feltro* quasi identica; vv. 58-59 *zuffa* : *acciuffa*; vv. 66-67 *dorso* : *torso*; vv. 74-75 su *sdruciole* *sufolo* : *bufolo*; vv. 77-80 *Settembre* : *bimembre* e così via).

In diversi luoghi, infatti, la narrazione dell'osservatore si fa concitata, travalicando le misure strofiche:

*Morte del cervo*, vv. 9-14

ma pel diverso da quel delle gote  
sotto il ventre pareva gli cominciasse,  
bestial pelo, e che le parti basse  
fossero enormi, cosce gambe piote,

come di mostro, tanto era il volume  
dell'acqua che moveva il natatore

qui con mimetica discesa dello sguardo osservante; più avanti (vv. 31-36) lo sfondamento parte da una serie giustappositiva, che sospende l'effetto di saturazione in un'inarcatura interstrofica piuttosto inconsueta, per poi prostrarla, ed intensificarla, nello scorrere della quartina successiva:

e l'inclinava a mordicare i cimoli  
dei ramicelli, i teneri viticci

con la gran bocca usa alla vettovaglia  
sanguinolenta, a tritare gli ossi, a bere  
d'un fiato il vin fumoso nel cratere  
ampio, sopra le mense di Tessaglia.

Iniziato lo scontro, sale la temperatura tensiva, e con essa l'espressività di alcune soluzioni:

*Il cervo*, vv. 57-64

Il Centauro afferrato avea pei palchi  
delle corna il gran cervo nella zuffa,  
come l'uom pe' capei di retro acciuffa  
il nemico e lo trae, finché lo calchi

a terra per dirompergli la schiena  
e la cervice sotto il suo tallone,  
o come nella foia lo stallone  
la sua giumenta assal per farla piena.

Un'altra inarcatura interstrofica, e *mimeticissima*: lo stacco introdotto tra verbo e complemento sospende ed amplifica la portata del gesto, poi ulteriormente espanso nella coppia analogica (anch'essa figuramente forte) che chiude la strofa.

Se ne *La morte del cervo* l'aspetto di cornice della quartina endecasillabica è portata in alcuni luoghi a tendersi fino alla slogatura, *L'otre* tende a destrutturarne la normatività metrica intrinseca. La lunghissima composizione (dall'estensione di un poemetto, e per certi versi classificabile come tale, giusta la prevalenza del passo narrativo su quello lirico) esplora, dalla metà (dalla seconda quartina della II sezione) in poi, un paio di variazioni strutturali:

1. innesto dell'alternanza tra rima ed assonanza. Il fenomeno comincia con due coppie nella sezione II, in due quartine distinte (vv. 61-62,

*presepio* : *tedio* e vv. 65-68 *parvi* : *alvi*) e si ripresenta, intensificato, nell'ampia sezione quarta (vv. 189-196, due quartine in successione interamente costruite sull'assonanza: *caro* : *grano*, *nasce* : *case* e *miele* : *selve*, *frutteti* : *verzieri*; poi vv. 198-199 alla coppia B della strofe che segue, *colonne* : *colore* e vv. 201-204, coppia A della quartina ancora successiva *ancora* : *spaziosa*; più avanti, vv. 245-248, quartina intera, *case* : *ape* e ipermetra *selci*: *embrici*) e nella quinta e conclusiva (coppia interna ai vv. 266-267 *ficulno* : *alunno*; due coppie interne in quartine adiacenti ai vv. 282-283, su sdruccioli *tacito* : *panico* e ai vv. 286-287 *ignoro* : *buono*; infine, e va notato che si tratta dell'ultima quartina del componimento, coppia esterna ai vv. 309-312 *meriggio* : *figlio*);

2. cambio locale dello schema rimico. La storia d'amore tra il pastore proprietario dell'otre e la giovane donna dalle *belle braccia* dura purtroppo molto poco:

*L'otre*, vv. 233-240

Pe' capegli repente l'abbrancò,  
 pe' suoi capegli come l'uva nera,  
 come il folto giacinto a primavera,  
 come dell'edera il corimbo forte,

pe' capegli repente l'abbrancò  
 la Morte, l'abbatté, pel calle oscuro  
 la trascinò: di là dal fiume curvo,  
 nel regno buio la portò la Morte.

Nelle due quartine in cui il pastore perde l'amata salta anche lo schema a rime incrociate: i versi iniziali rimano tra loro (inseriti, va notato, in una

serie che prosegue in rima interna ai vv. 239, *trascinò*, e 240, *portò*, serie rinterzata da due rime ritmiche su tronca dal diverso colore vocalico, *l'abbatté* al v. 238 e *là* al v. 239), così come quelli conclusivi (vv. 236-240 *forte* : *Morte*, passando per la rima interna, identica al secondo rimema, contenuta nel *rejet* su cui si apre il v. 238).

I due punti sopra evidenziati denotano un medesimo atteggiamento, e una medesima libertà di interpretazione della norma introdotta dal metro: il metro traccia la via, ma su di essa si può intrecciare l'esigenza espressiva puntuale. E questa esigenza puntuale può sospendere la norma, ricavando da detta sospensione un surplus patetico-espressivo (come nel caso al punto due), o decorativo (la chiusa del componimento in alternanza assonanza-rima).

La coppia *Versilia* – *Undulna* è accumulata, dicevamo, dalla misura (il novenario) e, aggiungiamo, dalla presenza femminile. Più fresca e selvatica la prima, giocata sull'alternarsi di dialogato e descrittivo; più eterea ed evocativa la seconda (che infatti piaceva di più all'autore, che anzi la considerava la più riuscita delle creature alcionie). Nella prospettiva che più c'importa, quella relativa ai fenomeni evolutivi degli istituti metrici, i due testi aggiungono una piccola tessera al quadro:

*Versilia*, vv. 77-80

dammi, ch'io mi muoio di voglia  
e da tempo non ebbi a provarne.  
*Non temere! Io sono di carne,*  
se ben fresca come una foglia.

*Undulna*, vv. 29-34

Brilla innumerevole e immensa  
alla mia lunata scrittura;

e l'acqua che bevi t'addensa,  
lo sterile sale t'indura.

*Il rilievo t'è tanto sottile,*  
dedotto con arte sì parca,

I versi sottolineati rappresentano delle eccezioni mensurali:<sup>5</sup> si tratta di due decasillabi, in un contesto, lo ricordiamo, di passo novenario. L'eccezione si spiega su base prosodica: sono tutti decasillabi con ictus di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>, strutturati su un piede ternario (l'anapesto) che si pone in continuità scalare con il passo tendenzialmente (in *Versilia*)<sup>6</sup> – decisamente (*Undulna*) dominante i due componenti. Vista da un'altra prospettiva si conferma la tendenza ad imporre, localmente e mai sistematicamente, ma in maniera diffusa, le spinte del ritmo sulla norma del metro.

---

<sup>5</sup> A questo proposito si era espresso già Contini (CONTINI 1970). I decasillabi in *Undulna* sono tre: oltre a quello citato, i vv. 82 *quasi in ogni granello gioisca* (accenti in 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>) e 96 *era come una falce corrosa* (anapestico perfetto). In *Versilia* ho contato tre decasillabi: i due citati, più il v. 17 *e dell'ombre cui fannoti gli aghi* (ictus in 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>).

<sup>6</sup> 50 versi su 110 totali (e in un contesto di 24 allotropi prosodici) si informano sul modello di novenario con ictus in 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> in *Versilia*; in *Undulna* i versi con questo profilo prosodico sono 87 sui 128 totali (18 allotropi complessivi).

#### 1.4. I Madrigali dell'estate

Posizionati nella quarta sezione della raccolta, questo gruppo di undici madrigali raccoglie testi dalla composizione molto bassa (autunno 1903).

Importante il carattere di gruppo dei testi, che, come vedremo, li inserisce in un contesto di continua variazione reciproca. Una seconda ricaduta del raggruppamento sta nel genere espresso nei componimenti: il fatto di porsi in serie spinge l'autore a svolgere un discorso che è nettamente *narrativo* servendosi di un metro che, tradizionalmente, veniva riservato all'espressione lirica.

Andando per ordine, questi gli schemi metrici dei testi (sottolineate le terminazioni relate in assonanza):

*Implorazione*: ABC ABC DDEE

*La sabbia del tempo*: ABA CBC DEDE

*L'orma*: ABC ABC DD

*All'alba*: ABC ABC DD EFG EFG HH

*A mezzodì*: ABB CDD DAA GG

*In sul vespero*: ABA CBC DEDE

*L'incanto circeo*: ABC ABC CC

*Il vento scrive*: ABA CBC DD

*Le lampade marine*: ABC ABC DD

*Nella belletta*: ABC ABC DD

*L'uva greca*: ABA CBC DEDE

*Implorazione* realizza uno schema che serve da matrice per la serie, schema composto di due terzine a rima replicata, seguite da due distici a rima baciata, tutto relato in rima.

*La sabbia del tempo* ricombina la strutturazione del testo iniziale sia nella parte superiore (sistemata a modo di capitolo ternario), sia nella coppia di distici, combinati in rima alternata.

*L'orma* è testo più breve (otto versi contro i dieci dei due precedenti), privo della coppia di endecasillabi conclusivi. È anche la prima lirica della serie ad introdurre l'impiego dell'assonanza strutturante (vv. 7-8, in quasi rima identica *orma* : *ombra*).

*All'alba*, coi i suoi 16 versi, è il madrigale più lungo della sezione. Si tratta, in sostanza, di una replicazione della struttura de *L'orma* (per dimensioni), ottenuta costruendo le due fronti sulla scorta dello schema a rime replicate impiegato in *Implorazione*. La struttura è movimentata dalla presenza delle assonanze nelle uscite C (vv. 3-6 *dita* : *marina*) e D (vv. 7-8 quasi inclusiva *negro* : *ginepro*).

Il legame tra le due sezioni è garantito dall'assonanza instaurata tra la serie B e la serie E (vv. 2-5 *cerbiatto* : *rattratto* e vv. 9-12, quasi identica, *bracco* : *biacco*).

*A mezzodì* elabora invece dall'interno lo schema-traccia, inserendo una terza terzina prima del distico conclusivo. Ne risulta la struttura più insolita del gruppo, l'unica ad estendersi su di un numero dispari di versi (11), e l'unica a portare una rima irrelata (al v. 4)

*A mezzodì*

A mezzodì scopersi tra le canne  
del Motrone argigliosa l'aspra ninfa  
nericiglia, sorella di Siringa.

L'ebbi su' miei ginocchi di silvano;  
e nella sua saliva amarulenta  
assaporai l'origano e la menta.

Per entro al rombo della nostra ardenza  
udimmo crepitar sopra le canne  
pioggia d'agosto calda come sangue.

Fremere udimmo nelle arsicce crete  
le mille bocche della nostra sete.

L'uscita del v. 4 è una cifra perfetta dell'illusionismo formale dannunziano: isolata in apparenza, rima all'interno con *origano* in posizione forte (6<sup>a</sup>) al v. 6. Rima però in apparenza, relazionando termine piano a sdrucchiolo.

La lirica presenta poi un aspetto di circolarità non circolare, o meglio circolarità decentrata: la terza terzina recupera l'uscita A iniziale (*canne*, ed è significativo che il v. 8 sia proprio in rima identica), chiudendo su se stessa la fronte ed accentuando lo stacco del distico conclusivo.

*In sul vespero* ritorna sul passo più tradizionale, recuperando lo schema già impiegato ne *La Sabbia del tempo*. La variazione qui viene affidata all'assonanza che connette le terminazioni C (vv. 4-6, *difese : garrese*) alle terminazioni E (*cortecce : secce*). Assonanza che non è strutturante (lo schema tiene meglio se descritto attraverso le rime), ma funge da diesis tra le due terzine della testa e la coppia di distici finale, introducendo un *surplus* di movimento e d'inquietudine alla partizione metrica.

*L'incanto circeo*, otto versi strutturati in due terzine a rima replicata più distico, insiste anch'esso sull'impiego illusionistico dell'assonanza

strutturante. Questo avviene sulla serie C (qui presente in 4 membri, dato che scende anche nei vv. 7-8):

*L'incanto circeo*

Tra i due porti, tra l'uno e l'altro faro,  
bonaccia senza vele e senza nubi  
dolce venata come le tue tempie.

Assai lungi, di là dall'Argentaro,  
assai lungi le rupi e le paludi  
di Circe, dell'iddia dalle molt'erbe.

E c'incantò con una stilla d'erbe  
tutto il Tirreno, come un suo lebete!

Dunque la trafila su C è la seguente: *tempie* (v. 3) assuona con *erbe* (v. 6), chiudendo la terna replicata delle terzine iniziali. *Erbe* scende però, e in rima identica, al v. 7, connesso in assonanza al v. 8 (*lebete*), finale. Ampia la trama *vele* (v. 2), in posizione forte (6<sup>a</sup>). Va notato che la rispondenza forte, la rima identica, è impiegata in stacco interstrofico, a massimizzare l'effetto di contrasto.

Lo schema de *Le lampade marine* (due terzine sul tipo del capitolo ternario più distico a rima baciata) non presenta, in sé, particolarità degne di nota. Si rileva però, e qui torniamo a segnalare l'importanza dell'edificazione dannunziana dei gruppi di testi, se messo a confronto con il madrigale precedente, da cui deriva l'uscita B (*favella* : *ondicella* > *Sirena* : *appena*, in assonanza).

*Nella belletta* presenta invece caratteristica opposta, ovvero un'evidente centripeticità fonica nelle due terzine:

*Nella belletta*

Nella belletta i giunchi hanno l'odore  
delle persiche mezze e delle rose  
passe, del miele guasto e della morte.

Or tutta la palude è come un fiore  
lutulento che il sol d'agosto cuoce,  
con non so che dolcigna afa di morte.

Ammutisce la rana, se m'appresso.  
Le bolle d'aria salgono in silenzio.

Come vediamo i vv. 1-4 rimano tra loro (semantica *odore* : *fiore*), così come i vv. 3-6 (identica *morte* : *morte*); la coppia interna assuona (vv. 2-5 *rose* : *cuoce*). Ma in realtà le terminazioni assuonano tutte perfettamente tra loro (scendendo l'assonanza anche nel distico conclusivo, vedi *bolle* all'ultimo verso), andando a sovrapporre una *belletta* sonora a quella descritta nel testo.

*L'uva greca*, infine, riprende lo schema de *La sabbia del tempo*, ponendo però in assonanza le uscite della coppia di distici conclusiva (*azzurro* : *Nettuno* e *vola* : *Elicona*).

Il secondo aspetto da rilevare in questo gruppo di testi è, dicevamo, il loro svolgere una narrazione piuttosto che una serie di ipostasi liriche. Ed in effetti sono diversi i fenomeni coesivi instaurati tra madrigale e madrigale: *Implorazione* > *La sabbia del tempo* discesa del termine *cor* (*Implorazione* v. 2, *il cor mi scoppi*; *La sabbia del tempo* v. 3, *il cor senti*; v. 4 *il cor m'assalse*; v. 8 *il cor mio palpitante*, con rispondenza circolare), e dell'*ardore* (*Implorazione* v.3) in *la calda sabbia* (*La sabbia del tempo*, v. 1); *La sabbia del tempo* > *L'orma* travaso del tematico

*sabbia* (2 volte nel primo testo, vv. 1 e 7) più il relato *piagge salse* (v. 6), che rientra ne *L'orma* nelle immagini de *la marina* (v. 1 in punta) e della *foce* (v. 2); passa anche il termine *ombra* (due occorrenze all'interno del distico finale de *La sabbia del tempo*, vv. 9-10), posto a chiudere *L'orma* (v. 8, come visto in precedenza in assonanza ricca con il temtico *l'orma*); *L'orma* > *All'alba* connesse proprio dal termine eponimo del primo testo, che passa ai vv. 1 (*All'alba ritrovai l'orma sul posto*), 9 (*Seguitai l'orma*, e siamo nel primo verso della seconda sezione) e 16, verso conclusivo, che chiude il madrigale sul sinonimo *traccia*.

Il trio di testi *All'alba*, *A mezzodì* e *In sul vespero* si pongono in evidente relazione reciproca per la deissi temporale che l'intitola e, al tempo stesso, li inaugura (i rispettivi primi versi attaccano con, appunto, *All'alba*, *A mezzodì* e *In sul vespero*), con stilema riconducibile ad una deissi di tipo temporale narrativo. Queste le ulteriori relazioni: *All'alba* > *A mezzodì*: *Giunsi al canneto* (*All'alba* v. 11) > *scopersi tra le canne* (*A mezzodì*, v. 1), poi *sopra le canne* (v. 8); *A mezzodì* > *In sul vespero* passa *l'aspra ninfa | nericiglia* (*A mezzodì*, vv. 2-3 con il noto stilema dell'inarcatura con *rejet* e pausa sintattica) in sinonimia *la naiada* (*In sul vespero*, v. 5); *L'incanto circeo* sbalza la galoppata del *triforme groppo* (*In sul vespero*, v. 9), ovvero l'io protagonista, la ninfa e la *puledra brada*, e svolge in analogia i vv. 7-8 del testo precedente (*Schizzan di sotto all'ugne nel galoppo | gli aghi i rami le pigne le cortecce*: sono queste a generare l'immagine di Circe *iddia di molt'erbe* (*L'incanto circeo*, v. 6, con il termine che ritorna in rima identica in punta al evrso successivo).

*L'incanto circeo*, apparente pausa nella narrazione, fa da serbatoio per i tre madrigali successivi, sbizzando i tratti paesistici nei quali si

svolgeranno i tre testi a venire: si veda *Il Tirreno*, v. 7 (poi *docile sabbia*, v. 1 e *piaggia*, v. 8 de *Il vento scrive*); *bonaccia senza vele e senza nubi*, v. 2 (*Bonaccia spira su le rive bianche*, v. 4 de *Le lampade marine*) e *le paludi*, v. 5 (*tutta la palude*, v. 4 de *Nella belletta*).

*L'uva greca* chiude circolarmente la sezione, con l'immagine dell'*uva*, appunto, a segnare il punto conclusivo del viaggio di colui che dice io. Il madrigale conclusivo si salda dunque all'*Implorazione* inaugurale del gruppo (*Implorazione* v. 5 *i grappoli dei tralci*, v. 10 *le tinelle* ma anche *Settembre*, v.8 > *L'uva greca* v. 1 *le vigne*, v. 2 *l'uva*, v. 7 *grappolo* e, passando proprio attraverso settembre, analogia della morte in tutta la raccolta, *tomba*, v. 9).

I dati raccolti ci presentano insomma la corona di madrigali come un'unica narrazione allegorica, retta da saldi fenomeni coesivi: un atteggiamento, questo, da inserire tra quelli contrappuntistici instaurati da d'Annunzio nei confronti della tradizione lirica, qui messa in sfasatura non solo nelle sue norme formali (e ricordiamo come in molti di questi testi abbiamo evidenziato l'impiego illusionistico dell'assonanza strutturante), ma anche nei suoi principi di aderenza formale-tematica.

In coda, una realizzazione particolare del madrigale, separata dalla famiglia di cui ci siamo occupati finora sia per posizione (sta sempre nella sezione IV, ma separato dal gruppo da tre liriche interposte), sia per realizzazione metrica:

*L'arca romana*

Alpe di Luni, e dove son le statue?

I miei spirti desian perpetuarsi

oggi sul cielo in grandi simulacri.

O antichi marmi in grandi orti romani!  
Stan per le logge e scalee di balaustri,  
con le lor verdi tuniche di muschi.

Negreggian i cipressi i lecci e i bussi  
intorno alla fontana ove il Silenzio  
col dito su le labbra è chino a specchio.

Vede apparire dal profondo il teschio  
dell'eterna Medusa, la Gorgone;  
vede sé fiso nel divino orrore.

Lamenta i fati il grido del paone.  
Tutto è immobilità di pietra, vita,  
che fu, memoria grave, ombra infinita.

Un sarcofago eleggo, ov'è scolpita  
in tre facce una pugna d'Alessandro;  
pieno è di terra, e porta un oleandro.

Quivi masticherò la foglia amara  
del mio lauro, seduto su quell'arca.

Quivi disfoglierò la rosa vana  
dell'amor mio, seduto su quell'arca.

Lo schema della lirica è il seguente: XAA ABB BCC CDD DEE GG GG.  
Apparentemente un madrigale espanso, se guardiamo le misure  
strofiche coinvolte e la variazione dello schema delle rime dalle strofe  
ternarie ai distici conclusivi.

In realtà lo schema è realizzazione del tutto particolare, isolato dalla  
caratteristica contrappuntistica evidenziabile nella "fronte", dove la

corrispondenza delle terminazioni (quasi ovunque in triplice assonanza, eccettuata la serie D, che ha il primo termine ed il terzo in rima, il secondo, significativamente quello in diesis, in assonanza: *Gorgone : orrore : paone*) sfasa la partizione strofica ternaria.

Tutto questo avviene per la presenza dell'irrelato verso iniziale (*statue* recupera i colori vocalici dell'emistichio d'attacco, *Alpe di Luni*, ma è segnale centripeto e non rivolto alla coesione della forma di gestione del testo nel suo complesso), che ingenera una costante sincope fra eufonia (de)strutturante e partizioni strofiche.

La coppia di distici conclusivi, per compensazione, si stacca in parallelismo esibito: i vv. 19-22 risultano uscire dal medesimo stampo (anafora secca in apertura *Quivi > Quivi*, rima al mezzo ai vv. 19-21 *masticherò : disfoglierò*, stessa composizione sintagmatica del secondo emistichio dei versi dispari, *la foglia amara > la rosa vana* tra l'altro su identica tonia vocalica, attacco dei versi pari su complemento di specificazione in *rejet* isolato, *del mio lauro > dell'amor mio*), concludendosi sull'identità piena del secondo emistichio dei vv. 20-22: *seduto su quell'arca > seduto su quell'arca*.

Combinare qui assieme le due tendenze dannunziane alla sincope e al parallelismo, con riuscita strutturale che esemplifica, in uno dei luoghi di forse maggiore evidenza del poema, il senso formale del pescarese, giocato sull'alternanza di sfasatura della norma e sua ricostruzione esibita.

### 1.5 L'isostrofismo "debole", ma di gruppo, dei *Sogni di terre lontane*

Prendiamo ora un altro gruppo di testi molto coeso, le sette liriche riunite sotto il titolo *I Sogni di terre lontane*.

Composte probabilmente tutte assieme, sicuramente piuttosto avanti nella vicenda elaborativa del libro (siamo attorno all'ottobre del 1903), le sette poesie si presentano in due vesti formali alternate, ossia quattro testi in quattro strofi pentastiche di endecasillabi (*I pastori*, *Lo stormo e il gregge*, *La loggia*, *Le carrube*) e tre testi in cinque strofi di otto endecasillabi ciascuna (*Le terme*, *Lacus iuturnae* e *La muta*). Tutti i testi presentano un endecasillabo finale isolato, a modo di chiusa epigrammatica, e tutti si aprono sul termine topico *Settembre*.

Isostrofismo e isometria garantiscono la tenuta formale delle singole liriche, che non presentano caratteri centripeti per quanto riguarda l'aspetto delle rispondenze foniche strutturanti. Si hanno, è vero, in tutte risonanze di tipo anaforico, ma non strutturanti: nel senso che, ad un esame a tappeto, quasi tutte le terminazioni dei testi finiscono per trovare un rintocco assonante, ma lo trovano in strofi diverse e con identità posizionale non strutturante:

*Lacus Iuturnae*, schema delle rime e delle assonanze interstrofiche (in maiuscolo le rime, in minuscolo le assonanze, sottolineati gli irrelati)

s. I	s. II	s. III	s. IV	s. V	verso finale
acque	ALBA	MERIDIANO	LISCI	PACE	TACITURNA
MIRI	LUCE	parie	VESTALE	urbe	
<u>mio</u>	divina	INFOSCHI	ARGILLA	<u>sempiterno</u>	
LENTE	DIURNA	imperiale	<u>tufo</u>	PISCINA	
domato	PALATINA	BOSCHI	<u>tinge</u>	LATINA	
UFFENTE	POLLUCE	<u>via</u>	<u>lucerta</u>	<u>cavalli</u>	
PAPIRI	IUTURNA	giovinetti	TRANQUILLA	PUTEALE	
VITALBA	LONTANO	PRISCI	FACE	IUTURNA	

Si profilano alcuni elementi di carattere strutturale centripeto, che però non chiudono mai un sistema; la causa della variazione costante (per certi versi simile allo slittamento osservato ne *L'arca romana*) è la presenza di uno stilema coesivo di carattere iperstrofico, (e unisce tutti i testi della serie, eccetto l'ultimo, che vedremo tra breve): il legame di *capfinidad* rispettato nel passaggio tra tutte le strofi a contatto, realizzato in perfetta rispondenza rimica.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Stilema rispettato in tutti i testi, con un'eccezione: il passaggio dalla I alla II strofe di *Lo stormo e il gregge*, realizzato su quella che è di fatto un'assonanza (se pur quasi rima identica: vv. 5-6 *veltro – vetro*). Una soluzione simile, meno esibita, contraddistingue altre quattro liriche, anch'esse raggruppabili in una serie, seppur distribuita lungo la raccolta: mi riferisco ai quattro testi predittirambici. *Furit aestus*, *Terra, vale!*, *Stabat nuda aestas* e *Altius egit iter* si configurano anch'essi in strofe di otto versi (è impossibile chiamarle ottave, vista la distanza tra la strofe di Ariosto e Boiardo e le realizzazioni alcionie, che nulla recano del movimento rimico tradizionale), anch'essi condividendo una clausola caratteristica, il finale tronco sulla vocale *a*.

*I pastori*, schema delle rime e delle assonanze interstrofiche (in maiuscolo le rime, in minuscolo le assonanze, sottolineati gli irrelati)

s. I	s. II	s. III	s. IV	verso finale
MIGRARE	FONTI	PIANO	CAMMINA	CAPRE
pastori	NATIA	SILENTE	ARIA	
MARE	<u>conforto</u>	<u>padri</u>	<u>lana</u>	
selvaggio	VIA	PRIMAMENTE	DIVARIA	
MONTI	AVELLANO	MARINA	APRE	

L'ultimo *sogno* rinuncia invece al legame di *capfinidad*, come dissolvendo in clausola la norma che aveva unito la serie di liriche. Ne introduce anzi una nuova, dalla risultante opposta: le quattro strofe hanno le terminazioni a cornice che si rispondono perfettamente. La rima passa quindi dal ruolo di legame interstrofico a quello intrastrofico, ed è significativo che il passaggio dal quinto verso di IV all'endecasillabo finale isolato avvenga in assonanza, non più in rima. Quest'ultimo verso introduce però un carattere di dannunziana circolarità al componimento (e, retrospettivamente, alla serie tutta) aprendosi sul termine *refrain* Settembre: *Settembre, teco esser vorremmo ovunque!*

*Le carrube*, schema delle rime e delle assonanze interstrofiche (in maiuscolo le rime, in minuscolo le assonanze, sottolineati gli irrelati)

s. I	s. II	s. III	s. IV	verso finale
CARRUBE	VELE	MULETTA	UNTE	ovunque
Cilicia	levantini	<u>disfama</u>	corimbi	
cipriota	<u>bruni</u>	<u>dentatura</u>	<u>dolciore</u>	
QUADRE	Sardi	castagni	carme	
NUBE	MIELE	VEDETTA	AMATUNTE	

Se analizzando i *Madrigali dell'Estate* avevamo riscontrato la presenza, a canto di una serie di segnali di coesione ritmica (pragmatico-narrativa) di gruppo, di un movimento di costante variazione delle strutture metriche, la situazione che risulta dalla rassegna dei *Sogni* ci sembra, per certi versi, opposta: qui sono due stilemi metrici a garantire la serialità delle liriche, tra l'altro disposte in perfetta alternanza di misure strofiche, a fronte di una dispersione tematica che insiste sull'alterità di paesaggi lontani e differenti.

#### 1.6. La nona rima nell'*Oleandro*

Nella sezione III dell'*Oleandro* d'Annunzio rispolvera, con un movimento dei suoi, una forma diciamo poco frequentata della nostra tradizione letteraria, la nona rima.

Lo schema è, sostanzialmente, quello di un'ottava, tre distici di endecasillabi a rima alternata e un distico a rima baciata, cui si aggiunge un endecasillabo che rima con la rima pari. Questo lo schema in astratto, e questo pure lo schema impiegato già da d'Annunzio ne *Il dolce grappolo*, componimento dell'*Isotteo*.<sup>8</sup>

La realizzazione di *Alcyone* prevede però tre variazioni: la prima riguarda lo stesso schema, perché in cinque stanze alla rima pari viene

---

<sup>8</sup> La fonte testuale è individuata: si tratta del poemetto anonimo duecentesco *L'intelligenza*, strutturato sullo schema rimico ora descritto, ed esibito in citazione dal nostro autore ne *Il dolce grappolo* (cfr. BELTRAMI 2006, p. 325).

a sostituirsi, nel nono verso, quella dispari (dunque ABABABCCA in cinque stanze, ABABABCCB nelle rimanenti quindici). La seconda sta nell'alternanza strutturante di assonanza e rima. La terza sta nella presenza, in apertura di lirica, di uno strano cappello 14 endecasillabi.<sup>9</sup> Quello che ci interessa qui è rilevare la gestione dell'alternanza rima-  
 assonanza in un contesto di strofe narrativa:

alternanza rima/assonanza ne *L'oleandro III*, strofi I-X. In maiuscolo le rime, in  
 minuscolo le assonanze

II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
a	a	A	A	A	A	A	A	a	A
b	b	b	B	B	B	B	B	B	B
a	a	a	A	A	A	A	A	a	A
B	b	b	b	B	B	b	B	B	B
a	a	A	A	A	a	a	a	a	A
B	b	b	B	b	B	B	b	B	B
c	C	C	c	c	C	C	C	C	C
c	C	C	c	c	C	C	C	C	C
b	b	A	b	b	B	A	b	B	B

<sup>9</sup> Purtroppo non sono in grado di fornire un'ipotesi su questa soluzione formale. Non vi sono cenni elaborativi nell'edizione critica, né ho trovato punti di riferimento di alcun genere. L'unica cosa da dire riguarda i vv. 210-211, posti in funzione di raccordo con i vv. 39-40 *Ed Aretusa disse: «O Derbe, quando | fiori di rose il lauro trionfale?». Si potrebbe leggerla, come viene da fare, come un attacco di cinque versi saldato sulla prima stanza della serie, ma va detto che gli endecasillabi 212-220 non rimano secondo alcuno schema.*

alternanza rima/assonanza ne *L'oleandro III*, strofi X-XX. In maiuscolo le rime, in minuscolo le assonanze

XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX	XXI
A	A	a	a	a	A	A	A	A	A
b	B	b	B	B	B	B	B	B	B
A	A	a	a	A	a	A	A	A	A
B	B	B	b	b	B	B	B	b	b
a	A	a	a	A	A	A	a	a	a
b	B	B	B	B	b	B	b	B	B
C	C	C	c	C	c	C	C	c	C
C	C	C	c	C	c	C	C	c	C
B	B	A	b	B	a	B	b	A	B

Ne esce confermata l'attitudine ritmica e combinatoria dannunziana nei confronti dei due elementi: delle venti stanze solo tre condividono la stessa conformazione, e si tratta delle strofi XI, XIII e XVIII, rimate per intero e chiuse su rimema B. Di fatto, l'aver assunto l'assonanza a fattore strutturante ne fa un elemento utile a ritmare lo schema metrico, sommuovendo in profondità il carattere normativo di quest'ultimo.

## 1.7 Le terzine

Sono cinque i testi strutturati in strofi ternarie presenti nella raccolta, tutti in endecasillabi: *La tregua*, proemio retrospettivo posto in testa al terzo libro delle *Laudi*; la quarta parte de *L'oleandro*, nella terza sezione; *L'asfodelo* e *Il Policéfalo*, nella quarta e *Gli indizii*, nella quinta. Le vediamo in ordine di decostruzione. Delle cinque, quella meno interessante (sebbene certamente quella sottoposta al maggior lavoro esornativo, vista la funzione proemiale), è *La Tregua*: terzina incatenata realizzata in perfetta tenuta formale, con *surplus* di *hornatus* e martellante iterazione strutturante, (qui l'anafora si manifesta nel suo senso più pieno e composito, con incasso di anafora a contatto su anafora a distanza):

*La tregua*, vv. 1-10

Despota, andammo e combattemmo, sempre  
fedeli al tuo comandamento. Vedi  
che l'armi e i polsi eran di buone tempre.

O magnanimo Despota, concedi  
al buon combattitor l'ombra del lauro,  
ch'ei senta l'erba sotto i nudi piedi,

ch'ei consacri il suo bel cavallo sauro  
alla forza dei Fiumi e in su l'aurora  
ei conosca la gioia del Centauro.

O Despota, ei sarà giovine ancora!

Più interessante il caso rappresentato da *Gli indizii*, in cui rimano i versi esterni, con l'endecasillabo mediano invece irrelato:

*Gli indizii*, vv. 1-9

Ahimé, la vigna è piena di languore  
come una bella donna sul suo letto  
di porpora, che attenda l'amadore.

Ahimé, di bacche il frutice s'affoca,  
la viorna s'incenera, più lieve  
che la prima lanugine dell'oca.

Ahimé, già qualche canna ha la pannocchia,  
nella belletta il cipero si schiude,  
fa sue querele antiche la ranocchia

Quello che viene meno qui è il fattore dinamizzante affidato al verso intermedio, il che si traduce in una sostanziale indipendenza sintattica della singola terzina. Un ulteriore elemento rimico è dato dalla presenza, in battuta fissa (portante di 6<sup>a</sup>), di un termine sdrucciolo, presente in tutte le terzine eccetto la prima e l'ultima (giusta la predilezione dannunziana per gli elementi di circolarità): v. 5 *la viorna s'incenera, più lieve*; v. 8 *nella belletta il cipero si schiude*; v. 11 *che di gruogo salvatico mi parve*; v. 14 *ove tra lente immagini di nubi*.

La coesione interstrofica è quindi affidato alla figura dell'anafora, che funge da ponte fra le prime quattro terzine del componimento (in realizzazione forte, con l'esclamativa *Ahimè* posta in battute ad aprire la strofa), secondo il consueto movimento di compensazione contrappuntistica degli elementi metrici con i fenomeni del ritmo.

Con il terzetto finale entriamo in una zona di sperimentazione più avanzata. Prendiamo un estratto de *L'oleandro*, sez. IV, strofi III-VII:

*L'oleandro IV*, vv. 407-421

Tutto rigato dalla schietta vena  
«Sol d'oleandro voglio laurearmi»  
io dissi. Ed Aretusa era contenta;

e recise per me altri due rami  
e fe' l'atto di cignermi le tempie  
dicendomi: » Pe' tuoi novelli carmi!

Che la cerula e fulva Estate sempre  
abbia tu nel tuo cuore e in te le rime  
nascano come le sue rose scempie!»

E il giorno estivo non potea morire,  
ma sorrideva sopra il bianco mare  
silenziosamente senza fine;

e la notte, che avea parte ineguale,  
spiava il bel nemico dalle chiostre  
dei monti azzurra come te, Cyane.

Fondamentale per la comprensione dello schema è la giuntura presente ai vv. 414-415, posti al centro geometrico del componimento: le *rime* di Glauco-d'Annunzio sono, a quest'altezza del poema, *scempie*. Infatti il metro presenta regolarità discontinua, gestita secondo il solito gusto per la simmetria.

Le terzine I e II, così come IX e X, sono perfettamente rimate (in ordine *alloro : oro, fiorentina : argentina : mattutina e muta : conosciuta : saluta, pensiero : mistero*); III, IV, V e VIII innestano invece una rispondenza equivoca che si origina nell'impiego dell'assonanza nel primo endecasillabo di terzina, quindi il mediano della serie (cito le serie – III: *menta : vena : contenta*; IV *laurearmi : rami : carmi*; V *tempie : sempre : scempie*; VIII *chiostre : troppe : nostre*).

In VI e VII abbiamo due serie costruite infine su triplice assonanza: vv. 414-416-418 *rime : morire (ricca): fine* e, vv. 417-419-421 *mare : ineguale : Cyane*.

Qui forse c'è la manifestazione più esibita del valore struttivo destinato all'assonanza (forte della certificazione dichiarativa sopra citata). E, più importante per il nostro discorso, la messa in evidenza della portata di questa sostituzione, del suo valore illusionistico, combinatorio e dinamizzante.

La messa in forma delle locali dichiarazioni di poetica dannunziane risulta di immediata lettura anche nel caso del *Policefalo* (cito i vv. 6-19):<sup>10</sup>

Né tu sei cittadino d'Agrigento  
nomato Mida, vincitore in Delfo.  
Né t'insegnò la Cesia il grande carne.

Pallade Atena dai fermi occhi chiari  
prima inventò tal melodia, nel giorno  
in cui Medusa tronca fu dall'arpe.

---

<sup>10</sup> E d'altra parte la terzina è metro per definizione ritmico, che blocca in norma e per norma rilancia. E con questa affermazione denuncio tutta la provvisorietà del mio

Udì le grida e i pianti ch'Euriale  
mettea tra il sibilare dei serpenti  
verso la strage; udì l'orrendo ploro.

I gemiti di Steno come dardi  
fendeano l'etra, e tutti gli angui eretti  
minacciavan l'eroe nato dall'oro.

Il componimento è isometrico e isostrofico, ma completamente privo dell'appoggio del sistema rimico. In apparenza. Compare infatti qui uno stilema ritmico che sarà proprio della *strofe lunga* dannunziana, stilema tensivo di sfondo identificabile come fenomeno di saturazione, qui ottenuto attraverso l'assonanza.

I versi del componimento sono infatti tutti relati (con l'eccezione dei vv. 2, *astuti* in punta e 4, che si chiude su *oblio*)<sup>11</sup> in assonanza, con quattro coppie rimiche (la prima, inclusiva, ai vv. 15-18 *ploro : oro*; la seconda, identica sintagmatica e direi significativa, ai vv. 9-26 *grande carne : grande carne*, la terza ai vv. 27-30 *intorti : sorti*, vv. 19-28 *Teste : tempeste*).

Qui di seguito le rispondenze: vv. 1-3-6 *connette: miele : lieve* (serie da connettere coppia rimica *Teste: tempeste*); vv. 5-11-21-23-24 (associata alla coppia *ploro : oro*) *gioco : giorno* (paronomastica) : *uomo : bronzo : tuono*; vv. 7-8-22 *Agrigento : Delfo : Orcomeno* (tutta giocata su nomi propri); vv. 12-13 (e coppia rimica *carne : carne*) *arpe : Euriale*; vv. 10-16 *chiari : dardi*; vv. 14-17-25 *serpenti : eretti : imberbi*; infine vv. 20-29 *raccolse : profonde*.

---

stesso apparato teorico, che spesso gioca di rimbalzo sull'opposizione tra metro e ritmo. Ma le categorie, quelle buone, non sono mai statiche.

<sup>11</sup> Riscontreremo spesso la tendenza a lasciare irrelati rimemi dai colori vocalici *i* e *u*, soprattutto nelle realizzazioni della *strofe lunga*.

Come possiamo osservare le assonanze si richiamano sia a distanza (equivalenti della *rima-rintocco*) sia a contatto (*rima-eco*, anche nella funzione di messa in relazione di due tronconi separati da pausa sintattica forte, come ad esempio in 12-13, per di più interstrofica). Ripetiamo che quest'impiego saturante della rima è proprio della zona più antitradizionale della raccolta, dove le viene affidato un valore di maggior rilievo perché priva del supporto dato sia dall'isometria che dall'isostrofismo. Questo basti a definire il livello di elaborazione della forma-terzina raggiunto nel *Policefalo*.

L'ultimo testo che ci resta da passare in rassegna, l'*Asfodelo*, ci presenta un'ulteriore reazione all'assenza della rima strutturante, qui in contesto di assenza di saturazione rimica:

*L'asfodelo*, vv. 1-12

GLAUCO

O Derbe, approda un fiore d'asfodelo!  
Chi mai lo colse e chi l'offerse al mare?  
Vagò sul flutto come un fior salino.

O Derbe, quanti fiori fioriranno  
che non vedremo, su pe' fulvi monti!  
Quanti lung'h'essi i curvi fiumi rochi!

Quanti per mille incognite contrade  
che pur hanno lor nomi come i fiori,  
selvaggi nomi ed aspri e freschi e molli

onde il cuore dell'esule s'appena  
poi che il suon noto par rendergli odore  
come foglia di salvia a chi la morde!

Gli ottantacinque versi di cui si compone *L'Asfodelo*, organizzati in 28 terzine più un verso finale isolato, compaiono privi di qualsiasi fenomeno di organizzazione rimica di carattere strutturante o saturante. Della forma della tradizione resta dunque, come nel caso del *Policefalo*, garante la coppia isometria-isostrofismo. Entrano qui in gioco allora i fenomeni di ripetizione: l'anafora strutturale (vv. 1-4 *O Derbe*) e quella a contatto (vv. 6-7 *Quanti*, qui giocata in sostituzione della rima di lancio caratteristica della terzina, perché ponte interstrofico). L'assonanza localizzata e a contatto (vv. 5-6-8-9 *monti : rochi : fiori : molli*, vv. 11-12 *odore : morde*), presente nel segmento citato e poi abbandonata nel corso del testo (dove rintocca, flebile ma riconoscibile, piuttosto la consonanza sui termini *sorelle*, v. 25, *novello*, v. 34, *Marinella*, v. 40, *sibille*, v. 57, *valli*, v. 78).

La dicitura in maiuscoletto che apre la lirica (GLAUCO) è un altro stilema ritmico, ad indicare l'alternarsi dei turni di parola:<sup>12</sup>

*L'asfodelo*, vv. 13-27

DERBE

Io so dove fiorisce l'asfodelo!

Là nel chiaro Mugello, presso il Giogo  
di Scarperia, lo vidi fiorir bianco.

Anche lo vidi, o Glauco, anche lo colsi  
in quell'Alpe che ha nome Catenaia,  
e all'Uccellina presso l'Alberese

---

<sup>12</sup> Questa soluzione torna in *Bocca di Serchio*, testo della quarta sezione composto nella stessa estate (1902) dell'*Asfodelo*. In *Bocca di Serchio* la temperatura tensiva degli fenomeni che stiamo discutendo si alza, e si scalda ancor più per la presenza di una forte saturazione assonante. Il che si spiega con l'anisostrofismo di questa lirica, e ci conferma nella nostra attribuzione di valore coesivo alla saturazione eufonica.

nella Maremma pallida ove forse  
ei sorride all'immagine dell'Ade  
morendo sotto l'unghia dei cavalli.

GLAUCO

O Derbe, anch'io errando su i vestigi  
della donna letea, vidi fiorire  
tra Populonia e l'Argentaro il fiore

della viorna. Tutto le sorelle  
bianche il bosco aspro nelle delicate  
braccia tenean tacendo, e i negri lecci

Compaiono nel segmento citato tutta una coppia di fenomeni ritmici già evidenziati nel corso della nostra analisi, qui risemantizzati dall'assenza dell'appoggio del valore strutturante dell'eufonia:

1. le serie costruite in espansione a destra, sul registro dell'*oratio perpetua* (fenomeno di saturazione con finalità tensive), tutte tre interstrofiche: vv. 15-16 *lo vidi fiorir bianco*. || *Anche lo vidi, o Glauco, anche lo colsi*; vv. 17-19 *e all'Uccellina presso l'Alberese* || *nella Maremma pallida ove forse* | *ei sorride all'immagine dell'Ade* e vv. 26-27, *e i negri lecci* || *e i soveri nocchiuti*;
2. l'inarcatura con *rejet* seguito da pausa sintattica, ad increspate la curva intonativa nella sfasatura con il respiro versale: vv. 14-15 *il Giego* | *di Scarperia*; vv. 22-23 *su i vestigi* | *della donna letèa*; vv. 24-25 interstrofico *il fiore* || *della viorna*; vv. 25-26 *tutte le sorelle* | *bianche* con pausa indotta dall'iperbato, che sposta il verbo in coda al troncone sintattico (*tenean tacendo*, verso successivo);

Aggiungiamo un fattore paratestuale, ovvero l'esplicitazione, in testa ad ogni gruppo di terzine, del nome di uno dei due dialoganti, a marcare l'alternanza dei turni di parola. Anche questo un fattore ritmico, riconducibile direttamente alla pragmatica del parlato (di cui, per certi versi, l'opera dannunziana è tutta intessuta, e che forse è l'elemento di freschezza che gli ha permesso, nei casi in cui gli è riuscito di non soffocarla di letterarietà, di raggiungere i suoi esiti migliori).

#### 1.8. *Lungo l'Affrico e La sera fiesolana*

Il metro illustre della nostra tradizione trova uno spazio veramente ridotto all'interno di *Alcyone* (almeno, lo vedremo, nella sua configurazione tradizionale). *Lungo l'Affrico* è, difatti, l'unica canzone "petrarchesca" riconoscibile della raccolta.

La canzone è composta da quattro stanze di dieci versi, strutturati in due piedi ternari di endecasillabi a rima replicata, un settenario in *concatenatio*, un distico di endecasillabi a rima baciata ed un quinario irrelato, almeno apparentemente.

Infatti il decimo verso di ogni strofa rima o assuona con il termine su cui cade l'accento di 4<sup>a</sup> dell'ottavo verso (il primo endecasillabo del distico D): nella prima stanza *ora t'effondi : a chi l'ascolti*; nella seconda *senza parola : solo a te sola*; nella terza *l'arbore grande : fresche ghirlande e* nell'ultima *argilla offerta : un'alba certa*.

Insomma il quinario irrelato suggerisce e individua un quinario interno all'endecasillabo ottavo, garantendo l'isoritmia nell'accento forte

dell'emistichio in tutte e quattro le clausole di strofe (e, in tre casi su quattro, l'isometria esatta basata sugli appoggi di 1<sup>a</sup> e di 4<sup>a</sup> – fa eccezione l'ultima strofe, in cui l'ottavo verso batte invece in 2<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup>).

L'isometria del testo è perfetta, mentre a movimentare la struttura sta l'alternanza tra assonanze e rime: alternanza che non è strutturante, nel senso che le quattro stanze presentano quattro diverse configurazioni nella gestione del materiale in punta.

Questo lo schema metrico (sottolineate le assonanze, indicati con x<sub>5</sub>, in mancanza di soluzioni migliori, i quinari irrelati):

s1: ABCABCcDD x<sub>5</sub>

s2: ABCABCcDD x<sub>5</sub>

s3: ABCABCcDD x<sub>5</sub>

s4: ABCABCcDD x<sub>5</sub>

La prima strofe è l'unica a presentarsi completamente relata in rima, con rima identica a legare i vv. 3-6 (*pianto* : *pianto*), con la serie C che si declina poi in *concatenatio* nel termine canto. Il sovraccarico di identità tra i primi due rimanti suggerisce, nella terza occorrenza di C, l'idea della variazione, idea che viene mantenuta anche in due delle stanze successive, dove la *concatenatio* viene realizzata via assonanza (vv. 16-17, seconda strofe, *appanna* : *avvalla*, assonanza ricca per identità vocalica estesa alla pretonica; vv. 36-37 *ale* : *pare*). In rima infine la soluzione dei vv. 26-27, terza strofe, *azzurro* : *susurro* (anch'essa ricca per vicinanza delle consonanti pretoniche coinvolte).

La seconda stanza presenta le uscite dei piedi che si rispondono in assonanza (serie A *come* : *nasconde*; serie B *canna* : *appanna*), e distico preconclusivo in rima baciata; riprendendo quanto detto sulla

coppia in *concatenatio*, abbiamo: piedi aperti da coppia AB in assonanza, chiusi da C in rima. C che però in sede di diesis si relaziona in assonanza. Distico a rima baciata e quinario conclusivo in rima interna perfetta con parola del v.8.

Nella terza stanza rimano perfettamente le terminazioni B (*nere : piacere*), mentre assuonano quelle esterne dei piedi (A *notte : molle*; C *notturmo : azzurro*). Stavolta la diesis avviene in rima perfetta (*azzurro : susurro*), mentre il distico conclusivo si accumuna in assonanza (*ricca, trema sempre: mie tempie*, con la seconda uscita rinterzata dal possessivo). Anche qui il quinario sta in rima perfetta con il quinario interno all'ottavo verso di strofa (*grande : ghirlande*, con rientro di materiale consonantico pretonico).

Nella stanza conclusiva la serie ternaria della fronte è perfetta (A *grido : nido*; B *forse : trascorse*; C *trasale : ale*), così come il distico D (rima antitetica *amore : muore*) e la rima interna tra quinario conclusivo e quinario (neanche troppo occultato *certa : offerta*). Smuove l'identità la diesis, gestita in assonanza (vv. 36-37 *ale : pare*).

Si intreccia e si confonde con la trama dei rimemi la sottostante trafilata delle risposdenze interne, a sfumare la piana intelaiatura metrica del testo: I strofe v. 2-3 assonanza in 6<sup>a</sup> *terra : bella*; vv. 5-7 ritmica sulla stessa vocale *nuvola : musica*; vv. 5-9 punta-6<sup>a</sup> *nata: trasfigurata*; II strofe vv. 15-17 *mio : rio*; vv. 15-19 (stesse posizioni che 5-9 nella strofe precedente) *pena : erba*; III strofe vv. 21-23 assonanza su tre vocali sugli sdrucchioli *rondini : ospiti*; vv. 25-29 (sempre quinto e nono verso, ma cambia la sede accentuale del secondo termine, qui in 2<sup>a</sup>) *piacere : tesse*; IV strofe vv. 34 (in punta) - 39 (in 4<sup>a</sup> sede) *nido : grido*;

v. 37-38 *terra : offerta* (entrambi battono in 4<sup>a</sup>, il secondo termine poi si lega al quinario finale).

Nella strofe conclusiva la rispondenza tra i versi quinto e nono di stanza evolve in assonanza tra quinto, ottavo e nono verso (*trascorse : amore : muore*), saldando quindi (la serie completa è forse : *trascorse : amore : muore*) la fronte alla sirma.

Sintatticamente d'Annunzio sfrutta la diesis in due modi diversi: nelle prime due strofe ne fa un ponte fra la parte superiore e quella inferiore della stanza. In I (strutturata 3 + 7) generando, come abbiamo visto, un endecasillabo intersversale via *rejet* e facendo scorrere la dizione sulla coppia sdrucchiola in rima ritmica interna *nuvola : musica* (vv. 5-8); il blocco più lungo si salda al primo piede sull'anafora dell'entità invocata (*Grazia*, vv. 1-5), in identità lessematica ma su diversa chiave intonativa (quella al primo verso apre l'invocazione, picco elevato, mentre quella in punta al verso quinto chiude in *rejet* l'apostrofe e si trova quindi in declinazione conclusiva). Nella seconda strofe ad unirsi sono invece i primi otto versi, connessi negli snodi metrici principali (v. 1 apostrofe *Nascente luna*, cui segue distico con doppio comparante costruito in parallelismo – vv. 1-3 *esiguo come | il sopracciglio de la giovinetta | e la midolla de la nuova canna* – v. 4 *nesso sì che* in testa al verso; v. 17, diesis, recupero anaforico dell'invocata *Luna*). Si aggiunge, per coordinazione piana, il distico conclusivo.

Le due strofi finali condividono la stessa struttura della fronte (3 + 3), in III il primo piede ha invocazione esclamativa, in IV interrogativa; in entrambi il secondo piede si apre sul verbo che ne descrive – in rima interna *volan : s'attardan* - l'alterno movimento. Diversa è la gestione del quartetto conclusivo, con III che lo spezza in dichiarativa ed

interrogativa (quest'ultima genera a sua volta l'interrogativa che apre IV), mentre nella stanza conclusiva l'ultimo segmento si chiude su una piana realizzazione di comparativa in doppia serie ternaria (vv. 37-40 *Tutta la terra pare | argilla offerta all'opera d'amore | un nunzio il grido, e il vespero che muore | un'alba certa*).

La morbidezza dei movimenti sintattici fa sì che non siano numerosi i casi di inarcatura con *rejet*, della cui presenza comunque diamo conto: 4-5 *sorridente | grazia*; 7-8 *musica nel mio canto : ora t'effondi*; 15-16 *a pena | ti ritrova* (settenario a cavallo di due versi); 21-22 *tra notte | e alba*; 27-28 *non ha susurro | l'arbore grande*; così come, seppure meno numerosi di quelli riscontrati nei sonetti, non mancano gli esempi di inversioni dei costituenti: avverbio – verbo come *soavemente | ti miri*, con avverbio in punta di verso (intonazione sospesa) e spezzamento melodico in *rejet*. Altri *rejet* del verbo ai vv. 6-7 *musica nel mio canto | ora t'effondi* (qui si capisce bene il senso della figura: i due segmenti creano un endecasillabo con scontro di ictus in 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>, con i due termini a contatto separati dalla pausa di fine verso, che non fa che rafforzare la percezione della modulazione ascendente-discendente); al v. 18 *senza parola erboso anco ti vide*; si apre su intonazione discendente brusca anche il v. 28, per lo spostamento a destra (tanto da farlo finire nel verso successivo) del soggetto *non ha susurro | l'arbore grande* (qui l'abbassamento è accelerato anche dalla sdrucchiola).

*La sera fiesolana* si compone di tre strofe di quattordici versi di lunghezza diseguale e chiuse da un quinario, ciascuna seguita da un terzetto composto da un endecasillabo, un verso lungo ed un quinario. La struttura della *Sera* è stata oggetto di un ampio studio di Gavazzeni,<sup>13</sup> che vi ha riscontrato la traccia sottostante di una formula strofica quadripartita, riconducibile a stanze di canzone duecentesca. Di fatto la lirica si presenta secondo caratteristiche che la rendono unica nel panorama del libro: la compaginazione versale vede un'escursione che va dal quinario al verso di quattordici sillabe, passando per il settenario, il novenario, l'endecasillabo, il dodecasillabo ed il tredecasillabo. Caratteristica della *Sera* è, e questo è un fatto notevole perché ricordiamo che si tratta di uno dei componimenti dalla data di composizione più alta (1899), la grande libertà compositiva, evidente fin dal passo iniziale:

*La sera fiesolana*, vv. 1-17

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'annerà  
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

---

<sup>13</sup> GAVAZZENI 1980, pp. 22-31.

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!

Il dettato della raccolta sembra qui già abbozzato nei suoi stilemi caratteristici (e con delicatezza poi andata perduta: si veda la totale assenza di punteggiatura, con la dizione che si snoda come ritmandosi naturalmente): i vv. 1-4 si inarcano secondo quella dinamica di *rejet* e pausa che abbiamo tante volte sottolineato, sfruttando i semplici elementi della sintassi minima (v. 1, anticipazione dell'aggettivo *Fresche*; v. 2, sintassi piana ma *découpage* che cade a separare il soggetto dalla sua specificazione; v. 3 con verbo in punta, apparentemente conclusione rematica della frase che poi si espande nell'aggettivo *silenzioso*, impiegato in valore avverbiale).

Tutti elementi, quelli evidenziati, che mettono in relazione gli stacchi imposti dal verso con la curva melodica dell'intonazione di una voce che scorre in tenue ma percettibile contrappunto.

Si intrecciano contrappuntisticamente anche le rime, passando per ambivalenze assonanti (vv. 1-5 *sera* : *annera* ma in mezzo, al v. 4, *lenta* e, a questa serie intrecciata, vv. 4-6 *lenta* : *inargenta* passando per v. 5, *annera*, poi rintocco al v. 11 su *sentà*, e chiusa sfumata in assonanza su *vederla*, v. 14, passando per le interne, battenti in 4<sup>a</sup> e isolando come i quinari interni, *sommersa* e *beva*, rispettivamente vv. 13 e 14; su questo continuum giocato sul cromatismo delle e e delle a si inseriscono le rime a contatto dei vv. 2-3, *foglie* : *coglie* e 7-8, *spoglie* : *soglie*

## 1.9. Le ballate

La ballata è forma tradizionale che bene si adatta al poetare dannunziano per due caratteristiche fondamentali: l'anisostrofismo complessivo, che prevede una struttura sbilanciata nella divisione tra ripresa e stanze, e la natura combinatoria delle stanze stesse, che si reggono sul rapporto tra il passo ternario delle mutazioni e l'idea di specularità circolare conferita dalla volta. In più è metro duecentesco, e quindi appartenente a quella linea debole della nostra tradizione lirica che d'Annunzio, come si sa, prediligeva per il suo presentarsi come al tempo nota ed ignota.

In *Alcyone* le ballate sono dieci, sette inserite nella corona programmatica *Il Fanciullo*, una (*Beatitudine*) nella prima sezione (che ne contiene, dunque, otto), una (*Pace*) nella seconda, subito dopo il Ditirambo I, una nella quinta ed ultima partizione del libro, anch'essa in posizione postditirambica (*Tristezza*).

Ho svolto l'analisi delle ballate selezionando gli aspetti che mi sono sembrati reagire meglio con le caratteristiche intrinseche della forma: le configurazioni metriche della forma stessa, il loro relazionarsi con il fluire sintattico-argomentativo, l'interpretazione dannunziana dello stilema del *refrain*.

### 1.9.1. Realizzazioni metriche della ballata in *Alcyone*

Cominciamo dalla metrica: seguono gli schemi delle dieci ballate (sottolineate le terminazioni relate in assonanza)

Il fanciullo

ballata I: ZyYX

I: AbCAbCCdDX

II: AbCAbCcDDX

III: AbCAbCCdDX

IV: AbCAbCcDDX

V: AbCAbCcDDX

VI: AbCAbCcDDX

VII: AbCAbCCdDX

ballata II: zYYX

I: abCabDCEEW

II: aBBccDdEEeX

ballata III: XyYX

I: AbCAbCCDDeEX

ballata IV: ZyYX

I: AbCBaCcDDX

ballata v: ZYYx

I: AbCBaCCDDX

II: AbCBACcDDX

III: AbCBaCCDDX

ballata vi: ZYYX

I: ABCbACcDDX

II: ABCBACCDDX

III: ABCbACcDDX

IV: ABCBACcDDX

V: ABCBACcDDX

VI: ABCBACCDDX

ballata vii: ZyyX

I: AbCAbCcdDX

II: AbCAbCcdDX

III: AbCAbCcdDX

IV: AbCAbCcdDX

V: AbCAbCcdDX

VI: AbCAbCcdDX

VII: AbCAbCcdDX

VIII: AbCAbCcdDX

IX: AbCAbCcdDX

Beatitudine: ZYYX

AbCBaCcDDX

AbCBaCcDDX

AbCBACcDDX

Pace: XYYX

ABBBABBCCDDEE X

Tristezza: ZYyx  
ABCABCcYEeZX

Primo sguardo dall'alto: tutte ballate grandi, vista la ripresa di quattro versi. La configurazione prediletta è quella con due mutazioni ternarie più volta, quindi con stanze di dieci versi (applicata in sei casi: *Il Fanciullo* I, IV, V, VI, VII e *Beatitudine*). Si avvicinano a questa configurazione anche *Il Fanciullo II* (extravagante per le ragioni che vedremo tra breve) e *Il Fanciullo III* (che inserisce un distico composto da endecasillabo e settenario in relazione baciata prima dell'ultimo verso). *Pace* e *Tristezza*, invece, hanno configurazioni metriche proprie.

#### *Il Fanciullo, ballata I*

La ripresa è costituita da tre endecasillabi (in prima, terza e quarta sede) più un settenario. Il primo verso resta irrelato, mentre il settenario e l'endecasillabo centrali sono uniti da assonanza ricca (*Fauno : flauto*). L'uscita X trova rispondenza in rima nell'endecasillabo conclusivo di tutte le stanze.

Sempre restando sulle misure versali le sette stanze del componimento risultano identiche per quanto riguarda la fronte, composta da due mutazioni ternarie a rime replicate (AbC AbC), con i settenari incassati tra gli endecasillabi a cornice. La misura del verso di concatenatio invece varia: endecasillabo nella prima, terza e settima stanza, settenario nelle rimanenti. Seguono un distico rimante o assonante a contatto, composto in I, III e VII da un settenario ed un endecasillabo, in

II, IV, V e VI da due endecasillabi. L'alternanza non è casuale, ma determinata dalla misura del verso della diesis: se questo è endecasillabo viene seguito da un settenario, e viceversa. Il contrappunto agisce nella sede più delicata della stanza, quella dove s'imprime la spinta verso la conclusione e verso il rintocco della rima-ritornello.

Il grosso del lavoro di variazione sta, oltre che nei fenomeni mensurali sopra indicati, nell'alternanza di rime ed assonanze; non si tratta di un lavoro leggero, dato che le sette stanze presentano tutte una configurazione metrica peculiare:

*Il Fanciullo* I, I, schema AbC AbC CdDX

La prima strofa è tutta gestita sull'assonanza, con l'eccezione delle prime due uscite di C (in rima ipermetra *Pampinea : confine*) e del verso finale, che rima perfettamente con l'ultima uscita della ripresa (vv. 4-14 *fori : ardori*).

Assuonano dunque le serie A (*antica : riga*), b (*Camerata : contrada*), la seconda coppia di C (ricca sintagmatica nel secondo membro *confine : che ride*) ed il distico dD (*selvaggia : traccia*). *Concatenatio* che accelera nel passaggio da endecasillabo a settenario (Cd), sincopando l'increspatura intonativa data dall'interrogativa ai vv. 11-12 (*Più presso, nella Mensola che ride | sotto il ponte selvaggia?*). Soluzione mimetica all'interno della coppia di interrogative che chiude la strofe: la prima batte su *Più presso* (e velocemente come si avvicina), la seconda si apre su *Più lunge* (v. 13) e si allarga nella doppia subordinata (vv. 13-14 *ove l'Ombra segue la traccia | d'Ambra e Lorenzo canta i vani ardori?*).

*Il Fanciullo I, II*, schema AbC AbC cDDX

Rimano qui perfettamente i due endecasillabi d'apertura delle mutazioni (*colta : sepolta*), mentre le altre due uscite della testa sono gestite in assonanza (quasi identica la serie b, *mura : Musa*; C *Oricellari : lontani*). La diesis avviene in rima baciata con il primo endecasillabo della fronte, ed in assonanza con il secondo (*Oricellari : lontani : chiari*), con rima-rintocco, a distanza. Scorrimento ascendente (cD) funzionale all'elenco iniziato proprio al v. 21 (*ai lauri insigni, ai chiari fonti | all'eco dell'inclite caverne*). Serie D in rima baciata (*caverne : eterne*) ed il verso conclusivo (rimema *Fiori*, che tornerà a chiudere la VI stanza, quasi identico a quello – *fori* - della ripresa).

*Il Fanciullo I, III*, schema AbC AbC CdDX

La terza stanza è costruita quasi tutta in rima, ad eccezione della coppia A, realizzata in assonanza (*Robbia : Cornucopia*). Si invertono dunque i rapporti assonanza-rima rispetto alla realizzazione delle mutazioni della stanza precedente (dove solo A rimava mentre b e C assuonavano). Nell'ottavo verso, qui settenario, si compatta l'invocazione al fanciullo (v. 32 *nudo fanciul pagano*), poi espansa a destra nel distico conclusivo.

*Il Fanciullo I, IV, schema AbC AbC cDDX*

Qui rimano perfettamente le uscite A e b (rispettivamente *Olivo : vivo e sufoletto : diletto*); serie C in rapporto di assonanza tra i primi due membri (*verdognola : suono*), rima ipermetra tra il primo ed il terzo (*verdognola : sogno*). La coppia cD, ascendente, mima il profilo intonativo dell'interrogativa in essa contenuta (vv. 41-42 *Non tu conosci il sogno | forse della silente creatura?*)

*Il Fanciullo I, V, schema AbC AbC cDDX*

Serie A e D gestite in assonanza (ricche entrambe le coppie, *ombra : colomba, e volto : olmo*). Rimano perfettamente le uscite b (*ramoscello : torello*), mentre i versi conclusivi delle mutazioni assuonano fra loro (*falcia : inarca*), il che risulta in un contrappunto tra le uscite dispari (in assonanza) e quelle pari (in rima) della fronte. Diesis gestita in rima-eco (vv. 50-51 *s'inarca : varca*); si incrociano qui, ed è tratto tipicamente dannunziano, due istanze ritmiche opposte: la rima segna un punto fermo nella dizione, causato dalla rispondenza immediata, ma l'argomentazione scorre in inarcatura sintattica forte (vv. 51-52 *la nuvola che varca | il colle*), spinta anche dalla giuntura discendente endecasillabo-settenario, per poi arrestarsi bruscamente dopo l'oggetto posto in *rejet* (a *colle* segue, nel corpo del v. 52, l'attacco di comparativa *qual pensier che*).

*Il Fanciullo I, VI, schema AbC AbC CDDX*

La sesta e penultima strofe è centrale nell'esposizione proemiale alcionia. Qui «Si potenzia l'alogicità dell'universo analogico ermetico»,<sup>14</sup> preannunciando chiaramente l'atteggiamento panpoetico dell'autore:

*Il Fanciullo, vv. 55-64*

Ogni voce in tuo suono si ritrova  
e in ogni voce sei  
sparso, quando apri e chiudi i fori alterni.  
Par quasi che tu sol le cose muova  
mentre solo ti bei  
nell'obbedire ai movimenti eterni.  
Tutto ignori, e discerni  
tutte le verità che l'ombra asconde.  
Se interroghi la terra, il ciel risponde;  
se favelli con l'acque, odono i fiori.

Non è un caso che questa sia l'unica stanza a presentarsi completamente relata in rima (A *ritrova* : *muova*; b *sei* : *bei*; C *rara alterni* : *eterni* : *discerni*; D *ricca asconde* : *risponde*, X identica all'uscita di II, *fiori*). La coppia cD, ascendente, permette l'isolamento in punta del significativo *discerni*, strettamente connesso con la poetica dannunziana dell'«attenzione» e come assolutizzato dal *rejet* del complemento al verso successivo.

---

<sup>14</sup> GAVAZZENI 1985, p. 55.

*Il Fanciullo I, VII, schema AbC AbC CdDX*

La coppia di versi iniziale delle mutazioni è unita in assonanza (*tutta : nuda* e *umano : preghiamo*), mentre la serie C si costruisce in rima perfetta su termini rilevati tanto per sillabicamente quanto semanticamente: *innocente : meravigliosamente : vivente*. Il penultimo e terzultimo verso assuonano (con risponderenze centripete *lieve suono : virgineo tuo soffio*), mentre la coppia Cd, discendente, è mimetica delle grandezze coinvolte nel distico (vv. 71-72 *L'immensa plenitudine vivente | trema nel lieve suono*)

Questa dunque la traccia impressa alla corona di ballate che apre realmente *Alcyone*. La forma metrica, messa in serie, si ripete identica nel suo aspetto normativo più debole ed esterno, l'isostrofismo.

All'interno l'autore mette in movimento un incessante processo di variazioni relative agli aspetti strutturanti più rigidi e costrittivi, ovvero l'isometria e lo schema rimico, concretizzando di fatto un'idea di ripetizione differenziale, non identitaria, che costruisce il proprio significato in maniera tensiva e seriale.

Su questo passo medio (riscontrabile anche nei testi v, vi e vii) si innestano, ed immediatamente anche (si tratta della lirica che segue) significative variazioni puntuali: vediamo dunque la ballata seconda.

### 1.9.2. Il metro e l'organizzazione argomentativa

#### *Il Fanciullo II*

Schema: zYYX abC abW CEEa<sup>2</sup> a<sup>2</sup>BB ccD dEEeX, sottolineate le assonanze. W in I è uscita irrelata, sembra, assonante con crea, posizionato in 4<sup>a</sup> al terzo verso della ripresa, e consonante con ombra, uscita X della ripresa. Lo strano a<sup>2</sup> indica la relazione di *capfinidad* tra la prima e la seconda strofe.

#### *Il Fanciullo, vv. 75-99*

Or la tua melodia  
tutta la valle come un bel pensiero  
di pace crea, le due canne leggiere  
versando una la luce ed una l'ombra.

La spica che s'inclina  
per offerirsi all'uomo  
e il monte che gli dà pietre del grembo,  
se ben l'una vicina  
e l'altro sia rimoto  
e l'una esigua e l'altro ingente, sembra  
si giungano per l'aere sereno  
come i tuoi labbri e le tue dolci canne,  
come su letto d'erbe amato e amante,  
come i tuoi diti snelli e i sette fori,

come il mare e le foci,  
come nell'ala le chiare e negre penne,  
come il fior del leandro e le tue tempie,  
come il pampino e l'uva,

come la fonte e l'urna,  
come la gronda e il nido della rondine,  
come l'argilla e il pollice,  
come ne' fiari tuoi la cera e il miele,  
come il fuoco e la stipula stridente,  
come il sentiere e l'orma,  
come la luce ovunque tocca l'ombra.

Nessuna delle due strofe,<sup>15</sup> seppur per motivi diversi, risulta descrivibile come stanza di ballata. Alla prima manca qualcosa, la seconda ha qualcosa in più.

In I abbiamo l'attesa portata di dieci versi, settenari ed endecasillabi. Il primo elemento stravagante è rappresentato dal verso 84, che isola in *contre-rejet* il verbo *sembra*, la cui terminazione resta decisamente irrelata.

La stanza si conclude poi sul sintagma *sette fori*, irrelabile ai rimemi della ripresa, ma in assonanza ricca con il primo verso della strofe successiva (*fori : foci*).

In II troviamo, oltre alla variazione dello schema delle rime e della periodicità mensurale, un verso in più, o meglio, abbiamo un distico relato al termine che cade in X nella ripresa (per rima identica a cornice, e assonanza che è quasi rima al centro *ombra : orma : ombra*) in luogo dell'atteso verso singolo.

Tuttavia nessun movimento è casuale: il *sembra* irrelato stacca e funge da perno per la serie analogica che dirompe due versi più avanti (dal v. 85 alla fine della seconda stanza); *sette fori* (v. 88) recupera il sintagma-refrain della ripresa della primissima ballata della serie (v. 4 *pel tuo*

---

<sup>15</sup> Nella minuta autografa le due strofe erano accorpate in un'unica colata metrica e sintattica. Questa è una delle rare lezioni del *senso della forma* dannunziano che ricaviamo dall'edizione critica (vedi GIBELLINI 1988, p. 12).

*sufolo doppio a sette fori*). Seconda strofe: il verso in più raddoppia la rima-*refrain*, andando a compensare la sua assenza nella strofe precedente.

Tutto si tiene, insomma. Quello che resta però è l'attitudine dannunziana nei confronti della forma tradizionale, che viene deformata in funzione del contesto locale. Demetricizzata o, se vogliamo, ritmicizzata.

Il carattere ritmico dell'esempio portato non si esaurisce alla configurazione metrica, anzi, ne rappresenta l'aspetto meno evidente: ciò che qui si staglia è la costruzione giustappositiva per espansione indefinita. Un passo, questo, che d'Annunzio impiega sovente in *Alcyone*, e in maniera trasversale (lo vedremo impiegato in testi appartenenti a categorie formali anche molto diverse). Questo tipo di costruzioni identificano il secondo registro marcato della raccolta, con delle determinate ricadute sulla reagenza tra sviluppo argomentativo ed intelaiatura metrica: *l'oratio perpetua* tende a sfondare il contenitore metrico più esterno (la strofe), poggiandosi tutto sulla suggerita indipendenza dell'unità minima, il verso.

Prendiamo ora l'ultima ballata di *Alcyone*.

*Tristezza*

Tristezza, tu discendi oggi dal Sole.

La tua specie mutevole è la nube  
del cielo, e son le spume  
del mare gli ori del tuo lino lungo.

Sembri Ermione, sola come lei  
che pel silenzio vienti incontro sola  
traendo in guisa d'ala il bianco lembo.

Sì le somigli, ch'io m'ingannerei  
 se non vedessi ciocca di viola  
 su la sua gota umida ancor del nembo.  
 Ha tante rose in grembo  
 che la spina dell'ultima le punge  
 il mento e glie l'ingemma d'un granato.  
 Come fauno barbato  
 accosto accosto mordica le rose  
 il capricorno sordido e bisulco.

Lo schema del componimento<sup>16</sup> è ZYyx ABC ABC cYEeZX. Ballata grande, quindi, con due mutazioni ternarie. Interessante è qui la volta, che risulta espansa per l'inserimento di due endecasillabi (vv. 12 e 15) a cornice della coppia in rima baciata Ee, attesa ad introdurre il verso conclusivo.

Il doppio innesto ha qui valore iperstrutturante: v. 12 recupera infatti in assonanza la coppia interna di rimemi della ripresa (vv. 2-3 *nube : spume*), e *rose*, in punta al v. 15, chiude il cerchio dell'eufonia tra testa e coda ponendosi in assonanza con *Sole* (punta di v. 1), legame rafforzato anche dall'asse sulla verticale interna costituito dalla rima identica, in quarta sede, al verso 11 (*ha tante rose in grembo*), e dall'assonanza con il termine su cui batte la 4<sup>a</sup> del verso 5 (*Ermione*).

Un'istanza ipermetrica (perché strutturalmente sovrabbondante), dunque, ottenuta attraverso uno stilema che metrico non sarebbe, ovvero l'assonanza.

In *Tristezza* troviamo la realizzazione più piana del rapporto metro-sintassi, quella impiegata con maggior frequenza in questo gruppo di testi: si tratta di far muovere il dettato in sostanziale accordo con le

---

<sup>16</sup> Sull'ispirazione régneriana alla base di questa lirica, così come di molte altre in Alcyone, si veda DE MALDÉ – PINOTTI 1980).

misure metriche (mutazioni, partizioni interne alla volta suggerite dallo schema rimico generano in questo caso una semplice costruzione 3 + 3 + 3 + 3,). Non c'è qui nessuna frattura, eccetto forse quella che spezza il distico preconclusivo identificato dalla serie rimica E; un fatto, questo, che tuttavia rientra tranquillamente nell'*usus* del nostro autore, che si serve spessissimo dello stilema (tra l'altro ben radicato nella tradizione italiana fin dalla definizione della *concatenatio pulchra* data da Dante nel *De Vulgari Eloquentia*).<sup>17</sup>

### 1.9.3. Le realizzazioni dei versi conclusivi

Dicevamo in apertura di sezione che uno dei motivi che deve aver spinto d'Annunzio a scegliere la ballata (ricordiamo che a questa forma è riservato l'ampio proemio del libro) è la presenza di un elemento di circolarità, ovvero il recupero rimico dell'ultima uscita della ripresa.

La rima-rintocco conclusiva risulta essere un elemento di ripetizione strutturante, presente in tutti i testi per definizione: questo può motivare la bassa presenza, rispetto a quanto accade in liriche costruite su forme prive di una intrinseca circolarità, nelle ballate di altre forme di ripetizione strutturante. Come a dire che il metro, in questo caso, basta a se stesso per soddisfare l'esigenza ritmica del pescarese.

Elenco qui di seguito le differenti soluzioni impiegate:

1. *Fanciullo I: sette fori : vani ardori : Città dei Fiori : conducendo i cori  
: secondo i suoi colori : odori : odono i fiori : i suoi dolori*

---

<sup>17</sup> È sullo stilema della rima-eco, usata in funzione di passaggio, che si raccordano le partizioni periodali in *Pace*: la ballata è strutturata in blocchi di 3 + (3+4) + 2 + 2, blocchi che si sovrappongono alla seguente struttura metrica XYYX ABB BAB BCCD DE EX.

2. *Fanciullo II: l'ombra : sette fori : l'orma : l'ombra*
3. *Fanciullo III: campana : col legno della flessile avellana*
4. *Fanciullo IV: sterile e sonoro : pecchie d'oro*
5. *Fanciullo V: il crespo capelvenere : ha neri gambi il verde capelvenere : trema il capelvenere : neri ha gli steli il verde capelvenere*
6. *Fanciullo VI: dorica abitare : eterno altare : Antigone cantare : la terra il mare : calzare : ondeggiare : alveare*
7. *Fanciullo VII: e s'allontana : e s'allontana : ei s'allontana : e s'allontana : più lontana : ei s'allontana : Ei s'allontana : buccina lontana : Ei s'allontana : ei s'allontana : col legno della flessile avellana*
8. *Beatitudine: discende : l'attende : bende : risplende*
9. *Pace: ballatetta : lodoletta*
10. *Tristezza (relati in assonanza tutti i quattro versi della ripresa, che terminano rispettivamente sui termini Sole, nube, spume, lungo): Sole : Ermione (interna al v.5) : rose (interna al v. 11) : rose (v. 15, penultimo); nube : spume : punge (v. 12); lungo : bisulco.*

Eccettuato il caso di *Tristezza*, discusso poche righe sopra, possiamo notare come le indicazioni più ricche ci giungano dai punti 5 e 7, con quest'ultimo da mettere finalmente in relazione con 3. Siamo ancora all'interno del macrosistema de *Il Fanciullo*. Nella ballata V a ritornare non è semplicemente il rimema, magari alternato tra assonanza e rima, ma una parola rima, e per di più pentasillabico e sdrucchiolo. Dunque iperconnotato, e molto evidente. Ancora, nelle strofi pari ritorna l'intero verso conclusivo, con lieve elegante variazione (il primo in ordine non marcato, il secondo con doppia inversione e sostituzione sinonimica *gambi > steli* che regolarizza il cromatismo vocalico tutto sui colori e e i).

Rientra la parola-rima anche nella serie descritta al punto 7, con tre sole eccezioni (stanze III, VII e VIII, ma le prime due in rapporto di inclusione con la matrice). A servire da *refrain* non è qui un verso intero, ma il secondo emistichio dell'endecasillabo conclusivo. Diciamo che ritorna una clausola. In effetti tutti i versi coinvolti presentano caratteristiche prosodiche simili: tutti con il penultimo appoggio in 6<sup>a</sup>, e tutti, eccetto uno, con passo giambico (vv. 231, 251 e 281 con appoggi in 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>; vv. 271, 291 e 301 in 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>; vv. 241, 261 e 321 più veloci, il primo velocissimo, direttamente in 6<sup>a</sup> per la presenza dell'eptasillabo, con dieresi, *Melodiosamente*, in apertura, gli altri due con cadenza di 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>). Fa eccezione alla serie il solo v. 311, il cui ritmo ternario (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>) serve a rilevare il ritorno di identità prosodica nel verso conclusivo.

La cadenza del v. 321 si definisce però anche attraverso un altro effetto rimico, che va a sovrapporsi a quello prosodico per iperconnotare l'aspetto conclusivo del movimento: l'intero verso è recuperato dal verso finale della ballata III della serie (v. 115, *col legno della flessile avellana*, appunto).

## 2. Strutturazioni ibride

Prendiamo qui in considerazione un gruppo di cinque testi (*La spica*, *Bocca d'Arno*, *Innanzi a l'alba*, *I tributarii*, *Il Gombo*) che si contraddistinguono per uno statuto misto. Si tratta infatti di liriche la cui conformazione non è riconducibile ad alcuna forma tradizionale, ma che presentano aspetti di tenuta strutturale ben evidenti.

*Innanzi a l'alba* è componimento in tre strofe dal passo simile a quello delle anacreontiche chiabrerresche: stanze di dieci versi ciascuna, ottonari e quadrisillabi, disposti in sede fissa nelle posizioni prima, quinta, sesta, nona e decima (ottonario). Tutte le terminazioni sono relate all'interno di ciascuna strofe, senza però una struttura fissa. I versi sesto, settimo e ottavo si configurano però come *refrain* incassato, ripetendosi quasi identici di strofa in strofa (con sola variazione del secondo emistichio del verso sesto: vv. 6-8 *tramontando nell'abisso* | *le Vergilie*, | *le sorelle oceanine*; vv. 16-18 *tramontando nel pallore* | *le Vergilie*, | *le sorelle oceanine*; vv. 26-28 *tramontando in tema e duolo* | *le Vergilie*, | *le sorelle oceanine*).

Altro testo dal passo strofico breve è *Il Gombo*: undici strofe di otto versi ciascuna, composte in alternanza di settenari (sedi dispari) e novenari (alternati a sporadici decasillabi) nelle sedi pari. Le terminazioni sono tutte irrelate, con l'eccezione della terna di assonanze riscontrabile nella prima strofe (vv. 2-5-7, *senza* : *sembra* : *selva*).

La rima viene però impiegata come elemento coesivo intrastrofico: tutti i versi conclusivi rimano tra loro (v. 8 *aromale*, v. 16 *immortale*; v. 24 *ale*, inclusa in tutti gli altri rimemi; v. 32 *eternale*; v. 40 *fatale*; v. 48

*strale*; v. 55 *filiale*; v. 64 *letale*; v. 72 *ferale*; v. 80 *mortale* e v. 88, in ritorno in clausola, *ale*).

L'eccezione normativa (eccezione ad una norma autogenerata, ricordiamo) rappresentata dall'alternanza fra novenari e decasillabi nelle sedi pari (e, in un caso che vedremo ora, tra settenario e novenario in una sede dispari) va motivata con una prevalenza, in un tratto di stile condiviso con le movenze proprie della *strofe lunga*, data al ritmo nei confronti della misura versale: i dieci decasillabi presentano tutti una conformazione prosodica recante accento in 6<sup>a</sup> (con clausola quindi dattilico-spondaica), e spesso si realizzano nel modulo ternario con la replica di tre anapesti (v. 26 *della Vita a comprendere tanta*, v. 56 *l'incolpevole fior filiale* con dieresi, v. 64 *è la piaga dell'oro letale*, v. 72 *sono il tuo simulacro feroce*). In questo sono alternative ritmiche al passo novenario dominante nel componimento, quello dattilico pascoliano (su cui si formano 31 dei 38 novenari impiegati).

*Il Gombo*, vv. 9-24

Tutto è quivi alto e puro  
e funebre come le plaghe  
ove duran nel Tempo  
i grandi castighi che inflisse  
il rigor degli iddii  
agli uomini obliosi del sacro  
limite imposto all'ansia  
del lor desiderio immortale.

Tre disse quivi immense  
parole il Mistero del Mondo,  
pel Mare pel Lito per l'Alpe,  
visibile enigma divino  
che inebria di spavento

e d'estasi l'anima umana  
cui travagliano il peso  
del corpo e lo sforzo dell'ale

Nel segmento citato possiamo osservare un passaggio scalare quasi perfetto tra il settenario d'apertura (che batte in 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>, ma con contraccanto discendente in 4<sup>a</sup>), il novenario pascoliano successivo e la coppia replicata costituita da settenario anapestico (vv. 11 e 13) e novenario ad anfibrachi (vv. 12 e 14). Nella seconda strofa citata abbiamo, dopo l'apertura in sincope (settenario ribattuto in 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup>), una serie composta da tre novenari pascoliani, il mediano dei quali si prende eccezionalmente la sede dispari per estendere il colon trimembre *pel Mare pel Lito per l'Alpe* (v. 19).

Ultimo fatto degno di nota riscontrabile è la chiusa-*refrain*:

*Il Gombo*, vv. 81-88  
Tutto è quivi alto e puro  
e funebre e ai cieli superbo,  
memore dell'umane  
grandezze e dei castighi divini.  
Ed in nessuna plaga  
con più guerra, ahi, l'anima audace  
travagliarono il peso  
del corpo e lo sforzo dell'ale

La strofe conclusiva si pone come *refrain-pastiche*: i vv. 81-82 riprendono il distico inaugurale della seconda strofe (vv. 9-10 *Tutto è quivi alto e puro | e funebre come le plaghe*); *castighi divini* sintetizza *i grandi castighi che inflisse | il rigor degli iddii* (vv. 12-13); il segmento

finale recupera, infine, quasi per intero i vv. 22-24 *l'anima umana* | *cui travagliano il peso* | *del corpo e lo sforzo dell'ale*.

*La spica* si compone di sette strofi di dieci versi ciascuna, endecasillabi i primi sei, settenari quelli posizionati dalla settima alla nona linea, un endecasillabo finale. I versi sono organizzati liberamente nelle loro terminazioni.

Due cose da notare riguardo a questa lirica, due fenomeni coincidenti nei passi che riportiamo:

*La spica*, vv. 41-60

E prima la sudata mano e poi  
il ferro sentirà nel suo fistuco  
la spica; e in lei saran le sue granella,  
in lei sarà la candida farina  
che la pasta farà molto tegnente  
e farà pane che molto ricresce.  
Ma la vena selvaggia  
ma il ciano cilestro  
ma il papavero ardente  
con lei cadranno, ahi, vani su le secce.

E la vena pilosa, or quasi bianca,  
è tutta lume e levità di grazie;  
e il ciano rassembra santamente  
gli occhi cesii di Palla madre nostra;  
e il papavero è come il giovanile  
sangue che per ispada spiccia forte;  
e tutti sono belli,  
belli sono e felici  
e nel giorno innocenti:  
e l'uom non si dorrà di lor sorte.

Da osservare qui, innanzitutto, lo stacco ritmico che intercorre in coincidenza con il cambio di passo metrico: la prima colata (vv. 41-46) si costruisce per ripetizioni percussive, concretizzate nella serie tetrastica di anafore in rima interna (v. 42 *sentirà*, v. 44 *sarà*, v. 45 *farà*, v. 46 *farà*). L'effetto di saturazione è molto alto, il che porta ad evidenziare lo stacco che avviene al v. 47, quando cambia la misura e con essa il passo, più regolato: specchio ne è la realizzazione dell'anafora (tre *Ma* in altrettante aperture di verso consecutive) che spezza il dettato in tre tronconi equivalenti ed allarga la campata, rinviando il verbo in coda alla strofe, al v. 50.

La strofe successiva sviluppa, nella testa endecasillabica, le immagini introdotte nella serie settenaria contenuta ai vv. 47-49: nelle più ampie volute dell'endecasillabo *la vena* (vv. 51-52), *il ciano* (vv. 53-54) e *il papavero* (vv. 55-56) si aprono in pausate analogie. Lo scatto metrico verso i settenari ha valore riassuntivo ed universale, prodromo alla chiusa sentenziosa del v. 60 e *l'uom non si dorrà di lor sorte*. Continuiamo citando la strofe successiva, l'ultima del componimento:

*La spica*, vv. 61-70

E saranno calpesti e dalla dolce  
suora, che tanto amarono vicina,  
che sonar per le reste quasi esigua  
citara al vento udirono, disgiunti;  
e sparsi moriran senza compianto  
perché non danno il pane che nutrica.  
Ma la vena selvaggia  
e il ciano cilestro  
e il papavero ardente  
laudati sien da noi come la spica!

Si ha qui la coincidenza dei due fenomeni che ci interessa mettere in luce: l'efficacia dello scarto metrico (cui abbiamo accennato a proposito dell'estratto precedente) e la creazione di un gruppo-*refrain*, che ritorna qui in chiusura di componimento, con effetto di variata circolarità. Uno stilema, quello del *refrain*, chiaramente ritmico, segnale di struttura e di circolarità (segnale, ricordiamo, già sperimentato intensamente nelle ballate e nelle serie di testi).

Simile a *La Spica* per strutturazione è *Bocca d'Arno*, lirica organizzata in cinque stanze di sedici versi ciascuna, e suddivisa nettamente in una parte superiore (una sorta di fronte) di undici versi, endecasillabi (otto nelle stanze I, II e IV, nove nelle rimanenti), settenari (due nella II, in seconda e quarta posizione, uno nelle rimanenti, così distribuiti: al 6° in I, all' 8° in III, al 5° in IV e al 6° in V ) e quinari (uno nella prima, in nona posizione; uno nella quarta, in decima, più un quinario posto in undicesima posizione in tutte le strofi), ed in una sirma o parte inferiore, isometrica in tutte le strofi, composta da tre settenari nelle sedi dispari e da un quinario più un endecasillabo in quelle pari.

Tutte le uscite del componimento sono relate in rima intrastrofica non strutturante, ad eccezione dei vv. 14-15 (assonanza *ode : ignote*), vv. 62-63 (*gioconda : colomba*), del v. 66 (*protesi*, assonante con la coppia *palischermi : fermi*, vv. 69-72), e dei vv. 71, 73 e 74, irrelati (ma *acque*, v. 74, rima in identità con la coppia, a sua volta identica, *acque : acque* posta in punta ai vv. 51 e 56, strofe precedente). La sirma ha struttura rimica che si ripete con esattezza, secondo lo schema  $a_7c_5d_7d_{10}c_7$ .

Un'intelaiatura, dunque, che si presenta come decisamente riconoscibile, e che mima le movenze della canzone: la *concatenatio*

avviene in tutte le stanze, con passaggio in rima dal quinario che chiude la fronte al settenario che apre la sirma.

Al tempo stesso la struttura si modella lungo la sintassi, presentando conformazioni della fronte diverse di strofa in strofa:

*Bocca d'Arno*, vv. 17-23

Le saltano all'incontro i verdi flutti,  
schiumanti di baldanza,  
con la grazia dei giovani animali.  
In catena di putti  
non mise tanta gioia Donatello  
fervendo il marmo sotto lo scalpello,  
quando ornava le bianche cattedrali.

Qui lo schema rimico asseconda due ipotetici piedi diseguali, replicando la rima nei versi a cornice: vv. 17-20 *flutti* : *putti* e vv. 19-23 *animali* : *cattedrali*; il secondo piede racchiude la coppia rimica *Donatello* : *scalpello*, risultando così in una versione anisometrica del classico piede a rime incrociate della canzone trecentesca.

*Bocca d'Arno*, vv. 33-42

Forse l'anima mia, quando profonda  
sé nel suo canto e vede la sua gloria;  
forse l'anima tua, quando profonda  
sé nell'amore e perde la memoria  
degli inganni fugaci in che s'illuse  
ed anela con me l'alta vittoria.  
Forse conosceremo noi la piena  
felicità dell'onda  
libera e delle forti ali dischiuse  
e dell'inno selvaggio che si sfrena.

Nel segmento citato l'alternarsi delle rime si modella sui movimenti iterativi impressi al testo: è la terna anaforica in digradare (v. 33 *Forse l'anima mia*, v. 35 *Forse l'anima tua*, v. 39 *Forse conosceremo noi*) a generare l'alternanza rimica dei due distici iniziali, così come il lancio del rimema *piena*, parte alta della cornice eufonica che racchiude i vv. 39-42.

Di fatto è quindi lo svolgersi argomentativo a creare, volta per volta, le rispondenze rimiche, che mimano certo movenze tradizionali, ma la cui origine sta nella ritmica propria al discorso dannunziano.

*I tributarii* si compone di sette strofi realizzate con nove settenari più un endecasillabo, gli ultimi due versi in rima baciata. Caratteristica strutturale notevole del testo è proprio, in contesto di irrelazione rimica, la baciata ascendente che chiude ogni strofa (vv. 9-10 *rapace* : *pace*; vv. 19-20 *sola* : *vola*; vv. 29-30 *molli* : *colli*; vv. 39-40 *gode* : *lode*; vv. 49-50 *rintrona* : *Falterona*; vv. 59-60 *blandimento* : *lento*; vv. 69-70 *voce* : *foce*, quest'ultima uscita *refrain* anche macrostrutturale, che si salda in rima con il v. 1 *Questa è la bella foce*).

Il ruolo di stacco riservato allo stilema è evidente nel passo citato:

*I tributarii*, vv. 31-40  
Strepiti freschi in sassi  
politi, argille chiare,  
argini d'erba, file  
di pioppi alti, vivai  
di salci giovinetti,  
cupe conche pescose,  
ombre che il quadrel d'oro  
fiede, ambigui meandri,  
or chi di voi si gode

e temprà nel cuor suo la vostra lode?

Lo scarto è, in questo caso, prevalentemente intonativo: la colata nominale costruita sul passo dell'*oratio perpetua* (vv. 21-28) mantiene sospesa la linea melodica per la quasi intera estensione della strofe, con sobbalzi locali generati dalle inarcature (con *rejet* e pausa: vv. 31-32 *in sassi | politi*, e vv. 36-37 *che il quadrel d'oro | fiede* o con stilema speculare, pausa + *contre rejet*: vv. 33-34 *file | di pioppi alti* e vv. 34-35 *vivai | di salci giovinetti*). La coppia finale imprime uno scarto alla tensione melodica, innalzandola nell'interrogativa (curva che inizia, tra l'altro, più alta della media per l'effetto dell'attacco in rima intonativa, ovvero l'anafora su *or chi*).



## LO STILE DI *ALCYONE*

In questa seconda sezione ci occuperemo delle forme più innovative contenute nel terzo libro delle *Laudi*. Si tratteranno, dunque, le liriche impostate secondo la forma della *strofe lunga* e i quattro ditirambi.

La prospettiva sarà rovesciata rispetto alla prima sezione: ci muoveremo dagli elementi ritmici in essa evidenziati, per portarli a reagire con la libertà formale sperimentata da D'Annunzio nei componimenti che ci restano da analizzare.

### 3.1 Il *refrain* nei primi esemplari della *strofe lunga*

Sappiamo che le prime attestazioni della maggior novità formale introdotta da d'Annunzio sono da collocare nel 1900, anno di stesura de *Le ore marine* e *Il novilunio*.

I due testi, entrambi disposti nell'ultima sezione alcionia, sono accumulati dalla presenza di tracce testuali di circolarità, pur realizzate in maniere differenti.

*Le ore marine* si divide in due strofi di 30 versi ciascuna, seguite da una coda di 15 versi. Il testo si tiene su di una forte strutturazione anaforica, innervata sul quadruplice ritorno, nella prima strofe, dell'attacco interrogativo *Quale delle Ore* (v. 1):

*Le ore marine*, vv. 1-15

Quale delle Ore  
che mi conducesti  
viventi e furon larve  
cinerine  
quando il sole disparve  
nella triste sera,  
o Ermione,  
quale delle Ore marine  
ch'ebbero il tuo volto  
e le tue mani e le tue vesti  
e la tua movenza leggiara  
e ciascuno de' tuoi gesti  
e ogni grazia che tu avesti,  
o Ermione,  
quale delle vergini Ore

Gli altri tre termini della correlazione cadono ai vv. 8, 15 e 26 (*quale delle Ore marine, quale delle vergini Ore, quale delle Ore divine*, con variazione dell'ordine sostantivo-aggettivo). A *reddito*, il verso immediatamente precedente ogni nuova occorrenza anaforica vede il ritorno del secondo elemento iterato strutturante, l'allocuzione a Ermione (vv. 7, 14 e 23). A riempire lo spazio tra i due estremi, in alternanza costruttiva, due relative, sviluppate poi in subordinazione ulteriore (vv. 2-6 e vv. 16-22), e due costruzioni giustappositive, la prima gestita in coordinazione anaforica (vv. 9-13), la seconda in serie nominale (vv. 27-30, *t'accompagna nel viaggio | di là dai fiumi sereni, | di là dalle verdi colline, | di là dai fiumi cilestri?*). Il doppio richiamo, in apertura di segmento, in chiusura di segmento (distanziati) e in apertura successiva (a contatto) è responsabile del movimento dinamizzante il testo, portando infatti a collidere le traiettorie del flusso melodico dell'interrogativa (curva ascendente) con l'attacco anch'esso ascendente impresso dal vocativo. Ne risulta un effetto di sincope particolarmente evidente nella giuntura che troviamo ai vv. 14-15, quando agli elementi melodici si aggiunge il battito ad eco della rima. L'effetto che ne esce è decisamente particolare e caratterizzante, motivo per il quale l'autore deve aver deciso di modificare la disposizione reciproca dei costituenti nella seconda strofe, anch'essa organizzata attraverso la combinazione di due serie anaforiche.

*Le ore marine, vv. 31-45*

Quella che raccoglie  
su la sterile sabbia  
le negre foglie  
delle querce sacra,  
o Ermione,

creature dei monti  
macere dal sale amaro,  
cui rapì alla balza  
il vento e diede al flutto amaro  
che le travaglia  
e le rifiuta?  
Quella che guarda il faro  
lontano su la rupe nuda  
ove il flutto si frange,  
o Ermione

Sempre in testa al periodo interrogativo il costituente della prima serie anaforica (vv. 31-42-50, *Quella che raccoglie*, *Quella che guarda il faro*, *Quella che inclina*), rientro anaforico anche in senso pragmatico, dal momento che si definisce in deissi come interrogazione generata dall'equivalente nella strofe precedente. I termini della seconda serie, che resta identica alla paritetica presente in I (vv. 35-45-58, *o Ermione*), si trovano in II separati dall'attacco interrogativo, posti a metà della curva intonativa. L'effetto qui non è più quello della sincope, ma di un innalzamento intermedio della linea tonale, come un punto d'appoggio per mantenere tesa ed ascendente la dizione. L'effetto contrappuntistico torna, ma comunque più sfumato rispetto alle realizzazioni della strofe inaugurale, nella terza combinazione di II, per il ravvicinarsi dei due costituenti (vv. 58-60 *o Ermione*, | *e odevi il mar che piange* | *la sua Sirena perduta?*).

Chiude il componimento, sulla scorta di quanto accade in diversi tra i testi più "liberi" della raccolta, una clausola-*refrain*, marca di circolarità ma anche di espansione indefinita, che si costituisce attraverso l'innesto, sul recupero di materiale espresso ai vv. 23-30 (*o Ermione*, | *quale delle Ore divine*, | *con gli occulti beni* | *che tu le desti*, |

*t'accompagna nel viaggio | di là dai fiumi sereni, | di là dalle verdi colline, | di là dai monti cilestri?*), di due coppie di versi che come espandono il movimento circolare, ne suggeriscono una possibile deviazione, ma tornano a saldarsi nella replicazione finale:

*Le Ore marine*, vv. 67-75

o Ermione,  
t'accompagna nel viaggio  
di là dai fiumi sereni,  
di là dalle verdi colline,  
di là dai monti cilestri,  
o Ermione,  
di là dalle chiare cascine,  
di là dai boschi di querci,  
di là dai bei monti cilestri?

Seguiamo per un tratto questo particolare stilema. Una simile ripetizioni conclusive si trovano ne *La tenzone*, vv. 41-44

Le lodolette cantan su le pratora  
di San Rossore  
e le cicale cantano su i platani  
d'Arno a tenzone

Anche la *Tenzone* si compone su istanze di contrappunto, anzi potremmo dire che il contrappunto ne è la matrice (l'alternò canto delle cicale e delle allodole). Il dettato qui è più disteso, giusta anche la misura prevalentemente endecasillabica (trapunta da tre soli settenari), e mancano iterazioni strutturanti, essendo la struttura del componimento, basata su rime a contatto più stretto, più solida.

Un'altra occorrenza l'abbiamo nella *Pioggia*, dove i vv. 20-32 rientrano in chiusura di componimento. Possiamo considerare anche la *Pioggia* un componimento contrappuntistico? Sembra di sì, se intendiamo il contrappunto come intercorrente fra la musica organata dalla pioggia e la descrizione che di essa fa il poeta. In mezzo, la voce del poeta stesso che sbalza il dettato con il suo rivolgersi direttamente all'amata (v. 1 *Taci. Su le soglie*, v.8 *Ascolta. Piove*, v. 33 *Odi? La pioggia cade*, v. 40 *Ascolta. Risponde*, v. 65 *Ascolta, ascolta. L'accordo* e v. 88 *Ascolta*). Luoghi come questi diventano snodi importanti per il rilancio del dettato della lirica, presentandosi tutti come punto d'incrocio di due profili intonativi (quanto avveniva nella stanza I di *Le ore marine*). Anche qui, la presenza dinamizzante di Ermione.

## Bibliografia

A. BERTONI dai simbolisti al Novecento - le origini del verso libero italiano

ALDO SIMEONE, Il "Poema paradisiaco" e l'arte della ripetizione  
GIORNALE STORICO DELLA LETTERATURA ITALIANA, Anno 2008 -  
N.612 - Pag. 481-509

ANGELO R. PUPINO, D'Annunzio dal tempo lineare al tempo circolare.  
Incontro con Nietzsche

ITALIANISTICA, Anno 2002 - N.2-3 - Pag. 197-218

GIORGIO CAVALLINI, Tecnica e arte della ripetizione, variamente  
modulata, nel "Poema Paradisiaco"

SINESTESIE, Anno 2008-2009 - N.6-7 - Pag. 43-61

MICHELE BIANCO, Figure di suono e di senso nell' "Alcyone", tra  
musicalità e panismo

SINESTESIE, Anno 2008-2009 - N.6-7 - Pag. 99-146

SARA CAMPARDO, Il lento morire dell'estate: la vicenda elaborativa dei  
"Madrigali" di "Alcyone"

SINESTESIE, Anno 2008-2009 - N.6-7 - Pag. 147-163

GABRIELLA CARRANO, La 'sinfonia equorea' dell' "Onda"  
dannunziana: paradigmi mitici e tessere metaforiche nella parabola  
alcioniana

SINESTESIE, Anno 2008-2009 - N.6-7 - Pag. 164-173

ANTONIO PIETROPAOLI, Lettura di "Meriggio"

SINESTESIE, Anno 2008-2009 - N.6-7 - Pag. 175-196

ANNAMARIA ANDREOLI, D'Annunzio - Bologna, il Mulino, 2004

ID., *Il vivere inimitabile*, Milano, Mondadori, 2000

PIETRO GIBELLINI, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995

ID., *LOGOS E MYTHOS*, Firenze, Olschky, 1985

ID., "Storia di Alcyone", *Quaderni del Vittoriale*, 5-6, 1977

GIANNI OLIVA, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Garzanti, 1992

SERGIO SOLMI, *Scrittori negli anni (L'Alcyone e noi)*, Milano, Garzanti, 1976

GUIDO CAPOVILLA, *D'Annunzio e la poesia barbara*, Modena, Mucchi, 2006

IVANOS CIANI, *Esercizi dannunziani*, Pescara, Ediars, 2002

G. CONTINI, *Varianti ed altra linguistica (Innovazioni metriche fra Otto e Novecento)*, Torino, Einaudi, 1970

P.V.MENGALDO, *La tradizione del Novecento (Un parere sul linguaggio di Alcyone)*, Milano, Feltrinelli, 1975.

DE MICHELIS, *Tutto D'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960

M. PAZZAGLIA, *Teoria e analisi metrica (La strofe lunga in Alcyone)*, Bologna, Pàtron, 1974

F. GAVAZZENI, *Le sinopie di Alcyone*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

ID., *Implicazioni metriche nella genesi della struttura di Alcyone*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979.

A. JACOMUZZI, *Una poetica strumentale: Gabriele D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1974

AA.VV., *D'Annunzio e i simbolismo europeo*, Milano, Il Saggiatore, 1976.

A. CONTI, *La beata riva. Trattato dell'oblio* (acq P. GIBELLINI, Venezia, Marsilio, 2000)

SIMONA COSTA, D'Annunzio, Roma, Salerno, 2012

AGOSTI, Il testo poetico 1972

A. PIETROPAOLI, *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, Napoli, 1994

P. GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, Milano, 1994

N. LORENZINI, *il segno del corpo*, Bulzoni, 1984

G. BARBERI SQUAROTTI, *Fra metro e ritmo: situazioni e problemi della metrica del Novecento*, «Metrica», IV, 1986, pp. 181-208

G. CONTINI, *Letteratura italiana del Risorgimento*, Sansoni, 1986

G. BALDACCI *Ottocento come noi*

G. BALDACCI *Secondo Ottocento*

H. MESCHONNIC *Critique du rythme* 1982

B. CROCE - *AESTHETICA IN NUCE* 1912

H. FRIEDRICH, *la struttura della lirica moderna*

A. GIRARDI, *la strofe lunga di alcyone: raffronti*

G. LAVEZZI, *la disciplina della libertà nella metrica di Alcyone, (dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale – 2008)*

S. BOZZOLA *l'autunno della tradizione*

