



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

Dipartimento di Studi Umanistici

DOTTORATO IN SCIENZE DEL TESTO LETTERARIO E MUSICALE

Curriculum Filologia Moderna

XXXII Ciclo

**Walt Whitman in Italia tra Otto e Novecento
e la nascita del verso libero**

Tesi di dottorato di
FEDERICA MASSIA

Tutor:

Prof. GIANFRANCA LAVEZZI

A.A. 2019-2020

Ringraziamenti

Se questo lavoro vede finalmente la luce, il primo ringraziamento spetta a Gianfranca Lavezzi, per l'entusiasmo con cui mi ha spinto a confrontarmi con questa difficile e affascinante ricerca e per l'attenzione e l'interesse con cui mi ha seguita, passo dopo passo, lungo questi tre anni.

Ringrazio sinceramente anche Elena Cotta Ramusino, per le preziose indicazioni nello studio dei testi di Whitman e per la grande disponibilità che mi ha dimostrato in ogni occasione.

Tra le numerose persone cui sono grata per essermi state vicine in questi anni, voglio qui ringraziare la mia famiglia, che mi ha insegnato il vero motivo per cui è importante studiare.

Grazie a Marco, per questo nuovo tratto di strada percorso insieme, perché nessun traguardo avrebbe valore se non potessi dividerlo con te.

Indice

Premessa.....	9
CAPITOLO I Questioni preliminari: la poesia e la ricezione di Walt Whitman	15
1.1 La ricezione di Walt Whitman.....	17
1.1.1 La ricezione di Walt Whitman in Italia	17
1.1.1.1 La scoperta italiana di Whitman: 1879-1899.....	17
1.1.1.2 Il Novecento e il mito italiano di Whitman: 1899-1919	27
1.1.1.3 <i>Excursus</i> : Walt Whitman nel primo dopoguerra e la lettura di Cesare Pavese	31
1.1.2 La ricezione di Walt Whitman in Francia.....	34
1.2 Le caratteristiche metriche e formali whitmaniane nella poesia italiana.....	43
CAPITOLO II Walt Whitman nella poesia italiana tra Otto e Novecento	57
2.1 I precursori assoluti: Filippo Turati e Eugenio Colosi.....	59
2.1.1 Filippo Turati.....	60
2.1.2 Eugenio Colosi.....	64
2.2 Carducci, Pascoli e D'Annunzio	74
2.2.1 Giosue Carducci.....	74
2.2.2 Giovanni Pascoli	81
2.2.3 Gabriele D'Annunzio	90
2.3 Enrico Thovez.....	112
2.4 Adolfo De Bosis.....	123
2.5 Poeti simbolisti tra Otto e Novecento.....	134
2.5.1 Gian Pietro Lucini	140
2.5.2 Alberto Sormani.....	160
2.5.3 Enrico Cardile.....	166
2.5.4 Umberto Saffiotti.....	173
2.5.5 Luisa Giaconi.....	177
2.6 Poesia d'avanguardia: Whitman tra futuristi e vociani.....	180

2.6.1 Poeti futuristi	182
2.6.1.1 Giovanni Papini e Ardengo Soffici	183
2.6.1.2 Paolo Buzzi	192
2.6.1.3 Enrico Cavacchioli	200
2.6.2 Poeti vociani	204
2.6.2.1 Piero Jahier	208
2.6.2.2 Dino Campana	218
2.6.2.3 Sibilla Aleramo	232
2.6.2.4 Riccardo Bacchelli	242
2.6.2.5 Mario Novaro	252
 CAPITOLO III Analisi dei testi.....	 263
 Premessa alle analisi dei testi.....	 265
3.1 Filippo Turati	269
3.1.1 <i>Strofe</i> (1883)	269
3.2 Eugenio Colosi	272
3.2.1 <i>Canti e prose ritmiche</i> (1889)	272
3.3 Gabriele D'Annunzio	284
3.3.1 <i>Odi navali</i> (1893).....	284
3.3.2 <i>Maia</i> (1903)	306
3.3.3 <i>Elettra</i> (1904).....	313
3.3.4 <i>Alcyone</i> (1904).....	328
3.3.5 <i>Canti della guerra latina</i> [1918].....	333
3.4 Enrico Thovez.....	361
3.4.1 <i>Il Poema dell'adolescenza</i> (1901).....	361
3.5 Adolfo De Bosis.....	370
3.5.1 <i>Amori ac silentio e le Rime sparse</i> (1900-1924).....	370
3.6 Gian Pietro Lucini.....	378
3.6.1 <i>Le Armonie Sinfoniche</i> [1892].....	378
3.6.2 <i>Le Antitesi e Le Perversità</i> [1896-1897].....	387
3.6.3 <i>I Drami delle Maschere</i> [1896-1898]	391

3.6.4	<i>La Nenia al Bimbo</i> (1898)	399
3.6.5	<i>La Prima ora della Accademia</i> (1902)	403
3.6.6	<i>Revolverate</i> (1909)	405
3.6.7	<i>La solita canzone del Melibeo</i> (1910)	412
3.7	Alberto Sormani	416
3.7.1	<i>L'ultima passeggiata</i> (1892)	416
3.8	Enrico Cardile	423
3.8.1	<i>I Canti</i> (1906)	423
3.9	Umberto Saffiotti	430
3.9.1	<i>A Roma</i> (1901)	430
3.9.2	<i>Le Fontane</i> (1902)	435
3.10	Luisa Giaconi	440
3.10.1	<i>Tebaide</i> (1909)	440
3.11	Giovanni Papini	444
3.11.1	<i>Cento pagine di poesia</i> (1915)	444
3.12	Ardengo Soffici	448
3.12.1	<i>Poesie giovanili</i> [1901-1908]	448
3.13	Paolo Buzzi	452
3.13.1	<i>Aeroplani</i> (1909)	452
3.13.2	<i>Poema dei quarantanni</i> (1922)	469
3.14	Enrico Cavacchioli	471
3.14.1	<i>Cavalcando il sole</i> (1914)	471
3.15	Piero Jahier	482
3.15.1	<i>Poesie</i> [1912-1919]	482
3.16	Dino Campana	497
3.16.1	<i>Canti Orfici</i> (1914)	497
3.17	Sibilla Aleramo	508
3.17.1	<i>Momenti</i> (1921)	508
3.18	Riccardo Bacchelli	513
3.18.1	<i>Poemi lirici</i> (1914)	513
3.19	Mario Novaro	520
3.19.1	<i>Murmuri ed echi</i> (1912)	520

Conclusioni.....523

Bibliografia.....531

Premessa

Il verso libero è senza dubbio l'elemento formale che più di ogni altro caratterizza e distingue la poesia italiana del Novecento. Pur nella varietà degli atteggiamenti con cui i poeti del XX secolo si sono rapportati alle forme della tradizione metrica italiana – talvolta reinterpretandole o dilatandone i confini, talvolta rifiutandole recisamente – la ricerca di un'espressione formale nuova, più libera e più soggettiva, rappresenta nell'insieme l'aspetto tecnico comune alla gran parte delle esperienze poetiche della modernità, non solo italiana. Questo non significa che tutta la poesia del Novecento sia composta in versi liberi, ma che il verso libero rappresenta lo «sfondo metrico dominante»,¹ il sistema di riferimento, con uno stacco decisivo rispetto ai secoli precedenti.

Come ben noto, la nuova necessità espressiva si inseriva in un più ampio processo di rinnovamento culturale, sociale, estetico e filosofico:² un generale «passaggio di civiltà che comportava mutamenti di sensibilità e di gusto, connessi a una nuova idea del mondo e dell'uomo, del linguaggio con cui egli conosce, nomina e definisce il mondo».³ La lingua e la struttura del testo poetico devono modellarsi sul contenuto che esprimono, devono riuscire a tradurre sulla pagina un nuovo modo di pensare e di vedere la realtà, «la vita moderna in tutti i suoi aspetti», con «il suo dinamismo e la sua plurivocità».⁴

È quasi superfluo osservare come, in un contesto tanto vario e complesso, studiare l'origine della liberazione metrica italiana rappresenti un'operazione niente affatto semplice. Tuttavia, se fino agli anni Novanta gli studi in proposito erano ancora pochissimi, oggi si può dire che la critica abbia esplorato la questione in molte direzioni, mettendone in luce alcuni aspetti importanti. Tra questi, uno riguarda senz'altro l'origine «polimorfa»⁵ del verso libero, la presenza cioè di una molteplicità di modelli formali diversi, non solo italiani, alla base della liberazione metrica novecentesca. Ciò che la critica ha inteso soprattutto sottolineare, inoltre, è il modo in cui queste diverse tradizioni hanno agito in contemporanea all'interno degli stili individuali dei diversi poeti, secondo una costante interazione e

¹ GIOVANNETTI, Paolo, *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Milano: Marcos y Marcos, 1994, p. 3. Per l'impiego della categoria terminologica e concettuale di “verso libero”, qui e più in generale nel corso di questo lavoro, faccio riferimento a Giovannetti (ivi, pp. 3-7). Una discussione più ampia della questione sarà affrontata al paragrafo 1.2.

² Alla liberazione metrica si affiancano infatti la rivoluzione industriale e tecnologica; il rinnovamento nell'ambito del linguaggio musicale (con l'opera di Wagner, Strauss, Debussy e Ravel) e delle arti figurative, tra Impressionismo ed Espressionismo; lo sviluppo delle filosofie irrazionalistiche del pensiero, in primo luogo da parte di Nietzsche e Freud, ma anche di Bergson e Boutroux. Cfr. PAZZAGLIA, Mario, *Manuale di metrica italiana*, Firenze: Sansoni, 1990, p. 171.

³ *Ibidem*.

⁴ BERTONI, Alberto, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna: Il Mulino, 1995, pp. 14-15.

⁵ Ivi, p. 91.

sovrapposizione di modelli persino all'interno degli stessi testi. A questo consegue, logicamente, l'impossibilità di «ricavare una griglia tipologica onnicomprensiva della fenomenologia del verso libero», la difficoltà di classificare con precisione le diverse forme del verso libero italiano e di ricondurle a modelli specifici.⁶

Volendo tracciare rapidamente i contorni di questo variegato quadro di riferimento delle prime esperienze versoliberiste, si devono nominare innanzitutto, in ambito nazionale, le innovazioni formali di Carducci, Pascoli e D'Annunzio, che hanno esplorato e di fatto esaurito le possibilità espressive delle forme metriche della tradizione, fino a intaccarne i confini. In particolare, come vedremo, ad avviare la sperimentazione e il dibattito sulla possibilità di un rinnovamento formale della poesia italiana sono state soprattutto le *Odi barbare* del 1877. Accanto alla triade di fine Ottocento, altre fertili zone di incubazione del verso libero individuate dalla critica in territorio italiano sono, in primo luogo, i libretti d'opera e la poesia simbolista minore;⁷ in secondo luogo, alcune prove di traduzione e pseudo-traduzione di poesia straniera o classica, esemplificate soprattutto dai *Canti* di Niccolò Tommaseo e dai *Semiritmi* di Luigi Capuana.

A questo proposito si deve riconoscere che è proprio l'Ottocento, e non il Novecento, «il secolo chiave da cui partire per esaminare l'ingresso della poesia italiana nella modernità».⁸ E non soltanto il secondo o l'ultimo Ottocento, ma l'intero secolo, dai *Canti* di Leopardi in poi; e nemmeno solo l'Ottocento maggiore, perché al contrario sono proprio esperienze e personaggi minori e marginali a far emergere i primi segni di cedimento della secolare tradizione poetica italiana. Nello spazio che intercorre tra «episodi e soluzioni *localmente* traumatici», dove l'infrazione della norma o l'innovazione formale appaiono più esplicite e consapevoli, si sviluppa infatti un processo ampio e graduale, meno appariscente ma molto più costante e definitivo, che procede a un sistematico svuotamento del significato storico e formale della metrica e della lingua poetica.⁹

In questa sede non è possibile soffermarsi troppo a lungo a ripercorrere le acquisizioni della critica in questo senso. Ciò che importa è sottolineare il fatto che a fine Ottocento, quando le novità provenienti dalle contemporanee esperienze europee e americane fanno il loro ingresso nella cultura e nella letteratura italiana, trovano un terreno già smosso e fertile, pronto ad accoglierle e farle attecchire. Ciononostante, se è vero che la crisi delle forme tradizionali e la riflessione teorica in proposito erano

⁶ Ivi, pp. 83-94.

⁷ MENGALDO, Pier Vincenzo, *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino: Einaudi, 1991, pp. 27-73.

⁸ BOZZOLA, Sergio, *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze: Franco Cesati, 2016, p. 10.

⁹ È quanto mette efficacemente in luce il saggio di Sergio Bozzola, attraverso l'analisi di un ampio campione di esempi testuali. Dal punto di vista metrico, Bozzola parla di forme che diventano *opache*, incapaci cioè di «rinviare in trasparenza ad un genere poetico o ad uno stile»: in questa chiave, secondo lo studioso, è possibile interpretare i molti esperimenti di polimetria, contaminazione e snaturamento dei metri rispetto alla loro funzione discorsiva. BOZZOLA, *L'autunno della tradizione*, cit., 2016, pp. 31-70.

state innescate già autonomamente dai protagonisti della poesia italiana del XIX secolo, è proprio dalle suggestioni straniere che il nostro verso libero sembra ricevere l'impulso definitivo. A questo proposito, l'esperienza indubbiamente più importante e più vicina al verso libero italiano è rappresentata dalla tradizione francese della modernità, da Baudelaire in poi. Proprio nell'ambito del simbolismo francese, infatti, grazie soprattutto a Gustave Kahn, la poetica versoliberista ha trovato anche una prima sistemazione teorica.

Più lontano, non solo geograficamente, ma indubbiamente presente tanto ai primi versoliberisti italiani quanto a quelli francesi, è il Walt Whitman delle *Leaves of Grass*, opera nella quale «si suole indicare il primo organico esempio di *free verse*».¹⁰ Già nel 1855, infatti, Whitman aveva messo a punto un verso prosastico di lunghezza inedita, ispirato alla cadenza salmodiante dei versetti biblici.

L'influenza del poeta americano sulla rivoluzione metrica otto-novecentesca, il suo ruolo di “padre” del verso libero internazionale, è una questione tanto ampiamente nota da essere data quasi per scontata. Nonostante questo, o forse proprio per questo motivo, le modalità e le forme che questa influenza ha assunto per i vari protagonisti della poesia italiana tra Otto e Novecento non sono mai state adeguatamente prese in considerazione (in parte diverso, come vedremo, il panorama degli studi in ambito francese). Sterminata, naturalmente, è la bibliografia degli studi sulla poesia di Whitman, così come quella sulla sua ricezione e traduzione fuori dai confini americani. Da questo punto di vista, l'Italia non ha niente da invidiare agli altri paesi europei, avendo dimostrato una precoce e duratura attenzione critica nei confronti della poesia di Whitman e avendo pubblicato la prima traduzione integrale al mondo delle *Leaves of Grass*, nel 1907.¹¹ Ciononostante, le considerazioni della critica in merito all'influenza di Whitman sulla poesia italiana otto-novecentesca si limitano a sporadici cenni e occasionali approfondimenti circoscritti all'opera di singoli autori. Gli stimoli in questa direzione tuttavia non mancano, sia da parte degli esperti di americanistica, sia da parte dei metricisti italiani.¹² A questo proposito, bisogna dire che un'attenzione particolare e non episodica al poeta americano è stata rivolta da Alberto Bertoni e soprattutto da Paolo Giovannetti,¹³ sebbene all'interno di studi finalizzati, in entrambi i casi, a un'indagine ben più ampia sulle origini del verso libero italiano, che dunque non poteva focalizzarsi in modo specifico sulla questione.

¹⁰ ESPOSITO, Edoardo, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano: Franco Angeli, 1992, p. 14.

¹¹ WHITMAN, Walt, *Foglie di erba, con le due aggiunte e gli "Echi della vecchiaia" dell'edizione del 1900*, versione di Luigi Gamberale, Milano-Palermo-Napoli: Sandron, 1907. Le altre traduzioni integrali dell'opera in italiano sono: ID., *Foglie d'erba e prose*, traduzione di Enzo Giachino, Torino: Einaudi, 1950 e la recentissima ID., *Foglie d'erba*, a cura e con un saggio introduttivo di Mario Corona, Milano: Mondadori, 2017, da cui – salvo diverse indicazioni – saranno citati tutti i testi whitmaniani utilizzati nel corso del lavoro.

¹² ASSELINEAU, Roger, *Whitman in Italy*, in ALLEN, Gay Wilson – FOLSOM, Ed, *Walt Whitman and the World*, Iowa City: University of Iowa Press, 1995, p. 273: «Many later developments in Italian poetry could probably not have occurred if Italian poets had not read *Leaves of Grass* in English or Italian».

¹³ BERTONI, *Con Pascoli, e Whitman*, in ID., *Dai simbolisti al Novecento*, cit., pp. 173-214; GIOVANNETTI, *Tra prosa e metro: la pratica del verso lungo*, in ID., *Metrica del verso libero italiano*, cit., pp. 203-294.

L'intento che la presente ricerca si propone, allora, è quello di porre le basi per uno studio sistematico e approfondito sull'influenza di Whitman sulla poesia italiana tra Otto e Novecento, nel tentativo di verificare soprattutto le sue effettive responsabilità nel processo di rivoluzione metrica e formale innescatosi in quella delicatissima fase di passaggio tra i due secoli. Consapevolmente si è detto "porre le basi", poiché la vastità e la complessità dell'argomento ci hanno obbligati molte volte a compiere delle scelte, a porci dei limiti, ad accontentarci, in alcuni casi, di indicare la strada per futuri sviluppi della ricerca.

Il primo limite da porsi, in uno studio come questo, è naturalmente quello cronologico. A questo scopo, abbiamo scelto quali punti di riferimento entro cui muoverci le date del 1879 e del 1919. La prima corrisponde alla scoperta italiana di Whitman per opera di Enrico Nencioni: il 7 novembre di quell'anno, infatti, il critico fiorentino pubblicò sul "Fanfulla della domenica" il primo articolo italiano sul poeta americano, articolo presto seguito da numerosi altri studi da parte dello stesso autore e dalle prime traduzioni delle *Foglie d'erba* a opera di Luigi Gamberale. La data del 1879, inoltre, è sufficientemente alta da consentirci di prendere in considerazione tutti i primi tentativi italiani in metrica libera; prima degli anni Ottanta, infatti, si collocano solo alcune esperienze "preparatorie" in questo senso, come le traduzioni di Niccolò Tommaseo o le *Odi barbare* di Carducci, ma nessun testo volontariamente trasgressivo dal punto di vista metrico.

Più difficile è invece stabilire il termine *ad quem*: la data del 1919, tuttavia, sembra offrire un limite cronologico plausibile per diverse ragioni, storiche e letterarie. Il 1919, innanzitutto, si trova immediatamente al di là della conclusione del primo conflitto mondiale, con tutto ciò che questo ha significato per la storia politica e culturale italiana. Se il decennio prima dell'inizio della guerra (indicativamente, 1905-1915) rappresenta uno dei momenti più vivi e ricchi di esperimenti e innovazioni della storia della nostra letteratura, grazie al fermento delle avanguardie e alla rivista fiorentina "La Voce", l'esperienza della guerra, inevitabilmente, influenza in maniera profonda e irreversibile la sensibilità culturale e letteraria italiana. Da un punto di vista concretamente biografico, entro il 1919 scompaiono molti dei protagonisti della letteratura di inizio secolo, come Gozzano, Boine o Slataper; Campana è ormai definitivamente internato a Castel Pulci, e Jahier ha esaurito per sempre la sua vena artistica. Dopo il 1919, l'Italia conosce un generale processo di "ritorno all'ordine", e la fase di incubazione e assestamento del verso libero italiano può dirsi definitivamente conclusa.

Inoltre, per quanto riguarda in particolare Whitman, gli anni Venti rappresentano una sorta di decennio di silenzio. Dopo il grande entusiasmo delle avanguardie per le novità provenienti dalla poesia internazionale, gli anni della guerra prima e del fascismo poi avevano causato – com'è ovvio – un generale ripiegamento della cultura italiana entro i propri confini nazionali. Solo negli anni Trenta, grazie a personalità come Cesare Pavese ed Elio Vittorini, gli studi di americanistica avrebbero

conosciuto una nuova vitalità, assumendo però un significato del tutto diverso, e di certo non più focalizzato sulle novità metrico-espressive dei poeti d'oltre oceano. Per tutte queste ragioni, il 1919, anno simbolico della pubblicazione dell'*Allegria* di Ungaretti, può funzionare come efficace spartiacque per la nostra indagine relativa all'influenza di Whitman sulla liberazione metrica italiana.

Infine, ci sia consentita un'avvertenza preliminare, nella direzione di una doverosa prudenza: siamo consapevoli che la difficoltà principale di questo lavoro è insita nel concetto stesso di *influenza* letteraria, questione sempre delicata, scivolosa, e discutibile. Pertanto, nella ricerca degli indizi di una presenza di Whitman nella poesia italiana tra Otto e Novecento, si cercherà di procedere sempre con la massima cautela e oggettività, nella consapevolezza che voler *dimostrare*, con prove e con fatti, le responsabilità del poeta americano sulla costituzione formale dei testi italiani è spesso quasi impossibile, e forse scorretto. Inoltre, è evidente che l'attenzione esclusiva e specifica riconosciuta al solo modello di Whitman rischia di essere fuorviante, o almeno di alterare la percezione delle proporzioni dei molti modelli attivi contemporaneamente nel processo di liberazione metrica otto-novecentesca. Pertanto, volendo in ogni modo evitare di imporre forzosamente le interpretazioni ai testi o di attribuire a Whitman un ruolo più determinante di quello che realmente ha avuto, ci si accontenterà di riuscire almeno a mettere in luce l'ampiezza e la profondità di circolazione delle *Leaves of Grass* nella cultura letteraria italiana tra Otto e Novecento, mostrando come l'esempio di Whitman possa aver funzionato – se non sempre come modello tecnico – almeno come stimolo e suggestione importante alla base di molte (e molto diverse) esperienze versoliberiste italiane a cavallo tra i due secoli.

CAPITOLO I

Questioni preliminari: la poesia e la ricezione di Walt Whitman

1.1 La ricezione di Walt Whitman

1.1.1 La ricezione di Walt Whitman in Italia

Nella voce del poeta americano la cultura italiana ha cercato sempre e sopra ogni altra cosa il bene della salute. Una “salute” di volta in volta letteraria, “evangelica”, etico-politica, ma massimamente, e per tutti, umana.¹⁴

Con queste parole, in quello che tuttora è il più importante studio sulla ricezione italiana di Whitman, Mariolina Meliadò ha cercato di spiegare quello che secondo lei rappresenta il filo conduttore che sottende e lega per un lungo tratto le varie letture e interpretazioni italiane di Whitman. Dagli anni della sua scoperta a fine Ottocento fino alla fioritura degli studi di americanistica degli anni Trenta e Quaranta del Novecento, Whitman ha rappresentato per il pubblico italiano un modello di libertà e di forza vitale, una fonte di salvezza intesa innanzitutto in senso metrico e letterario, ma in secondo luogo anche culturale, ideologico e talvolta politico. Una «disposizione “affettiva”», questa, strettamente legata «allo svolgimento interno della cultura italiana e ai problemi che i suoi rapporti con quella straniera portano man mano alla luce».¹⁵

A fine Ottocento, infatti, il pubblico italiano ha conosciuto Whitman in una fase estremamente delicata della propria storia politica e letteraria: il confronto con il poeta americano aveva illuminato la crisi della giovane Italia unita, il suo provincialismo, la stanchezza della sua tradizione culturale e letteraria, il bisogno non solo di nuove idee e nuovi valori, ma anche di una nuova lingua e di nuove forme espressive e poetiche. Con l'inizio del XX secolo, il mito di Whitman ha dapprima rappresentato un punto di riferimento letterario e culturale nella fase di più violenta rottura con il passato compiuta dalle avanguardie storiche, per poi giungere ad incarnare, dopo la prima guerra mondiale, il simbolo – sempre più connotato in senso ideologico e politico – di una società libera e moderna.

1.1.1.1 La scoperta italiana di Whitman: 1879-1899

La storia italiana di Walt Whitman inizia nel 1879, grazie all'opera di Enrico Nencioni (1837-1896). Il critico e poeta fiorentino, «valoroso cultore di studi anglosassoni»,¹⁶ rappresenta «quella caratteristica figura di artista-lettore di fine secolo che per decenni assolse il compito di tramite vivo tra le letterature inglese e americana e la nostra».¹⁷ Con l'articolo intitolato *Walt Whitman*, pubblicato sul “Fanfulla della

¹⁴ MELIADÒ, Mariolina, *La fortuna di Walt Whitman in Italia*, “Studi americani”, 7, 1961, pp. 43-76: 46.

¹⁵ Ivi, pp. 43-46.

¹⁶ CAMBON, Glauco, *Walt Whitman in Italia*, “Aut Aut”, 39, maggio 1957, pp. 244-263: 244.

¹⁷ MELIADÒ, *La fortuna di Walt Whitman in Italia*, cit., p. 43.

Domenica” il 7 dicembre 1879,¹⁸ il poeta americano entrava ufficialmente nel panorama culturale e letterario italiano.

Nel decennio intercorso tra il 1879 e il 1891, poi, Nencioni pubblicò ben sette articoli su due delle più importanti riviste letterarie del tempo, vale a dire “Il Fanfulla della Domenica”, primo settimanale letterario a carattere nazionale, e la “Nuova Antologia”, nata come ideale continuazione della celebre “Antologia” del Vieusseux.¹⁹ Al di là del merito assoluto di aver fatto conoscere in Italia uno dei più grandi poeti della letteratura internazionale, i saggi del Nencioni si dimostrano importanti per almeno due ragioni: innanzitutto, lo studioso fiorentino inserisce nei suoi articoli anche alcuni testi delle *Leaves of Grass* da lui stesso scelti e tradotti (in una sorta di prosa ritmica che D’Annunzio, come vedremo, elogerà definendola «prosa musicale»); in secondo luogo, le sue posizioni sulla poesia di Whitman rivelano una buona maturità critica per quella altezza cronologica. Pur avanzando nei confronti del poeta americano quelle che Glauco Cambon definisce «prudenti riserve»,²⁰ Nencioni è in grado di riconoscere la grandezza e la «potenza» della poesia di Whitman:

Se il genio non fosse, com’è, una straordinaria conciliazione di ragione e di fantasia in uno stesso cervello; se bastasse il *divus afflatus*, la visione infinita, l’entusiasmo umanitario, Walt Whitman potrebbe [...] esser il genio, la voce poetica della sua nobile terra. E nonostante i suoi enormi difetti, non so chi possa contrastargli fino ad oggi il primato, in America, come poeta.²¹

Nencioni, cioè, intuisce il ruolo che Whitman poteva ricoprire nel panorama letterario americano e internazionale, citando di seguito i giudizi positivi di alcuni autorevoli critici inglesi che lo avevano riconosciuto come «diretto interprete delle grandi voci della natura, poeta repubblicano e democratico dell’umanità». L’articolo prosegue ripercorrendo rapidamente gli episodi più rilevanti della biografia di Whitman, per poi concentrarsi specificatamente sulla sua poesia:

La prima delle importanti opere poetiche dell’Whitman, in ordine di tempo, è *Leaves of Grass* (*Foglie d’erba*). Egli fu spinto a compor questo libro da un sentimento d’indignazione e di rivolta contro il *filisteismo* della poesia americana contemporanea [...]. Egli volle in conseguenza fare precisamente l’opposto degli altri poeti. Non più amori, elegie, ballate, leggende, ispirazioni da medio evo, e risse di

¹⁸ NENCIONI, Enrico, *Walt Whitman*, “Fanfulla della domenica”, 1, 21, 7 dicembre 1879.

¹⁹ ID., *Nuovi orizzonti poetici*, “Fanfulla della domenica”, 3, 34, 21 agosto 1881; ID., *Il poeta della democrazia*, “Fanfulla della domenica”, 5, 46, 18 novembre 1883; ID., *Mazzini e Whitman*, “Fanfulla della domenica”, 6, 16, 20 aprile 1884; ID., *I poeti americani*, “Nuova antologia”, LII, 16, 16 agosto 1885, pp. 601-616; ID., *La Walt Whitman Society*, “Nuova Antologia”, XI, 17, 1 settembre 1887, pp. 123-133; ID., *Il poeta della guerra americana*, “Nuova Antologia”, XXXVI, 23, 1 dicembre 1891, pp. 452-468. Agli articoli del Nencioni va aggiunta una recensione (“Nuova Antologia”, 16 dicembre 1888) alla *Antologia delle opere poetiche di Walt Whitman* pubblicata a Londra a cura di Ernest Rhys (si tratta di *Leaves of Grass. The Poems of Whitman*, Edited and selected by Ernest Rhys, London: Walter Scott, 1886).

²⁰ CAMBON, *Walt Whitman in Italia*, cit., p. 249.

²¹ NENCIONI, *Walt Whitman*, cit. Con parole molto simili, Nencioni ripete lo stesso concetto anche nell’articolo del 1891, *Il poeta della guerra americana*, cit.

album; non più paesaggi convenzionali e lisciati, non più poesia da dilettanti e da oziosi. Ma fattura del Vero, nella Natura e nell'Uomo, la più illimitata, la più ardita, la più inconcepibile a noi avvezzi alla vecchia legge e alle vecchie regole. [...] Per una soverchia reazione contro i "Menestrelli americani mezzani di rime" egli ha soppresso la rima e la metrica, se non il ritmo. La sua strofa è un periodo poetico di una speciale armonia, grandiosa e musicale, ma che non è propriamente *verso*. E a prima impressione, la poesia dell'Whitman allontana, ributta, specialmente il letterato lettore europeo. Tanto superbo dispregio di ogni tradizione letteraria fa troppo senso. Poi nomenclature da far ridere, da parere liste d'oggetti di chincaglieria, o pagine di dizionari geografici. [...] Ma se tu hai pazienza, se seguiti a leggere, adagio adagio ti senti attratto come da una forza *magnetica*; vedi gli immensi panorami di America; ti senti di vivere della vita destinata naturalmente all'Uomo; dimentichi il personaggio artificiale e ritorni ai sentimenti patriarcali, primitivi, incancellabili. I canti dell'Whitman sono veri canti orfici senza tradizione.

Caratteristica essenziale della poesia dell'Whitman è l'ampiezza delle vedute, la salute esuberante delle sue vive pitture, la potenza e la estensione del soffio creatore che vi circola e le anima. Nessuna pittura da letterato scimmiettante gli artisti; ma tutte da vero poeta! Non ricorda nessuno; o se mai, solamente, Mosè, Giob, i Profeti.

Nencioni riconosce il carattere programmaticamente rivoluzionario e quasi polemico delle *Foglie d'erba* nei confronti della tradizione poetica precedente, che si traduce sia nella novità delle tematiche affrontate, sia, soprattutto, in quella delle strutture metriche e formali. Ed è proprio in relazione a questo secondo elemento che Nencioni rivela pienamente la sua intelligenza critica, in quanto si dimostra capace di comprendere che pur avendo rifiutato «la rima e la metrica» la poesia di Whitman non è priva di una sua armonia e musicalità, di un ritmo paragonabile a quello dell'antica letteratura ebraica. Nel primo articolo italiano su Whitman, dunque, sono già presenti tutti gli elementi per una buona lettura e comprensione delle *Leaves of Grass*. Per quanto riguarda le traduzioni, infine, Nencioni sceglie di far conoscere l'opera americana a partire da alcuni *Drum-taps*, la sezione dei canti di guerra che il critico fiorentino continuerà a privilegiare anche nei successivi articoli.

Nel saggio del 1881, Nencioni prende invece le mosse da una esasperata riflessione su certa letteratura contemporanea italiana e francese, eccessivamente descrittiva, artificiosa, appesantita da uno «stile variopinto, orpellato, asiatico, molle e lascivo».²² In queste condizioni, scrive il Nencioni, «contro questa letteratura snervata e malaticcia», l'unico «antidoto» si può trovare nello studio degli antichi («che eran semplici perché eran forti – eran grandi perché eran sani») e di quei pochi poeti moderni «che hanno ala potente e larghi orizzonti», «i pittori cioè dei grandi spettacoli della Natura»: Goethe, Shelley, Byron, Hugo e Whitman. Quindi, Nencioni torna a concentrarsi proprio su Whitman, individuato come «il più efficace preservativo contro la letteratura minuziosa», proprio perché «semplice, severo, rude, colossale».²³ La lettura dell'opera del poeta americano (nella sua traduzione o nell'edizione originale di Boston 1870 da lui stesso consigliata) è offerta dal Nencioni «all'esame dei veri artisti e specialmente dei giovani». Ecco dunque che già nelle parole del primo studioso italiano di Whitman traspare chiaramente

²² ID., *Nuovi orizzonti poetici*, cit.

²³ *Ibidem*.

quella peculiarità che caratterizzerà la ricezione italiana delle *Leaves of Grass* nei decenni a venire: Whitman viene accolto dalla cultura italiana come *antidoto*, come forza in grado di rinnovare sia dal punto di vista ideologico sia da quello formale la «vecchia, carinata ed esausta» Europa.²⁴

Certo, molti lettori oggi si troveranno scandalizzati da questa rude ed atletica poesia genuinamente americana. Avvezzi al raffinato frasario dei lirici da *boudoir*, e al calcolato colorito dei dilettanti veristi, debbono sentirsi urtati da questo soffio aquilonare, da questa voce della Natura più che dell'Arte. Gli occhi delicati, avvezzi a contemplare sempre i politi, forbiti, voluttuosi cammei, non possono più fermarsi sul colosso di Rodi. Ma i giovani, ma i poeti veri, nei quali sparisce facilmente il personaggio artificiale, e che amano di sentirsi rivivere qualche momento della vita destinata naturalmente all'uomo, di tornare ai sentimenti primitivi, semplici, veri, incancellabili dall'anima umana – questi capiranno Whitman, nonostante i suoi difetti di rozza struttura, di monotonia ritmica, e di eccessiva nudità di espressione.²⁵

Nonostante i suoi limiti e i suoi difetti, la poesia di Whitman possiede la qualità più importante di tutte: «l'arte dell'arte, la vera gloria dell'espressione poetica, è la semplicità. Nulla è preferibile ad essa; e nulla può supplire alla sua mancanza».²⁶

Nell'articolo del 1883, dopo aver ribadito alcuni concetti con le stesse parole già impiegate nel 1879, il critico fiorentino si concentra soprattutto sulle novità dei temi e dello spirito della poesia di Whitman, che viene definito «il *pioneer*, il profeta di una nuova società e di un'arte nuova»:

La fratellanza, la solidarietà delle razze, la magnetica corrente che viene al vecchio dal nuovo mondo, aspettano la voce di un gran poeta – e forse l'Omero dei nuovi tempi verrà dalla patria di Washington [...].

Il più grande poeta, il Dante del mondo moderno, sarà quello che dipingerà nel più gran numero possibile di rappresentazioni la Vita e l'Uomo moderno, la democrazia cosmopolita che lo caratterizza, e le sue audacie titaniche di inventore e di viaggiatore. Carattere della nuova poesia sarà il movimento, l'azione, la tremenda agitazione delle masse, gli immensi panorami della Natura. Whitman ha intravisto e indicato tutto ciò – ed è già molto. [...] Whitman ha tracciato, per dir così, il programma della futura poesia umanitaria.²⁷

La poesia della modernità, cioè, è chiamata a cantare tematiche radicalmente nuove rispetto al passato, tematiche che sembrano quasi preludere a certi proclami futuristi. Per quanto riguarda poi lo stile della poesia di Whitman, Nencioni recupera la definizione della strofa di «grandiosa e musicale struttura» dell'articolo precedente: qui, però, il ritmo e il suono dei versi delle *Leaves of Grass* vengono

²⁴ ID., *Il poeta della democrazia*, cit.

²⁵ ID., *Nuovi orizzonti poetici*, cit.

²⁶ La citazione whitmaniana (tradotta abbastanza liberamente) è tratta dalla prefazione alla prima edizione delle *Leaves of Grass* del 1855. Cfr. WHITMAN, Walt, *Giorni rappresentativi e altre prose*, a cura di Mariolina Meliadò Freeth, Vicenza: Neri Pozza, 1968, p. 393.

²⁷ NENCIONI, *Il poeta della democrazia*, cit.

paragonati a quelli della natura, ai «rumori selvaggi delle foreste vergini, del vento fra le liane, e delle grandi onde del Mississippi e dell'Ohio».²⁸

La maturità della lettura nencioniana delle *Leaves of Grass* risulta tanto più rilevante se si considera il contesto all'interno del quale il Nencioni si trova a operare: la Firenze degli ultimi decenni dell'Ottocento, la capitale politica (per qualche anno) ma soprattutto culturale dell'Italia appena unificata. Proprio la centralità della posizione che Nencioni occupa nel panorama letterario di fine secolo determina l'influenza che i suoi articoli riescono a esercitare sul pubblico dell'epoca. Oltre alla sua collaborazione con il "Fanfulla della Domenica" e la "Nuova Antologia", infatti, bisognerà ricordare almeno i suoi contatti con la celebre rivista romana del "Convito", nel cui circolo di intellettuali si raccoglievano, oltre al Nencioni, personalità di spicco quali Adolfo De Bosis, Angelo Conti, Gabriele D'Annunzio e Giovanni Pascoli.

Lo stesso Walt Whitman, venuto a conoscenza degli studi di Nencioni sulla sua opera, se ne era interessato e se li era fatti spedire. Il riconoscimento dimostrato dall'autore delle *Leaves of Grass* nei confronti del suo primo esegeta italiano, peraltro, è provato dal fatto che aveva voluto inviargli dall'America tre fotografie e un volume autografato della sua raccolta poetica.²⁹ Ma soprattutto, oltre alla stima di Whitman, Nencioni si era guadagnato quella di Giosue Carducci e di Gabriele D'Annunzio, elemento ben più determinante per la storia della nostra letteratura. Come vedremo, infatti, i due poeti più importanti e influenti, rispettivamente, di fine Ottocento e di inizio Novecento, avevano conosciuto Whitman grazie al loro rapporto diretto con Enrico Nencioni, lasciando testimonianza del loro entusiasmo per le *Leaves of Grass* nelle lettere inviate al critico fiorentino.³⁰

Al di là della reazione positiva da parte di Carducci e di D'Annunzio, poi, ciò che qui importa rilevare è come a partire dalla scoperta nencioniana di Whitman del 1879 si registri in Italia un'impressionante quantità di articoli, studi e traduzioni sul poeta americano, a dimostrazione di un interesse e un apprezzamento di proporzioni piuttosto sorprendenti.

Nell'indagine di questo vasto panorama sembra senz'altro doveroso soffermarsi innanzitutto su Luigi Gamberale.³¹ Se si tralasciano le poche poesie tradotte dal Nencioni e da qualche altro studioso di minore importanza,³² infatti, Gamberale può davvero essere considerato il primo traduttore italiano delle *Leaves of Grass*: proprio le due raccolte di *Canti scelti* del 1887 e del 1890, pubblicate nella collana

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ BALLONI, Silvio, *Walt Whitman nella Firenze dei Macchiaioli*, "Antologia Viessesux", 18, 52, 2012, pp. 43-59.

³⁰ Cfr. *infra* sezioni 2.2.1 e 2.2.3.

³¹ A proposito della figura di Gamberale in generale, si può fare riferimento a IANNUCCI, Antonella, *Luigi Gamberale e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento. Biografia attraverso le lettere*, Roma: Bulzoni, 1997.

³² Sulle traduzioni tardo ottocentesche di Whitman, oltre allo studio citato più avanti alla nota 64, si vedano i testi raccolti nell'importante antologia MORANDI, Luigi – CIAMPOLI, Domenico (a cura di), *Poeti stranieri, lirici epici drammatici*, Leipzig: Raimund Gerhard - Citta di Castello: S. Lapi, 1904, vol. 2, pp. 237-241.

“Biblioteca Universale” Sonzogno, hanno permesso a un alto numero di poesie delle *Foglie d'erba* di circolare a prezzi universalmente accessibili nell'Italia di fine Ottocento.³³ Nell'antologia del 1887, a dimostrazione della consapevolezza con cui si era misurato con l'opera pionieristica di traduzione di Whitman, Gamberale aveva inserito un'epigrafe dantesca:

Facendo come quei che va di notte,
Che porta il lume dietro, e sé non giova,
Ma dopo sé fa le persone dotte.
(*Purg.*, XXII, vv. 66-69)

Inoltre, forse sono state proprio le traduzioni interlineari di Gamberale, affiancandosi ad altri simili esperimenti ottocenteschi di traduzione e pseudo-traduzione (penso soprattutto ai casi di Niccolò Tommaseo e di Luigi Capuana di cui si avrà modo di discutere), a contribuire a un cambiamento di mentalità nei confronti della metrica, offrendo (per lo più inconsapevolmente) un modello di verso libero lungo cui potessero guardare i poeti italiani delle nuove generazioni. Infine, ad assicurare un posto d'onore a Luigi Gamberale nella storia della ricezione italiana di Whitman, sarà la traduzione del 1907, la prima traduzione integrale delle *Leaves of Grass* al mondo.³⁴

A Gamberale, pertanto, va riconosciuto un merito indiscutibile. Ciononostante, molto è stato detto dagli studiosi in merito ai difetti delle sue traduzioni (si tratta, talvolta, di veri e propri errori e travisamenti del testo originale) e all'immaturità di alcune sue posizioni critiche, in particolare per quanto riguarda l'analisi metrica e formale della poesia di Whitman. I due aspetti, naturalmente, vanno di pari passo.

Cominciamo dalla premessa ai *Canti scelti* del 1887:³⁵ qui, innanzitutto, Gamberale ripercorre alcune tappe della biografia di Whitman, nella convinzione che in un caso come questo «lo scrittore e l'uomo sono una cosa sola» e la corrispondenza tra l'arte e la vita sia pressoché totale. Procedendo di pari passo nella presentazione dell'una e dell'altra, quindi, Gamberale espone le tematiche principali delle diverse sezioni delle *Leaves of Grass*, facendo spesso riferimento (e di questo gli va dato ulteriore merito) anche

³³ WHITMAN, Walt, *Canti scelti*, tradotti da Luigi Gamberale, Milano: Sonzogno, 1887; ID., *Canti scelti*, tradotti da Luigi Gamberale, Milano: Sonzogno, 1890.

³⁴ ID., *Foglie di erba*, cit. Nella seconda edizione, del 1923, i testi saranno profondamente revisionati, eliminando molti errori traduttivi.

³⁵ Va segnalato però che già prima del 1887 Gamberale aveva pubblicato alcuni articoli sul poeta americano, anticipando alcune delle idee poi espresse compiutamente in occasione dell'edizione dei *Canti scelti*. Su sollecitazione di Girolamo Ragusa Moleti, infatti, Gamberale aveva pubblicato: *Per l'esattezza: ad Enrico Nencioni*, “Il momento letterario artistico sociale”, 22, 15 aprile 1884; *Walt Whitman: Indole della sua poesia*, “Il momento letterario artistico sociale”, 23, 1 maggio 1884; *Walt Whitman: Ideali democratici*, “Il momento letterario artistico sociale”, 24, 16 maggio 1884; *Walt Whitman: Il Canto dell'Esposizione*, “Il momento letterario artistico sociale”, 26, 16 giugno 1884.

alle prose di Whitman, e soprattutto agli *Specimen Days and Collect*.³⁶ In queste prime sezioni della premessa, cioè, Gamberale dimostra in realtà una buona conoscenza e comprensione dell'opera del poeta americano, rivelandosi peraltro immune da un certo atteggiamento moralistico che aveva colpito tanta critica americana e francese.³⁷ A proposito di sezioni scottanti come *Figli di Adamo* e *Calamus*, infatti, il traduttore scrive che «il gagliardo sentimento della vita nei suoi impulsi di muscoli, di sangue e di animalità ha trovato un'espressione di cruda semplicità», precisando poi che quella di Whitman «non è un'animalità immorale», ma «intende a far fluire nel cuore degli uomini e delle donne, dei giovani e dei vecchi le correnti infinite della vita», le pulsazioni di quella stessa «universale simpatia» che il poeta vuole come «obbiettivo finale della democrazia». ³⁸ Gamberale cioè porta sulla scena letteraria italiana l'immagine di un uomo nuovo, giovane, virile e vigoroso. Nella scelta dei testi per la sua antologia, inoltre, il traduttore sceglie di presentare un *corpus* di poesie «modellato per il pubblico italiano», vale a dire «politicamente e ideologicamente in sintonia con l'universalismo mazziniano, nonché con l'umanitarismo socialista». ³⁹

Le difficoltà interpretative di Gamberale emergono però a proposito degli aspetti formali delle *Leaves of Grass*, in quanto egli ritiene che «parlando del Whitman, non dovrebbe farsi distinzione di prosa e di poesia». ⁴⁰ Anzi, mentre concorda di buon grado con quanti rilevano che la lingua delle *Leaves* sia piena di «errori di sintassi e d'impurità», Gamberale dichiara che «la più gran ciarla che si è fatta, rispetto al Whitman, è intorno alla metrica». ⁴¹ Argomentando contro i critici che, come il Nencioni, avevano individuato un nuovo ritmo all'interno dei versi del poeta americano, Gamberale porta a sostegno della propria tesi l'affermazione di Whitman stesso in merito alla necessità di abbattere le barriere tra prosa e poesia. ⁴² È evidente, tuttavia, come si contraddica poco dopo, sostenendo a proposito di questa poesia che «un'armonia l'ha certo anch'essa» e che «tutti che la hanno un po' in pratica, avvertono che è uno sviluppo musicale grandioso, una superba fuga di un gran musicista». ⁴³ Come sottolinea Mariolina Meliadò, proprio «questa manchevole coscienza critica per quanto riguarda i fattori prosodia e ritmo in poesia, insieme alla, dall'altro lato, sviluppatissima coscienza accademica e

³⁶ WHITMAN, Walt, *Specimen Days and Collect*, Philadelphia: Rees Welsh and Company, 1882. Traduzione italiana in WHITMAN, *Giorni rappresentativi e altre prose*, cit., pp. 1-376.

³⁷ Cfr. *infra* sezione 1.1.2.

³⁸ GAMBERALE, Luigi, *Walt Whitman*, in WHITMAN, *Canti scelti*, cit. (1887), pp. 3-14: 11.

³⁹ CAMBONI, Marina, *Le Foglie d'erba di Walt Whitman e la ricezione italiana fra Papini, i futuristi e Dino Campana: ovvero sangue sulla scena della translatio*, "Nuova Antologia", DCXVI, 2278, aprile-giugno 2016, pp. 357-370: 360-361.

⁴⁰ GAMBERALE, *Walt Whitman*, cit., p. 9.

⁴¹ *Ivi*, p. 13.

⁴² Il brano, già pubblicato nel volume *Two Rivulets* del 1876 (Camden: New Republic Print), si può leggere ora in traduzione italiana in WHITMAN, Walt, *La nuova poesia*, in ID., *Giorni rappresentativi e altre prose*, cit., pp. 508-510.

⁴³ GAMBERALE, *Walt Whitman*, cit., p. 14.

tradizionale, ha costituito uno degli elementi più importanti della riserva dei letterati italiani di fronte al liberissimo poeta americano, fino al novecento». ⁴⁴

Nel saggio *Vita e opere di Walt Whitman*, ⁴⁵ pubblicato nel 1903 e poi inserito come introduzione alla versione integrale del 1907, Gamberale dimostrerà «un nuovo livello di preparazione e un notevole affinamento di giudizio» rispetto alla prefazione del 1887. ⁴⁶ In merito ai grandi temi whitmaniani del rapporto tra l'individuo e l'universale, tra il poeta e la natura, Gamberale scrive pagine di grande valore, tanto da spingere Horace Traubel a pubblicarne un estratto in America. ⁴⁷ Dal punto di vista dell'analisi delle novità ritmiche e formali del poeta americano, tuttavia, la posizione di Gamberale rimane pressappoco la stessa. La forma delle *Leaves of Grass*, secondo il traduttore, ha risentito della loro «troppo vasta materia», che non avrebbe mai potuto adattarsi in versi, strofe e rime tradizionali; così Whitman «scelse la forma biblica, orientale, di una prosa numerosa, i cui incisi sono divisi in un'apparente forma di verso». ⁴⁸ Di nuovo, il traduttore critica e persino deride tutti quegli studiosi che «hanno voluto vedere una forma metrica o ritmica» nelle poesie di Whitman, come Nencioni, O'Connor, Quesnel, Macaulay e persino Pasquale Jannaccone. A proposito del saggio *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, ⁴⁹ Gamberale riconosce la «pazienza infinita» e la «dottrina illimitata» del giovane critico napoletano, ma afferma: «tutto questo sarà dotto, darà anche una migliore armonia che non sia quella del Whitman, ma ha il difetto appunto di non essere l'armonia che il Whitman volle e creò». ⁵⁰ Al contrario, secondo Gamberale, un'attenta lettura dell'opera del poeta americano e degli studi in proposito dimostrano: primo, che «la lingua inglese non è suscettibile di versificazione metrica»; secondo, che «il Whitman, non che avere usata una forma metrica o ritmica, le evitò e le disprezzò». ⁵¹ A questo proposito, Gamberale torna a citare il brano whitmaniano sull'abbattimento delle barriere tra le poesie e la prosa, accostandolo stavolta ad alcune citazioni tratte dalle *Leaves of Grass* che dimostrano come per Whitman la «lingua e forma» della poesia moderna debbano «essere solamente compenetrare dall'alito della Natura», dalle «varie qualità di suoni umani e naturali», ⁵² e da nessun'altra legge metrica o ritmica.

⁴⁴ MELIADÒ, *La fortuna di Walt Whitman in Italia*, cit., p. 53.

⁴⁵ GAMBERALE, Luigi, *Vita e opere di Walt Whitman*, "Rivista d'Italia", VI, 1 febbraio 1903.

⁴⁶ MELIADÒ, *La fortuna di Walt Whitman in Italia*, cit., p. 59.

⁴⁷ TRAUBEL, Horace, *Life and works of Walt Whitman*, "The Conservator", 15, settembre 1904.

⁴⁸ GAMBERALE, Luigi, *Prefazione. Sulla vita e le opere di Walt Whitman*, in WHITMAN, *Foglie di erba*, cit., pp. VII-L: XXXIX.

⁴⁹ JANNACCONE, Pasquale, *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Torino: Roux Frassati Editore, 1898.

⁵⁰ GAMBERALE, *Prefazione*, cit., p. XLV.

⁵¹ Ivi, pp. XL-XLII.

⁵² Ivi, p. XLIII-XLIV. Cfr. WHITMAN, *La nuova poesia*, cit. Tra le poesie più significative a questo proposito, invece, Gamberale cita *Spirit that form'd this Scene*.

In definitiva, se anche Gamberale riconosce alcune importanti caratteristiche stilistiche e formali della poesia di Whitman (come appunto la volontà di imitare il ritmo della natura e soprattutto la priorità dell'elemento logico e contenutistico su quello formale), questa «generale revisione di posizioni» del 1907 non è sufficiente a fargli superare gli originari pregiudizi sulle strutture ritmiche delle *Leaves of Grass*, che per lui «veramente sono prosa, e niente più». ⁵³

La sordità del primo traduttore italiano di Whitman nei confronti delle novità formali della sua poesia risulta ancora più grave dopo l'analisi compiuta appunto da Pasquale Jannaccone. Come sottolineato da più parti, ⁵⁴ il saggio di Jannaccone costituisce non solo il migliore contributo di analisi critica dell'opera di Whitman pubblicato in Italia tra Ottocento e Novecento, ma anche una presa di posizione tra le più lucide dell'epoca in merito al rinnovamento della metrica moderna. Una tale maturità e intelligenza risultano tanto più rilevanti se si considera la scarsa consapevolezza critica e teorica sull'argomento nel più generale contesto italiano di fine secolo. Per primo, Pasquale Jannaccone ha dimostrato come, accanto alla dissoluzione delle forme metriche tradizionali, nella poesia di Whitman vengano attivati in parallelo tutta una serie di procedimenti nuovi che contribuiscono alla regolarità strutturale e alla scansione ritmica dei testi. L'analisi dei componimenti whitmaniani conduce il giovane studioso napoletano a individuare tre diversi tipi di struttura metrico-ritmica nelle *Leaves of Grass* – «poemi a ritmo certo e rima», «poemi a disegno ritmico netto» e «poemi a ritmo vago» – ⁵⁵ nella direzione di una progressiva disintegrazione delle forme tradizionali e di un recupero delle strutture ritmiche tipiche della poesia primitiva, dove è l'elemento logico e psichico a prevalere su quello puramente metrico e fonico.

Seppur fortemente influenzato da un rigido determinismo e da un evolucionismo di stampo positivista, Jannaccone riesce poi a impiegare i risultati emersi da un'analisi rigidamente tecnica e formale per «toccare la genesi interiore del fatto poetico», e spiegarla in una «prospettiva sociale e storica». ⁵⁶ Così facendo, lo studioso napoletano dimostra il significato profondo delle strutture formali e ritmiche da lui individuate, raggiungendo risultati validi ancora oggi per l'interpretazione della poesia di Whitman.

Su questi risultati, infatti, torneremo più avanti, nella sezione dedicata alla presentazione delle caratteristiche formali delle *Leaves of Grass*. ⁵⁷ Qui basterà ribadire che nessuno degli altri studi di fine Ottocento ha potuto raggiungere il livello dello Jannaccone. Tuttavia, se gli anni Ottanta erano stati invasi da articoli firmati quasi esclusivamente da Enrico Nencioni, negli anni Novanta diversi studiosi,

⁵³ Ivi, p. XXXIX.

⁵⁴ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., pp. 246-249; BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., pp. 205-214.

⁵⁵ JANNACCONI, *La poesia di Walt Whitman*, cit., p. 17.

⁵⁶ CAMBON, *Walt Whitman in Italia*, cit., p. 257-258.

⁵⁷ Cfr. *infra* 1.2.

oltre allo Jannaccone, si interessarono al poeta americano. Tra questi bisognerà ricordare innanzitutto Francesco Chimenti, che per primo ha paragonato il ritmo e la musicalità dei versi whitmaniani all'esempio di Wagner. Secondo il Chimenti, Whitman «sostituisce l'armonia alla melodia», producendo un effetto simile a quello della «musica di Wagner con i complicati suoi effetti orchestrali, paragonata alla musica cantata, facile, cadenzata».⁵⁸

Si tratta di un accostamento che avrà molto successo, fino al Novecento inoltrato, e che già negli anni Novanta dell'Ottocento è stato ripreso da Ulisse Ortensi. L'articolo dell'Ortensi, tuttavia, è importante soprattutto per un'altra ragione: per la prima volta, cioè, viene effettuato un parallelo diretto tra la poetica di Whitman e quella del Carducci delle *Odi barbare*, massimo esempio di libertà formale della tradizione italiana. Se i due sono accomunati dalla ricerca di nuove forme espressive, è però innegabile, secondo Ortensi, che Whitman «è andato più oltre»: «in un amore infinito di libertà, in un disdegno suggestivo d'ogni coercizione», Whitman «ha rotto tutte le pastoie delle rime, delle cadenze ritmiche, della metrica».⁵⁹ Tanto lo studio dell'Ortensi quanto quello di poco successivo di Giulio Pisa,⁶⁰ inoltre, insistevano sul carattere «evangelico» e umanitario della poesia di Whitman. Al Pisa, poi, si deve riconoscere sia la scelta di tradurre alcune poesie nel suo articolo, sia soprattutto il tentativo di indagare i rapporti di Whitman con il Trascendentalismo di Emerson.

Da ricordare, infine, l'articolo di Girolamo Ragusa Moleti, pubblicato proprio alla vigilia del nuovo secolo, nel 1899.⁶¹ Qui, il critico siciliano raccontava di aver scoperto Whitman già nel 1872, grazie a un articolo della studiosa francese Thérèse Bentzon (di cui avremo modo di parlare a breve), attribuendosi così il merito di averlo conosciuto per primo in Italia e persino quello di averlo introdotto a Enrico Nencioni. Data la grande competenza del Ragusa Moleti nell'ambito della letteratura francese contemporanea, è lecito supporre che fosse effettivamente molto aggiornato sulle novità internazionali che circolavano nell'ambiente parigino.⁶² Che l'aneddoto sia vero o no, tuttavia, rimane il fatto che è stato il Nencioni a scrivere per primo del poeta americano e a diffonderne la conoscenza tra i letterati italiani del tempo.

In ogni caso, l'articolo di Ragusa Moleti è importante per diverse ragioni. Innanzitutto lo studioso siciliano riportava una parte del solito brano di Whitman sulla volontà di abbattere le barriere tra poesia e prosa, cosa che attirerà l'attenzione e lo sdegno di Pascoli, che nella lettera *A Giuseppe Chiarini*

⁵⁸ CHIMENTI, Francesco, *Walt Whitman*, in ID., *Note di letteratura americana*, Bari: Pansini, 1894.

⁵⁹ ORTENSÌ, Ulisse, *Letterati contemporanei: Walt Whitman*, "Emporium", VIII, 43, 1898.

⁶⁰ PISA, Giulio, *Gualtiero Whitman*, in ID., *Studi Letterari*, Milano: Baldini-Castoldi, 1899, pp. 113-176.

⁶¹ RAGUSA MOLETI, Girolamo, *I "Fili d'Erba" di Walt Whitman*, "Flegrea", 1, 3, 5 ottobre 1899, pp. 431-453.

⁶² A proposito del ruolo del Ragusa Moleti nella ricezione italiana della letteratura francese – e soprattutto di Baudelaire – e nella riflessione metrica di fine Ottocento, si vedano FINOTTI, Fabio, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Pica-Neera*, Firenze: Olschki, 1988, spec. pp. 92-93, e GIUSTI, Simone, *L'instaurazione del poemetto in prosa (1879-1898)*, Lecce: Pensa Multimedia, 1999, spec. pp. 56-61 e 82-85.

discuterà le teorie whitmaniane citando proprio l'articolo di Ragusa Moleti.⁶³ In secondo luogo, il critico citava alcune delle prime traduzioni di Whitman in circolazione in Italia, e soprattutto in Sicilia, a fine Ottocento, vale a dire, oltre a quella del Gamberale, quelle di Angelina Lanza Damiani, Virginia Bonafede, A. R. Levi e A. Oliveri. L'articolo di "Flegrèa", cioè, ci permette di accennare a una questione importante riguardo alla ricezione italiana di Whitman, ovvero l'eccezionale vitalità culturale dell'ambiente letterario siciliano a cavallo tra Otto e Novecento. Proprio la Sicilia, nonostante la posizione geograficamente isolata, risulta essere stata una delle aree più attive e ricettive nei confronti delle novità poetiche internazionali, dal decadentismo francese alle *Leaves of Grass*, come dimostrano tanto l'attività critica di studiosi del calibro di Luigi Capuana e Girolamo Ragusa Moleti, quanto le numerose traduzioni comparse in quegli anni sulle riviste letterarie siciliane: per quanto riguarda Whitman, qui si trovano sia traduzioni decisamente fedeli alla tradizione italiana, come quelle di Francesco Contaldi (in endecasillabi sciolti) e di Sebastiano Ajello (il quale tradusse Whitman addirittura in rima), sia qualche tentativo più avanguardistico, come quello della prosa poetica di Virginia Bonafede.⁶⁴

1.1.1.2 Il Novecento e il mito italiano di Whitman: 1899-1919

Con l'inizio del nuovo secolo la fortuna di Whitman non accenna affatto a diminuire; anzi, ora che la novità delle *Leaves of Grass* è stata pressoché universalmente assimilata dal pubblico italiano, Whitman può definitivamente essere assunto come simbolo di modernità e di rinnovamento, pronto per «essere sbandierato insieme a molti altri nei manifesti» delle avanguardie italiane.⁶⁵ In questi anni, cioè, Whitman non rappresenta più una novità o una scoperta, ma un vero e proprio mito.

Il momento in cui effettivamente si realizza questo passaggio, con l'inizio di una nuova fase della ricezione italiana di Whitman, si può far coincidere con il 1907, anno della pubblicazione presso Sandron della già citata traduzione integrale delle *Foglie d'erba* a opera di Luigi Gamberale. Questa nuova edizione, infatti, suscitò un rinnovato interesse critico e poetico nei confronti del poeta americano, dimostrato dalle numerose recensioni e articoli che ne seguirono, e che determinarono un nuovo modo di leggere l'opera di Whitman.

Il primo contributo in questo senso venne pubblicato da Sibilla Aleramo sulla "Nuova Antologia", il 16 dicembre 1907, proprio negli stessi giorni in cui il volume di Gamberale arrivava nelle librerie

⁶³ Cfr. *infra* sezione 2.2.2.

⁶⁴ Nel 1990 Giuseppina Calò ha dedicato a questo argomento la sua tesi di dottorato, dal titolo *La Poesia Americana e Walt Whitman nelle Riviste Letterarie Siciliane dell'Ottocento*. La tesi, purtroppo, risulta oggi praticamente introvabile.

⁶⁵ MELIADÒ, *La fortuna di Walt Whitman in Italia*, cit., p. 45.

italiane. Il tempestivo intervento della Aleramo, tuttavia, è importante soprattutto perché non è l'unico né il primo pubblicato dalla poetessa su Whitman: già nel dicembre 1902 la Aleramo, con lo pseudonimo di Nemi, aveva esordito sulla "Nuova Antologia" con un articolo intitolato proprio *Walt Whitman*; a questo aveva fatto seguito il contributo del gennaio del 1906, pubblicato in occasione dell'edizione di *Sulla vita di Walt Whitman* di Henry Binns. Qui, Sibilla aveva celebrato la poesia americana che «odora di vita e di sole», offrendo un'accurata interpretazione della poesia di Whitman, tanto dal punto di vista ideologico e contenutistico quanto da quello stilistico e formale. Infine, in concomitanza con l'uscita della biografia whitmaniana di Léon Bazalgette del 1908, l'Aleramo sarebbe tornata a discutere del poeta «ebbro del vino della vita» sulla medesima rivista letteraria.⁶⁶ Questi numerosi interventi, su cui torneremo più approfonditamente nel capitolo a lei dedicato, sembrano dimostrare un notevole interesse da parte della poetessa piemontese nei confronti di Whitman, rilevante ancor più perché condiviso – qualche anno dopo – con Dino Campana, per il quale il poeta americano avrebbe avuto una centralità anche maggiore.⁶⁷ Gli articoli della Aleramo, inoltre, invitano a prestare attenzione anche alla rivista che li ha ospitati, vale a dire, in tutti i casi, la "Nuova Antologia". Come si ricorderà, già alcuni degli interventi ottocenteschi di Enrico Nencioni erano usciti su questo stesso periodico, a dimostrazione del ruolo di primissimo piano che la "Nuova Antologia" ha giocato nella diffusione di Whitman in Italia, nel XIX come nel XX secolo.

Proprio sulla medesima rivista romana, infatti, venne pubblicato quello che forse è il più importante saggio whitmaniano di inizio Novecento, e cioè il *Walt Whitman* di Giovanni Papini.⁶⁸ Come ha notato Glauco Cambon, non c'è traccia, nelle pagine papiniane, di alcun «critico vaglio».⁶⁹ L'accettazione di Whitman da parte di Papini è totale e incondizionata, e la ragione del suo entusiasmo deve essere cercata tanto in «fattori soggettivi e dichiaratamente autobiografici», quanto in «quell'ansia comune di rinnovamento» che sin dall'inizio aveva caratterizzato la ricezione italiana di Whitman, e che qui «raggiunge il suo apice iconoclasta».⁷⁰ Secondo Papini, infatti, Whitman poteva insegnare agli italiani

⁶⁶ NEMI, *Walt Whitman*, "Nuova Antologia", CLXXXVI, 741, 1° novembre 1902, pp. 154-157; ID., *Walt Whitman*, "Nuova Antologia", CCV, 818, 16 gennaio 1906, pp. 343-344; ID., *Le "Foglie d'Erba" di Walt Whitman*, "Nuova Antologia", CCXVI, 864, 16 dicembre 1907, pp. 697-698; ID., *Una biografia di Walt Whitman*, "Nuova Antologia", CCXXII, 885, 1 novembre 1908, pp. 148-150.

⁶⁷ Cfr. *infra* sezioni 2.6.2.2 e 2.6.2.3.

⁶⁸ PAPINI, Giovanni, *Walt Whitman*, "Nuova Antologia", 16 giugno 1908, poi incluso in ID., *Ventiquattro Cervelli*, Firenze: Vallecchi, 1913, pp. 303-336. Nel corso di questo lavoro si citerà dalla terza edizione di *Ventiquattro cervelli*, uscita nel 1917 a Milano per lo Studio Editoriale Lombardo; qui il saggio su Whitman si trova alle pp. 330-367.

⁶⁹ CAMBON, *Walt Whitman in Italia*, cit., p. 259.

⁷⁰ MELIADÒ, *La fortuna di Walt Whitman in Italia*, cit., p. 62.

a curarsi meno degli «amminnicoli metrici» e delle «sante tradizioni», spingendoli invece a «ridiventare un po' barbari» per ritrovare la vera poesia.⁷¹

Nel canto potente e universale di Whitman, inoltre, Papini poteva ritrovare «Nietzsche e, insieme, San Francesco, ossia i due aspetti antitetici di un clamoroso *Sì alla vita*»,⁷² uno strumento in tutto e per tutto conforme e funzionale all'assimilazione di quelle filosofie della vita e della forza che andavano affermandosi in tutta Europa. In poche parole, è soprattutto questo articolo di Papini a contribuire alla creazione di un nuovo mito di Whitman, un mito in cui confluiscono «tutti i precedenti miti italiani di Whitman» e di cui, come vedremo, «la nostra cultura d'avanguardia si serv[irà] come di un'arma». ⁷³ Il saggio di Papini, proprio per la sua irruenza e il suo entusiasmo, conobbe una grandissima fortuna in Italia e all'estero, influenzando profondamente, qui da noi, sia l'immaginazione di artisti e poeti come Dino Campana, sia l'ideologia futurista e nazionalista, che negli anni successivi avrebbe assunto pericolose sfumature politiche e militariste.⁷⁴

A sancire il ruolo di Whitman come modello di svecchiamento sia culturale che metrico-formale per tutti i poeti della generazione di inizio Novecento intervengono, proprio tra il 1908 e il 1909, due opere fondamentali. La prima è *Ragion Poetica e Programma del Verso libero* di Gian Pietro Lucini, il primo trattato dedicato interamente alla questione della liberazione metrica italiana e firmato da una delle personalità più influenti del panorama letterario di inizio Novecento.⁷⁵ La seconda, dove lo stesso Lucini gioca un ruolo fondamentale, è l'*Enquête Internationale sur le Vers Libre* promossa da Filippo Tommaso Marinetti, pubblicata nello stesso 1909 in cui anche il Manifesto del Futurismo avrebbe visto la luce.⁷⁶ Qui, le risposte fornite dai letterati italiani possono essere interessanti per sondare, da un lato, la loro percezione della nascente metrica libera e, dall'altro, la connessione riconosciuta tra questa e la poesia di Whitman. A proposito della prima questione, le posizioni dei letterati italiani si possono ricondurre a due grandi gruppi. Nel primo rientrano gli oppositori della metrica libera, che per lo più riconoscono nel verso libero una sorta di prosa spezzata (si ricorderà che lo stesso aveva detto Gamberale a proposito di Whitman), più facile e meno impegnativa rispetto alla composizione poetica. Tra questi, molti ritengono che la tradizione italiana non abbia bisogno della metrica nuova, disponendo già – a differenza della poesia francese – di forme sufficientemente versatili e libere, come soprattutto l'endecasillabo sciolto (ed è la posizione espressa dal Pascoli). Il secondo gruppo, invece, è

⁷¹ In questo invito a un nuovo *barbarismo* è probabilmente lecito individuare anche un riferimento alle *Odi barbare* carducciane, con tutto ciò che questa associazione implica, come vedremo. Cfr. *infra* sezione 2.2.1.

⁷² CAMBON, *Walt Whitman in Italia*, cit., p. 259.

⁷³ MELIADÒ, *La fortuna di Walt Whitman in Italia*, cit., p. 62.

⁷⁴ CAMBONI, *Le Foglie d'erba di Walt Whitman e la ricezione italiana*, cit., pp. 365-368.

⁷⁵ LUCINI, Gian Pietro, *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero. Grammatica, ricordi e confidenze per servire alla storia delle lettere contemporanee*, Milano: Edizioni di Poesia, 1908.

⁷⁶ MARINETTI, Filippo Tommaso, *Enquête Internationale sur le Vers Libre et Manifeste du Futurisme*, Milano: Edizioni di Poesia, 1909.

rappresentato ovviamente dai fautori del versoliberismo. Per gran parte di loro, con Lucini in testa, la giustificazione del verso libero consiste soprattutto nella necessità di trovare una forma metrica in grado di assecondare il ritmo interiore del poeta, il movimento del suo pensiero: il verso «deve ondeggiare, seguendo tutte le emozioni del poeta, apportandovi quelle diversità di ritmo e d'armonia le quali meglio convengono ai diversi concetti che manifesta».⁷⁷

Entrambi i gruppi di letterati, detrattori e sostenitori del verso libero, individuano in Whitman uno dei principali rappresentanti della nuova metrica. Da una parte Giovanni Borelli, che rivendica la natura dell'arte come vincolo e simmetria, scrive che Whitman «non è poeta per il suo monotono periodo salmistico sbandato e incongruo, ma per il fulgore delle luci impensate che dietro parole nude balena per virtù commotiva, ideata, fantastica».⁷⁸ Pur esaltando la grandezza delle *Leaves of Grass*, cioè, Borelli ne critica duramente gli aspetti formali. Al contrario, Lucini centra la sua dimostrazione dell'efficacia del verso libero proprio sull'esempio di poeti come Whitman, Heine, Laforgue e Kahn, sulla loro capacità di creare un metro nuovo modellato sul pensiero, sul contenuto espresso, in cui risuona il ritmo della grande poesia antica, della Bibbia e di Omero.

Proprio grazie ai futuristi e soprattutto a Lucini e Papini (entrambi futuristi d'eccezione, come vedremo), Whitman entra definitivamente a far parte di una sorta di “canone del nuovo”, nel novero dei numi tutelari della poesia della modernità. Nel Manifesto *Guerra, sola igiene del mondo* del 1915, Marinetti esplicherà il suo debito nei confronti del poeta americano, inserendolo tra i «quattro o cinque grandi precursori del Futurismo»: Emile Zola, Walt Whitman, Paul Adam, Gustave Kahn, Verhaeren. E gli stessi nomi, in particolare quelli di Whitman e Verhaeren, farà anche Papini negli scritti futuristi pubblicati su “Lacerba” tra 1913 e 1915. È chiaro che qui, nel mito della violenza e della forza, il messaggio vitalistico di Whitman viene profondamente trasfigurato e strumentalizzato, assumendo connotati del tutto dissimili rispetto agli ideali umanitari e democratici che avevano originariamente ispirato le *Leaves of Grass* e le loro prime traduzioni italiane.

Al di là dei manifesti e degli articoli, poi, in questi anni il nome di Whitman continua a ricorrere frequentemente anche all'interno delle poesie e nella discussione privata dei poeti di inizio Novecento, come dimostrano soprattutto i documenti epistolari: a Whitman dedicano una poesia sia Buzzi che Soffici, e il suo nome compare diverse volte nelle lettere di Papini e Soffici, Campana e Aleramo, Boine e Novaro, e via dicendo.

Su tutti questi casi, comunque, torneremo approfonditamente nei capitoli dedicati ai singoli autori, a dimostrazione del fatto che nel Novecento la maggiore attenzione critica nei confronti di Whitman proviene proprio dai poeti stessi. Nell'Ottocento, i più importanti interventi sul poeta americano erano

⁷⁷ Ivi, Risposta di Gian Pietro Lucini, p. 105.

⁷⁸ Ivi, p. 81.

stati pubblicati da Enrico Nencioni, Luigi Gamberale e Pasquale Jannaccone, i quali erano innanzitutto studiosi e traduttori. Carducci, Pascoli e D'Annunzio, pur interessandosi al poeta americano nelle modalità che vedremo, non avevano pubblicato alcuno studio sulle *Leaves of Grass*, come invece avrebbero fatto Gian Pietro Lucini, Giovanni Papini e Sibilla Aleramo.

1.1.1.3 *Excursus*: Walt Whitman nel primo dopoguerra e la lettura di Cesare Pavese

Oltre alle suggestioni letterarie e metrico-formali e ai valori spirituali e umanitari, la cultura italiana ha talvolta cercato in Whitman anche la fonte di un rinnovamento etico e politico, soprattutto a partire da un certo momento in poi. Negli anni cruciali in cui il nazifascismo emergeva in Italia e in Germania e il comunismo esplodeva in Russia, il carattere civile e democratico della poesia di Walt Whitman è stato spesso strumentalizzato per ragioni politiche. Si tratta di un periodo storico e letterario che esula abbondantemente dai limiti cronologici di questa ricerca, e tuttavia ci è sembrato opportuno farne cenno, se non altro perché questo offre l'occasione di sfiorare l'importante caso di Cesare Pavese.

Il rapporto del poeta torinese con Whitman, molto noto e anche ampiamente indagato, rappresenta indubbiamente uno dei casi di maggiore influenza delle *Leaves of Grass* sulla poesia italiana.⁷⁹ Tuttavia, come è evidente, l'opera di Pavese appartiene a un Novecento più maturo e più saldo, fiorendo ben oltre la fase di elaborazione del verso libero e aprendo anzi la strada a un certo filone della poesia italiana della seconda metà del secolo scorso. Pertanto, il caso di Pavese non sarà preso in analisi nel dettaglio nel corso di questo lavoro, ma verrà qui presentato per il significativo ruolo soprattutto culturale che ha rivestito nel dare inizio a una nuova fase della ricezione italiana di Whitman. Sarà proprio Pavese, infatti, a sollecitare una nuova traduzione integrale delle *Foglie d'erba*, «quasi a volersi lasciare alle spalle non solo le traduzioni di Gamberale, con i loro limiti interpretativi e traduttivi, ma i danni prodotti dall'onda lunga della ricezione futurista e papiniana».⁸⁰

⁷⁹ Tra i numerosi studi in proposito, si vedano MONDO, Lorenzo, *Fra Gozzano e Whitman: le origini di Pavese*, "Sigma", I (1964), 3-4, pp. 3-21; GUIDUCCI, Armanda, *Il mito Pavese*, Firenze: Vallecchi, 1967; LORENZI DAVITTI, Patrizia, *Pavese e la cultura americana. Fra mito e razionalità*, Firenze-Messina: D'Anna, 1975; SMITH, Lawrence G., *Cesare Pavese and America. Life, Love, and Literature*, Amherst: University of Massachusetts Press, 2008; REMIGI, Gabriella, *Cesare Pavese e la letteratura americana: una splendida monotonia*, Firenze: Olschki, 2012. Sulla genesi del verso lungo di Pavese, si veda anche quanto dichiarato lui stesso nel famoso scritto *Il mestiere di poeta* (pubblicato nell'edizione di *Lavorare stanca* di Torino, Einaudi, 1943), dove si legge: «sul verso libero whitmaniano, che molto invece ammiravo e temevo, ho detto altrove la mia e comunque già confusamente presentivo quanto di oratorio si richieda a un'ispirazione per dargli vita. Mi mancava insieme il fiato e il temperamento per servirmene». A prescindere dal rapporto con Whitman, poi, resta fondamentale l'analisi di Di Girolamo sull'assetto ritmico-accentuale del verso di Pavese: DI GIROLAMO, Costanzo, *Il verso di Pavese*, in ID., *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna: Il Mulino, 1976, pp. 183-196.

⁸⁰ CAMBONI, *Le Foglie d'erba di Walt Whitman e la ricezione italiana*, cit., p. 370. La traduzione voluta da Pavese è evidentemente quella curata per Einaudi da Enzo Giachino, nel 1950.

A suggerire come sin dalla fine della prima guerra mondiale la percezione dell'opera di Whitman – e della letteratura americana più in generale – inizi a cambiare, si può citare il caso della traduzione di Palmiro Togliatti della poesia *To a Foil'd European Revolutionaire*, la cui pubblicazione fu subito vietata per intervento della censura.⁸¹ Antonio Gramsci rispose con un duro articolo contro «lo stato democratico – parlamentare – burocratico – poliziesco», dove veniva rivendicato il carattere non fazioso e non rivoluzionario della poesia di Whitman.⁸² Tuttavia, l'episodio non fa che confermare la sfumatura politica e ideologica che alcune *Leaves of Grass* venivano assumendo agli occhi degli intellettuali italiani. La scelta di “Ordine Nuovo” di celebrare il centenario della nascita del poeta americano con la traduzione di questa specifica poesia, infatti, non sarà stata del tutto immune dalla suggestione di quanto avveniva in Germania, in Francia e soprattutto in Russia, «dove Whitman andava assumendo la funzione di modello di poeta proletario».⁸³

Questa particolare interpretazione delle *Leaves of Grass*, poi, si sarebbe affermata nel corso degli anni Trenta, quando lo studio del poeta americano era tornato in auge grazie appunto a Cesare Pavese. Anche per il poeta piemontese, Whitman aveva assunto una particolare importanza non solo a livello letterario, ma anche personale e biografico. Come ben noto, infatti, il 20 giugno 1930 Pavese si laureò in lettere presso l'Università di Torino con una tesi dal titolo *Interpretazione della poesia di Walt Whitman*, che suscitò non poco scalpore in seduta di laurea.⁸⁴ Sebbene scritto all'età di soli ventuno anni, infatti, dal suo lavoro «emerge[va] un brio, una sicurezza, una sicumera, che sconfina[va]no apertamente nell'arroganza».⁸⁵ Nelle pagine di una tesi che «si trasforma[va] in un autentico *pamphlet*», Pavese non si risparmiava alcuna critica nei confronti dei più autorevoli studiosi internazionali del poeta americano, procedendo a un «sistematico smantellamento della bibliografia whitmaniana».⁸⁶ Scriveva infatti il laureando: «tutti discutono di metrica e di democrazia, e alla poesia ci pensi il lettore».⁸⁷ Ed è proprio

⁸¹ WHITMAN, Walt, *A un rivoluzionario vinto d'Europa*, “Ordine Nuovo”, I, 5, 7 giugno 1919. Nello stesso anno Togliatti pubblicò anche *Europa*, traduzione di *Poem of The Dead Young Men of Europe*. WHITMAN, Walt, *Europa*, “Ordine Nuovo” I, 29, 6-13 dicembre 1919.

⁸² GRAMSCI, Antonio (articolo non firmato), *Cronache dell'«Ordine Nuovo»*, “Ordine Nuovo”, I, 6, 14 giugno 1919.

⁸³ MELIADÒ, *La fortuna di Walt Whitman in Italia*, cit., p. 64. A questo proposito, si veda anche il valore che Whitman assumerà per Sibilla Aleramo negli anni del secondo dopoguerra, cfr. sezione 2.6.2.3.

⁸⁴ Un estratto della tesi fu pubblicato già nel 1933 su “La Cultura”, poi confluito in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino: Einaudi, 1951, pp. 141-165. Ora il testo integrale della tesi è fruibile in PAVESE, Cesare, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman, tesi di laurea, 1930*, a cura di Valerio Magrelli, Torino: Einaudi, 2006. Come rivela Magrelli in apertura della sua prefazione alla tesi, comunque, la scoperta pavesiana di Whitman va collocata ben prima della laurea, agli ultimi anni di liceo. Al periodo compreso tra il 1925 e il 1930 appartiene anche un tentativo di traduzione del poeta americano, scoperto da PIETRALUNGA, Mark, *Il mito di una scoperta: Pavese traduce “Passage to India” di Walt Whitman*, in CAMPANELLO, Margherita (a cura di), *Cesare Pavese*, Atti del Convegno internazionale di studi (Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001), Firenze: Olschki, 2005, pp. 111-129.

⁸⁵ MAGRELLI, Valerio, *Pavese laureato*, in PAVESE, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman*, cit., p. X.

⁸⁶ Ivi, pp. XI-XII.

⁸⁷ PAVESE, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman*, cit., p. 72.

della *poesia*, invece, che Pavese voleva occuparsi, indagandone le ragioni più profonde attraverso un'analisi delle principali sezioni delle *Leaves of Grass* (evidente, a questo proposito, l'ingombrante influenza dell'estetica crociana sulla concezione pavesiana della poesia e sul suo scarso interesse per le questioni stilistiche e retoriche).

Lo studio pavesiano, oltre a costituire una tappa importante nella personale ricerca poetica dell'autore, che doveva aver individuato «con gioia, nel capolavoro del maestro americano, il prototipo di quell'atteggiamento volontaristico a cui avrebbe votato il proprio futuro di scrittore»,⁸⁸ rappresenta anche, più in generale, un fondamentale spartiacque nella storia della ricezione di Whitman in Italia: con gli anni Trenta, infatti, risulta sempre più chiaro che la «salute» che Pavese e gli studiosi della sua generazione cercano nel poeta americano non è più tanto una salute «letteraria», quanto piuttosto una salute «etico-politica» e «umana».⁸⁹ L'analisi pavesiana di Whitman, cioè, nasce «da tutta una situazione della nostra cultura e della nostra vita sociale e politica ancora troppo drammaticamente viva»: negli anni più bui della storia e della cultura italiana, «l'impegno dolorosamente umano e personale» che uomini come Pavese e, dopo di lui, Vittorini «avevano portato nel loro incontro con l'America, aveva conferito agli autori da loro studiati un carattere di scoperta di una nuova realtà umana».⁹⁰

Gli anni Trenta sono infatti gli anni d'oro degli studi di americanistica in Italia, ovvero gli anni della «scoperta della letteratura americana [...], intesa subito come alternativa alla nostra tradizione poiché non esauriva i suoi temi esclusivamente nella pratica letteraria, ma implicava tutta una serie di altre ragioni, morali, ideologiche e, in definitiva, politiche».⁹¹ Il documento più importante ed esemplificativo di questa stagione «eroica»⁹² degli studi di americanistica è senz'altro la raccolta *Americana* curata da Elio Vittorini per l'editore Bompiani nel 1941, ma non edita a causa dell'intervento della censura fascista. L'importanza storica e culturale di quest'opera consiste nel fatto che la storia della letteratura americana qui delineata da Vittorini corrisponde più che altro alla «storia dell'America come era vista e pensata allora, in quel particolare momento storico», e anche com'era vista da lui, «scrittore letterariamente e politicamente impegnato».⁹³ Proprio in questo risiedeva la ragione della censura fascista: nelle pagine di Vittorini il confronto con l'America da letterario diventava politico, e l'America veniva a incarnare «un ideale assoluto di libertà»;⁹⁴ i testi dei trentatré scrittori americani erano per

⁸⁸ MAGRELLI, *Pavese laureato*, cit., p. XII.

⁸⁹ MELIADÒ, *La fortuna di Walt Whitman in Italia*, cit., p. 44.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ PAUTASSO, Sergio, *Postfazione* in VITTORINI, Elio, *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, Milano: Bompiani, 1968, p. 1051.

⁹² MELIADÒ, *La fortuna di Walt Whitman in Italia*, cit., p. 46.

⁹³ PAUTASSO, Sergio, *Postfazione*, cit., p. 1054.

⁹⁴ *Ivi*, p. 1052.

Vittorini «indice di un senso di libertà, di speranza, di riscatto per coloro che erano soffocati nelle spire di un falso ordine».⁹⁵

Più che mai, allora, la raccolta *Americana* è in grado di dimostrare come la ricezione italiana di Whitman e della letteratura americana più in generale sia strettamente legata a questioni e problemi interni alla storia e alla cultura italiana.⁹⁶ Infatti, finita la guerra e terminato il periodo di dominazione fascista, gli stessi intellettuali italiani se ne sono dimostrati consapevoli. Con la consueta lucidità critica, Italo Calvino scriveva a questo proposito:

I periodi di scontento hanno spesso visto nascere il mito letterario di un paese proposto come termine di confronto [...]. Spesso il paese scoperto è solo una terra d'utopia, una allegoria sociale che col paese esistente in realtà ha appena qualche dato in comune; non per questo serve di meno, anzi gli elementi che prendono risalto sono proprio quelli di cui la situazione ha bisogno.⁹⁷

Cessato il bisogno, perciò, cessa anche il mito che ne è scaturito. Nel 1947, lo stesso Cesare Pavese che di quel mito e di quella scoperta era stato il pioniere riconosceva: «ci pare che la cultura americana abbia perduto il magistero [...]. Senza un fascismo cui opporsi, senza cioè un pensiero storicamente progressivo da incarnare, anche l'America [...] non sarà più all'avanguardia di nessuna cultura».⁹⁸

1.1.2 La ricezione di Walt Whitman in Francia

Dopo aver ripercorso le tappe e le caratteristiche fondamentali della ricezione italiana di Whitman, può risultare utile per la nostra indagine operare un confronto con la ricezione del poeta americano in ambito francese.⁹⁹ Sebbene questa ricerca intenda concentrarsi specificatamente sul caso italiano, infatti, è essenziale mettere in evidenza sin da subito alcune questioni importanti e problematiche in merito alla profonda e inevitabile interrelazione che lega la poesia italiana otto-novecentesca con le contemporanee esperienze francesi. In particolare, questa interferenza di riflessioni teoriche e prove poetiche interessa il nostro discorso lungo due direttrici parzialmente distinte: innanzitutto, come si è accennato, la nascita del verso libero italiano è stata influenzata da molteplici fattori e modelli diversi, tra i quali, accanto e più ancora di Whitman, il *vers libre* francese ha giocato un ruolo fondamentale; in secondo luogo, anche la riflessione e la pratica versoliberista dei simbolisti francesi ha risentito, almeno in parte, del

⁹⁵ Ivi, p. 1055.

⁹⁶ MELIADÒ, *La fortuna di Walt Whitman in Italia*, cit., p. 43.

⁹⁷ CALVINO, Italo, *Prefazione*, in PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. XIII.

⁹⁸ PAVESE, Cesare, *Ieri e oggi*, in *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 196.

⁹⁹ A proposito della ricezione di Whitman in ambito francese, sono molto grata a Elena Coppo per il proficuo scambio di idee e per aver condiviso con me i risultati della sua ricerca. Cfr. COPPO, Elena, *La nascita del verso libero tra Italia e Francia*, Tesi di dottorato discussa presso l'Università degli Studi di Padova il 4 marzo 2019 (Supervisore: Andrea Afribo), pp. 107-128.

precedente esempio di Whitman, così che talvolta, in forma più o meno diretta e più o meno consapevole, la ricezione del poeta americano in Italia può essere stata mediata da quella francese.

Nella maggior parte dei casi, la compresenza e la sovrapposizione di modelli diversi alla base delle esperienze poetiche dei singoli autori italiani rende difficile – e veramente vano – il tentativo di operare nette distinzioni e affiliazioni. Se in alcuni casi sarà possibile affermare che il modello formale di Whitman ha agito in maniera davvero esplicita e preponderante sulla costruzione del verso libero italiano, molto più spesso bisognerà riconoscere che i poeti italiani hanno cercato di mettere a punto un sistema formale nuovo, strettamente personale o quantomeno più legato alla tradizione italiana (e barbara), sul quale i modelli stranieri hanno sicuramente agito, ma in forma meno diretta e meno concreta, a livello di stimolo o di suggestione.

In ogni caso, ciò che qui preme mettere in luce è l'enorme differenza – nei tempi e nelle modalità – che separa la ricezione italiana delle *Leaves of Grass* da quella francese, a dimostrazione del fatto che esiste una tradizione tutta italiana di Whitman, di lunga durata e profondamente radicata nella nostra cultura, che nasce e si sviluppa su binari che restano almeno in parte autonomi da quelli francesi.

La “scoperta” francese di Whitman precede di quasi vent'anni quella italiana, grazie a un articolo di Louis Étienne intitolato *Walt Whitman. Poète, philosophe et «rondy»*, pubblicato su “La Revue Européenne” nel 1861 (all'incirca in corrispondenza della terza edizione americana delle *Leaves of Grass*, del 1860-1861).¹⁰⁰ A differenza dei primi articoli italiani di Enrico Nencioni, tuttavia, il giudizio espresso da Étienne risulta molto negativo, al punto che l'autore afferma esplicitamente di non voler contribuire, con il suo articolo, alla fama del poeta americano. Whitman è condannato in primo luogo per la sua immoralità, vale a dire per la sua «religion de la chair» e per la sua «adoration de la force».¹⁰¹ Sin da subito, perciò, la critica d'oltralpe ha individuato una sorta di incompatibilità tra la poesia delle *Leaves of Grass* e il pubblico francese: l'opera di questo «étrange poète», secondo Étienne, «ne peut nous plaire, de ce côté de l'Océan, à nous peuple latin».¹⁰²

Per quanto riguarda poi gli aspetti formali della poesia di Whitman, il critico riconduce i versetti dell'americano al modello biblico, interpretando però questa scelta stilistica come un'ulteriore prova della blasfemia del poeta americano: «ce petit-fils des puritains a voulu être impie sous une forme biblique».¹⁰³ Anche le caratteristiche metrico-ritmiche delle *Leaves of Grass*, perciò, vengono subordinate all'immoralità dei contenuti espressi, senza riconoscere in alcun modo quella novità formale che subito aveva colpito i lettori italiani. Tuttavia, se Nencioni aveva scelto di tradurre le poesie di Whitman in una

¹⁰⁰ ÉTIENNE, Louis, *Walt Whitman. Poète, philosophe et «rondy»*, “La Revue Européenne”, 1 novembre 1861, pp. 104-117.

¹⁰¹ Ivi, p. 113.

¹⁰² Ivi, p. 104 (il corsivo per *étrange* è mio) e p. 113.

¹⁰³ Ivi, p. 110.

sorta di prosa ritmica, i due frammenti che Étienne inserisce nel suo articolo (tratti rispettivamente dall'incipit della sezione 24 del *Song of Myself* e da *We Two Boys Together Clinging*) sono tradotti secondo un metodo interlineare molto simile a quello adottato da Gamberale.

In ogni caso, la speranza di Étienne di non fare troppa pubblicità all'empio poeta americano sembra essere stata accontentata, poiché sono passati ben undici anni prima che la critica francese tornasse a occuparsene. Nel 1872 (di nuovo in corrispondenza di un'edizione americana, la quinta, del 1871-1872), Thérèse Bentzon pubblicò un nuovo articolo sulla "Revue des Deux Mondes" – lo stesso articolo che il Ragusa Moleti dichiarava di aver letto e segnalato al Nencioni.¹⁰⁴ Qui, la studiosa sembra voler riconoscere qualche merito a Whitman, come uomo però, soprattutto per l'attività assistenziale da lui svolta durante la guerra civile americana, e non certo come poeta. Riguardo alla poesia, infatti, il giudizio della Bentzon è pressappoco lo stesso del suo predecessore: «ce qui nous paraît aussi *bizarre* pour le moins que la philosophie et que la religion de M. Whitman, c'est la morale».¹⁰⁵ Di nuovo, il pensiero di Whitman e la sua poesia sono definiti *strani*, di una stranezza connotata in senso evidentemente negativo. Di nuovo, cioè, a essere condannata è soprattutto l'immoralità dell'opera di Whitman, che non sa distinguere il bene dal male (Bentzon qui fa probabilmente riferimento alla settima sezione di *Starting from Paumanok*).

Per quanto riguarda poi gli aspetti formali delle *Leaves of Grass*, il giudizio della studiosa è forse anche più duro di quello di Étienne: «si vous êtes imbu de vieux préjugés contre les poèmes en prose, si vous tenez compte des lois de la versification, gardez-vous de lire ce qu'on a comparé avec trop d'indulgence à la poésie de la Bible et à la prose rythmée de Platon».¹⁰⁶ La Bentzon demolisce persino il paragone biblico, e non si sbilancia a definire la forma di questi componimenti; solo, nel presentare le proprie traduzioni, dichiara di aver tentato di segnalare la «façon irrégulière et capriceuse» con cui Whitman scandisce «ses prétendu vers», ammettendo però di non aver saputo rendere «son mépris absolu de la grammaire».¹⁰⁷ L'autrice, perciò, rinuncia a trovare una forma in qualche modo corrispondente a quella whitmaniana, e traduce le poesie originali (tratte principalmente dai *Drum-taps*) in una prosa segmentata da trattini che indicano la fine dei versetti.

A distanza di pochi giorni dal saggio della Bentzon, anche Émile Blémont pubblica un articolo su Whitman,¹⁰⁸ discostandosi nettamente dal giudizio critico dei suoi predecessori e proponendosi di presentare nel modo più completo possibile la figura del poeta americano, la sua vita e la sua opera, che

¹⁰⁴ BENTZON, Thérèse, *Un poète américain, Walt Whitman: "Muscle and Pluck Forever"*, "Revue des Deux Mondes", 42, 1 giugno 1872, pp. 565-582.

¹⁰⁵ Ivi, p. 571. Corsivo mio.

¹⁰⁶ Ivi, p. 568.

¹⁰⁷ Ivi, p. 573.

¹⁰⁸ BLÉMONT, Émile, *La poésie en Angleterre et aux États Unis: III. Walt Whitman*, "Renaissance Artistique et Littéraire", 7 (7 giugno 1872), pp. 54-56; 11 (6 luglio 1872), pp. 86-87; 12 (13 luglio 1872), pp. 90-91.

la Francia, «en sa superbe indifférence», ignora quasi completamente. Whitman è definito «absolument, essentiellement Américain», «le pur *Yankee*, contempteur de la forme et de la routine, grand défricheur de terres vierges».¹⁰⁹

Nella seconda parte del suo saggio, Blémont si concentra più nello specifico sulle questioni metriche e stilistiche delle *Leaves of Grass*, esprimendo un giudizio che possiamo definire ambivalente. Da una parte, per Blémont Whitman non è un vero e proprio poeta, perché i suoi non sono veri e propri versi; nella sua opera non si rintraccia «nulle préoccupation, nulle trace de rimes, de mesure, de quantité».¹¹⁰ Tuttavia, la scelta formale del poeta americano viene giustificata dal critico mediante il riconoscimento di quella che effettivamente è la motivazione alla base della struttura dei testi whitmaniani, vale a dire la volontà di assecondare l'andamento del discorso, la sostanza del pensiero: «persuadé que le fond emporte la forme, sûr que l'âme jaillissante se creuse naturellement et invinciblement son lit, il n'a cure de faire pour ce torrent des quais et des passerelles».¹¹¹

A conti fatti, il giudizio di Blémont risulta perciò senz'altro positivo: «si les défauts sont monstrueux, c'est que le poète est un géant. Quelle puissance, quelle élévation, quelle largeur, quelle universalité! Surtout quelle originalité absolue! [...] Les versificateurs sont des nains auprès de lui».¹¹² Tuttavia è curioso notare che anche Blémont torna a sottolineare innanzitutto il carattere insolito della poesia di Whitman, sebbene questa volta attribuendo a questa *stranezza* un'accezione positiva: il critico descrive la *Song for Occupations* come «ode en prose, *bizarrement* coupée par mots, par lignes, par alinéas, par séries chiffrées», definendola infine come «un des plus *étranges* et des plus beaux morceaux de poésie lyrique que nous connaissons».¹¹³ Una sorta di prosa poetica, insomma, così che non stupisce se anche Blémont adotterà per i testi tradotti nel suo articolo la stessa forma di prosa segmentata da trattini già utilizzata da Thérèse Bentzon.

Il filo conduttore della prima fase della ricezione francese di Whitman, allora, sembra poter essere individuato in questo sentimento di estraneità, di incompatibilità tra la poesia francese e quella whitmaniana. Nel 1884 – di nuovo a distanza di più di un decennio – Léo Quesnel torna a scrivere di Whitman, sottolineando proprio il disinteresse della critica francese nei suoi confronti e deducendo che debba esserci, nel poeta americano, «quelque chose de contraire au génie français».¹¹⁴ La difficoltà, innanzitutto linguistica e stilistica, si traspone poi sul piano sostanziale:

¹⁰⁹ Ivi, p. 54.

¹¹⁰ Ivi, p. 86.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*. Corsivi miei.

¹¹⁴ QUESNEL, Léo, *Poètes Américains. Walt Whitman*, “Revue politique et littéraire”, 16 febbraio 1884, p. 212. Indubbiamente rilevante è il fatto che proprio questo articolo del Quesnel è stato citato da Gamberale nella prefazione ai *Canti scelti* del 1887, a dimostrazione del fatto che il traduttore italiano era a conoscenza degli studi whitmaniani compiuti sia in Italia che in Francia.

Mais, en France, comment parviendrait-on à le naturaliser? Whitman traduit n'est plus Whitman; la langue riche et libre qu'il a pu se créer, grâce aux larges tolérances des idiomes anglo-saxons, ne saurait être coulee dans le moule étroit et pur des langues latines. D'ailleurs, nous l'avons dit en commençant, il existe quelque chose d'antipathique entre le génie de Whitman et le génie français.¹¹⁵

Questo «qualche chose» viene poi individuato da Quesnel nel «éloignement de l'un et l'attachement de l'autre pour les modèles antiques», motivo per cui anche l'interpretazione formale dell'opera di Whitman e la sua traduzione in francese risultano particolarmente difficili. A dimostrazione di ciò, con una scelta sorprendentemente moderna, Quesnel presenta la sua traduzione di *Love of Comrades* con il testo originale a fronte. La traduzione, ancora una volta, è in prosa segmentata, mentre il testo originale è commentato con queste parole:

La première chose qui frappe les yeux et l'oreille, à la lecture de ces strophes, c'est, comme dans tous les poèmes de Whitman, l'irrégularité des vers [...]. Nous avons ici des vers non seulement sans rime et sans césure, ce qui serait peu de chose, mais *étrangers à toute lois métrique*, les uns de seize, les autres de vingt-deux, les autres de quarante-trois syllabes, c'est-à-dire tout simplement des phrases, pleines de sens et d'enthousiasme, imprimées d'une façon originale sur plusieurs lignes et coupées par des majuscules. Ce sont de hautes pensées; mais cela n'a rien de commun avec l'art de la versification. Et il en est de même de tous les vers de Whitman. Pour les admirer comme ils le méritent à certains égards, il faut les accepter pour ce qu'ils sont: de la *prose poétique*. C'est ce que nous ferons sans difficulté. *Nous croyons que l'avenir sera, en matière de poésie, plus exigeant sur la pensée que sur la forme*, que l'abandon, commencé en Angleterre, de la rime, et en France de la césure, est le premier pas vers l'habitude d'une harmonie plus large et plus mâle. S'il en est ainsi, *Whitman sera un des hommes qui auront, non pas atteint, mais marqué le but*.¹¹⁶

Quesnel dimostra in questa analisi «una certa consapevolezza delle trasformazioni in atto nell'ambito della forma poetica»,¹¹⁷ nonché una certa perspicacia nel riconoscere quello che diventerà uno dei principi fondamentali delle teorie e pratiche versoliberiste, vale a dire la priorità riconosciuta al pensiero rispetto alla forma. Tuttavia, se si pensa a uno studio come quello di Jannaccone, che aveva saputo trovare la struttura dietro l'apparente disordine delle *Leaves of Grass*, il critico francese mostra ancora una certa immaturità quando nega all'opera di Whitman lo statuto di *poesia*, affermando che i suoi “versi” sono estranei a qualsiasi legge metrica o forma di regolarità.

In ogni caso, l'articolo di Quesnel dimostra come ormai, a metà degli anni Ottanta, i tempi fossero finalmente maturi per una nuova fase della ricezione francese di Whitman, che fosse in grado di

¹¹⁵ Ivi, p. 216.

¹¹⁶ Ivi, pp. 216-217. Corsivi miei. A proposito di questo passo si noti la vicinanza con la conclusione della prefazione di Gamberale all'edizione del 1907: quanto alla poesia futura si potrebbe dire che «d'aspetto suo sarà nuovo e che i rappresentanti suoi, tanto saranno più legittimi, quanto meno appariranno inzuccherati di rima, come il Whitman dice, e quanto meno riporranno l'efficacia del loro dire nelle ragioni metriche, e quanto più guarderanno alla modernità della vita». GAMBERALE, *Prefazione*, cit., p. L.

¹¹⁷ COPPO, *La nascita del verso libero tra Italia e Francia*, cit., p. 112.

confrontarsi con meno pregiudizi e diffidenza all'opera del poeta americano. A cogliere la sfida dell'intraducibilità delle *Leaves of Grass*, nel 1886, fu niente meno che Jules Laforgue, che tra giugno e agosto pubblicò le sue prime traduzioni di Whitman sulla rivista appena fondata da Gustave Kahn, vale a dire quella stessa "La Vogue" dove Rimbaud stava pubblicando le prime *Illuminations*.

Grazie alle traduzioni di Laforgue – condotte secondo il metodo interlineare, andando a capo a ogni versetto – la grandezza del poeta americano venne finalmente riconosciuta dalla critica francese e i simbolisti lo assunsero tra i loro modelli di riferimento. Solo dopo il 1886, infatti, si moltiplicarono gli articoli dedicati a Whitman e le traduzioni delle sue poesie. Quando nel 1887 Laforgue morì prematuramente, Vielé-Griffin continuò la sua opera di traduzione delle *Leaves of Grass*.

L'interesse che i simbolisti francesi hanno dimostrato nei confronti di Whitman e la coincidenza cronologica per cui le traduzioni di Laforgue e Vielé-Griffin sono state pubblicate negli stessi anni e sulle stesse riviste in cui comparivano i primi componimenti in versi liberi non possono risultare prive di significato. Particolarmente eclatante è proprio il caso di Laforgue, che, abbandonata la raccolta di versi tradizionali *Les Fleurs de Bonne Volonté*, si era dedicato contemporaneamente alle traduzioni di Whitman e all'elaborazione di una più libera forma poetica.¹¹⁸

La questione dell'influenza di Whitman sull'origine del *vers libre* francese, pertanto, ha ricevuto una notevole attenzione da parte della critica (per lo più americana, a dire il vero) e risulta ancora oggi piuttosto dibattuta. Fondamentale – soprattutto per la puntuale bibliografia degli scritti critici su Whitman pubblicati in Francia dopo il 1861 e delle sue traduzioni in francese – è lo studio del 1980 di Betsy Erkkilä, *Walt Whitman among the French*.¹¹⁹ La studiosa sembra piuttosto convinta dell'impatto di Whitman sulla poesia simbolista francese, e riconosce diverse affinità tra alcune dichiarazioni di poetica whitmaniane e quelle del padre della poesia francese della modernità, vale a dire Baudelaire.¹²⁰ Nella definizione che Laforgue dà della sua nuova ricerca poetica, poi, Erkkilä individua delle analogie con le caratteristiche metriche delle *Leaves of Grass*: «absence of rhyme and meter, long lines, verse and stanzas which vary in length and structure according to the inspiration».¹²¹ Per quanto riguarda invece il suo primo testo in versi liberi, *L'hiver qui vient*, la studiosa ritiene che «in the irregularity and freedom of its lines and stanzas and in its enumerative and reiterative technique» Laforgue riveli «a certain debt to Whitman».¹²² In definitiva, secondo Erkkilä:

¹¹⁸ Ivi, p. 114.

¹¹⁹ ERKKILÄ, Betsy, *Walt Whitman among the French. Poet and myth*, Princeton: Princeton University Press, 1980. Le citate bibliografie si trovano rispettivamente alle pp. 239-250 e 251-255.

¹²⁰ Ivi, p. 57.

¹²¹ Ivi, p. 70. La dichiarazione di Laforgue è tratta da una lettera inviata a Gustave Kahn il 10 agosto 1886.

¹²² *Ibidem*.

The figures who have been put forth as the possible originators of French vers-libre have one common denominator: Walt Whitman. Rimbaud, Laforgue, Kahn, and Vielé-Griffin were all aware of Whitman's poetic theory and practice before any of their own vers-libre appeared.¹²³

Alle conclusioni di Betsy Erkkila si oppone esplicitamente Clive Scott, nel suo studio sulla nascita del verso libero in Francia del 1990.¹²⁴ Scott nega infatti che i primi esperimenti francesi in metrica libera siano stati esemplati specificatamente sulle *Leaves of Grass*:

And however aware these poets may have been of Whitman's theory and practice and however much they may have benefited from some of the general principles of his prosody, their own free verse bears no detailed technical resemblance to *Leaves of Grass*; for that we have to turn to later comers, to those imbued with the Whitmanian ethos and practicing a free verse more closely related to the biblical verset, namely Maeterlinck, Claudel, and Cendrars. But this in no ways diminishes the importance of what these translations by Laforgue and Vielé-Griffin made available to contemporary prosodic thinking in the way of very specific shifts in the machinery of verse.

These shifts in the machinery of verse concern particularly a redefinition of the nature and function of accent, and, relatedly, the usurpation of metre's throne by rhythm, and they were, in the 1870s and 1880s, as ongoing in Anglo-American verse, though in isolated pockets, as in French.¹²⁵

Scott sembra dunque individuare due diverse fasi dell'influenza di Whitman sulla poesia francese. Nella prima fase, Whitman ha agito soprattutto a livello teorico, innescando quelli che lo studioso definisce come «shifts in the machinery of verse», cioè suggerendo la possibilità di un verso costruito non più sul *metro*, ma sul *ritmo*, su una regolarità meno rigida e scandita da procedimenti stilistici e retorici diversi. In questo processo, in questo cambiamento di mentalità, anche le traduzioni interlineari di Laforgue e Vielé-Griffin hanno svolto un ruolo determinante.

Proprio grazie a questi mutamenti del «contemporary prosodic thinking», i simbolisti francesi della prima generazione hanno potuto mettere a punto il loro *vers libre* – dove spesso però è ancora percepibile un legame con la tradizione, tramite l'uso di versi canonici alternati a quelli liberi e l'impiego irregolare della rima – mentre i «later comers», come Maeterlinck, Claudel e Cendrars, hanno potuto tentare una strada ancora diversa, imitando più da vicino il modello del versetto biblico whitmaniano.

In conclusione, ci sembra che anche nel rapporto tra la ricezione francese e quella italiana di Whitman sia opportuno distinguere due momenti diversi: una prima fase, che arriva indicativamente fino almeno alla fine degli anni Ottanta, in cui Italia e Francia hanno scoperto le *Leaves of Grass* in modo indipendente, reagendo in maniera molto diversa alle novità della poesia di Whitman e avviando autonome riflessioni sulla metrica e sulla poesia della modernità; una seconda fase, invece, in cui le esperienze dei poeti francesi e quelle dei poeti italiani appaiono più strettamente interrelate, sia per

¹²³ Ivi, p. 92.

¹²⁴ SCOTT, Clive, *Vers libre. The Emergence of Free Verse in France*, Oxford: Clarendon Press, 1990.

¹²⁵ Ivi, p. 109.

quanto riguarda la sperimentazione di nuove forme metriche, sia a proposito dell'interpretazione e imitazione del modello di Whitman.

Benché la scoperta di Whitman da parte di Nencioni sia avvenuta con un certo ritardo rispetto a quella di Louis Étienne (tale da far pensare a un'acquisizione indipendente da parte del critico italiano),¹²⁶ a partire dal 1879 la critica italiana ha dimostrato un immediato interesse per il poeta americano, producendo una quantità di articoli e traduzioni che non ha pari in territorio francese. Infatti, se l'opinione francese su Whitman è rimasta per molto tempo dominata da un atteggiamento di radicale estraneità, diffidenza e persino condanna, sul versante italiano il poeta americano è stato accolto da subito con grande entusiasmo, come profeta di un messaggio libertario e addirittura salvifico per la cultura italiana in crisi, come forza in grado di rinnovare la poesia contemporanea e di fornirle nuovi strumenti espressivi. Inoltre, se i primi critici francesi si sono concentrati soprattutto sui contenuti scabrosi e immorali delle *Leaves of Grass*, trascurandone gli aspetti metrici e formali, gli italiani hanno dimostrato un precoce interesse per le nuovissime forme poetiche di Whitman, presto incanalato in un'attività di traduzione ben più significativa e sistematica di quella francese. Quando Gamberale pubblicava in Italia la prima nutrita antologia di traduzioni whitmaniane, i *Canti scelti* del 1887, in Francia esistevano solo le poche e frammentarie traduzioni incluse dai critici nei loro articoli e una decina di traduzioni di Laforgue. In un certo senso, quindi, si può dire che Whitman sia stato *assimilato* prima in Italia che in Francia, così che sembra possibile immaginare che in questa fase il poeta americano abbia influenzato gli esperimenti e le riflessioni versoliberiste italiane più di quelle francesi, e che in ogni caso il rapporto dei poeti italiani con Whitman non sia stato in alcun modo mediato dai poeti francesi.

Diverso è invece il discorso per quanto riguarda i poeti di quella che potremmo definire la seconda generazione di simbolisti francesi, vale a dire quei «later comers» citati da Scott nel suo saggio che sperimentarono una forma di metrica libera molto più simile a quella di Whitman. Pertanto, per alcuni poeti italiani di inizio Novecento (come per esempio Jahier), sarà difficile stabilire se l'uso di strutture ritmiche di ascendenza biblica debba essere ricondotto direttamente all'esempio di Whitman oppure alla mediazione che del modello americano avevano fatto i versoliberisti francesi di seconda generazione.

Si tratta di una questione che, come si è accennato, risulta nella maggior parte dei casi quasi impossibile da risolvere. Tuttavia, se anche qualche interferenza c'è stata, sicuramente sarebbe erroneo sostenere che il modello di Whitman sia stato “importato” in Italia attraverso la ben più vitale e aggiornata cultura francese di fine Ottocento. Anzi, da quanto visto nella sezione dedicata alla ricezione

¹²⁶ In alternativa, si può decidere di dare credito al già citato articolo di Ragusa Moleti, dove il critico afferma di aver conosciuto Whitman tramite l'articolo di Thérèse Bentzon del 1872 e di averne parlato al Nencioni. Se anche fosse, tuttavia, la lettura che Nencioni fa del poeta americano non sembra risentire in alcun modo di quella della critica francese, da cui anzi, come si è visto, si allontana decisamente.

italiana delle *Leaves of Grass*, sembra possibile affermare piuttosto che una tradizione tutta italiana di Whitman abbia continuato a svilupparsi con un carattere ben distinguibile fino al Novecento inoltrato.

1.2 Le caratteristiche metriche e formali whitmaniane nella poesia italiana

Per uno studio che voglia indagare l'influenza formale delle *Leaves of Grass* sulla poesia italiana è indispensabile preliminarmente una rapida analisi e descrizione delle caratteristiche metriche, ritmiche e retoriche messe in atto da Whitman nella sua opera. A questo scopo, sembra utile tenere in considerazione soprattutto la descrizione che di queste stesse caratteristiche formali hanno fatto i primi lettori e studiosi italiani di Whitman, poiché proprio attraverso i loro occhi possiamo renderci meglio conto di quali elementi siano stati meglio recepiti, quali abbiano maggiormente colpito il pubblico dell'epoca, quali, insomma, possono essere stati imitati dai poeti italiani attivi a cavallo tra Otto e Novecento.

Uno strumento di analisi privilegiato, in questo senso, è offerto indubbiamente dal già citato saggio di Pasquale Jannaccone. Ripercorrendo i risultati fondamentali dello studio su *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Alberto Bertoni afferma addirittura che è «impossibile, tanto è palese, non avvedersi dell'influenza di Jannaccone sulle teorie e sulle pratiche versoliberiste che di lì a poco, tra Pascoli e Lucini, tra il D'Annunzio laudistico e le prime sperimentazioni crepuscolari, vociane e futuriste, sarebbero venute dispiegandosi in Italia».¹²⁷ Per quanto in alcuni casi sia forse opportuna una maggiore cautela (per esempio nel caso di Pascoli, come vedremo), è evidente che lo studio di Jannaccone deve aver rappresentato un importante strumento interpretativo per i lettori italiani di Whitman.

Anche Paolo Giovannetti ha riconosciuto al saggio del critico napoletano un ruolo cruciale nel contesto poetico italiano tra Otto e Novecento. L'esperta trattazione di Jannaccone si offre come prezioso strumento per la «comprensione del verso lungo di andamento prosastico» e propone un nuovo metodo di analisi, di tipo «logico-retorico», utile secondo Giovannetti anche per l'analisi dei poeti italiani che si sono rifatti a Whitman o, più direttamente, alle cadenze del linguaggio biblico.¹²⁸ Il saggio di Jannaccone, cioè, può aver fornito ai poeti otto-novecenteschi gli strumenti per comprendere le novità formali delle *Leaves of Grass* e per poterle imitare, e per questo può servire a noi oggi come punto di partenza per l'analisi dei testi di quei poeti che, anche attraverso di lui, si sono rifatti a Whitman.

La poesia di Walt Whitman si apre con la constatazione, da parte dell'autore, delle «impressioni di novità e stupore» con cui le *Leaves of Grass* hanno colpito tutti i lettori, i cui occhi e orecchi sono rimasti come «confusi e smarriti al contatto di un rincorrersi di parole, senza sensibile ordine o misura». La prima sezione del saggio, infatti, è dedicata a raccogliere la «comune voce» di coloro che hanno studiato

¹²⁷ BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., pp. 205-214.

¹²⁸ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., pp. 248-249.

la poesia di Whitman: tutti hanno osservato che le *Leaves of Grass* non rispettano alcun sistema metrico conosciuto, e sebbene qualcuno non abbia saputo udire altro che «una barbara miscela di suoni» e abbia perciò negato al Whitman «il nome di artista», i più «non poterono nascondere che un'armonia nuova, un ritmo strano, vario, fuggente, palpitava tra quelle parole».¹²⁹ La migliore espressione di questa sensazione «forte, ma non precisa» di armonia insita nella poesia di Whitman è stata trovata, secondo Jannaccone, da uno dei suoi primi critici americani, William O'Connor:

Un'altra singolare eccellenza è il metro, tutto nuovo, libero, flessibile, melodioso, rispondente al pensiero, con nobili proporzioni e cadenze che ricordano i venti e le onde e i vasti elementari suoni e movimenti della Natura, e che hanno una uguale varietà e libertà.¹³⁰

L'osservazione è degna di nota perché in effetti il tentativo di spiegare il ritmo delle *Leaves of Grass* – e più in generale della metrica libera – tramite il paragone con le voci della natura verrà spesso ripreso anche dai critici e dai poeti italiani (non ultimo, il D'Annunzio alcyonio delle *Stirpi canore*). Il primo, come osserva in nota lo stesso Jannaccone, è stato proprio Enrico Nencioni, che nell'articolo del 1883, come abbiamo accennato, scriveva che nelle strofe di Whitman sembrano risuonare i «rumori selvaggi delle foreste vergini, del vento fra le liane, e delle grandi onde del Mississippi e dell'Ohio». Nell'ultimo articolo del 1891, Nencioni scriverà ancora:

Le *Leaves of Grass* somigliano infatti più un'opera naturale che una produzione artistica – più una foresta, che una cattedrale. Si direbbe che vi circola il vento, vi si ode il ritmico respiro dell'Oceano, vi odora la grande flora americana, e vi batte la pioggia, e vi sfolgora il sole.¹³¹

Del resto, anche senza fare riferimento al giudizio di O'Connor, il paragone è offerto piuttosto esplicitamente dalle parole di Whitman stesso. Nella prefazione alla prima edizione delle *Leaves of Grass* (tradotta dal Gamberale in apertura dei *Canti scelti* del 1890), si legge:

La rima e la regolarità delle poesie perfette rivelano la libera crescita delle leggi metriche, e sbocciano da esse con la inevitabilità e la spontaneità di gigli o rose su un cespuglio, assumono forme compatte come quelle delle castagne o degli aranci, dei meloni e delle pere, diffondono un profumo impercettibile alla forma.¹³²

Secondo Mariolina Meliadò Freeth, «questa è certamente una delle formulazioni più felici del principio organico della forma nel Rinascimento americano», già implicito del resto nel titolo della

¹²⁹ JANNACCONI, *La poesia di Walt Whitman*, cit., pp. 13-14.

¹³⁰ La citazione, che qui è riportata con le esatte parole dello Jannaccone, si trova in O'CONNOR, William Douglas, *The good gray poet*, New York: Bunce and Huntington, 1866, poi inclusa in BUCKE, Richard Maurice, *Walt Whitman*, Philadelphia: David McKay, 1883.

¹³¹ NENCIONI, *Il poeta della guerra americana*, cit., p. 465.

¹³² WHITMAN, *Giorni rappresentativi e altre prose*, cit., p. 388.

raccolta, dove Whitman «gioca tra il significato di *Leaves*, fogli, e *Leaves*, foglie, mirando a presentare il libro stesso come un prodotto, una fioritura naturale». ¹³³ Ma altre definizioni altrettanto eloquenti, efficacemente rappresentative della potenza espressiva delle *Foglie d'erba*, si trovano sparse in diversi luoghi della raccolta:

Spirit that form'd this scene,
These tumbled rock-piles grim and red,
These reckless heaven-ambitious peaks,
These gorges, turbulent-clear streams, this naked freshness,
These formless wild arrays, for reasons of their own,
I know thee, savage spirit—we have communed together,
Mine too such wild arrays, for reasons of their own;
Was't charged against my chants they had forgotten art?
To fuse within themselves its rules precise and delicatesses?
The lyrist's measur'd beat, the wrought-out temple's grace—
column and polish'd arch forgot?
But thou that revelest here—spirit that form'd this scene,
They have remember'd thee.

La dichiarazione non potrebbe essere più esplicita: se le *Leaves of Grass* non si sono ricordate della «ritmica misura del lirico», scrive Whitman, si sono però ricordate dello «spirito selvaggio» che ha scolpito le forme rocciose del Canyon del Platte, in Colorado. Questa poesia, infatti, non solo compariva già nei *Canti scelti* del 1887, ma veniva inserita da Gamberale in chiusura del saggio sulla poesia whitmaniana del 1903, poi incluso nella prefazione del 1907. ¹³⁴

Altri testi particolarmente significativi in questo senso sono per esempio *Proud Music of the Storm* e *Thou Mother with Thy Equal Brood* (specie la seconda sezione). Dunque è Whitman stesso a proporre per primo il paragone naturale per descrivere il ritmo dietro l'apparente disordine della sua poesia, per giustificare la sua ricerca di una regolarità che rifugga però dalla rigidità e dalla monotonia delle norme metriche tradizionali:

The waves of the sea do not break on the beach every so many minute; the wind does not go jerking through the pine-trees, but nevertheless in the roll of the waves and in the sighing of the wind in the trees there is a beautiful rhythm. How monotonous it would become, how tired the ear would get of it, if it were regular! It is the under-melody and the rhythm that I have attempted to catch... ¹³⁵

Non pago di una definizione così poco precisa, però, Pasquale Jannaccone si propone nel suo saggio di fare «opera di scienza», di scrutare la struttura degli elementi ritmici di Whitman «per scoprire,

¹³³ *Ibidem*, nota 16.

¹³⁴ GAMBERALE, *Prefazione*, cit., p. XLVIII.

¹³⁵ ASSELINEAU, Roger, *Prosody – Order Within Disorder*, in ID., *The Evolution of Walt Whitman*, foreword by Ed Folsom, Iowa City: University of Iowa Press, 1999, pp. 239-252: 244-245. La citazione di Whitman è tratta da BERGMAN, Herbert, *Whitman on His Poetry and Some Poets. Two Uncollected Interviews*, “American Notes and Queries”, VIII (1950), pp. 163-166.

se non le leggi, almeno le qualità caratteristiche e i principali modi d'espressione dell'inusata armonia», mettendoli a confronto con «i più nuovi risultati della ritmica comparata» per verificare quale posto occupi la forma poetica whitmaniana «nell'evoluzione delle forme ritmiche».¹³⁶ Pertanto, le poesie di Whitman vengono innanzitutto ripartite dallo studioso in tre diverse categorie: «poemi a ritmo certo e rima», «poemi a disegno ritmico netto» e «poemi a ritmo vago».

Con «poemi a ritmo certo e rima» Jannaccone fa riferimento a quelle poesie che seguono una forma regolare e conosciuta dalla metrica inglese, e che sono, in realtà, solo tre: *The Singer in Prison*, *Ethiopia Saluting the Colors*, e *O Captain! My Captain*. I «poemi a disegno ritmico netto», invece, sono per Jannaccone quelle poesie in cui non si trova più uno schema regolare di rime e i versi non sono isosillabici, ma le strofe mantengono ancora uno stesso numero di versi e una stessa struttura ritmica. Infine, attraverso la graduale eliminazione di tutti gli elementi tradizionali di regolarità, Whitman raggiunge la totale «disintegrazione della strofa»: l'elemento logico «tende a disintegrare gli elementi fonici e a riunir le parole in gruppi non più misurati dal ritmo del linguaggio, ma dal ritmo del pensiero».¹³⁷ L'analisi di Jannaccone giunge così a considerare i «poemi a ritmo vago», che rappresentano la categoria più numerosa delle *Leaves of Grass*, nonché quella più radicalmente innovativa. Si tratta di «versi senza rima, senza strofe, senza disegno ritmico, senza misura»; «*apparentemente*» in essi manca qualsiasi «elemento ritmico fortemente sensibile e costante».¹³⁸ L'unica distinzione individuabile all'interno di questa categoria è quella tra poesie indivise («poemi inarticolati») e poesie comunque suddivise in strofe, sebbene irregolari e diverse tra loro («poemi articolati»).

Eppure, tanto all'interno dei «poemi a disegno ritmico netto» quanto, soprattutto, all'interno dei «poemi a ritmo vago», Jannaccone osserva come al venir meno delle strutture metriche tradizionali faccia da contrappeso l'attivazione di procedimenti ritmici nuovi, nella progressiva affermazione del principio logico e semantico su quello metrico e formale.

Uno dei primi elementi che lo studioso individua nell'articolazione delle strofe whitmaniane, in assenza di uniformità di ritmo e numero dei versi, è il «differenziamento dei versi esterni»: il primo e l'ultimo verso della strofa, cioè, possono essere molto più brevi dei versi interni o essere costruiti secondo una struttura ritmica più regolare e riconoscibile. Oppure può verificarsi il differenziamento del solo verso iniziale (che può funzionare come «proposta» di tipo musicale, presentando cioè, «quale araldo», il pensiero che verrà poi ampliato e sviluppato dal poeta nel corso della strofa) o del solo verso finale (in funzione di «clausola», spesso e volentieri collegato ai versi finali di altre strofe tramite ripetizioni o ritornelli).

¹³⁶ JANNACCONI, *La poesia di Walt Whitman*, cit., p. 17.

¹³⁷ Ivi, p. 49.

¹³⁸ Ivi, pp. 50-51.

Forse però è la «rima psichica», ovvero la ripetizione di una o più parole, a configurarsi come «il più comune modo ritmico» delle *Leaves of Grass*: «nella libera poesia Whitmaniana la rima non è più una omofonia di sillabe, ma una ripetizione di parole e di gruppi di parole», così che l'effetto ritmico sia generato non solo dalla ripetizione di suoni simili, ma dalla «concordanza di due o più pensieri espressi con le stesse parole».¹³⁹ Naturalmente queste ripetizioni possono collocarsi in ogni posizione all'interno dei versi, anche se forse la forma più frequente è rappresentata dall'anafora in apertura di verso o di strofa. Se poi la ripetizione si fa particolarmente estesa, interessando interi versi e perfino intere sequenze di versi, si possono riscontrare veri e propri ritornelli. Questi ricorrono spesso in posizioni analoghe, per esempio in chiusura di più strofe successive, contribuendo così alla coesione del testo.

Altre figure di ripetizione che svolgono funzioni simili sono le rime grammaticali. Con «rima grammaticale» Jannaccone fa riferimento alla ripetizione di «parole varie di suono e di significato ma appartenenti ad una medesima categoria grammaticale».¹⁴⁰ Un caso particolarmente frequente di questo tipo è dato dall'impiego delle forme participiali-gerundive in *-ing*: questi verbi svolgono per Whitman la duplice funzione di scandire ritmicamente il testo, mediante la ripetizione di forme grammaticalmente analoghe con desinenza sempre uguale, e di collocare la poesia in un tempo indefinito e sospeso.¹⁴¹

Questo uso delle forme participiali-gerundive inglesi, inoltre, si accompagna molto spesso alla conformazione tipica della sintassi delle *Leaves of Grass*, una sintassi cioè prevalentemente paratattica, costruita «orizzontalmente, per via di aggiunte, ripetizioni e controbilanciamenti».¹⁴² Glauco Cambon ha parlato per la parola poetica di Whitman di «emanazione», di «proliferazione continua»: i membri del periodo sembrano accostati più per «germinazione d'immagini» che non per «subordinazione formale» o legame «di natura logico-grammaticale».¹⁴³ Un ottimo esempio di questo meccanismo è offerto da *Out of the Cradle Endlessly Rocking*: qui la prima strofa è composta da un unico periodo sintattico, dove il verbo principale di forma finita si trova solo nell'ultimo verso (v.22), essendo costituiti tutti i versi precedenti dall'addizione paratattica di proposizioni gerundivo-participiali.

L'altro espediente retorico che deriva da questa tendenza all'accumulo è poi rappresentato dai celebri cataloghi delle *Leaves of Grass*: anche queste «interminabili ripetizioni ed enumerazioni Whitmaniane», secondo Jannaccone, «adempiono a una funzione ritmica».¹⁴⁴

¹³⁹ Ivi, p. 64.

¹⁴⁰ Ivi, pp. 67-68.

¹⁴¹ A proposito dell'uso di questa forma verbale in Whitman, cfr. GREENSPAN, Ezra, *Some Remarks on the Poetics of the "Participle-Loving Whitman"*, in ID., *The Cambridge Companion to Walt Whitman*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 92-109.

¹⁴² CAMBON, Glauco, *La parola come emanazione. Note marginali sullo stile di Whitman*, "Studi americani", 5, 1959, pp. 141-160: 144.

¹⁴³ Ivi, p. 154.

¹⁴⁴ JANNACCONI, *La poesia di Walt Whitman*, cit., p. 67.

Persino la ripetizione di semplici suoni, cioè l'allitterazione, può assumere un duplice valore. Da una parte, l'allitterazione svolge una funzione fonica, musicale, ritmica; dall'altra, la ripetizione di uno stesso suono assume un valore anche psichico, poiché i suoni stessi veicolano un significato. Per fare un solo, significativo esempio, Jannaccone cita l'insistenza in funzione onomatopeica dei suoni vibranti e sibilanti in *Out of the Cradle Endlessly Rocking*, laddove Whitman vuole riprodurre la "voce" del mare, mentre la ripetizione della consonante liquida, nello stesso poemetto, è impiegata per imitare il gorgheggio dell'uccello.¹⁴⁵

Infine, l'espedito retorico che meglio rappresenta la sostanziale novità dell'architettura retorica whitmaniana è il parallelismo, che può essere di tipo sintetico-grammaticale, sinonimico o antitetico. Se il parallelismo grammaticale – vale a dire la ripetizione di una stessa struttura grammaticale o sintattica all'interno di una serie di versi successivi – «adduce pur non infrequenti omofonie», il parallelismo di tipo logico «rigetta pur questi ultimi elementi fonici ed accoppia strettamente od oppone pensieri a pensieri».¹⁴⁶ Il parallelismo logico, infatti, consiste proprio nella ripetizione con parole diverse degli stessi concetti e pensieri, collegati per analogia («parallelismo sinonimico») o per contrasto («parallelismo antitetico»).

Proprio il parallelismo, inoltre, contribuisce in maniera determinante alla regolarità ritmica del testo: oltre a richiamarsi tra loro per mezzo del significato che veicolano, infatti, i parallelismi producono «una certa armonia non determinata dalla quantità, né dal numero delle sillabe, ma dal numero degli accenti grammaticali principali».¹⁴⁷ L'impiego di parallelismi, cioè, spesso implica anche la ripetizione di segmenti del discorso in cui il numero e la collocazione degli accenti e delle cesure è pressoché identico, così da determinare una cadenza ritmica regolare.

Tuttavia, non sono sempre e solo le figure di ripetizione a dare vita al ritmo delle *Leaves of Grass*. Nelle poesie di Whitman, infatti, non si trovano soltanto versi «a struttura di ritmo psichico», ma può avvenire di trovare passaggi dove «i versi sensibilmente s'accorciano, spesseggiando gli elementi fonici e il periodo diventa *numerosus*», avvicinandosi alle strutture metriche tradizionali, in particolare in corrispondenza di un aumento di intensità del sentimento espresso dal poeta. Ai poemi (o alle strofe/sezioni) di natura più narrativa o didascalica, cioè, si affiancano poemi dove «l'entusiasmo lirico vibra e trabocca».¹⁴⁸ A dimostrazione di questa affermazione, Jannaccone cita una serie di versi dalla scansione ritmico-accentuale più regolare e riconoscibile (per lo più trimetri giambici), estrapolandoli da

¹⁴⁵ Ivi, p. 105.

¹⁴⁶ Ivi, pp. 75-76.

¹⁴⁷ La considerazione è fatta da Virgilio Mattevi a proposito della poesia di Jahier (MATTEVI, Virgilio, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, "Studi novecenteschi", I, 1, marzo 1972, pp. 63-101: 81), ma può efficacemente essere applicata più in generale a tutta la poesia di derivazione biblica. Si rimanda alla bibliografia di Mattevi anche per i puntuali riferimenti critici in merito al carattere accentuale della poesia biblica.

¹⁴⁸ Ivi, pp. 99-100.

alcune delle più celebri e tipiche poesie di Whitman, come *Song of Myself*, *Song of the Broad-Axe* e *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*.

Jannaccone non è il solo critico ad aver messo in luce la grande attenzione di Whitman per la scansione ritmico-accentuale dei versi. Anche Roger Asselineau, per esempio, ha analizzato i versi di apertura della sesta sezione del *Song of Myself* («A child said What is the grass? fetching it to me with full hands; / How could I answer the child? I do not know what it is any more than he») come versi dal ritmo ascendente, basati sulla successione di sette accenti, e con una cesura dopo il terzo piede, paragonandoli al *iambe fondamentale* di Paul Claudel.¹⁴⁹

Nella conclusione del suo saggio, Jannaccone riconduce tutte le varie forme di ripetizione e di parallelismo impiegate da Whitman alle forme ritmiche originarie comuni alle più antiche letterature del mondo, cercando di spiegare questa corrispondenza con la teoria evoluzionistica. Alle origini, cioè, le primitive forme di poesia erano fondate sull'elemento logico, psichico. In questa fase, l'elemento logico e l'elemento fonico coincidevano, e la forma si modellava sul significato, sul pensiero espresso dalla poesia. Successivamente, lo sviluppo della metrica quantitativa (poi tipicamente greca e latina) aveva portato alla distinzione dell'elemento logico e di quello fonico, e alla subordinazione del senso al suono. In questa fase, infatti, il ritmo era fondato sulla sillaba, senza più alcuna relazione con l'elemento logico. Dopo un periodo di forte contrasto tra il ritmo fonico e il ritmo logico, tuttavia, nella metrica moderna Jannaccone vede affermarsi nuovamente «un modo nel quale il fattore psichico attragga il fonico, e il periodo logico governi e misuri il periodo ritmico».¹⁵⁰ Così nella poesia di Whitman il verso, come anche la strofa, è costituito da un «periodo psichico», che «termina e si spezza quando una nuova idea debba subentrare».¹⁵¹ Allo stesso modo, tutti i procedimenti ritmici della poesia di Whitman, tutte le figure di ripetizione, le anafore, i parallelismi sono «elementi psichici e solo secondariamente fonici».¹⁵²

Questa, secondo Jannaccone, era la novità fondamentale alla base del verso libero che in quegli anni andava diffondendosi in tutta Europa: «non soltanto il susseguirsi di differenti misure, o l'assenza di rime, o il loro risponderci a non fissi intervalli, ma particolarmente il conformarsi del verso al taglio, al corso, alle circonvoluzioni del pensiero».¹⁵³ Questa, cioè, era la *ratio* dietro l'apparente irregolarità e disordine della metrica whitmaniana. Il ritorno alle strutture originarie del ritmo, tuttavia, non rappresenta un'involuzione, una degenerazione: «il corso dell'evoluzione, svolgendosi come una spirale,

¹⁴⁹ ASSELINEAU, *Prosody*, cit., pp. 244-245.

¹⁵⁰ Ivi, p. 115.

¹⁵¹ Ivi, p. 94.

¹⁵² Ivi, p. 87.

¹⁵³ Ivi, p. 115. Queste affermazioni dimostrano peraltro la conoscenza delle teorie di Kahn, che infatti viene citato in nota a p. 116.

spesso riconduce fenomeni che riproducono nella forma fenomeni di stati anteriori ma ne differiscono nell'intima sostanza».¹⁵⁴

Particolarmente interessante è poi la corrispondenza che lo studioso napoletano istituisce tra ciò che stava succedendo nella poesia tra Otto e Novecento e ciò che accadeva, negli stessi anni, alla prosa: «alla disintegrazione del ritmo fonico nella poesia s'accoppia un altro fenomeno, la formazione di un ritmo nella prosa».¹⁵⁵ A questo proposito, Jannaccone cita la prosa di Hugo, Flaubert, Zola, Sand, Ruskin, Pascal e molti altri, ma noi possiamo pensare anche ad alcuni esempi italiani a cavallo dei due secoli, e poi soprattutto all'esperienza vociana.

Proprio l'interazione nuova tra poesia e prosa, nella sovrapposizione e confusione delle reciproche strutture e funzioni, rappresenta una delle questioni più rilevanti e problematiche della rivoluzione metrica della modernità, che viene a intersecarsi strettamente anche con la questione della ricezione italiana di Whitman. Grazie alla precoce diffusione delle *Leaves of Grass*, infatti, si può dire che «un verso libero radicalissimo esiste in Italia sin dalla fine degli anni Ottanta»;¹⁵⁶ tuttavia, a molti dei primi sperimentatori mancava ancora una chiara coscienza critica, così che spesso queste forme metriche libere (proprio come quelle whitmaniane) non venivano percepite come tali, ma come vere e proprie prose. A questo proposito, Paolo Giovannetti ha osservato che «il verso "whitmaniano" in Italia convive quasi sempre con la prosa, e da essa spesso non è distinguibile».¹⁵⁷

A dire il vero, a contribuire a questa confusione – in generale rispetto alle nuove forme di metrica libera, ma soprattutto riguardo allo specifico modello whitmaniano – deve essere stato proprio Whitman, con il famoso saggio sulla *Nuova poesia*, cui abbiamo già fatto riferimento più volte:

A mio avviso, è giunto il tempo di rovesciar dalle fondamenta le barriere di forma tra prosa e poesia. Io dico che quest'ultima dee d'ora innanzi acquistare e mantenere il suo carattere, senza riguardo alla rima e alle misure di giambi, spondei, dattili, ecc. [...]

La Musa delle Praterie, della California, del Canada, del Texas e delle cime del Colorado, abbandonando l'etichetta e letteraria e sociale del feudalismo e delle caste oltremarine, lietamente estendendosi, adattandosi a comprendere in sé tutto il popolo col libero giuoco, le emozioni, l'orgoglio, le passioni, le esperienze che ad esso appartengono, anima e corpo — adattandosi al mondo universo e a tutte le sue relazioni in astronomia come gli scienziati ce le hanno ritratte — al moderno, all'affaccendato secolo decimonono (così altamente poetico come ogni altro, solo differente), con le sue navi, le ferrovie, gli opifici, i telegrafi elettrici, i torchi a cilindro — al pensiero della solidarietà delle nazioni, della fratellanza e della sorellanza della terra intera — alla dignità e all'eroismo del lavoro pratico delle campagne, delle fabbriche, delle fonderie, delle officine, delle miniere e sulle navi o sui

¹⁵⁴ JANNACCONI, *La poesia di Walt Whitman*, cit., p. 107.

¹⁵⁵ Ivi, p. 117.

¹⁵⁶ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 9.

¹⁵⁷ Ivi, p. 249. A questo proposito, Giovannetti invita però a non confondere il pezzo di prosa breve, caratterizzato dall'«eleganza discreta e sommessa dell'esecuzione» e modellato sull'esempio del *poème en prose* francese, con la prosa di imitazione biblica e whitmaniana, «tramata di ripetizioni e di parallelismi, spesso enfatica e oratoria».

laghi e sui fiumi — riprende quell'altro strumento di espressione, più flessibile, più degno — si lancia verso il più libero, vasto, divino cielo della prosa.¹⁵⁸

Già brevemente citato da Gamberale nell'introduzione ai *Canti scelti* del 1887, il brano veniva riportato quasi per intero anche da Jannaccone, per poi essere ripreso dal Ragusa Moleti l'anno successivo e pure qualche altra volta a inizio Novecento.¹⁵⁹ Questo saggio, cioè, va considerato come una delle dichiarazioni di poetica di Whitman di maggiore diffusione e fortuna nel contesto italiano tra Otto e Novecento. Pertanto, forse sarà anche per questo motivo che alcuni poeti italiani, guardando al modello americano, hanno sperimentato forme versificate giudicandole però come prose, oppure hanno elaborato contemporaneamente forme di poesia prosastica e di prosa poetica senza riconoscerne una particolare distinzione.

Infine, Jannaccone avanza un'ultima osservazione critica di grande rilievo. Se nella prima pagina del saggio la descrizione delle forme ritmiche whitmaniane cominciava tramite la similitudine con le forme e i suoni della natura, nella conclusione Jannaccone paragona la poesia delle *Leaves of Grass* alla musica, una delle grandi e ben note passioni del poeta americano. La poesia di Whitman è un «organismo» nel quale «ogni suono si converte in musica, la voce materna nel canto e nella preghiera, la pioggia, il vento, il flusso e il riflusso del mare, le voci degli animali e degli uomini».¹⁶⁰ Tuttavia, come il pensiero di Whitman non riesce a essere incanalato nelle forme prestabilite della metrica tradizionale, così «non è l'elemento formale della musica ch'egli trasfonde nella sua poesia, ma i liberi e molteplici modi dello svolgimento del pensiero»; non la melodia, ma «la partizione logica delle frasi e dei periodi musicali». Perciò, la forma poetica di Whitman, «se poco o nulla di musicale ha nelle unità ritmiche inferiori, se in queste manca di misura e di consonanze, ha in comune con la musica la struttura dei periodi e l'arte dello svolgimento del pensiero».¹⁶¹ Non sono tanto i singoli versi a essere musicalmente elaborati, quanto soprattutto le macrostrutture della poesia di Whitman, l'orchestrazione delle strofe e degli interi poemi. A questo proposito, Jannaccone cita il capolavoro sinfonico di Whitman, la grande elegia *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*: qui infatti il procedimento di proporre un tema, ampliarlo, metterlo da parte e poi rifonderlo con un altro corrisponde a una struttura tipicamente musicale, che si spiega con il dichiarato amore di Whitman per l'opera italiana.¹⁶² Nello stesso poemetto, inoltre, si trova un esempio di un altro procedimento tipico della costruzione architettonica delle poesie di Whitman, vale a dire l'alternanza di parti più distesamente narrative e prosastiche con parti più liriche (in questo

¹⁵⁸ JANNACCONE, *La poesia di Walt Whitman*, cit., pp. 125-126.

¹⁵⁹ Per esempio, una traduzione del brano fu pubblicata su "Lirica" nel 1912, cfr. *infra* sezione 2.6.2.4.

¹⁶⁰ JANNACCONE, *La poesia di Walt Whitman*, cit., p. 127. A questo proposito, Jannaccone fa opportunamente riferimento alla già citata *Proud Music of the Storm*.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem*. A questo proposito si veda anche ASSELINEAU, *Prosody – Order Within Disorder*, cit., p. 251.

caso si tratta della quattordicesima sezione), di versi più brevi e cantabili, sull'esempio della successione di recitativi e arie nel melodramma.

A partire dallo spunto offerto da quest'ultima pagina di Jannaccone, abbiamo l'occasione di riflettere sulle modalità in cui le novità della metrica whitmaniana possono aver agito sulla produzione poetica italiana. Qualsiasi studio sulla metrica moderna e contemporanea, infatti, deve ormai tenere in considerazione la precisazione – non solo terminologica – proposta da Mengaldo nel suo celebre saggio sulla metrica govoniana: come noto, qui il critico padovano ha suggerito di sostituire l'equivoca espressione “verso libero” (chiaramente derivata dal francese *vers libre*) con quella più comprensiva di “metrica libera”. Infatti un testo poetico italiano, per poter essere davvero “libero”, deve trasgredire contemporaneamente tutte e tre le componenti fondamentali del sistema metrico italiano, vale a dire non solo la forma e la misura del verso, ma anche la regolarità della struttura strofica e dello schema rimico.¹⁶³ Molte esperienze “storiche” all'origine della liberazione metrica italiana si collocano a metà strada tra metrica davvero *libera* e metrica *liberata*, in una zona, cioè, dove solo qualcuno dei tre istituti metrici viene messo in crisi: così la metrica barbara di Carducci, pur proponendo versi di misure inedite e senza rime, presenta strofe regolari, mentre molto spesso D'Annunzio costruisce strofe irregolari e liberissime alternando solo versi di misura tradizionale.

È necessario, perciò, chiedersi su quali degli istituti metrici del sistema italiano poteva agire con più forza il modello delle *Leaves of Grass*. Pur trattandosi di un differente sistema metrico, anche la libertà delle poesie di Whitman può essere verificata attraverso la schematizzazione di Mengaldo: innanzitutto, come si è visto tramite l'analisi di Jannaccone, nella grande maggioranza dei casi non è possibile individuare una regolarità nella misura o nella struttura ritmica dei versi di Whitman, così come nelle strofe; le rime tradizionali del sistema metrico inglese, pur presenti, sono però decisamente rare, poiché la struttura ritmica del testo viene affidata a espedienti fonici di altro tipo (non solo rime imperfette, assonanze, consonanze e allitterazioni, ma appunto quelle figure di ripetizione e parallelismo analizzate più sopra).

L'opera del poeta americano, perciò, offriva al pubblico italiano un esempio di poesia radicalmente nuova, sotto tutti i punti di vista: verso, strofa e rima. Forse, come suggerito dall'ultima pagina del saggio di Jannaccone e come poi riconfermato dalla critica più moderna, si può dire che la più grande novità delle *Leaves of Grass* vada individuata nella «rinnovata concertazione delle unità formali superiori»,¹⁶⁴ vale a dire nella costruzione degli organismi strofici e più in generale poematici. Tuttavia, come è stato notato da Alberto Bertoni, il modello whitmaniano sembra aver influenzato in Italia

¹⁶³ MENGALDO, Pier Vincenzo, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze: Vallecchi, 1987, pp. 139-188. La questione è stata poi ripresa a livello più generale in ID., *Questioni metriche novecentesche*, cit., pp. 27-42.

¹⁶⁴ BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., p. 212.

soprattutto le innovazioni sulla misura e sulla forma del singolo verso.¹⁶⁵ Inoltre, se la regolarità delle strofe e delle rime era già stata intaccata altre volte nella tradizione metrica italiana, dal Seicento a Leopardi, quello della versificazione era l'unico fattore «ad aver resistito a tutte le forze di rinnovamento strutturale dei secoli precedenti».¹⁶⁶ Dunque è soprattutto sulla struttura e sulla misura dei versi che si concentrano gli esperimenti di liberazione metrica di fine Ottocento. A ben vedere, sembra possibile riconoscere una sorta di gerarchia fra le tre condizioni della libertà metrica individuate da Mengaldo, per cui l'infrazione dell'isosillabismo dei versi assume generalmente un'importanza preponderante, soprattutto agli occhi di lettori e autori attivi tra XIX e XX secolo. Proprio per questo motivo, ci sembra di poter concordare con quanti, pur riconoscendo l'eccezionale utilità della riflessione di Mengaldo, hanno continuato a impiegare la nozione di “verso libero” accanto a quella di “metrica libera”, riconoscendo a questa «trasparente e perciò tanto più innocente sineddoche» non solo un valore storico inconfutabile, ma talvolta anche una migliore efficacia per l'interpretazione della forma poetica novecentesca.¹⁶⁷

Nel nostro studio dovremo quindi prestare attenzione in primo luogo alla conformazione dei singoli versi. Perché sia possibile ipotizzare un'influenza del modello whitmaniano è evidente che non basterà fare riferimento genericamente alla lunghezza dei versi, ma sarà necessario individuare degli elementi costruttivi più precisi. Fermo restando ciò, è però senz'altro vero che è stata proprio l'inedita misura dei versi delle *Leaves of Grass* a colpire e suggestionare più immediatamente gli occhi e gli orecchi dei lettori italiani. In un sistema come quello italiano, dove quasi ogni misura minore o uguale all'endecasillabo corrisponde di fatto a un verso tradizionale, è evidente che i primi tentativi di liberazione metrica abbiano sperimentato soprattutto forme del verso che oltrepassavano la misura endecasillabica. Per questo motivo, a livello immediato, superficiale e perfino *visivo*, la lunghezza dei versetti di Whitman può indubbiamente aver rappresentato un precedente importante per i poeti italiani.

Con questo non si vuol dire che tutti i versi liberi lunghi della tradizione italiana della modernità possano essere spiegati sempre e solo con il riferimento a Whitman. Anzi, in effetti è possibile individuare diverse tipologie di verso lungo italiano,¹⁶⁸ grossomodo quattro: il verso lungo sillabico (categoria in cui rientrano i versi lunghi doppi o composti, come anche gli alessandrini e gli esametri

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ PIETROPAOLI, Antonio, *Riflessioni sul verso libero in Italia (1900-1920)*, in ID. (a cura di), *Materiali critici per lo studio del verso libero*, Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1994, pp. 269-316: 272.

¹⁶⁷ Si tratta in primo luogo di GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., pp. 3-7. Da parte sua, Bertoni (*Dai simbolisti al Novecento*, cit., pp. 45-46) osserva altresì che «verso, strofa e rima sono fattori tecnici del dire poetico predisposti a interagire nell'insieme testuale», e che pertanto «la violazione della regola ordinatrice anche di uno solo di questi elementi modifica l'equilibrio complessivo del sistema».

¹⁶⁸ Utilizziamo il termine *tipologia* con la massima cautela, nella consapevolezza che una netta divisione in categorie del verso libero sia molto difficile e probabilmente poco utile.

barbari); il verso lungo prosastico, scandito dal contenuto semantico e sintattico e riconducibile al versetto di tradizione biblica; il verso ritmico-accentuale, fondato sulla regolarità dei piedi o degli accenti; e infine un verso lungo definibile come «antisintattico», laddove non è sempre facile individuare le ragioni alla base del *découpage* dei versi, ma per lo più è evidente la volontà di opporsi a una scansione logica e razionale del discorso.¹⁶⁹

Lasciando da parte quest'ultima categoria, tipica soprattutto della poesia delle Neoavanguardie e dunque propria di un Novecento ben più maturo, è possibile discutere dei rapporti del modello whitmaniano con le altre tre. Di per sé, il verso lungo delle *Leaves of Grass* corrisponde senz'altro alla categoria del versetto biblico-prosastico. Un segnale importante, per questo verso semantico, è dato anche dall'assenza (o perlomeno rarità) dell'*enjambement*: è naturale, infatti, che in un sistema espressivo fondato su «un forte impulso oratorio e dunque su membri compiuti di discorso» l'inarcuratura sia meno usata.¹⁷⁰ Il verso di tipo whitmaniano, sebbene non respinga «pregiudizialmente» l'*enjambement*, tende a valorizzare «i confini sintattici e testuali, mettendo in dominante le grandi partizioni logiche».¹⁷¹ Perciò, l'impiego da parte dei poeti italiani di un verso eccezionalmente lungo, autonomo dal punto di vista semantico e sintattico, e difficilmente scomponibile in misure tradizionali potrà essere ricondotto, in presenza di altri fattori di cui parleremo tra poco, al modello whitmaniano.

Tuttavia, come si è visto, nelle *Leaves of Grass* non è raro incontrare versi lunghi ritmicamente molto scanditi, dove sembra possibile individuare una cadenza accentuale più regolare, non solo in corrispondenza di parallelismi logici o grammaticali, ma anche in ragione della più generale tendenza all'isocronia ritmica tipica delle lingue germaniche.¹⁷² I tentativi del Novecento poetico italiano di mettere a punto un verso accentuale, infatti, sono stati molto spesso sollecitati proprio dal confronto con i sistemi metrici di lingue come l'inglese o il tedesco. In questo tipo di verso lungo, ancor più che in quello prosastico, è evidente la volontà di individuare un nuovo principio di regolarità, fondato non più sul numero costante di sillabe, ma di *ictus*. A questo proposito si dà il caso che, come vedremo, la critica abbia riconosciuto la più importante eredità metrica di Whitman in Italia proprio alle spalle di questa tradizione del verso accentuale, nei tentativi compiuti da Enrico Thovez, Riccardo Bacchelli e Cesare Pavese (cui si possono aggiungere, in modi e misure diverse, anche Dino Campana e Piero Jahier).¹⁷³

¹⁶⁹ Una classificazione simile a questa è offerta da Giovannetti in GIOVANNETTI, Paolo – LAVEZZI, Gianfranca, *La metrica italiana contemporanea*, Roma: Carocci, 2010, pp. 235-280.

¹⁷⁰ BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, p. 321. Cfr. anche lo storico studio citato da Bertoni di ZIRMUNSKIJ, Victor, *L'«enjambement»*, in CREMANTE, Renzo – PAZZAGLIA, Mario (a cura di), *La metrica*, Bologna: Il Mulino, 1972, pp. 187-192.

¹⁷¹ GIOVANNETTI-LAVEZZI, cit., p. 257.

¹⁷² *Ivi*, p. 271.

¹⁷³ Il suggerimento viene da fonti autorevolissime: da Gianfranco Contini e Pier Vincenzo Mengaldo, a Mario Pazzaglia, Elena Salibra, Aldo Menichetti e Alberto Bertoni. Cfr. *infra* sezione 2.6.2.4.

Più complesso e delicato, infine, è definire il rapporto del modello whitmaniano con il verso composto. Questa categoria, che forse rappresenta la più diffusa e la più tipica del primo verso libero italiano, deve essere indubbiamente spiegata innanzitutto con il riferimento alle *Odi barbare* di Carducci, che aveva offerto alla tradizione italiana non solo un nuovo specifico verso (l'esametro), ma anche un più generale meccanismo di composizione di versi. Abbandonate le motivazioni arcaico-classicistiche alla base dell'operazione carducciana, infatti, la costruzione di versi lunghi tramite l'accostamento di versi tradizionali poteva diventare «un incentivo alla sperimentazione del verso libero, che veniva così ad acquistare un illustre antecedente italiano da affiancare ai più diretti modelli europei (i simbolisti francesi) e americani (Walt Whitman)».¹⁷⁴ Nel caso dei versi composti e accentuali, dunque, se non si potrà individuare Whitman come unico o principale modello alla base delle sperimentazioni dei poeti italiani, non si potrà però nemmeno escludere il suo ruolo *in combinazione* con altri modelli e ricerche metriche più regolari.

In ogni caso, oltre alla struttura e alla misura del verso, l'esempio di Whitman potrà poi aver agito in misura minore anche sulla costruzione degli apparati strofici e poematici e sull'impiego di determinati strumenti retorici, nelle modalità che abbiamo visto attraverso l'analisi di Jannaccone. Queste, pertanto, sono le caratteristiche che si cercherà di rintracciare all'interno della produzione dei poeti italiani attivi tra Otto e Novecento. A questo scopo, naturalmente, si procederà a un'accurata analisi dei testi, le cui modalità saranno spiegate nel dettaglio nella nota premessa alle schede metriche.

La selezione dei poeti da prendere in considerazione verrà fatta innanzitutto sulla base dei suggerimenti avanzati in proposito dalla critica, ma anche a partire dagli indizi offerti dai poeti stessi in merito al poeta americano. Per ciascun autore, quindi, sarà necessario indagare preliminarmente il rapporto di studio e di conoscenza di Whitman, cercando di verificare se la lettura delle *Leaves of Grass* sia avvenuta in lingua originale o in traduzione italiana. Per fare questo, si utilizzeranno le biblioteche d'autore, i documenti epistolari e, nei casi più fortunati, eventuali studi, articoli e saggi pubblicati dai poeti italiani su Whitman. Anche se l'analisi si concentrerà principalmente sulle strutture formali dei testi, è evidente che il riadattamento e la reinterpretazione di tematiche o immagini whitmaniane da parte dei poeti italiani potranno costituire ulteriore e importante indizio a sostegno della presenza di un'influenza da parte del poeta americano.

¹⁷⁴ BAUSI, Francesco – MARTELLI, Mario, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze: Le Lettere, 1993, p. 281.

CAPITOLO II

Walt Whitman nella poesia italiana tra Otto e Novecento

2.1 I precursori assoluti: Filippo Turati e Eugenio Colosi

Qualsiasi studio che voglia prendere in considerazione le origini del verso libero italiano deve confrontarsi, da una parte, con l'esperienza dei tre massimi poeti di fine Ottocento, cioè Carducci Pascoli e D'Annunzio, e dall'altra con alcuni casi generalmente considerati dalla critica come esperimenti precursori o preparatori della liberazione metrica di fine secolo, vale a dire i *Canti popolari corsi, toscani, illirici e greci* di Niccolò Tommaseo del 1841-1842,¹⁷⁵ e soprattutto i *Semiritmi* di Luigi Capuana, del 1888.¹⁷⁶

I *Canti* del Tommaseo sono vere e proprie traduzioni, sebbene condotte secondo un metodo interlineare sorprendentemente innovativo per quell'altezza cronologica; i *Semiritmi* del Capuana, invece, si possono definire come pseudo-traduzioni, ovvero finte traduzioni da un testo originale danese in realtà inesistente, nate per lo più con l'intenzione di parodiare i tentativi di traduzione o composizione poetica in metrica neoclassica tornati in auge con le *Odi barbare* di Carducci del 1877. Su entrambi i casi avremo occasione di tornare più avanti, nel capitolo dedicato alle tre corone di fine Ottocento, in quanto strettamente connessi alle loro riflessioni teoriche e prove poetiche. Qui interessa solo osservare che tanto per i *Canti* quanto per i *Semiritmi* non è corretto parlare di poesie in versi liberi a tutti gli effetti, principalmente a causa della scarsa o assente coscienza critica da parte dei due autori. Questo è palese nel caso di Tommaseo, che afferma senza ombra di dubbio di aver tradotto «i versi *in prosa* per indicare là dove il verso» finiva (sebbene sempre tentando di congegnare le parole «in somigliante armonia» rispetto all'originale, provandosi a riprodurre la struttura, il ritmo e la musicalità, eventualmente ricorrendo a rime e ripetizioni).¹⁷⁷ Più fumoso il caso di Capuana, che nell'inchiesta sul verso libero di Marinetti rivendicherà per sé il ruolo di primo poeta versoliberista della letteratura italiana, ma ammetterà altresì di aver cominciato i suoi *semiritmi* «per parodia»,¹⁷⁸ imitando cioè e stravolgendo il modello barbaro carducciano, e dunque non spinto da un sincero intento costruttivo e dalla ricerca di nuovi strumenti espressivi.

Una più chiara coscienza versoliberista, infatti, avrebbe iniziato ad affermarsi in Italia proprio a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, grazie al concorso di una serie di elementi, e soprattutto grazie alla diffusione delle novità che andavano sviluppandosi oltralpe. Eppure, anche prima che gli

¹⁷⁵ TOMMASEO, Niccolò, *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci*, raccolti e illustrati da Niccolò Tommaseo, Venezia: Stabilimento tipografico enciclopedico di Girolamo Tasso, 1841-1842, 4 voll.

¹⁷⁶ CAPUANA, Luigi, *Semiritmi*, Milano: Treves, 1888. Oggi si possono leggere in ID., *Semiritmi*, a cura di Enrico Ghidetti, Napoli: Guida, 2002.

¹⁷⁷ Utilissime indicazioni a proposito di questi *Canti* sono fornite dal traduttore stesso: TOMMASEO, Niccolò, *Memorie poetiche con la storia della sua vita fino all'anno XXXV*, a cura di Giulio Salvadori, Firenze: Sansoni, 1916; le citazioni, dove il corsivo è mio, si trovano a pp. 446-447.

¹⁷⁸ MARINETTI, *Enquête Internationale sur le Vers Libre*, cit., pp. 37-38.

esperimenti simbolisti francesi fossero assimilati da critici e poeti italiani di fine secolo e prima che fossero pubblicate le prime prove libere dei veri capostipiti della liberazione metrica italiana (D'Annunzio e Lucini in testa), alcuni – pochissimi – poeti minori erano stati in grado di mettere a punto, consapevolmente, una forma embrionale di verso libero.

2.1.1 Filippo Turati

Il primo caso di questo tipo è rappresentato da un personaggio niente affatto sconosciuto, vale a dire Filippo Turati, esponente di spicco del socialismo italiano tra Otto e Novecento. Se la carriera politica di Turati è universalmente nota, poco conosciuta risulta ancora la sua giovanile attività letteraria. Questa è circoscrivibile grossomodo al decennio intercorso tra il conseguimento della laurea in giurisprudenza (presso l'Università di Bologna, nel 1877) e la pubblicazione dell'*Inno ai lavoratori* nel 1886, che segnò il definitivo abbandono delle “belle lettere” in favore dell'impegno politico e sociale.

Le poesie di Turati furono pubblicate principalmente su “La Ragione” di Felice Cavallotti e su “La Farfalla” di Angelo Sommaruga, a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, per poi venire raccolte nel volume *Strofe* nel 1883.¹⁷⁹ Già a questa altezza cronologica, in realtà, le intenzioni di Turati andavano facendosi sempre più chiare, dal momento che nella prefazione si legge:

Certo se in luogo di dare dei vani versi alla carta io avessi dato altrettanti vigorosi colpi di badile alla terra, onde fossero germogliati dei bei pani a coloro che ne bisognano, io sarei più soddisfatto del tempo speso... Un'altra volta, se la fantasia mi piglierà per far dei versi, li scriverò, come ho detto, con la marra nei campi, e chi sa che l'esempio non giovi.

L'attività letteraria costituisce pertanto solo una breve parentesi nella vita di Filippo Turati; eppure, come ha giustamente osservato Annalisa Vasselli, si può dire che proprio nello strumento letterario il giovane socialista abbia trovato la prima forma di espressione del disagio e dello scontento per il tempo presente che lo avrebbero spinto poi all'azione politica.¹⁸⁰ Si tratta di quella crisi dell'Italia post-risorgimentale e post-unitaria che negli stessi anni causava le inquietudini dei poeti scapigliati milanesi, cui effettivamente il Turati era piuttosto vicino.

Proprio alle tematiche maledette e ribelli tipicamente scapigliate si può ricondurre gran parte della produzione di *Strofe*: centrale è il motivo anticlericale e antireligioso, così come frequenti sono gli indugi

¹⁷⁹ TURATI, Filippo, *Strofe*, Milano: Quadrio, 1883. È possibile inoltre giovare di una recente ristampa (Milano: Edizioni sociali, 1992), sfuggita allo studio di Simone Giusti che citeremo tra poco.

¹⁸⁰ VASSELLI, Annalisa, *Turati poeta*, “La Rassegna della Letteratura italiana”, XCI, 2-3, maggio-dicembre 1987, pp. 368-375: 368. Il contributo della Vasselli, a quanto mi risulta, è il primo studio compiuto in merito all'attività letteraria di Filippo Turati. Qualche cenno si trova nell'antologia MASINI, Pier Carlo (a cura di), *Poeti della rivolta da Carducci a Lucini*, Milano: Rizzoli, 1978, pp. 255-258.

macabri e cimiteriali, le allucinazioni oscure, il pessimismo esistenziale. Accanto al filone scapigliato e maledetto, poi, si trovano numerose prove di taglio ben più tradizionale, dedicate al tema amoroso, alla contemplazione della natura, all'abbandono malinconico o nostalgico. Qui, spesso, Turati sembra muoversi «incerto tra esagerate ed esteriori reminiscenze classiche leopardiane, carducciane e romantiche», affidandosi per lo più a metri semplici e stilemi elementari.¹⁸¹ Infine, un ultimo nucleo di poesie della raccolta è dedicato a tematiche di interesse sociale, come la povertà o lo sfruttamento del lavoro, che già suggeriscono i futuri sviluppi dell'attività intellettuale dell'autore.

In definitiva, la Vasselli circoscrive le *Strofe* entro una «abbastanza compita esercitazione versistica» e una «riproposizione di tematiche abbastanza scontate»: secondo la studiosa, mancano al Turati «la capacità e la sensibilità giuste per liberarsi dalle rigide impalcature stilistiche che sclerotizzano i suoi versi».¹⁸²

Sulla complessiva mediocrità di queste prove poetiche, in effetti, non possiamo dissentire. Tuttavia, ciò che sembra sfuggito alla Vasselli è la precocità veramente straordinaria della sperimentazione metrica di alcune poesie di Filippo Turati.

A riportare l'attenzione della critica su questo «stupefacente» caso è stato Simone Giusti, che a Filippo Turati ha dedicato alcune pagine del saggio *L'instaurazione del poemetto in prosa*,¹⁸³ concentrandosi in particolare sul verso lungo sperimentato da Turati in *A un tarlo*. Questa poesia, pubblicata per la prima volta su “La Farfalla” nell'ottobre 1882,¹⁸⁴ presenta infatti un sottotitolo d'autore di grande interesse, *pseudoversi*, e un'epigrafe tratta dalla *lettre-préface* ai *Petits poèmes en prose* di Baudelaire:

Quel est celui d'entre nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?

Come documentato dallo studio di Giusti, la prefazione baudelairiana si trova frequentemente citata nei peritesti dei primi esperimenti italiani di poemetti in prosa. Il fatto curioso, nel caso di Turati, è che «non c'è un vero rapporto intertestuale col libro dei *poèmes en prose*, Baudelaire non è affatto

¹⁸¹ Ivi, p. 369.

¹⁸² Ivi, p. 374.

¹⁸³ GIUSTI, *L'instaurazione del poemetto in prosa*, cit., pp. 93-99. A proposito del caso Turati, si veda anche ID., *Proposte e ritrovamenti in margine ad una storia del verso libero*, in RIZZO, Gino (a cura di), *L'identità nazionale nella cultura letteraria italiana*, Atti del 3° Congresso Nazionale dell'ADI, Lecce-Otranto, 20-22 settembre 1999, Galatina: Mario Congedo, 2001, vol. II, pp. 127-135.

¹⁸⁴ TURATI, Filippo, *A un tarlo (pseudoversi)*, “La Farfalla”, VII, 26 ottobre 1882. A proposito dell'insolito tema di questa poesia, non sarà forse un caso che nel 1865 Vincenzo Padula avesse scritto una canzone «in forma quasi perfettamente petrarchesca, ma parodisticamente intitolata *Per un tarlo*», sulle cui infrazioni metriche si sofferma BOZZOLA, *L'autunno della tradizione*, cit., pp. 77-78: si tratta della violazione dell'identità della formula sillabica tra i due piedi della fronte, e del venir meno della *concatenatio* per inversione delle prime due rime della sirma (aBCABC dcEfdcf).

presente come modello». ¹⁸⁵ Baudelaire, infatti, non scrive versi liberi, e per quanto labili e confusi fossero i confini tra poesia e prosa nell'Italia degli anni Ottanta, non c'è dubbio che Turati non abbia guardato ai *Petits poèmes en prose* per costruire il suo testo *versificato*. Semmai, qui, l'epigrafe funge da «didascalia che introduce l'argomento della poesia (cioè la poesia stessa)». ¹⁸⁶ Leggiamola dunque per intero:

La tenebra è alta, la dimora è sola
e tu canti, poeta falegname, la tua secca canzone
vecchia come il primo informe arnese di legno,
ermo lavorando con la trivella e con la sega.

Tu canti da la grotta del canterano massiccio 5
che le reliquie ha in serbo della povera nonna,
le gale e i fiori di quand'era zitella
e un profumo superstite di episodi e sospiri.

Anche nel mio petto un vecchio mobile scricchiola 10
di vizzi fiori a la rinfusa ingombro e di memorie,
e le sue latebre rode sordamente un tarlo
a' tuoi ritmi, a tue cadenze parafrasi querimoniosa.

E gli dice: - hai ragione, o faticoso compagno,
è fastidio ed è grande il romitaggio della vita:
dopo aver lungamente lungamente scavato 15
noi non suscitammo che la polvere e il vuoto.

Una fuga scavammo di leggiadre e nitide celle
ma nessuno ma nessuno venne ad abitarle:
ma nel proprio labirinto vagoliamo smarriti,
ma nel buio scavammo a noi stessi la tomba. 20

E tuttogiorno scaviamo, scaviamo, scaviamo
perché la tomba sia più vasta, più cupa, più fredda:
invano vorremmo rimanerci da traforare omai,
un fato nella notte ci è sopra e ci sospinge.

Maledetto, maledetto il mestiere del tarlo 25
che rode nella notte e vigila e fa vigilare:
maledetto, maledetto codesto disseccato noce,
maledetto, maledetto questo disseccato cuore!

Così da la sua troppa piena di eco e di deserto
così egli con la voce del silenzio che il disuso arroca: 30
e la polve che giù fiocca de l'assiduo travaglio
cosparge mano mano i fiori e seppellisce le memorie.

¹⁸⁵ GIUSTI, *L'instaurazione del poemetto in prosa*, cit., p. 99.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

L'argomento metapoetico – il paragone tra il lavoro del poeta e quello del tarlo – si affianca alla scelta del particolare sottotitolo e dell'epigrafe baudelairiana nel dimostrare la pressoché totale consapevolezza poetica di Turati. Il testo sarà analizzato più nel dettaglio nella scheda metrica dedicata a Turati, ma già da una prima lettura risulta immediatamente evidente la scelta da parte dell'autore di una forma di verso lungo eccedente la misura sillabica tradizionale e non del tutto riconducibile a una scansione barbara. Solo il primo verso, forse, può essere interpretato come endecasillabo (a prezzo di una sinalefe abbastanza ardita), e questo non farebbe altro che sottolineare la volontà di Turati di alludere a un sistema metrico poi immediatamente eluso. Il testo è infatti suddiviso in otto strofe tetrastiche, ma i versi contenuti nelle strutture strofiche presentano misure variabili (tra le 12 e le 18 sillabe) e non tradizionali, alternate senza uno schema fisso. Come vedremo, molti di questi versi potrebbero essere scomposti in esametri barbari (un esametro perfetto, per esempio, è il v. 17) o in doppi settenari (es. v. 15); tuttavia, l'irregolarità con cui le diverse misure si alternano e la presenza di versi non riconducibili a una scansione barbara ci portano lontano dal dominio della poesia neoclassica.

Piuttosto, la definizione autoriale di *pseudoversi* – così simile a quella di *semiritmi* di Capuana – inviterebbe a una lettura parodica dell'operazione di Turati.¹⁸⁷ Tuttavia, come ha ben visto Giusti, Turati sembra subito allontanarsi dal mero «*trompe-l'oeil* ritmico»,¹⁸⁸ per impegnarsi a «costruire uno strumento nuovo più che a deridere o corrodere gli antichi».¹⁸⁹ Questo, considerando la totale assenza di *enjambements* e l'autonomia logico-sintattica delle strofe, sembra dover essere cercato nel «conformarsi del verso al taglio, al corso, alle circonvoluzioni del pensiero»,¹⁹⁰ in una parola, nella natura *semantica* del verso. La definizione è estrapolata da Simone Giusti dal saggio di Jannaccone (dove il critico napoletano citava le medesime conclusioni di Kahn, che definiva il verso come «simultaneo arresto della forma e del pensiero»), suggerendo che proprio in Whitman Turati potesse aver individuato il principio costruttivo dei suoi versi.

Ora, è evidente che nel 1882 Filippo Turati non poteva conoscere né Jannaccone né le teorie versoliberiste francesi; poteva, però, aver letto i primi due articoli di Enrico Nencioni su Whitman, usciti nel 1879 e nel 1881, dove il critico scriveva che «la sua [di Whitman] strofa è un periodo poetico

¹⁸⁷ Difficile dire se ci sia stato qualche tipo di influenza tra i due esperimenti, e in quale direzione: se gli *pseudoversi* furono pubblicati su “La Farfalla” il 26 ottobre 1882, infatti, i primi *semiritmi* uscirono sul “Fanfulla della domenica” appena pochi giorni dopo, il 5 novembre 1882. Troppo poco tempo, si direbbe, per poter stabilire con certezza un rapporto diretto tra l'esperimento di Capuana e il precedente di Turati. Certo, la coincidenza è indubbiamente molto curiosa.

¹⁸⁸ L'espressione è coniata da Giovannetti a proposito appunto dei *Semiritmi* di Capuana (*Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 33).

¹⁸⁹ GIUSTI, *L'instaurazione del poemetto in prosa*, cit., p. 97.

¹⁹⁰ JANNACCONI, *La poesia di Walt Whitman*, cit., p. 116.

di una speciale armonia, grandiosa e musicale, ma che *non è propriamente verso*.¹⁹¹ Là, come abbiamo visto, Nencioni traduceva anche alcuni passi dei *Drum Taps*, i poemi di guerra in cui Whitman aveva effuso tutto il suo spirito patriottico e solidaristico, e di *Salut au Monde!*, dove «il poeta abbraccia in una comprensione poetica umanitaria tutti gli aspetti e tutte le voci della Terra – tutte le storie e tutte le razze». ¹⁹² È facile immaginare che queste tematiche potessero incontrare l'apprezzamento del giovane letterato socialista, che forse aveva seguito il suggerimento del Nencioni e si era procurato l'edizione originale di Boston 1870.¹⁹³

I versi di Turati, evidentemente, non raggiungono la libertà e la lunghezza di quelli delle *Leaves of Grass*, collocandosi invece in un contesto metricamente ancora ibrido, dove la struttura tradizionale della quartina risulta snaturata dall'impiego versi irregolari e perlopiù irrelati. Tuttavia, in effetti, anche l'abbondanza di nessi logici e di strumenti retorici quali anafora, ripetizioni e parallelismi suggerisce la consapevole ricerca da parte dell'autore di un principio strutturale di tipo semantico decisamente affine a quello whitmaniano.

2.1.2 Eugenio Colosi

Ancora più rilevante, perché molto più libera dal punto di vista metrico e indiscutibilmente riconducibile a Whitman, è l'opera di Eugenio Colosi. Rimasto isolato e pressoché ignorato dalla critica per più di un secolo, lo «sconosciutissimo» poeta palermitano è stato “scoperto” negli anni Novanta del secolo scorso da Paolo Giovannetti, che lo ha indicato come «precursore assoluto» nella storia del verso libero italiano.¹⁹⁴

Eugenio Colosi risulta autore di un'unica opera poetica, intitolata *Canti e Prose ritmiche* e pubblicata a Palermo nel 1889. Sin dal titolo, l'autore si premura di sottolineare la netta bipartizione che caratterizza la raccolta, composta da una prima sezione, intitolata *Canti giovanili*, in versi tutto sommato tradizionali,¹⁹⁵ e una seconda dove, a dispetto del titolo – *Prose ritmiche* – sono raccolti non solo brevi

¹⁹¹ NENCIONI, *Walt Whitman*, cit. Il corsivo è mio, per sottolineare una definizione che molto si avvicina agli *pseudoversi* di Turati.

¹⁹² ID., *Nuovi orizzonti poetici*, cit.

¹⁹³ Si tratta della quinta edizione delle *Leaves of Grass*, consigliata da Nencioni nell'articolo del 1881.

¹⁹⁴ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., pp. 203-205.

¹⁹⁵ Tra i *Canti* si trovano soprattutto componimenti in quartine (di endecasillabi, settenari oppure ottonari); tra gli altri testi si contano poi un sonetto, un paio di componimenti in endecasillabi sciolti, uno in alessandrini, uno in strofi saffiche. Le poesie metricamente più interessanti sono *A mio padre* e *Beviamo!*. *A mio padre* è divisa in quattro sezioni: la prima è composta da sestine di doppi settenari (dove però il terzo e il sesto verso di ogni strofa sono tipograficamente rientrati rispetto agli altri); la seconda e la quarta sono composte da sestine dove si alternano coppie di doppi settenari e settenari singoli; nella terza, infine, si trovano solo due linee di puntini. *Beviamo!*, che chiude l'intera sezione dei canti, è composta da sestine di dodecasillabi (o meglio, doppi senari) rimati AABCCB.

testi in prosa, ma anche poesie in versi lunghi di andamento salmodiante e biblico, che rappresentano una assoluta novità per la poesia italiana del tempo.¹⁹⁶

La pubblicazione della raccolta presso l'editore Giliberti di Palermo, insieme a qualche altro dato desumibile dai testi (per esempio in *Desolazione*, la prima poesia delle *Prose ritmiche*, l'autore definisce Palermo «la mia città»), ci permette di collocare Colosi in area siciliana.¹⁹⁷ Si tratta di un elemento non irrilevante per il nostro discorso, poiché, come si è già avuto modo di notare, l'area siciliana risulta particolarmente attiva nella ricezione e traduzione di Whitman e nella riflessione intorno alle nuove forme metriche.¹⁹⁸

Sebbene le notizie sul Colosi in nostro possesso siano davvero pochissime,¹⁹⁹ alcune informazioni sulla cronologia delle sue poesie – utilissime per collocarlo nel quadro della poesia italiana di fine Ottocento e per riconoscerne il ruolo di precursore – si possono ricavare proprio dalle date poste dall'autore stesso in calce a ciascun testo della raccolta. Grazie a queste indicazioni sappiamo che le poesie giovanili sono state composte tra il 1879 e il 1887 (e dunque possiamo supporre che Colosi sia nato tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta), mentre le *Prose ritmiche* sono datate tra il 1882 e il 1889. Per quanto riguarda la seconda sezione della raccolta è importante osservare anche che tutte le *Prose* in prosa sono state composte prima del 1887 (precisamente tra il 1882 e il 1885),²⁰⁰ mentre tutte le *Prose* in poesia, ovvero i testi in versi lunghi, sono successive al 1887. Mettendo insieme questi dati, dunque, sembra possibile affermare che prima del 1887 Colosi scriveva solo poesia in versi tradizionali o brevi testi in prosa, mentre dal 1887 ha chiuso con entrambe queste esperienze per dedicarsi interamente alla sperimentazione di un verso lungo di stampo che, come si vedrà a breve, potrebbe senz'altro definirsi whitmaniano. Ora, questo dato appare tanto più significativo se si considera che il 1887 è precisamente l'anno di pubblicazione della prima raccolta di *Canti scelti* tradotti da Luigi Gamberale.

¹⁹⁶ I componimenti effettivamente in prosa sono sei: *Nostalgia*, *Il canto del marinaio*, *Santa Giustina*, *Nuvola*, *Insidie di maggio*, *Fantasia giapponese*. Le poesie in versi lunghi, invece, sono otto: *Desolazione*, *A' poeti nuovi*, *Notte di dicembre*, *All'amico cui fu amputata una gamba*, *Ulula, o mare!*, *Pazzia*, *Parole alla natura*, *Tre anime*.

¹⁹⁷ Inoltre, Giovannetti ci informa del fatto che Bernardino Zandrini, citato da Andrea Maurici nella *Prefazione* della raccolta come primo sostenitore dell'attività poetica di Colosi, aveva insegnato all'Università di Palermo tra il 1876 e il 1879. Da ciò possiamo forse dedurre che il giovane poeta avesse frequentato l'Università palermitana in quegli anni.

¹⁹⁸ Cfr. *supra* sezione 1.1.1.1.

¹⁹⁹ In aggiunta a quanto detto sinora, si può ricordare che una certa notorietà raggiunse Giuseppe Colosi, figlio di Eugenio Colosi e Rosa Sottile, studioso di zoologia e di anatomia comparata. Per notizie più approfondite in merito si può vedere la voce *Giuseppe Colosi*, a cura di Leo Pardi, nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, 34, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1988.

²⁰⁰ A onor del vero, bisogna segnalare che la prosa *Nuvola* non riporta nessuna data di composizione, anche se si può pensare che sia nata insieme alle altre.

Che si tratti di una mera coincidenza, e che Whitman non c'entri proprio nulla con il decisivo cambio di registro del poeta palermitano, sembra facile escluderlo. Nella tredicesima sezione della poesia *Parole alla natura*, datata dicembre 1888, Colosi scrive:

E ora concedi che io volga a te una preghiera calda e solenne, o Natura, mia benigna terribile Dea;
Perocchè io non scrivo pe' i secoli, ma per brevi anni e per gli uomini che amo.
Deh! Fa, o Dea possente, che i canti ch'io vo scrivendo e meglio ancora quelli ch'io vo pensando per
la "Democrazia"
Nuova rilevantesi dalle vecchie feudalità europee (Tu, o diva suprema, tu intendi il mio piccolo
linguaggio)
Siano possenti essi pure, siano emanazione tua immediata netta selvaggia;
Dona tu alla mia larga strofe, ch'è la strofe di Walt, l'ala della bufera, i fremiti della tempesta, i boati
del terremoto,
Perch'essa voli e balzi impetuosa e abbatta e distrugga e flagelli,
E tiranni al soffio si veggano strappar via le corone dalle loro teste all'espiazione mature,
E sentano i troni crollare e giù precipitino in mezzo al popolo amoroso trionfatore,
E gli oppressori diventino tutti eguali fra eguali,
E l'intera vecchia macchina in breve e i più minuti ingranaggi di essa si spezzino e si disperdano
All'urto impetuoso e selvaggio degl'inni serrati in battaglia falange!
Ma pure a te chiedo, o Natura, per le mie strofe l'innocente incresparsi del terribile oceano in calma,
E la salsedine de' flutti e l'afrore grato delle alighe,
E il gemito lene degli sterminati biondi campi di biada,
E tutte le gradazioni del verde de' pianori colti con sapiente elezione,
E le ombrie molli e dense,
Perché non sempre durerà la guerra; ma giorni di pace deliziosa ne aspettano.

Colosi aspira quindi a una «larga strofe» che nasca direttamente dalla natura, dalla sua voce e dalla sua potenza, una poesia capace di combattere per la democrazia e per il popolo, contro oppressori e tiranni, e poi anche una poesia per la pace, in grado di celebrare la bellezza del mondo e della vita. E se non fosse abbastanza chiaro, il modello formale e contenutistico di questa poesia è indicato proprio in quel Walt (Whitman, evidentemente) nominato nel cuore della strofa. Quasi in ogni sezione di *Parole alla natura*, infatti, è possibile individuare immagini di sapore whitmaniano: innanzitutto, la concezione della natura come *madre*, *generatrice* e *dea*, e quindi come principio di vita e come forza che regola il mondo e le sue leggi; in secondo luogo, l'idea della somiglianza (se non proprio uguaglianza) tra tutti gli uomini, poiché ogni individuo è un «piccolo Iddio» (v. 37); infine, persino l'intero catalogo della decima strofa, dove vengono celebrate le cose più «maravigliose» esistenti, individuate da Colosi prima di tutto nell'essere umano, con tutte le sue caratteristiche fisiche e le sue facoltà biologiche e riproduttive (tematica tipicamente whitmaniana, per esempio in *I Sing the Body Electric*).

I consapevoli intenti della poesia di Colosi, poi, sono dichiarati soprattutto nel testo programmatico delle *Prose ritmiche*, intitolato significativamente *A' Poeti Nuovi*. La poesia si richiama alle

Leaves of Grass già a partire dal titolo, trattandosi di un calco quasi esatto di *Poets to Come*.²⁰¹ Simile è anche il tema sviluppato nel corso del testo, vale a dire l'idea di rivolgersi ai poeti del futuro, la volontà (e la consapevolezza) di scrivere cose radicalmente nuove rispetto al passato, scaturite dal mondo della modernità e del presente, e per questo forse comprensibili e giudicabili solo dai poeti (e dai lettori) del futuro. Qui, nella quarta strofa, Colosi spiega chiaramente la forma che vuole dare ai suoi testi:

Perché dunque ammiccate dagli occhi miopi,
E turate inorriditi le caste orecchie,
S'io disfreno strofe larghe o serrate, liberamente, senza ritmo misurato e senza rima
Guardando a un accordo più vasto che non è quello della piccola levigata strofe?
Lasciatemi: io sono in perfetta armonia con la natura.

Per quanto riguarda invece i temi di cui deve occuparsi la poesia della modernità, nelle strofe 11 e 14 Colosi fa evidentemente riferimento alla settima sezione di *Song of the Exposition*:

Lasciate di cantare le piccolezze solite:
Le solite donne i soliti ruscelli e il solito lume di luna e di sole:
[...]
Le generazioni nuove domandano:
Qual è il compito della donna? Che fa l'umanità sotto la luna? Che fanno i fervidi lavoratori sotto il sole?
Perché l'umanità è la gloriosa immensa famiglia,
E le patrie cadranno.

[...]

O Poeti del mio tempo,
Giovani baldi e gagliardi piena la mente di ideali ma pure fiaccati per inerzia,
Su, via, uscite dalla vecchia crisalide:
Uscite, sfarfallate vittoriosi nella luce;
Alti sulla massa umana cantate! Cantate! Cantate!
Non le vecchie viete storie ma i nuovi meravigliosi ideali;
Non addormentate col ritmo i cuori avvizziti,
Ma destateli coll'urto selvaggio della strofe libera sciolta piena di fantasmi:
Perché voi, poeti, siete ora come sempre i sacerdoti dell'ideale!
I luminosi divinatori dell'avvenire!

Alla poesia moderna, cioè, è attribuito un ruolo che può senz'altro definirsi civile: la poesia non può limitarsi a cantare d'amore e chiari di luna²⁰² – «love-verses sugar'd in rhyme», scrive Whitman – ma deve affrontare le tematiche politiche e sociali del suo tempo, celebrare l'evoluzione industriale e il

²⁰¹ I due testi, inoltre, presentano una simile collocazione all'interno delle rispettive raccolte: il testo colosiano è il secondo della sezione di *Prose ritmiche*, così come *Poets to Come*, pur non essendo la primissima poesia delle *Foglie d'Erba*, è inserita da Whitman nella sezione di apertura, e cioè *Incriptions*.

²⁰² Difficile per noi, lettori del futuro, non pensare al celebre manifesto marinettiano intitolato proprio *Uccidiamo il chiaro di luna!*, anche se l'intento futurista sarà di segno del tutto opposto, vale a dire unicamente polemico e distruttivo, senza avanzare alcuna proposta costruttiva paragonabile a quella colosiana.

lavoro degli uomini. Colosi sembra affermare che proprio ai poeti, «sacerdoti dell'ideale» e «divinatori dell'avvenire», spetta il ruolo di contribuire alla riflessione e alla costruzione di un futuro migliore.

Al di fuori di questi due testi programmatici, poi, qualche importante traccia whitmaniana può essere individuata anche altrove all'interno della raccolta, come per esempio in *Ulula, o mare!*. Qui, innanzitutto, l'uso del ritornello ricorrente in ogni strofa corrisponde a una modalità stilistica molto tipica delle *Leaves of Grass*: basti pensare a *Pioneers! O Pioneers!*, dove un identico verso-ritornello viene ripetuto in chiusura di tutte le strofe, fatta eccezione per l'ultima, proprio come nel caso di *Ulula, o mare!*. Dal punto di vista tematico, poi, il mare è uno dei soggetti più cari a Whitman, con cui il poeta americano si confronta diverse volte nelle *Leaves of Grass*, come nella sezione 22 del *Song of Myself* e soprattutto nel celebre poemetto *Out of the Cradle Endlessly Rocking* (della sezione *Sea-Drift*, appunto). A quest'ultimo rimanda sia l'attacco della poesia, con il poeta solo sulla spiaggia al cospetto del mare, sia soprattutto l'immagine dell'avvicinarsi delle onde del v. 9 («Imperversi l'onda dinanzi sull'onda che segue»), che ricorda da vicino quella dei vv. 72-73 del testo whitmaniano:

Close on its wave soothes the wave behind,
And again another behind embracing and lapping, every one close
[...]

Molti, dunque, sono gli elementi di novità e di interesse offerti dall'opera di Eugenio Colosi, probabilmente unica nel suo genere a quella altezza cronologica. Eppure, la pubblicazione della raccolta non sembra aver suscitato una particolare attenzione da parte del pubblico del tempo e non risulta aver conosciuto un'ampia circolazione. Ciononostante, i *Canti e prose ritmiche* vantano almeno due recensioni, che si rivelano a loro modo importanti: la prima fu pubblicata nel 1889 sulla “Rassegna Siciliana di Storia, Letteratura e Arte”, rivista fondata a Palermo da Giuseppe Pipitone-Federico proprio in quell'anno; la seconda nel 1891 su “Cronaca d'Arte”, periodico milanese che, come si vedrà meglio più avanti,²⁰³ ospiterà alcuni incunaboli del verso libero simbolista.

La prima a uscire, tempestivamente, è la recensione siciliana, firmata da un giovane Luigi Pirandello che proprio in quegli anni faceva il suo esordio nel panorama letterario italiano. Sulla “Rassegna” di Palermo, Pirandello aveva pubblicato, oltre alla poesia *La pioggia benefica*, due recensioni, una al suddetto volume di Colosi, e una al saggio *Note critiche* di Andrea Maurici (Palermo, Priulla, 1888).²⁰⁴ Nonostante la scarsità di notizie in nostro possesso in merito al rapporto di Pirandello con i due autori recensiti, sembra plausibile intuire che i tre fossero legati da una qualche amicizia,

²⁰³ Cfr. *infra* 2.5.

²⁰⁴ A proposito della figura di Andrea Maurici si veda BARBINA, Alfredo, *Palermo in quegli anni (1881-1887)*. «Della vita mia la stagione più bella ...». *Luigi Pirandello*, in “Ariel. Quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di studi pirandelliani e sul teatro italiano contemporaneo”, 21 (2006), n. 1, pp. 181-194: pp. 188-190.

probabilmente gravitando tutti e tre intorno al circolo palermitano di Pipitone-Federico.²⁰⁵ Maurici e Colosi, allora, dovevano forse essere visti dal giovane Pirandello quali «“simbolo” di una temperie culturale in cui viveva e cominciava a disporre i “mattoni” della sua formazione».²⁰⁶ E in effetti, lo scritto su Colosi sembra essergli servito più che altro da spunto per «un’ironica e personalissima divagazione sulla prosa ritmica» e sulle moderne forme di poesia prosastica che andavano diffondendosi sempre di più nell’Italia di quegli anni,²⁰⁷ che dunque può valere la pena di leggere in buona parte:

È un fatto, che ormai s’impone alla critica, questa tendenza sempre più propagantesi di allargare o slegar completamente le serie sillabiche, sdegnando ogni omofonia di desinenza. Giacomo Leopardi, nella sua *canzone libera*, chiude la strofa dove l’idea pienamente svolta ha fine, senza sacrificio di pensieri o di stile, a cui un’equa struttura metrica o il vincolo della rima potrebbero per avventura obbligare. Carlo Baudelaire in Francia pubblica i “Petits Poèmes en prose”. Primo, se non m’inganno, in Italia, U. I. Tarchetti scrive in prosa i suoi *Canti del cuore*, ma non fanno molto buona prova. Giosuè Carducci, a pena il soffio della vita nuova anima il mondo pagano del suo cervello, scioglie le *Odi barbare*, nelle quali pur manifestando una tendenza affatto contraria, mostra per altro aperta ribellione alle vecchie forme sconciate dall’uso [...]. Ma anche presso coloro, che si tengono lontani da questa sciagurata scimieria d’Orazio (Orazio tanto per dire), è una ricerca affannosa di nuove forme metriche, di nuove combinazioni sillabiche, di strutture di strofa più o meno complicate. E tanta libidine di novità non è per anco spenta, ora anzi è più acuta che mai. Filippo Turati, in un suo volume di versi, tenendo quasi la sfida lanciata dal Baudelaire, scrive una prosa ritmica *A un tarlo*. Piace, ma gli si rimprovera: “Perché conservare un vestigio di strofa e abboconar la prosa che non è prosa, in tante quartine che non son quartine?”. [...] Comparvero in quel torno i *Canti scelti* del Whitman tradotti da Luigi Gamberale. Il poeta americano nella prefazione del suo traduttore diceva: “Io credo giunto il tempo che sieno spezzate essenzialmente le barriere di forma tra la poesia e la prosa, e che quella acquisti e mostri le proprie caratteristiche, senza tener conto della rima, e senza riporre nei giambi, negli spondei e nei dattili la regola e la misura de l’armonia”. – Questa traduzione, per altro pregevole, uscita nel 1887, cioè quando una grande calma s’era fatta ne la nuovissima produzione letteraria, non che levare alcun romore, morì nell’indifferenza del pubblico. Di romanze in prosa, di prose ritmiche e poetiche, etc. etc. non s’intese più a parlare. Se non che, mesi a dietro, ecco che Luigi Capuana vien fuori coi *Semiritmi*. E la disputa si raccende.²⁰⁸

Il percorso qui delineato da Pirandello risulta per noi estremamente interessante, perché si rivela in grado di mettere in relazione l’esperienza di Colosi – che peraltro non viene nominato fino alla seconda metà della recensione – tanto con la tradizione francese della modernità, quanto con quella americana di Walt Whitman, nonché con alcuni dei più innovativi esperimenti italiani degli ultimi anni, a partire da quello più scontato delle *Odi barbare* di Carducci (opera che viene significativamente recepita in «aperta

²⁰⁵ Questa è l’opinione di Alfredo Barbina (ivi, p. 191), che rileva come nella conclusione della recensione pirandelliana il poeta siciliano sia definito come l’«amico Colosi». A parziale testimonianza del rapporto tra Colosi e Andrea Maurici, si noterà che quest’ultimo firma la prefazione ai *Canti e prose ritmiche* e due anni dopo dedica allo stesso Colosi il volume *Amleto e Faust*, Terranova di Sicilia: Cronaca Siciliana Editrice, 1891.

²⁰⁶ BARBINA, *Palermo in quegli anni*, cit., p. 194.

²⁰⁷ MELI, Piero, *Luigi Pirandello. Pagine ritrovate*, Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia Editore, 2010, p. 64.

²⁰⁸ La recensione uscì sul fascicolo VIII-X (ott.-nov.-dic. 1889) della “Rassegna Siciliana di Storia, Letteratura e Arte”. Io cito il testo da MELI, *Luigi Pirandello*, cit., pp. 68-71.

ribellione» nei confronti delle forme della tradizione)²⁰⁹ per arrivare a quello più marginale della poesia *A un tarlo* di Filippo Turati e ai recentissimi *Semiritmi* di Capuana. Nella seconda parte dell'articolo, il recensore giunge finalmente a esprimere il suo giudizio (a dire il vero ambivalente) sull'opera dell'«amico Colosi»:

Non giudico e non condanno: ho voluto semplicemente notare un fatto che del resto ci sia il lieto sorriso e l'invito d'un alto ideale umano, che ci sia della vita o del sentimento, in questa poesia larga e starei per dire *biblica*, è innegabile. Le *Prose ritmiche* del Colosi ne sono ricche a esuberanza. *Desolazione*, *Ai poeti nuovi*, *A l'amico cui fu amputata una gamba*, *Notte di Dicembre*, *Alla Natura*, *Tre Anime*, son componimenti essenzialmente poetici nel contenuto, quantunque stranissimi nella forma, sempre per altro corretta ed eletta.

La strofa sciolta in paragrafi di sei, di sette o più proposizioni, il verso (non so se debba chiamarlo così) governato non da una legge metrica ma da un intimo senso musicale, che ti dà la pausa dove un pensiero cede a un altro o dove l'effetto la richieda. Da questo nuovo atteggiamento del pensiero poetico proviene un largo (talvolta abondevole) periodo armonico, che dà spesso uno strano godimento estetico. Resta a vedere, se e quanto, rispetto a l'Arte, la nuovissima forma lirica, abbia più virtù e decoro di quella usata dai maggiori.

[...] Con questo però non intendo condannare i tentativi, più o meno riusciti, di accrescere nuove forme a l'arte poetica, pur che sieno concordi a l'indole de la favella comune e de la letteratura nazionale. Non so se le *Prose ritmiche* del Colosi acconsentano pienamente a l'una e a l'altra; ma parmi per altro (e son lieto di poterlo notare) che in esse sia il contenuto, non ancora ben definito e fermato ne la sua vera e ultima espressione, d'una lirica a venire.

In definitiva, l'attenzione di Pirandello risulta quasi esclusivamente rivolta alle caratteristiche formali del testo, che vengono riconosciute come l'aspetto più originale e innovativo della raccolta. Di parere del tutto contrario è il recensore della "Cronaca d'Arte":²¹⁰ secondo Cortella,²¹¹ infatti, l'elemento più apprezzabile delle *Prose ritmiche* non è da individuarsi tanto nella libera forma in cui sono scritte, che a suo parere non costituisce affatto una «trovata originale» (a questo proposito, cita i salmi di Davide, i versetti del Corano, e poi – un po' alla rinfusa – Chateaubriand, Rousseau, Bernardin, Poe, Baudelaire, Anderson, Taine, Michelet e le prose di D'Annunzio), quanto piuttosto nel loro «intento virtuale, un intento nobile, serio, meditato, fecondo di utili risultati per l'avvenire lirico». La poesia moderna, secondo Cortella, deve necessariamente contemplare «intenti, oltre che estetici, utilitari»: «l'arte deve essere del proprio tempo, per essere utile e vera, deve riflettere l'idealità della vita della propria società, di essa deve interpretare i bisogni, le aspirazioni, le febbri». Perciò, secondo il recensore, la poesia di Colosi merita di essere segnalata proprio per l'impegno civile e gli ideali umanitari che la attraversano.

²⁰⁹ La percezione delle *Odi barbare* come testo innovativo ed eversivo è tipica della ricezione italiana dell'opera di Carducci, come si vedrà meglio nel capitolo a lui dedicato. Cfr. *infra* 2.2.1.

²¹⁰ CORTELLA, *Prose ritmiche. La poesia dell'avvenire*, in "Cronaca d'Arte", I, 33, 2 agosto 1891.

²¹¹ Per Giovannetti, "Cortella" è «evidentemente uno pseudonimo» (p. 271). In realtà, a ben vedere, il nome ricorre un'altra volta nella "Cronaca d'Arte", come autore di due articoli (*Le corse militari* e *L'outsider*) nel numero del 24 maggio 1891. Qui, davanti a "Cortella" si trova una "A" puntata, come l'iniziale di un nome proprio. Cortella sembrerebbe essere dunque il cognome del recensore di Colosi, che rimane comunque decisamente ignoto.

Nel prosieguo dell'articolo, tra gli esempi della poesia che sa farsi interprete dei «rivolgimenti morali, intellettuali e sociali» del proprio tempo, vengono citati proprio Emerson e Whitman, accanto a Shelley, Lucrezio, Goethe e Browning. Questi sono quindi i modelli cui i poeti italiani contemporanei devono guardare, dal momento che in Italia «questa poesia non c'è, questa poesia non si sente», se non in rarissimi casi.

La recensione di Cortella, cioè, non coglie la novità e il significato dell'operazione compiuta da Colosi sulla forma metrica delle sue poesie, ma ha comunque il merito di ricondurla in qualche modo a una tradizione non italiana, e soprattutto whitmaniana.

Noi oggi possiamo verificare come nella poesia di Colosi il modello di Whitman agisca tanto a livello contenutistico, quanto, e soprattutto, a livello formale. Colosi infatti sembra essere il primo poeta italiano ad aver assimilato le caratteristiche stilistiche delle *Leaves of Grass* e ad averle sperimentate coscientemente all'interno di una raccolta poetica, nonché uno dei primi poeti italiani in assoluto a scrivere in versi veramente liberi. A ben vedere, diversi elementi contribuiscono all'attribuzione di questo primato.

In primo luogo, la scelta del verso libero da parte di Colosi è una scelta consapevole e definitiva: dal 1887 il poeta palermitano mette a punto dei versi liberi di stampo whitmaniano, nella convinzione che questa sia la forma più adatta alla poesia moderna e ai temi che vuole affrontare, e da questo momento non scriverà più in altra forma. Non solo poche poesie sparse, quindi, ma tutte le poesie mature della sua raccolta sono composte in versi lunghi; quelle precedenti, in versi tradizionali, sono etichettate dall'aggettivo «giovanili», proprio allo scopo di prenderne le distanze, di dichiarare conclusa e superata (secondo una progressione cronologica ma forse anche gerarchica e valoriale) quell'esperienza.

In secondo luogo, la data di composizione di questi testi (1887-1889) è davvero altissima: agli stessi anni, infatti, risalgono i *Semiritmi* del Capuana, nati con tutt'altra finalità e composti in una forma comunque ben più ibrida. Per trovare un esperimento davvero paragonabile a quello di Colosi bisogna aspettare più di dieci anni, vale a dire lo scoccare del nuovo secolo, con testi come l'ode *A un macchinista* di Adolfo De Bosis o l'inno *A Roma* di Umberto Saffiotti, che torneranno a imitare molto da vicino le caratteristiche metriche e stilistiche della poesia di Whitman. Rispetto a questo limite cronologico, dunque, Colosi sembrerebbe dimostrare un'appropriazione veramente precoce del modello formale whitmaniano.

Un'ulteriore riflessione merita anche la questione dell'interazione tra poesia e prosa, portata in primissimo piano dall'opera di Colosi. La scelta di raccogliere nella stessa sezione della raccolta, sotto lo stesso titolo definitorio di *Prose ritmiche*, testi in prosa e testi in versi lunghi sembra dimostrare la percezione di una continuità tra le due forme da parte dell'autore. E in effetti, se si leggono i testi in prosa, si incontra una «*tournure* anaforica e allocutiva» spesso molto simile a quella che caratterizza le

poesie.²¹² Pertanto sembra plausibile concordare con Giovannetti, quando scrive che «l'opera di Colosi [...] scopre il verso libero (o la “strofe libera” come dice l'autore) dentro le modulazioni di una prosa ispirata ed enfatica, in tutti i sensi oratoria».²¹³ Questo non significa, tuttavia, che non esista uno scarto notevole tra testi in prosa e testi in versi, che consiste precisamente nella volontà di cercare un ritmo prosastico all'interno delle strutture formali della poesia. La possibilità di integrare l'uso di indici metrici tradizionali, come la scansione in versi (per quanto lunghi) e in strofe, con nuovi principi costruttivi del testo, di tipo logico-semantic, non sembra un'ovvietà a questa altezza cronologica. E proprio in questo passaggio, si potrebbe aggiungere, è probabile che Colosi abbia conosciuto Whitman, grazie alle traduzioni di Luigi Gamberale del 1887.

Infine, come ha opportunamente messo in luce Giovannetti, è piuttosto sorprendente la consapevolezza con cui si muove il poeta siciliano rispetto ai suoi contemporanei. Raramente poeti e teorici versoliberisti sapranno formulare, nei decenni successivi, riflessioni o proposte operative più chiare di quelle dichiarate da Colosi nei testi programmatici sopra citati.²¹⁴

Ferme restando tutte queste considerazioni, è bene però non sopravvalutare la maturità critica di Colosi. È possibile, cioè, che la differenza tra versetti whitmaniani e prosa non fosse per il poeta palermitano così chiara come sarebbe poi apparsa ai poeti di inizio Novecento, forti di anni di sperimentazione italiana del verso libero e forti anche dell'illuminante saggio di Jannaccone, che nel 1898 aveva dimostrato la *ratio* alla base dell'elaborazione ritmica e retorica della poesia di Whitman.

Ad ogni modo, il caso di Colosi «dimostra che una poesia radicalmente innovatrice, un verso privo di qualsivoglia forma di ritmicità trådita, in una parola liberissimo, può nascere improvvisamente, senza nessuna mediazione o graduazione di sorta, forte solo della propria cadenza salmodiante».²¹⁵ La poesia di Colosi, cioè, certifica che forme di verso veramente libero cominciano a diffondersi in Italia già nella seconda metà degli anni Ottanta, in maniera del tutto autonoma rispetto a quanto andava sviluppandosi nella poesia d'oltralpe, influenzate piuttosto, almeno in qualche caso, dall'esempio del versetto lungo whitmaniano. Certo, l'importanza del caso di Colosi va ridimensionata in considerazione del fatto che egli è rimasto di fatto un poeta minore e molto isolato, che poco ha potuto influenzare la storia della nostra letteratura. Tuttavia non andrà trascurato che nel 1903 venne pubblicata una traduzione in francese della sua raccolta, intitolata significativamente *Proses rythmiques* (mettendo quindi decisamente in secondo piano i *Canti* in metri tradizionali della prima parte).²¹⁶ Inoltre è senz'altro plausibile che l'esperienza di Colosi abbia costituito un esempio importante almeno per il gruppo simbolista siciliano

²¹² Ivi, p. 205.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 204.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ COLOSI, Eugenio, *Proses rythmiques*, traduites de l'italien par Charles Vincent, Reggio De Calabre: Charles Vincent Edit., 1903.

che, come vedremo, avrebbe elaborato le sue teorie e pratiche versoliberiste guardando attentamente anche a Whitman.

2.2 Carducci, Pascoli e D'Annunzio

La produzione poetica di precocissimi versoliberisti minori come Colosi o Turati contribuisce a dimostrare l'esistenza in Italia di una poesia metricamente libera strettamente legata all'esempio di Whitman e cronologicamente anteriore (o almeno contemporanea) ai paralleli esperimenti della poesia simbolista francese. Tuttavia, la poesia di Walt Whitman non avrebbe potuto radicarsi tanto in profondità nella cultura italiana a cavallo tra Otto e Novecento se a lui non avessero guardato anche i tre massimi poeti di quegli anni, i tre veri precursori e iniziatori della poesia italiana della modernità: Carducci, Pascoli e D'Annunzio.

Se per quanto riguarda le novità della poesia di D'Annunzio, come vedremo, sembra possibile riconoscere qualche ruolo alla suggestione del verso lungo whitmaniano, anche da un punto di vista metrico e stilistico, non si può dire lo stesso per la produzione poetica di Carducci e Pascoli, per i quali non sembra opportuno parlare di una vera e propria influenza formale di Whitman. Ciononostante, la ricezione del poeta americano da parte di Carducci e Pascoli è esemplificativa delle due principali, opposte tendenze da parte della cultura italiana: da un lato, Whitman viene accolto con entusiasmo, come modello di libertà e rinnovamento poetico; dall'altro, molti guardano alle novità della poesia whitmaniana con estrema diffidenza, pur senza riuscire a negarne il fascino e la grandezza.

2.2.1 Giosue Carducci

Carducci rappresenta indubbiamente il caso più rilevante del primo tipo di ricezione del poeta americano. Il 7 dicembre 1879, subito dopo aver letto l'articolo di Enrico Nencioni uscito quello stesso giorno sul "Fanfulla della Domenica", Carducci si affretta a comunicare all'amico il proprio assenso: «Ho letto con grande piacere e con grande ammirazione lo scritto sul Whitmann [sic]. Fa', fa' ancora di coteste rassegne di poeti inglesi. L'Italia ha bisogno di risanarsi».²¹⁷ Incarnando un'opinione molto diffusa nel pubblico italiano di fine secolo, cioè, Carducci vedeva «nel rapsodo americano il sommo bene della salute», una salute intesa in questa fase in senso propriamente letterario, vale a dire «un esempio di libertà ritmica, una rivolta contro il romanticismo di maniera».²¹⁸

A distanza di pochi giorni dalla pubblicazione del secondo articolo del Nencioni, nell'agosto 1881, Carducci torna a scrivergli:

²¹⁷ CARDUCCI, Giosue, *Lettere*, 22 voll., Bologna: Zanichelli, 1943-1968, vol. XII, p. 184.

²¹⁸ CAMBON, *Walt Whitman in Italia*, cit., p. 245.

I pezzi del Whitman scelti e tradotti benissimo.

Sai che il *Fogliame* americano io l'ho letto e l'ho tradotto a lettera tre volte col mio maestro d'inglese [...] È una bestia, sempre ubriaco; ma sente e respira l'America; e non sa quasi più nulla d'italiano; e me lo commentava facendo gesti e urli feroci.

E mi venne subito la voglia di tradurlo in esametri omerici. Tutti quei nomi a catalogo! quelle enumerazioni, successioni, quelle serie di paesaggi, di sentimenti, di figure straordinarie e vere! Io ne rimasi e ne sono rapito! Dopo i grandissimi poeti colossali, Omero, Shakespeare, Dante, ecc. ci sarà del più pensato, del più profondo, del più perfetto, ma nulla così immediato e originale.²¹⁹

Niente è rimasto, purtroppo, delle traduzioni carducciane.²²⁰ Tuttavia, queste poche parole rendono esplicito non solo il giudizio pienamente positivo di Carducci nei confronti della poesia di Whitman, ma anche un certo interesse per le forme ritmiche da lui utilizzate, la spontanea volontà di farle proprie, di portarle nella propria lingua e nella propria poesia.

Forse, come ha suggerito Carlo Caruso, la curiosa dichiarazione di Carducci si potrebbe spiegare anche con la sua ferma convinzione che il canto poetico «dovesse trovare la sua sede naturale in un ritmo predisposto», in una forma preordinata, quanto meno strofica.²²¹ Il profondo classicismo del vate bolognese e la sua riverenza nei confronti della tradizione letteraria, cioè, non potevano permettergli di accogliere interamente la proposta metrica di Whitman, con la sua libertà incondizionata.²²² Forse proprio per questo, malgrado l'evidente fascino che le *Leaves of Grass* avevano esercitato su di lui, non è possibile individuare nella poesia di Carducci alcuna traccia di un'imitazione formale di Whitman.

Ciononostante, sarebbe sbagliato non riconoscere al professore bolognese alcun ruolo nella ricezione italiana del poeta americano. Non bisogna dimenticare, infatti, che negli anni Ottanta dell'Ottocento Carducci era una delle personalità più influenti (se non la prima in assoluto) del panorama letterario nazionale. La sua lettura e il suo apprezzamento dell'opera di Whitman, pertanto, non avranno mancato di influenzare molti dei letterati, di maggiore o minore spessore, che frequentavano la sua cerchia. Tra questi forse si potrà nominare, a titolo d'esempio, il semiconosciuto

²¹⁹ CARDUCCI, *Lettere*, cit., vol. XIII, pp. 172-173.

²²⁰ Sull'entusiasmo di Carducci per le *Leaves of Grass* si veda LESCA, Giuseppe, *Carducci lettore di Whitman*, Bologna: Cooperativa Tipografica Azzoguidi, 1937. Il brevissimo saggio, oltre a riportare alcuni passi delle lettere di Carducci a Nencioni e alcuni brani delle traduzioni whitmaniane di quest'ultimo, non avanza considerazioni particolarmente significative, ma resta l'unico studio dedicato al rapporto di Carducci col poeta americano.

²²¹ CARUSO, Carlo, *Metri barbari, verso libero*, in CARUSO, Carlo – RIGOLI, Juan (a cura di), *Poétiques barbares*, Ravenna: Longo, 1998, pp. 209-230: 220.

²²² Questo è il giudizio espresso da Glauco Cambon (in *Walt Whitman in Italia*, cit., p. 245) e da BIAGINI, Mario, *Pascoli e il poeta americano Walt Whitman*, in A.A.V.V., *Pascoli*, Atti del Convegno nazionale di studi pascoliani, San Mauro Pascoli, 11-12-13 maggio 1962, Santarcangelo di Romagna: Maggioli, 1965, pp. 9-25: 11-12: «Il Carducci rivela, così, un lato represso del suo genio di poeta che, dopo aver ripreso e sollevato la tradizione con la musica ampia, wagneriana degli esametri e dei pentametri barbari, più avrebbe allargato e innalzato il ritmo, se non fosse stato trattenuto dalla prepotente educazione classica».

Primo Bartolini, allievo del Carducci a Bologna poi emigrato in America, autore di una raccolta di poesie significativamente intitolata *Scattered Leaves*.²²³

Inoltre, sebbene le lettere carducciane inviate al Nencioni non potessero – com'è ovvio – essere note al pubblico del tempo, è rilevante notare che il critico fiorentino, nell'articolo whitmaniano del 1883, aveva ritenuto opportuno riferire ai lettori il giudizio positivo del vate bolognese, come autorevole garanzia della qualità della poesia di Whitman. Così, Nencioni inseriva Carducci nel novero degli illustri ammiratori del poeta americano (insieme a Swinburne, Mazzini, Hugo e Rossetti), e ne riportava le seguenti parole: «questo strano Americano, nonostante i suoi evidenti difetti, appartiene alla famiglia omerica».²²⁴

Al di là della sua attività di diffusione e discussione della poesia di Whitman nell'Italia di fine Ottocento, poi, si potrà forse riflettere anche sulla curiosa coincidenza cronologica per cui l'opera indubbiamente più rivoluzionaria del Carducci, vale a dire le *Odi barbare* del 1877, fu pubblicata quasi in contemporanea alla scoperta italiana di Whitman del 1879. E il parallelo formale sembra avallato dallo stesso Carducci, quando nella dichiarazione appena citata suggerisce la possibilità di una traduzione dei versetti whitmaniani in esametri barbari.

A questo punto, prima di procedere, occorre fare un passo indietro e tornare effettivamente al 1877. L'esperimento compiuto dal Carducci nelle sue *Odi barbare*, come ben noto, consisteva nel tentativo di riprodurre i metri classici utilizzando dei versi già esistenti nella tradizione italiana, eventualmente accostando più versi l'uno all'altro, di modo che gli accenti grammaticali italiani coincidessero con gli accenti grammaticali del corrispondente verso latino. Se il tentativo carducciano non rappresentava una novità assoluta, essendo già stato attuato – con metodi diversi – sin dal XV secolo, nuova era l'effettiva acclimatazione in forme italiane dell'esametro e del pentametro, che non avevano trovato in passato una realizzazione altrettanto efficace; ma nuova era anche la «compenetrazione fra la ricerca metrica e l'ideale di una ritrovata classicità», e soprattutto la centralità che la proposta carducciana era riuscita a ottenere per un'intera stagione della poesia italiana.²²⁵ Sin dalla prima edizione, infatti, le *Odi barbare* avevano suscitato sia una notevole attenzione critica, divisa tra strenui detrattori e convinti sostenitori, sia un grande numero di imitazioni. In particolare, l'elemento che più aveva colpito il pubblico italiano, accanto all'eliminazione della rima e all'impiego di versi insolitamente lunghi, consisteva soprattutto nell'elasticità della misura dell'esametro, che potendo essere realizzato dalla somma di diversi versi (dal quinario all'ottonario nel primo emistichio, dall'ottonario

²²³ A proposito della figura di Bartolini e delle sue poesie, si veda BRERA, Matteo, *Primo Bartolini and the "Eye-talians" of Nashville: Becoming American in the Athens of the South*, "Quaderni d'Italianistica", 38, n. 1, 2017, pp. 11-36.

²²⁴ NENCIONI, *Il poeta della democrazia*, cit.

²²⁵ BELTRAMI, Pietro G., *La metrica italiana*, Bologna: Il Mulino, 2011⁵, pp. 150-151.

all'endecasillabo nel secondo), poteva di fatto oscillare tra le tredici e le diciassette sillabe, riproducendo la variabilità sillabica dell'esametro latino.

Nella nota metrica che accompagnava l'edizione del 1877,²²⁶ Carducci aveva in realtà dimostrato come le sue intenzioni fossero di natura squisitamente classicistica, persino filologica. L'esperimento della trasposizione in lingua italiana dei metri latini era giustificato tramite il paragone con quanto avevano fatto prima di lui Orazio e Catullo con i metri eolici, o Dante con le forme poetiche provenzali. Anzi, il tentativo di «recare qualche po' di varietà formale nella nostra lirica moderna» nasceva in Carducci proprio dalla consapevolezza della profonda crisi che attraversava la poesia del suo tempo: se generi come il dramma o l'epopea erano già morti o agonizzanti, nella lirica Carducci vedeva ancora una possibilità di «guarigione», a condizione tuttavia che si serbasse «arte», vale a dire forma ardua, rigorosa e prestabilita. Davanti ai cosiddetti «metri liberi» che andavano diffondendosi sempre più a fine Ottocento, forme di «verseggiatura da recitazione e da descrizione, senza strofe, con le rime a piacere», sottospecie di «lirica borsa, con la pancia, in veste da camera, larga a cintura, e in pantofole», Carducci ricercava nuovi mezzi espressivi senza sottrarsi in alcun modo alla costrizione della forma. Non solo, ma le strofe neoclassiche senza rima da lui «inventate» non avevano alcuna pretesa di sostituirsi alle strofe in versi e rime tradizionali, come dimostrato non solo dalla sua successiva produzione poetica, dove le due forme continueranno a convivere pacificamente (basti pensare a una raccolta come *Rime e ritmi*), ma anche dalle prime parole della stessa nota metrica, che non lasciano spazio a fraintendimenti: «vulli congedarmi da' lettori co' i versi alla rima, proprio per segno che io con queste odi non intesi dare veruna battaglia, grande o piccola, fortunata o no, a quella compagna antica e gloriosa della poesia nuova latina».²²⁷

Eppure, proprio con la prima edizione delle *Odi barbare* si apre il dibattito sulla legittimità della sperimentazione di nuove forme poetiche. La responsabilità di ciò, in effetti, va attribuita in parte allo stesso Carducci, che nella medesima nota introduce alcune questioni salienti in proposito: si tratta, in primo luogo, della constatazione della crisi della moderna poesia e della lirica in particolare, con la conseguente necessità di un rinnovamento formale; in secondo luogo, Carducci giustifica la propria operazione con un principio che sarà poi tra i più ricorrenti nelle teorie versoliberiste, vale a dire l'esigenza di esprimere i propri «pensieri e sentimenti» (che sono nuovi e diversi da quelli che i padri della tradizione poetica italiana «splendidamente concepirono ed espressero») in una forma metrica concorde alla «forma organica» con la quale essi si presentano nella sua mente.

²²⁶ La nota è riportata per intero da CARUSO, Carlo, *La nota carducciana alle Odi barbare (1877), la libertà metrica e la poesia di Leopardi*, "Per leggere: i generi della lettura", 7 (2007), n. 2, pp. 109-124: 109-110. Da qui saranno tratte le successive citazioni della nota carducciana.

²²⁷ Proprio *Alla rima* era intitolata infatti l'ode che chiudeva la raccolta del 1877.

Nella stessa direzione conduceva poi lo scritto critico di Giuseppe Chiarini, fedelissimo sostenitore del Carducci, che accompagnava la seconda edizione delle *Odi barbare*, nel 1878: qui, in risposta a coloro che avevano cercato di dichiarare inaccettabili i nuovi metri carducciani, Chiarini rivendicava piena autonomia al poeta che volesse introdurre delle innovazioni formali, sostenendo che «voler limitare al poeta il campo delle combinazioni ritmiche sarebbe lo stesso che volergli limitare il campo delle immagini e de' pensieri», e dunque della creazione stessa.²²⁸ Poco importa se quattro anni dopo lo stesso Chiarini, insieme con il Mazzoni, avrebbe poi cercato di regolamentare in maniera più rigida le norme della metrica neoclassica, così da limitare la pericolosa varietà delle soluzioni metrico-prosodiche carducciane.²²⁹ Il dibattito sulla legittimità e sulla necessità di liberare la poesia italiana dalla gabbia dei metri tradizionali era già avviato, e la grande maggioranza dei lettori e dei poeti delle nuove generazioni vedeva ormai nell'esempio barbaro carducciano «un esplicito incoraggiamento a lasciare il solco della tradizione».²³⁰

Già nel 1883, Domenico Gnoli sottolineava le differenze tra il recente esperimento carducciano e quelli dei suoi predecessori, mettendo in luce le conseguenze che la proposta barbara portava con sé:²³¹

Finalmente abbiamo gli esametri e i pentametri, *senza numero determinato di sillabe, senza accenti a sedi determinate*. Questa è questione affatto distinta dalle precedenti, trattandosi di vedere se possa darsi metro senza metro, cioè misura senza misura. I distici latini avevano la loro misura da cui non potevano allontanarsi d'un pelo. Non si misurava a sillabe ma a piedi; e data l'equipollenza di due brevi con una lunga, esso era costantemente composto di sei piedi uguali o equivalenti. [...] Ma nell'esametro del Carducci qual è la misura? Di qui non s'esce: o convien dire che possa stare un verso senza misura, una metrica senza metro, e allora non dico altro: ovvero convien mostrare quale sia questo metro, questa misura ne' distici del Carducci, e mi do subito per vinto al mio illustre amico. Né vale, a parer mio, la ragione da esso accennata, che cioè le sue *Odi* siano «composte e armonizzate di versi e di accenti italiani». Egli è vero che i suoi esametri e pentametri si possono decomporre in versi italiani; ma *l'accoppiamento libero di versi di varia natura, senza alcuna legge che ne determini esattamente i ritorni, è fuori della misura, è fuori del dominio della metrica*.²³²

A posteriori, conoscendo gli sviluppi della poesia italiana a cavallo tra Otto e Novecento, la lettura dello Gnoli risulta di impressionante lucidità. Proprio dall'accostamento inedito – e da un certo punto in poi del tutto sregolato e illimitato – di versi tradizionali sarebbe nata la «prima e particolare forma

²²⁸ CHIARINI, Giuseppe, *I critici italiani e la metrica delle Odi barbare. Discorso*, premesso alla seconda edizione delle *Odi barbare* (Bologna: Zanichelli, 1878).

²²⁹ CHIARINI, Giuseppe – MAZZONI, Guido, *Esperimenti metrici*, Bologna: Zanichelli, 1882.

²³⁰ CARUSO, *La nota carducciana alle Odi barbare*, cit., p. 111.

²³¹ Lo stesso Domenico Gnoli, peraltro, aveva dibattuto con Carducci in merito all'utilità della rima: all'articolo dello Gnoli che inneggiava alla scomparsa della rima (*La rima e la poesia italiana*, "Nuova Antologia", dicembre 1876, poi raccolto in GNOLI, Domenico, *Studi letterari*, Bologna: Zanichelli, 1883, pp. 177-237) Carducci aveva risposto tramite lettera privata il 4 febbraio 1877 (CARDUCCI, *Lettere*, cit., vol. XI, pp. 29-30), criticando duramente la degenerazione delle forme liriche e la proliferazione di metri facili e informi. Parte della difesa carducciana della rima è riportata da CARUSO, *La nota carducciana alle Odi barbare*, cit., pp. 115-116.

²³² GNOLI, Domenico, *Vecchie odi barbare e traduttori d'Orazio*, in ID., *Studi letterari*, cit., pp. 359-390: 388-389. Corsivi miei.

storica» del verso libero italiano,²³³ quel verso lungo composto che costituisce la forma più tipica della poesia di Gian Pietro Lucini e dei poeti simbolisti più in generale.

Fu probabilmente Luigi Capuana a superare per primo gli ultimi ostacoli che separavano la poesia italiana dalla definitiva liberazione metrica, colpendo la tradizione «nel punto in cui essa si presentava più debole, vale a dire nell'instabile, discussa e pertanto facilmente travisabile prosodia delle *Barbare*».²³⁴ Nei *Semiritmi* del 1888, fingendo di proporre delle traduzioni interlineari di un'opera poetica in lingua danese, Capuana pubblicava in realtà delle poesie originali composte in versi completamente liberi, di cui Carducci veniva «esplicitamente riconosciuto come nume tutelare»²³⁵ (*A Enotrio* era ironicamente dedicata l'ode in apertura). I primi *Semiritmi*, usciti sul "Fanfulla della domenica" nel 1882, erano senz'altro scaturiti da un'intenzione parodica nei confronti del modello barbaro; tuttavia, «man mano che la marea del verso libero cresceva», l'esperimento del Capuana «andava configurandosi sempre meno come scherzo e sempre più come scelta consapevole».²³⁶

Nel 1891, riconducendo i *Semiritmi* a una forma di «prosa numerosa», il Gargano li accostava all'esempio liberissimo di Walt Whitman:

Ma il Capuana volle, per esempio, in poesia essere un innovatore e certo quella prosa assai numerosa che è a certi intervalli aiutata dalla assonanza o dalla consonanza, dal ritornare insistente di certe espressioni, ha veramente una non so quale vaga e nuova seduzione ritmica che ci dà veramente l'illusione del verso, della strofa e di una vera poesia infine quando è adoperata a rappresentare un fantasma colorito, veramente poetico. [...]

Ma egli non è stato sempre così felice: nella narrazione massimamente egli cade spesso in un'arte troppo pedestre che male riproduce ora certa primitiva e quasi ingenua freschezza di sentimento, quale per esempio ritroviamo in quei famosi canti di Walt Whitman, dai quali (senza alcun dubbio) il Capuana derivò la maniera dei suoi *Semiritmi*.²³⁷

Sulla derivazione della forma dei *Semiritmi* dalle *Leaves of Grass*, in realtà, qualche dubbio è possibile avanzarlo.²³⁸ Ciò che qui conta rilevare, tuttavia, è come nel canone dei modelli alla base dei primi

²³³ PIETROPAOLI, *Riflessioni sul verso libero in Italia*, cit., p. 297.

²³⁴ CARUSO, *Metri barbari, verso libero*, cit., pp. 225-226.

²³⁵ Ivi, p. 226.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ GARGANO, Giuseppe Saverio, *Poeti italiani viventi*, "Vita nuova", III, 1, gennaio 1891, pp. 7-8. Il contributo è segnalato da GIUSTI, Simone, *L'instaurazione del poemetto in prosa (1879-1898)*, Lecce: Pensa MultiMedia, 1999, pp. 100-101. A Giusti si rimanda anche per una riflessione sull'incerta percezione della distinzione tra poesia e prosa che la ricezione dei *Semiritmi* di Capuana dimostra, tipica degli ultimi decenni dell'Ottocento.

²³⁸ Sull'idea delle finte traduzioni avrà probabilmente agito soprattutto, oltre al modello delle *Odi barbare*, l'esempio delle celebri traduzioni interlineari di Niccolò Tommaseo, del 1841-1842, che saranno meglio approfondite nel capitolo successivo, dedicato a Pascoli. Tuttavia, anche Finotti interpreta l'esperimento di Capuana «in riferimento polemico al verso lungo di Whitman» (FINOTTI, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800*, cit., p. 97), e non bisogna dimenticare che in quegli anni Capuana era il direttore del "Fanfulla della domenica", la rivista che aveva accolto i primi articoli whitmaniani di Enrico Nencioni. Forse una somiglianza con le *Foglie d'erba* può essere individuata soprattutto nell'uso insistito e frequente di ripetizioni,

esperimenti versoliberisti – come quello di Capuana – tanto Whitman quanto Carducci trovano gradualmente la loro collocazione.

L'inchiesta sul verso libero condotta da Marinetti a inizio Novecento lo dimostra chiaramente. Qui, laddove Capuana rivendica per sé il ruolo di primo poeta versoliberista italiano, molti dei principali fautori della liberazione metrica individuano proprio in Carducci un precursore e un punto di riferimento: Silvio Benco, Paolo Buzzi e soprattutto Gian Pietro Lucini accolgono Carducci nel novero dei riformatori della poesia di ogni tempo, accanto a Foscolo e Leopardi – nella tradizione italiana – ma anche ai padri del verso libero internazionale, come i simbolisti francesi e Walt Whitman.²³⁹

Insomma, nonostante le intenzioni all'origine dell'operazione carducciana fossero radicalmente opposte, il Novecento assegnò alle *Odi barbare* un «ruolo-chiave nello svolgimento della poesia italiana in direzione del verso libero».²⁴⁰ L'equivoco critico, che in seguito si sarebbe consolidato soprattutto grazie alle interpretazioni che della metrica barbara avrebbero dato Alfredo Gargiulo e Gianfranco Contini,²⁴¹ era in realtà stato riconosciuto da Diego Garoglio già nel 1903, in uno dei primi scritti sul verso libero italiano:

Ma il colpo di grazia alla rima ed al ritmo fisso fu dato nella 2° metà del sec. XIX da Giosue Carducci, il quale se è riuscito infine nel tentativo, secolarmente abortito da noi ma fortunato specialmente nella letteratura tedesca, di richiamare in vita le forme classiche antiche adattandole alle esigenze sillabiche dei linguaggi neolatini, à *senza saperlo e volerlo* spianata la via alla fioritura e maturazione del verso libero. Proprio le *Odi Barbare*, oltretutto coll'abolizione della rima, dettero un formidabile colpo alla prosodia tradizionale nel congegno strofico ed anche nella ritmica. Infatti, senza star li ad enumerare una per una tutte le novità ritmiche introdotte dal Carducci [...], basti osservare che la costruzione dell'esametro e del pentametro in lui e in quelli della sua scuola (anche nel D'Annunzio di *Canto Novo* e delle *Elegie romane*), offre, soprattutto nei primi tempi, *una tale varietà di movenze e di atteggiamenti, e tali estremi di lunghezza o brevità, da farci affermare che l'unità del ritmo, male salvata dall'uniformità delle strofe, è stata spesso praticamente abolita* né più né meno che in certi versi dell'Orvieto, del D'Annunzio, del De Bosis e dei molti giovanissimi cultori e difensori del verso libero [...].

Che fecero i nuovi se non proceder oltre sulla stessa strada, verso la quale sospinsero ancora gli esempi americani di Walt Whitman, i *Semiritmi* di Luigi Capuana e gl'ingegnosi tentativi dottrinari di Ugo Fleres [...]?²⁴²

Nelle parole di Garoglio, oltre al riconoscimento dell'inconsapevolezza da parte del Carducci barbaro del proprio ruolo nella liberazione metrica della poesia italiana, si trova di nuovo, tra i precursori del verso libero italiano, proprio il riferimento a Walt Whitman.

parallelismi e ritornelli da parte di Capuana. Cfr. SPERA, Francesco, *Metrica fra antico e nuovo: da Vittorio Imbriani a Luigi Capuana*, "Metrica", IV, 1986, pp. 147-163: 158-160.

²³⁹ MARINETTI, *Enquête Internationale sur le Vers Libre*, cit., pp. 43-44, 103-130, 142-148.

²⁴⁰ CARUSO, *La nota carducciana alle Odi barbare*, cit., p. 111.

²⁴¹ Per un approfondimento a questo proposito si vedano i due saggi di Carlo Caruso più volte citati nel corso di questo capitolo.

²⁴² GAROGLIO, Diego, *Il verso libero. A proposito di "Verso l'Oriente" di Angiolo Orvieto*, in ID., *Versi d'amore e prose di romanzi. Saggi di critica contemporanea*, Livorno: Raffaello Giusti editore, 1903, pp. 149-171: 156-157. Corsivi miei.

Considerando la natura versoliberista della ricezione delle *Odi barbare*, forse non sembrerà troppo azzardato immaginare che il pubblico italiano non vedesse una così grande differenza tra gli esametri carducciani e le *Foglie d'Erba* di Whitman, specie se lette nelle traduzioni in prosa di Enrico Nencioni o ancor più in quelle interlineari di Luigi Gamberale. Se lo stesso Carducci, leggendo le *Leaves of Grass* in lingua originale, aveva ritenuto possibile metterne a punto una traduzione in esametri, non stupirà che alcuni giovani versoliberisti (non ultimi D'Annunzio e Lucini) abbiano voluto sperimentare nuove forme di verso lungo proprio facendo interagire i due modelli, guardando cioè alla libertà del poeta americano attraverso lo strumento combinatorio barbaro, laddove Carducci sicuramente offriva un esempio più autorevole e legittimo per la poesia italiana (oltreché più facile, poiché basato sull'accostamento di ben noti versi tradizionali).

Alla corrispondenza dei due modelli, accanto a qualche somiglianza formale (come l'inedita lunghezza dei versi, la grande attenzione alla scansione ritmica, la ricerca di una tonalità alta e retoricamente intonata), avrà senz'altro contribuito la coincidenza cronologica cui si è accennato sopra, per cui nel momento in cui Whitman aveva fatto il suo ingresso nel panorama letterario italiano, i lettori avevano già assimilato la proposta barbara del più autorevole poeta italiano del tempo. Nel corso degli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento, poi, le nuove edizioni delle *Odi barbare* (1882, 1886, 1889, 1893) avrebbero continuato a intrecciarsi con i successivi articoli whitmaniani di Enrico Nencioni e soprattutto con le fortunate antologie di traduzioni di Luigi Gamberale (1887 e 1890), finché nel 1907 la morte di Carducci sarebbe venuta a coincidere con la pubblicazione della prima traduzione integrale delle *Foglie d'Erba*.

2.2.2 Giovanni Pascoli

La questione della sovrapposizione e interferenza tra traduzioni e pseudo-traduzioni, esperimenti di metrica neoclassica e di metrica libera avrebbe trovato il più acuto interprete in Giovanni Pascoli, e in particolare in uno dei più importanti trattati metrici di fine Ottocento, vale a dire la lettera *A Giuseppe Chiarini*.²⁴³

Pascoli infatti partecipò in prima persona al dibattito metrico degli anni Ottanta e Novanta, ponendosi nella schiera di coloro che, pur ammirando l'esperimento di Carducci e volendo strenuamente difenderlo e celebrarlo, riconoscevano i pericoli dell'eccessiva incertezza normativa delle

²⁴³ PASCOLI, Giovanni, *A Giuseppe Chiarini*, in ID., *Opere*, a cura di Maurizio Perugi, Milano-Napoli: Ricciardi, 1981, II, pp. 1937-1996. La lettera non fu mai edita in vita dal poeta, fatta eccezione per un paio di stralci pubblicati da Giuseppe Chiarini sulla "Rivista d'Italia" nel maggio 1901, in un numero dedicato al Carducci. La prima edizione integrale uscì nel volume curato da Maria Pascoli: PASCOLI, Giovanni, *Antico sempre nuovo*, Bologna: Zanichelli, 1925, pp. 339-416.

Odi barbare e desideravano una regolamentazione metrico-prosodica non solo più rigida ma anche più fedele al sistema originario classico. Ancora più di Chiarini e Mazzoni, Pascoli portava «nella metrica italiana, barbara e non, l'esperienza del poeta in latino di consumata abilità»,²⁴⁴ che gli consentì di avanzare un'osservazione di primaria importanza, cui è dedicata tutta la prima parte della lettera *A Chiarini*: nei versi classici, scrive Pascoli, gli accenti grammaticali e quelli ritmici non coincidevano, rendendo possibile e anzi necessaria la compresenza di due diverse letture del verso. La metrica carducciana ha «la sua base razionale e storica, perché i suoi versi corrispondono alla pronuncia grammaticale dei versi antichi, la quale si usava, non v'ha dubbio»,²⁴⁵ inoltre, nelle *Odi barbare*, la scansione ritmica dei versi latini rimane percepibile in forma riflessa «per una virtù propria del poeta», vale a dire per la maestria eccezionale del Carducci stesso che riesce a «suggerire al nostro animo il ricordo degli antichi». ²⁴⁶ Ma proprio per questo motivo, il metodo carducciano non doveva né poteva, secondo Pascoli, essere imitato dai poeti delle nuove generazioni, che dovevano invece tentare di riprodurre più fedelmente gli accenti ritmici del verso classico: «cerchiamo, se possibile, di sostituire, specialmente nel tradurre le lingue classiche, il ritmo proprio al ritmo riflesso». ²⁴⁷

Pascoli dedicava perciò tutta l'ultima parte della lettera a Chiarini a dimostrare come, applicando una serie di regole accentuative e prosodiche, anche la lingua italiana potesse assumere natura quantitativa, con sillabe brevi e lunghe, e costruire così dei metri equivalenti a quelli latini. In effetti, gli esametri tentati dal Pascoli nelle sue traduzioni omeriche riproducono il ritmo di quelli classici con una fedeltà e una perizia che non hanno pari in nessun altro poeta italiano: l'esametro pascoliano, a differenza di quello carducciano, è un verso sinarteto, vale a dire una misura unitaria, nella quale i versi italiani eventualmente individuabili non hanno più alcuna pertinenza. ²⁴⁸

Tuttavia, un siffatto sistema di metrica neoclassica doveva presto risultare insoddisfacente allo stesso Pascoli. Tra il 1896 e il 1899, infatti, Pascoli aveva progettato di pubblicare con Sandron un volumetto dal titolo *Regole e saggi di metrica neoclassica*, il quale però non vide mai la luce. ²⁴⁹ Secondo

²⁴⁴ BELTRAMI, *La metrica italiana*, cit., p. 152. Oltre a questo, la critica ha più volte rilevato l'importanza dell'apporto dei principali studi di metrica italiana, classica e comparata di fine secolo, per lo più citati dallo stesso Pascoli nella lettera: ZAMBALDI, Francesco, *Il ritmo dei versi italiani*, Roma-Torino-Firenze: Loescher, 1874; FRACCAROLI, Giuseppe, *Saggio sopra la genesi della metrica classica*, Firenze: Tipografia della "Gazzetta d'Italia", 1881, e ID., *D'una teoria razionale di metrica italiana*, Torino: Loescher, 1887; SOLERTI, Angelo, *Manuale di metrica classica italiana ad accento ritmico*, Torino: Loescher, 1886. A questi si aggiunga ovviamente CHIARINI-MAZZONI, *Esperimenti metrici*, cit., e si tenga presente la prima nota bibliografica di Perugi in PASCOLI, *A Giuseppe Chiarini*, cit., p. 1938.

²⁴⁵ PASCOLI, *A Giuseppe Chiarini*, cit., p. 1969.

²⁴⁶ Ivi, p. 1941.

²⁴⁷ Ivi, p. 1981.

²⁴⁸ GIOVANNETTI-LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, cit., pp. 236-237.

²⁴⁹ Il volume fu infatti immediatamente ritirato dalla circolazione, così che oggi se ne conservano soltanto quattro esemplari, datati Sandron 1900, di cui uno con correzioni autografe. Cfr. GARBOLI, Cesare, *Premessa alle Regole di*

qualcuno, a dissuadere l'autore fu la consapevolezza che anche il D'Ovidio stava lavorando a uno studio sullo stesso tema;²⁵⁰ secondo Garboli, il problema era piuttosto che «gli esametri italiani come li voleva il Pascoli poteva farli lui e solo lui, e con tale sforzo che egli fu il primo a giudicarli impraticabili e li piantò lì».²⁵¹ Così nel 1913 un suo allievo, Antonio Scolari, avrebbe riferito che nel corso tenuto all'Università di Bologna nell'anno accademico 1910-1911 Pascoli aveva dichiarato di non considerare più adeguato il sistema impiegato nelle sue traduzioni omeriche e argomentato nella lettera a Chiarini, ritenendo ormai che solo l'endecasillabo sciolto fosse adatto a rendere in italiano l'esametro classico.²⁵²

Il parziale fallimento del sistema di metrica neoclassica proposto nella lettera *A Chiarini*, tuttavia, non diminuisce la genialità di alcune riflessioni compiute da Pascoli in questa sede, che risultano peraltro molto interessanti anche per il nostro discorso sulla ricezione italiana di Whitman. Nella trattazione pascoliana, infatti, la riflessione sulla resa ritmica in italiano dei versi quantitativi classici si intreccia «all'influenza delle teorie traduttive, anche straniere, sulla stessa poesia italiana, e sul rapporto tra questi tentativi e i nuovi tentativi, italiani e no, di una poesia in qualche modo versoliberista».²⁵³ Insomma, alla vigilia della rivoluzione del verso libero, la riflessione italiana sulla metrica risulta profondamente influenzata dal dibattito intorno alla traduzione di poesia classica e contemporanea, e in particolare dalla nuova attenzione che questi esperimenti riconoscevano alla funzione del ritmo in poesia. E forse nessuno scrittore meglio di Pascoli, «con la sua riflessione teorica e con la sua pratica traduttiva, esemplifica questa fase di lungo e proficuo travaglio»,²⁵⁴ condensato proprio nel saggio *A Giuseppe Chiarini*.

metrica neoclassica con una lettera a Giuseppe Chiarini, in PASCOLI, Giovanni, *Poesie e prose scelte*, progetto editoriale, introduzioni e commento a cura di Cesare Garboli, Milano: Mondadori, 2002, II, pp. 179-200: 179.

²⁵⁰ L'opinione è di Capovilla (CAPOVILLA, Guido, *Lingua e metro nella sperimentazione "barbara"*, in ID., *Fra le carte di Castelvecchio. Studi pascoliani*, Modena: Mucchi, 1989, pp. 203-233) e Audisio (AUDISIO, Felicità, *Pascoli: metrica "neoclassica" e metrica italiana*, "La Rassegna della Letteratura Italiana", CIC (1995), 3, pp. 34-91). Il saggio in questione è D'OVIDIO, Francesco, *La versificazione delle Odi barbare*, in A.A.V.V., *Miscellanea di studi critici in onore di Arturo Graf*, Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, 1903, preceduto inoltre da un altro articolo dello stesso autore su un tema tangente, vale a dire *Sull'origine dei versi italiani*, del 1898, dove il D'Ovidio si dichiarava dubbioso sulla possibilità di una lettura accentuativa dei versi in epoca classica.

²⁵¹ GARBOLI, *Premessa*, cit., p. 198.

²⁵² La testimonianza dello Scolari, pubblicata sul "Marzocco" del 20 aprile 1913, è ricordata anche da GARBOLI, *Premessa*, cit., p. 199.

²⁵³ CHIUMMO, Carla, «*La poesia senza più ritmo? La poesia in prosa?*». *Ritmo e traduzione tra "Barbare", "Semiritmi", e sperimentalismo pascoliano*, "Rivista Pascoliana", 14 (2002), pp. 85-108: 87. Al saggio della Chiummo si rimanda anche per un approfondimento sul rapporto della riflessione di Pascoli con quelle compiute più o meno contemporaneamente non solo da altri metricisti e traduttori italiani, ma anche da alcuni poeti e traduttori stranieri, in particolar modo inglesi e tedeschi. Per quanto riguarda più in generale l'importante ma poco indagato rapporto tra le pratiche di traduzione e la nascita della metrica libera tra Otto e Novecento, si veda almeno CONTINI, Gianfranco, *D'un modo di tradurre*, in ID., *Un anno di letteratura*, Firenze: Le Monnier, 1946, pp. 133-142. Cfr. GIOVANNETTI, Paolo, *Il verso di traduzione*, in GIOVANNETTI-LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, cit., pp. 281-300.

²⁵⁴ CHIUMMO, «*La poesia senza più ritmo? La poesia in prosa?*», cit., p. 86.

Infatti, dopo aver preso le mosse dalle *Odi barbare*, Pascoli giunge nella seconda parte della lettera a considerare il caso delle traduzioni dei *Canti popolari greci e illirici* compiute da Niccolò Tommaseo nel 1841. Data la sua autorevolezza e la sua indiscussa perizia metrica, «è senz'altro Tommaseo, insieme a Carducci, l'altra ombra gigantesca con cui si confronta direttamente Pascoli sul terreno della sperimentazione metrica».²⁵⁵ Le traduzioni interlineari di Tommaseo, che nell'Ottocento erano generalmente considerate alla stregua di una prosa ritmica, oggi sono solitamente individuate come uno dei primi esperimenti (se non il primo in assoluto) all'origine della liberazione metrica italiana – non certo nella coscienza dell'autore-traduttore, ma senz'altro nella prospettiva dei primi versoliberisti attivi a cavallo tra Otto e Novecento in cerca di modelli e legittimazioni. Commentando la lingua e la struttura di un passo dei *Canti* di Tommaseo, Pascoli scrive:

Per codesta disposizione e codest'ordine principalmente noi proviamo non so qual incanto nel leggere quei...come s'ha a dire? Versi, no, prosa, nemmeno. Forse l'uno e l'altro? [...]
Sotto gli occhi è la prosa; ma se la leggiamo, questa prosa, in quelle linee disuguali, ecco agli orecchi dell'anima risonare il verso. C'è insomma una doppia misura, per l'orecchio del corpo e per quello dell'anima, presente e assente, diretta e riflessa.²⁵⁶

Dall'analisi di queste traduzioni, Pascoli passa, quasi senza soluzione di continuità, al già citato caso di Luigi Capuana, il «valentuomo» che dall'«indefinibile effetto» dei *Canti* di Tommaseo «ricavò una sua teorica e una sua prassi di *semiritmi*».²⁵⁷ Anche l'esperimento del Capuana, infatti, viene ricondotto da Pascoli alla teoria del «doppio ritmo»: le due prose ritmiche, cioè, conservano la loro essenza poetica proprio grazie al «ritmo riflesso», quello «lontano» che si percepisce attraverso l'«immaginazione»:

Ma perché il sogno ci sia, occorre che ci sia la realtà: perché ci sia l'eco, bisogna che ci sia la voce; perché ci sia l'ombra, ci vuol la cosa. [...] Occorre insomma che il nostro semiritmo sia una traduzione o vera o supposta; ma traduzione, ombra, eco, sogno di qualche cosa!²⁵⁸

Per questo stesso motivo, Pascoli ritiene che gli esperimenti di Tommaseo e di Capuana, come del resto quelli barbari di Carducci, non possano essere imitati. A questo punto, la riflessione pascoliana sul ritmo compie un ulteriore e definitivo passo avanti, per concentrarsi non più sul caso delle traduzioni o su quello delle pseudo-traduzioni, ma sulla produzione originale in versi liberi, indagata proprio tramite l'esempio di «un grande maestro d'oltre Atlantico», e cioè Walt Whitman.

²⁵⁵ Ivi, p. 98.

²⁵⁶ PASCOLI, *A Giuseppe Chiarini*, cit., p. 1971.

²⁵⁷ *Ibidem*. Il corsivo è di Pascoli. Già pubblicati in parte sul “Fanfulla della domenica” a partire dall'autunno del 1882, i *Semiritmi* uscirono in volume per Treves nel 1888. Sul ruolo dell'esperimento di Capuana nella storia del verso libero italiano, si vedano almeno, oltre all'introduzione di Ghidetti (nella già citata ristampa moderna dei *Semiritmi*), GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., pp. 29-36 e BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., pp. 112-117.

²⁵⁸ Ivi, p. 1973.

Il collegamento tra Capuana e Whitman sembra scaturire dal confronto tra due articoli usciti nello stesso 1899: nel primo, recensendo i *Dialoghi di esteta* di Romolo Quaglino, Luigi Capuana lodava il poeta che è riuscito felicemente a liberarsi dalle «pastoie del ritmo»;²⁵⁹ nel secondo, Girolamo Ragusa Moleti riportava un passo del famoso brano whitmaniano sulla necessità di abbattere le barriere tra la poesia e la prosa,²⁶⁰ dove Whitman affermava di non volersi più servire «della rima e dei giambi, degli spondei e dei dattili» tipici della poesia della «vecchia Europa», ritenendo che la «Musa del tempo moderno» dovesse «aspirare al più libero, al più vasto, al più divino cielo della prosa».²⁶¹ Davanti a queste dichiarazioni, Pascoli osserva indignato:

La poesia senza più ritmo? La poesia in prosa? Ma la poesia elementare ed essenziale è il ritmo solo! È il suono del cembalo al cui busso danza il selvaggio; è il moto della culla al cui dondolo chiude gli occhi il bambino! Dopo, s'è aggiunta una nenia al primitivo *tam tam*, una nenia al primitivo *don don*: una nenia di suoni senza senso, e poi di parole. E col tempo la musica e le parole si sono sceverate, ma partendosi ognuna, come eredità comune, il ritmo. E così ora la poesia lo getterebbe come inutile, il ritmo, o come d'impaccio nel salire il Colorado? Oh! che là, i fiumi dell'Argento e delle Amazzoni, non scorrono ritmicamente? Non picchiano là i fabbri rubesti ritmicamente il maglio sull'incudine? La enorme macchina non ansa e freme e balla e canta in cadenza con le mille sue braccia di Briareo?²⁶²

Volendo duramente opporsi alla presunzione whitmaniana di fare poesia in prosa, Pascoli dimostra come Whitman in realtà non faccia affatto a meno degli artifici retorici e del ritmo, citando proprio le fonti primarie cui la poesia di Whitman si ispirava: la natura, la musica, il lavoro dell'uomo e la moderna industria.²⁶³ E prosegue ancora oltre, paragonando la ricerca whitmaniana di una poesia adeguata all'«affaccendato ed affrettato secolo XIX» alla primigenia ricerca umana della parola:

Tutto il lavoro, tra la poesia e la prosa, del Whitman assomiglia a quello, che noi possiamo supporre avvenisse nella mente dei primitivi, prima che enunziassero, con lente e misurate parole, l'idea loro che sembra nata a un parto col suo suono e col suo ritmo, e che rimase fissa per sempre.²⁶⁴

Da qui, il passo a riconoscere il vero modello ritmico delle *Leaves of Grass* è breve:

²⁵⁹ CAPUANA, Luigi, *Cronache letterarie*, "Tribuna", 84, 1899. L'opera in questione è QUAGLINO, Romolo, *Dialoghi di esteta*, Milano: Treves, 1899.

²⁶⁰ RAGUSA MOLETI, I "Fili d'Erba" di Walt Whitman, cit.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² PASCOLI, *A Giuseppe Chiarini*, cit., p. 1977. Sul dibattito metrico Ottocentesco circa la distinzione tra poesia e prosa, in particolare proprio tra Carducci, Chiarini e Pascoli, cfr. FELCINI Furio, *Pascoli tra Carducci e D'Annunzio*, in A.A.V.V., *Giovanni Pascoli: poesia e poetica*, Atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro, 1-2-3 aprile 1982, Rimini: Maggioli, 1984, pp. 199-243: 199-214.

²⁶³ Forse, nella scelta di nominare proprio il rumore del dondolio della culla, Pascoli aveva in mente il riferimento preciso a *Out of the Cradle Endlessly Rocking*, una delle poesie di Whitman più elaborate sotto il profilo ritmico e musicale.

²⁶⁴ PASCOLI, *A Giuseppe Chiarini*, cit., p. 1978.

In verità, come il Capuana trasse l'idea dei semiritmi dalle traduzioni interlineari del Tommaseo, così Walt Whitman dedusse i suoi *versicles* dalla Bibbia, dal sacro libro che, tra i popoli anglosassoni e protestanti, è più sotto gli occhi e negli orecchi e nel cuore di tutti. [...] Il fatto è che il Whitman rigetta dunque il ritmo preciso dei giambi e dei dattili; ma si appoggia sul ritmo indefinito dei cantori di Sion. [...] Disprezza il ritmo, esso; ma non ne fa mica a meno: incarica gli antichi esuli di Gerusalemme di fornirlo, alla sua poesia dell'oggi!²⁶⁵

Il ritmo “nuovo” delle *Leaves of Grass*, dunque, corrispondeva in realtà a quello del libro più antico del mondo. Qui, il tono polemico e persino sarcastico di Pascoli sembra finalizzato a demolire tutti i proclami di novità e di rivoluzione formale di Whitman; ma in verità la lucida analisi pascoliana non fa altro che riconfermare le stesse conclusioni cui era giunto Pasquale Jannaccone, che aveva ricondotto le *Leaves of Grass* a certi procedimenti ritmici tipici della letteratura delle origini, in conformità con lo spirito pionieristico americano e con la ricerca di una nuova rinascita.²⁶⁶

A questo punto, dopo essersi spinto alle estreme conseguenze del suo discorso, Pascoli ritorna al punto di partenza, paragonando direttamente gli esperimenti di Whitman a quelli del D'Annunzio degli anni Novanta, e poi di nuovo a quelli di Carducci: «insomma, l'uno e l'altro contano sul “ritmo riflesso”. E ci conta, dunque, anche il Carducci».²⁶⁷ Anche Pascoli, perciò, sembrerebbe legittimare quella corrispondenza tra modello barbaro carducciano e verso libero whitmaniano che abbiamo individuato nel capitolo precedente, dimostrando come le due soluzioni formali dovessero apparire piuttosto simili agli occhi dei lettori di fine Ottocento.

Sebbene il giudizio pascoliano sulle *Leaves of Grass* risulti in generale piuttosto negativo, le molte pagine della lettera *A Chiarini* dedicate al poeta americano rivelano tuttavia l'importanza che Pascoli gli riconosceva, e forse anche la rilevanza del caso di Whitman all'interno del dibattito metrico di fine secolo. In occasione dell'inchiesta di Marinetti del 1906, Pascoli tornerà a respingere definitivamente ogni opzione versoliberista, rivendicando all'endecasillabo sciolto la capacità di tradurre qualsiasi lingua e soddisfare qualsiasi libertà espressiva;²⁶⁸ ciononostante, negli stessi anni, in veste di direttore della collana della “Biblioteca dei popoli” di Sandron, lo stesso Pascoli promuoverà la prima traduzione integrale delle *Leaves of Grass* al mondo. La copia conservata a Castelvechio presenta una dedica del

²⁶⁵ Ivi, pp. 1979-1980.

²⁶⁶ Non sappiamo se Pascoli avesse letto lo studio di Jannaccone: Alberto Bertoni sembra esserne certo (BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., pp. 212-213), Carla Chiummo lo ritiene probabile, ma prudentemente non si sbilancia (CHIUMMO, «*La poesia senza più ritmo? La poesia in prosa?*», cit., p. 107). Il saggio non risulta conservato presso la Biblioteca di Castelvechio, ma in effetti era stato pubblicato proprio nel 1898 e aveva conosciuto un'ampia circolazione. Personalmente, mi sembra improbabile che Pascoli lo conoscesse nel momento in cui scriveva la lettera *A Chiarini*: innanzitutto proprio per il tono di queste pagine, dal quale sembra che Pascoli utilizzi il riferimento ai primitivi e alla Bibbia in funzione polemica, appunto, per delegittimare le dichiarazioni di Whitman e non davvero per spiegare l'origine della sua poesia. In secondo luogo, penso che se avesse conosciuto il saggio di Jannaccone probabilmente lo avrebbe citato, così come ha fatto per gli altri studi di metrica presi a riferimento per la sua trattazione.

²⁶⁷ PASCOLI, *A Giuseppe Chiarini*, cit., p. 1980.

²⁶⁸ MARINETTI, *Enquête International sur le Vers Libre*, cit., pp. 41-42.

traduttore: «A Giovanni Pascoli / che mi consigliò e volle la revisione / delle Foglie di Erba di W. W. / offro con animo rispettoso / L. Gamberale / Roma 10 dic. 1907 / Via Gioberti 20».²⁶⁹

In definitiva, dunque, si può dire che Pascoli incarnasse una modalità di ricezione di Whitman diametralmente opposta rispetto a quella entusiastica di stampo carducciano, offrendosi cioè come caso emblematico di tutta quell'ampia parte di pubblico italiano – accademico e tradizionalista – che guardava con estrema diffidenza alle novità (soprattutto formali) della poesia di Whitman. Questo non significa, però, che un lettore dell'intelligenza e della sensibilità di Pascoli potesse restare immune al fascino di quella che sicuramente è una delle più grandi opere poetiche dell'Ottocento.²⁷⁰ Secondo alcuni critici, peraltro, Pascoli non si limitò a promuovere la traduzione integrale delle *Leaves of Grass*, ma in parte si lasciò suggestionare in prima persona da alcuni testi e da alcune immagini whitmaniane.

Il primo suggerimento in questa direzione viene da uno studio di Giovanni Getto interamente dedicato al rapporto di Pascoli con l'America e la letteratura americana.²⁷¹ Qui, il critico accenna innanzitutto all'importanza della riflessione pascoliana su Whitman nella lettera a Chiarini, ritenendo però improbabile che Pascoli avesse conosciuto l'opera del poeta americano solo nel 1899, con l'articolo del Ragusa Moleti, e non invece molti anni prima grazie agli studi di Nencioni.²⁷² In ogni caso, secondo Getto «il ricercatore della poesia che sa “di guazza e d'erba fresca” non è possibile che non sentisse il richiamo del poeta di *Foglie d'erba*»; non certo per via di quella «turgida e sanguigna vitalità»

²⁶⁹ Sul dialogo epistolare tra Pascoli (inizialmente ancora residente a Messina) e Gamberale in merito al progetto di traduzione di Whitman si vedano IANNUCCI, *Luigi Gamberale e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento*, cit., pp. 126-130, e le lettere conservate nell'Archivio di Castelvecchio, consultabili sul sito: <http://pascoli.archivi.beniculturali.it>. Delle dieci lettere di Gamberale qui conservate (segnatura G.35.18.1-G.35.18.10), quelle pertinenti al volume whitmaniano sono sette e risalgono alle seguenti date: 5 febbraio 1902, 15 agosto 1902, 26 settembre 1902; 31 dicembre 1902; 16 novembre 1904; 9 dicembre 1907; 16 gennaio 1908. Nelle lettere si trova conferma sia della paternità pascoliana del progetto di traduzione integrale di Whitman, avviato sin dal 1902, sia della difficoltà delle trattative con l'editore Sandron, durate diversi anni e in parte condotte anche con l'intermediazione del Ragusa Moleti.

²⁷⁰ Nella “Biblioteca dei popoli” di Sandron, Pascoli voleva fossero incluse «tutte le opere nelle quali sia maggior luce dell'anima delle genti antiche e moderne, sia ch'ella vi derivi dal Genio della razza, sia ch'ella vi sia infusa da un grande ingegno, spesso dal più grande ingegno di quel popolo». Cfr. PASCOLI, Maria, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano: Mondadori, 1961, p. 704.

²⁷¹ GETTO, Giovanni, *Pascoli e l'America*, in ID., *Carducci e Pascoli*, Bologna: Zanichelli, 1957, pp. 153-185.

²⁷² Lo stesso parere è condiviso anche da Glauco Cambon (in *Walt Whitman in Italia*, cit., p. 247), mentre di diversa opinione è il Biagini (*Pascoli e il poeta americano Walt Whitman*, cit., pp. 9-15), che avverte che nella prima proposta all'editore Sandron per la “Biblioteca dei popoli” Pascoli non aveva fatto riferimento alle *Leaves of Grass*. Inoltre, poiché nella lettera *A Chiarini* Pascoli cita unicamente l'articolo del Ragusa Moleti, Biagini deduce che Pascoli non conosceva gli articoli del Nencioni. Personalmente, concordo con Getto e Cambon nel ritenere difficile che Pascoli, stretto collaboratore del “Convito” di De Bosis, non avesse conosciuto Whitman prima del 1899, vale a vent'anni di distanza dalla sua scoperta italiana. Inoltre, mi pare che all'interno della lettera *A Chiarini* la citazione dell'articolo del Ragusa Moleti sia funzionale per confutare il discorso sull'abbattimento delle barriere tra poesia e prosa, ma ciò non significa necessariamente che questo fosse l'unico studio noto al Pascoli sul poeta americano. Per quanto riguarda l'altra questione addotta da Biagini, è sufficiente la testimonianza delle lettere scambiate col Gamberale a dimostrare che nel 1902 Pascoli aveva già in mente di includere Whitman nel progetto per Sandron (cfr. *supra* nota 269).

whitmaniana che con ogni probabilità doveva anzi «urtare il gusto pascoliano», quanto piuttosto per «certi brividi di poesia astrale, taluni aneliti di semplice vita villereccia, e anche certe aperture sociali».²⁷³

Innanzitutto, Getto ritiene probabile che l'intonazione di *Odi e Inni* possa aver risentito di alcuni componimenti whitmaniani di impronta democratica, mentre per quanto riguarda i *Poemetti* suggerisce una tangenza più precisa tra *Torna, torna dai campi, o padre!*, famoso canto dei «guerrieri ed umanitari» *Drum Taps*, e *Il Soldato di San Piero in campo*,²⁷⁴ poesia pubblicata per la prima volta sul “Marzocco” del 15 ottobre 1899. Effettivamente, è possibile riconoscere alcune corrispondenze tra i due testi: in primo luogo, le poesie condividono lo stesso tema principale, vale a dire la morte di un giovane soldato in guerra (nel caso di Whitman ferito in battaglia, suicida invece nel poemetto pascoliano); in entrambi i casi, poi, il testo si concentra sul dolore della famiglia per la perdita del figlio, chiudendosi in particolare sulla figura della madre. Diversa però è sia la causa della morte, poiché in Pascoli non è tanto la guerra a causare la morte del soldato, quanto proprio il «forzato allontanamento dagli affetti e dal microcosmo rurale», che spinge il ragazzo al suicidio,²⁷⁵ sia lo strumento di comunicazione della triste notizia, affidata a una lettera nel caso di Whitman e suggerita dal rintocco funebre delle campane nel poemetto pascoliano. Molto simile anche è il contesto in cui la vicenda si inserisce, sia dal punto di vista dell'ambientazione rurale e contadina, rappresentata con tratti idillici e ricchezza di particolari, sia dal punto di vista temporale, poiché in entrambi i casi il triste avvenimento cade in autunno, sul morire della stagione estiva (e in Pascoli la simbologia temporale è resa anche più esplicita dal fatto che all'arrivo dell'autunno si accompagna il calare della sera). Dunque ai modelli già indicati dalla critica per questo poemetto, da Virgilio a Verga,²⁷⁶ si potrà forse affiancare anche la suggestione del testo whitmaniano, sebbene sia difficile individuare dei riscontri precisi e la rielaborazione pascoliana risulti in ogni caso pienamente originale.

Più diretto sembra invece il riscontro individuato da Mario Biagini con un testo dei *Nuovi poemetti*, vale a dire *Le due aquile*.²⁷⁷ Come suggerisce anche Francesca Latini in apertura del suo commento, l'aquila non è certo il volatile più tipico della poesia pascoliana, dove per lo più si celebrano gli «amori fra “uccellini” che mettono su nido»²⁷⁸ (basta scorrere i titoli della prima sezione dei *Nuovi poemetti*, popolata da rondini, cinciallegre, lodole, usignoli e via dicendo). La scelta dell'aquila è tanto insolita per Pascoli da suggerire alla Latini una chiave di lettura politico-sociale, che vedrebbe nell'aquila non solo il

²⁷³ GETTO, *Pascoli e l'America*, cit., p. 163.

²⁷⁴ Ivi, p. 164. Le suggestioni whitmaniane in *Odi e Inni* e in *Il soldato di San Piero in Campo* sono riconosciute, probabilmente sulla scorta del Getto, anche da MELIADÒ, *La fortuna di Walt Whitman in Italia*, cit., pp. 58-59.

²⁷⁵ Si veda il commento di Francesca Latini in PASCOLI, Giovanni, *Poesie. Primi poemetti. Nuovi poemetti*, volume II, a cura di Francesca Latini, Torino: UTET, 2008, pp. 115-116.

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ BIAGINI, *Pascoli e il poeta americano Walt Whitman*, cit., pp. 24-29.

²⁷⁸ In PASCOLI, *Poesie*, cit., p. 586-587.

rapace per eccellenza, ma anche il «simbolo di imperi in espansione».²⁷⁹ Tuttavia, se questa interpretazione potrebbe essere valida per il Pascoli di *Odi e inni*, non sembra adattarsi molto bene al contesto di questi *Poemetti*.

Ben più efficace sarebbe spiegare la scelta pascoliana con il riferimento al whitmaniano *The Dalliance of the Eagles*, poiché è possibile, in effetti, che la violenta rappresentazione dell'amplesso delle aquile abbia colpito – e forse turbato – la sensibilità pascoliana. Questo il testo di Whitman:

Skirting the river road, (my forenoon walk, my rest,)
Skyward in air a sudden muffled sound, the dalliance of the eagles,
The rushing amorous contact high in space together,
The clinching interlocking claws, a living, fierce, gyrating wheel,
Four beating wings, two beaks, a swirling mass tight grappling,
In tumbling turning clustering loops, straight downward falling,
Till o'er the river pois'd, the twain yet one, a moment's lull,
A motionless still balance in the air, then parting, talons loosing,
Upward again on slow-firm pinions slanting, their separate diverse flight,
She hers, he his, pursuing.

Ora leggiamo la seconda parte del poemetto pascoliano:

V

Amore! amore! amore! Ecco apparita
sopra le nubi, immobile su l'ale,
tremando in cuor lo squillo della vita,

tremando in cuore il palpito immortale
della sua vita, l'altra aquila. S'alza
lenta, e ricorda a man a man che sale.

Ricorda tutto, e presso lui già sbalza,
e insieme precipitano al profondo,
prèdansi a furia; l'anno e l'ora incalza:

vuole due grandi aquile nuove il mondo!

VI

Amore! amore! Or egli tra lo scroscio
delle cascate s'inabissa a piombo,
artiglia il daino, lacera il camoscio;

e brani rossi porta, e sul rimbombo
delle valanghe suona aspro il suo grido
di sangue e morte, che poi frena: il rombo

solo dell'ale ode il solingo nido.

²⁷⁹ *Ibidem*.

VII

Amore! Ed ella cova. Il capo eretto
e gli occhi fissi, lunghi giorni e notti.
Col rostro adunco ora si spiuma il petto,

sprimaccia il covo. Sente gli aquilotti...

Il testo di Whitman è interamente dedicato alla descrizione dell'incontro amoroso tra le aquile, con voluta insistenza sulla fisicità e sulla concretezza dell'episodio, dove l'istinto selvaggio e primordiale degli animali viene rappresentato quasi come uno scontro armato (si vedano espressioni quali *rushing*, *clinchng*, *fierce*, «tight grappling», «tumbling turning clustering loops»). In Pascoli, le sezioni iniziali del poemetto si concentrano invece sulla figura della prima aquila e sull'immagine di un irruente corso d'acqua (si noti che in realtà anche il testo whitmaniano si apre con un fiume); la V sezione, dove entra finalmente in scena la seconda protagonista, è aperta dalla triplice ripetizione di *amore*, parola con cui si apriranno anche le successive sezioni dedicate all'argomento (con graduale riduzione dell'anafora, «in una sorta di progressivo decrescendo, quanto più l'amore si afferma, trionfa e si placa»²⁸⁰). In Whitman, dopo la lotta amorosa, le due aquile seguono «their diverse flight, | she hers, he his, pursuing»; in Pascoli, l'amplesso non può essere concepito all'infuori della dimensione familiare del *nido* (ultima parola della penultima sezione), per cui il maschio provvederà alla caccia mentre la femmina accudirà amorevolmente gli aquilotti.

Come sempre, grazie alla «capacità di trasfigurazione straordinaria» di Pascoli, «modelli, fonti, citazioni, prestiti letterari antichi e moderni» sono «utilizzati e inghiottiti nella propria espressione in termini tali da ridurli tutti alla propria originalità e renderli perfettamente irriconoscibili»²⁸¹. Tuttavia, in questo caso, la particolarità dell'immagine sembra indicare con poco margine di dubbio la presenza di una suggestione whitmaniana all'origine di questo poemetto.

2.2.3 Gabriele D'Annunzio

Come il protagonista del *Piavere*, anche D'Annunzio per incominciare a comporre aveva molto spesso «bisogno di una intonazione musicale datagli da un altro poeta»²⁸². Sin da giovanissimo, si era accostato alla poesia attraverso le traduzioni dei classici, intitolate significativamente *Imitazioni*, e poi *Tradimenti*, a indicare lo spostamento dell'attenzione «dall'ossequio verso un Modello Alto Irraggiungibile e

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ GARBOLI, Cesare, *Premessa a Sul limitare*, in PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, cit., pp. 123-133: 127.

²⁸² Il brano del romanzo è citato da ANCESCHI, Luciano, *Introduzione*, in D'ANNUNZIO, Gabriele, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano: Mondadori, 1982, 2 voll., vol. I, pp. VII-CXI: XII.

Immobile al fervore del lavoro del traduttore che vuole diventare, che vuole essere egli stesso poeta».²⁸³ Per tutta la vita, poi, D'Annunzio ha continuato a leggere «con avidità» ogni genere di poesia, antica o contemporanea, allo scopo non tanto di «parteciparla» nel suo significato profondo, quanto di «impadronirsi di certe risorse», di certi strumenti espressivi.²⁸⁴

Negli anni della propria formazione poetica, il primo e principale modello di poesia per D'Annunzio è stato sicuramente Giosue Carducci. Il giovanissimo poeta pescarese aveva subito colto la novità che «si agitava al fondo»²⁸⁵ delle *Odi barbare*, così che sin dalle prime raccolte (vale a dire *Primo vere* e, soprattutto, *Canto novo*), pur attenendosi al metodo carducciano, D'Annunzio aveva introdotto deviazioni e varianti rispetto al modello del maestro, concedendosi innovazioni e licenze prosodiche anche molto forti, iniziando un percorso di evoluzione dal metro al ritmo che lo avrebbe condotto agli esiti più alti delle *Laudi*.²⁸⁶

Gli anni Settanta e Ottanta sono però anche gli anni in cui D'Annunzio volgeva lo sguardo ai poeti romantici inglesi, come Coleridge, Keats, Byron e Shelley, e ai vittoriani che proprio allora venivano “scoperti” in Italia, come soprattutto Swinburne.²⁸⁷ Negli ultimi decenni dell'Ottocento, infatti, quando la conoscenza della lingua e della letteratura inglese era ancora un privilegio di pochi, alcuni studiosi di primissimo livello, come Chiarini, De Bosis e soprattutto Nencioni, andavano diffondendo sulle pagine del “Convito” e della “Nuova Antologia” gran parte della letteratura inglese e americana della modernità.²⁸⁸ Tra i poeti contemporanei “scoperti” da Enrico Nencioni in questi anni, come si è detto, è appunto anche l'americano Walt Whitman.

La conoscenza di Whitman da parte di D'Annunzio è dimostrata con chiara evidenza sia da quanto emerge dalla sua corrispondenza epistolare, sia dai volumi da lui posseduti e ora conservati presso la Biblioteca del Vittoriale. L'epistolario tra D'Annunzio e Nencioni (datato 1880-1896, anno della morte del critico fiorentino) rivela un rapporto di carattere sia personale che letterario tra i due. Se si considera che il giovanissimo D'Annunzio non aveva ancora vent'anni alle soglie degli anni Ottanta, si può intuire

²⁸³ Ivi, p. X.

²⁸⁴ Ivi, p. LVII.

²⁸⁵ PINCHERA, Antonio, *Gabriele D'Annunzio, dal metro al ritmo (Prolegomeni ad Alcyone)*, in AA.VV., *Studi su D'Annunzio. Un seminario di studio*, Genova: Marietti, 1991, pp. 87-126: 87.

²⁸⁶ Sulla precoce comprensione da parte di D'Annunzio delle potenzialità ritmiche e liberatorie insite nel modello barbaro carducciano si veda anche BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, *La metrica del Novecento*, in PIETROPAOLI, *Materiali critici*, cit., pp. 175-193: 175-176: «Nell'esperienza del *Canto novo* il ritmo barbaro viene ad allentare notevolmente il legame con i metri italiani, per proporsi come un nuovo strumento di sperimentazioni musicali attraverso la congiunzione molto variata, nella formazione di versi e di strofe “barbare”, dei metri stessi, fino a una sorta di dissoluzione, da un lato, dell'effettivo tentativo di riportare il ritmo classico all'interno del metro italiano; dall'altro, degli stessi metri italiani, che finiscono, proprio per la quantità di adozioni e di usi, a perdere, negli accostamenti, la loro identità».

²⁸⁷ Cfr. ANCESCHI, *Introduzione*, cit., p. XXXIX.

²⁸⁸ PRAZ, Mario, *Gabriele D'Annunzio e la letteratura anglosassone*, in ID., *Il patto col serpente. Paralipomeni di “La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica”*, Milano: Mondadori, 1972, pp. 399-421: 399-400.

l'importanza del ruolo ricoperto dal Nencioni negli anni della sua formazione poetica. È chiara, infatti, la sproporzione nel rapporto tra i due, dato che nelle lettere si trovano numerose notizie in merito all'intermediazione di Nencioni tra D'Annunzio e il direttore della "Nuova Antologia", o di sue pressioni al "Fanfulla della Domenica" perché venissero pubblicate alcune poesie del giovane amico. Una serie di «gentilezze» che D'Annunzio scrive di poter ricompensare solo «con un'amicizia forte e calda e con una venerazione di *fratello minore*».²⁸⁹

Proprio per diretto tramite del Nencioni, dunque, D'Annunzio aveva conosciuto Whitman molto presto, e visti l'affetto e l'ammirazione che lo legavano al critico fiorentino non è difficile immaginare quale impressione dovessero suscitare in lui le sue traduzioni del poeta americano. Nella lettera del 12 ottobre 1881, D'Annunzio scrive a Nencioni: «se ho letti i tuoi articoli? Leggo, leggo ogni cosa tua, la leggo avidamente, e mi sento sempre il cuore battere più forte, mi sento invaso anch'io da quella fiamma viva dell'affetto che ti agita, ti muove, ti colorisce ogni pagina, a te. I *Nuovi Orizzonti* poetici sono magnifici».²⁹⁰ Nella lettera del 15 febbraio 1884, si legge addirittura:

A proposito di *orizzonti*, perché non pubblichi un libro intero su 'l *Whitman*? Riunendo li articoli già fatti, ampliandoli, traducendo altre poesie in prosa, in quella prosa musicale tua...Mi piacerebbe. Tu potresti trattare col Sommaruga, e avere una delle nuove edizioni della Collezione moderna, edizioni a grandi caratteri e a carta solida, dove non entra molta roba. Dovresti dare un titolo attraente al libro, mantenendo per sotto-titolo *Whitman*. *Scopo* del libro dovrebbe essere una rivolta vigorosa contro la *piccolezza* della miserabile dell'arte contemporanea. Tu dovresti parlare, un po' più ampiamente, delli *orizzonti nuovi*, delle nuove tendenze, dei nuovi bisogni; fare una carica contro i *cesellatori* meccanici; quindi additare e delineare la grande figura del poeta americano. Sarebbe un'opera bella e forte.²⁹¹

D'Annunzio sembra qui proporre all'amico un progetto serio e ben elaborato, dimostrando, da una parte, la propria «grande simpatia» per il poeta americano, e dall'altra di aver assimilato quella concezione nencioniana di Whitman come «antidoto» contro certa letteratura contemporanea, come strumento di rinnovamento per la poesia italiana.

La consultazione della Biblioteca privata del poeta al Vittoriale, del resto, consente di verificare che D'Annunzio possedeva diversi volumi di poesia di Whitman, in ben tre lingue diverse. Per quanto riguarda le edizioni in lingua originale, la biblioteca dannunziana conserva un'antologia intitolata *Poems* e pubblicata a Londra nel 1886, un'edizione delle *Leaves of Grass* del 1897 (London-Boston), e una

²⁸⁹ D'ANNUNZIO, Gabriele, *Lettere a Enrico Nencioni (1880-1896)*, a cura di Roberto Forcella, "Nuova Antologia", vol. CDII, fasc. 1611, 1 maggio 1939, pp. 3-30: 5.

²⁹⁰ Ivi, pp. 5-6. Il titolo *Nuovi orizzonti*, naturalmente, fa riferimento all'articolo whitmaniano del Nencioni uscito quello stesso anno.

²⁹¹ Ivi, p. 12.

seconda edizione della medesima raccolta ripubblicata dallo stesso editore nel 1903.²⁹² D'Annunzio possedeva poi due copie dell'edizione integrale in due volumi delle *Feuilles d'herbe* pubblicata a Parigi nel 1909 a cura di Léon Bazalgette, e uno studio dello stesso Bazalgette sul poeta americano.²⁹³ Per quanto riguarda infine le traduzioni in italiano, al Vittoriale si trovano il volume dei *Canti scelti* del Gamberale del 1890 e, naturalmente, l'edizione Sandron del 1907 con la traduzione italiana integrale.

I segni di lettura tracciati dal poeta sui libri testimoniano inoltre che D'Annunzio aveva davvero letto l'opera di Whitman in tre diverse lingue. E sebbene la maggior parte di questi segni (tracce a matita o angoli piegati) riguardi soprattutto la traduzione integrale italiana del 1907 e quella francese del 1909, si può comunque affermare con discreta certezza che già tra gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento il giovane Gabriele avesse letto qualche poesia di Whitman nelle edizioni italiane e inglesi da lui possedute, oltretutto ovviamente negli articoli del Nencioni.

In questi anni, dunque, Whitman costituisce un punto di riferimento per D'Annunzio nel suo percorso verso le *Laudi* e nella ricerca della propria voce poetica: «le *Leaves of Grass* sembrano lasciare il segno nel sensualismo delle immagini, nell'apertura cosmica e panica, nella presa diretta sulla realtà e nell'ampliamento del ritmo che, nonostante preziose forme chiuse, segue il libero ritmo della natura».²⁹⁴ Già nel *Canto novo* (1882), forse, si possono scoprire «i primi influssi precisi in chiave elegiaca, panico-dionisiaca e cosmica» di Whitman sul giovane D'Annunzio: è il caso, per esempio, del *Canto del sole*, o di *Canta la gioia* (sezione XI del *Canto dell'ospite*), che richiama *A Song of Joys*.²⁹⁵

Per le poesie del *Canto novo*, tuttavia, Whitman rappresenta semplicemente una suggestione poetica, senza lasciare tracce evidenti di un contatto intertestuale. Con le prose giornalistiche dell'*Armata d'Italia*, pubblicate nel 1888, per la prima volta il «profetico» poeta americano diventa un vero modello per D'Annunzio, con il «respiro di lunga via» del periodo, le «ampie volute» dei versetti, il tono enfatico e celebrativo.²⁹⁶ E in effetti, come ha ben visto Eurialo De Michelis, la chiusura del capitolo I del Prologo è addirittura una lirica del Whitman «parafrasata in ritmo di pseudo-versetti»:²⁹⁷

O mie navi, spiegate tutte le bandiere, spiegate visibili come sempre i vari segnali di bordo; ma specialmente per voi e per l'Anima umana spiegate una bandiera sopra tutte le altre;

²⁹² WHITMAN, Walt, *Poems*, selected and edited by William Micheal Rossetti, London: Chatto and Windus, 1886; ID., *Leaves of grass*, London: G. P. Putnam's sons - Boston: Small, Maynard & Co., 1897; ID., *Leaves of grass*, London: G. P. Putnam's sons - Boston: Small, Maynard & Co., 1903.

²⁹³ ID., *Feuilles d'herbe*, Paris: Mercure De France, 1909; BAZALGETTE, Léon, *Walt Whitman: l'homme et son oeuvre*, Paris: Mercure De France 1908.

²⁹⁴ RICCIARDI, Caterina, *Da Whitman a D'Annunzio verso il modernismo*, in NEROZZI BELLMAN, Patrizia (a cura di), *Gabriele D'Annunzio e la cultura inglese e americana*, Atti del Convegno di Pescara, 12-13 dicembre 1988, Chieti: Marino Solfarelli Editore, 1990, pp. 101-118: 103.

²⁹⁵ Ivi, p. 103.

²⁹⁶ DE MICHELIS, Eurialo, *Tutto D'Annunzio*, Milano: Feltrinelli, 1960, p. 61.

²⁹⁷ *Ibidem*.

Uno spiritual segno intessuto per tutte le Nazioni, simbolo dell'Uomo inalzato sopra la Morte;
 Memoria di tutti i miei prodi capitani, di tutti gl'intrepidi marinai, di tutti quelli che si affondarono
 compiendo il dover loro;
 Di tutti insomma i miei Eroi, taciturni, cui il Fato omai non può più sorprendere né può turbare la
 Morte;
 Presi senza strepito da te, sacro Mare, scelti da te, o Mare, che prendi e vagli nel tempo le razze;
 Allattati da te, o gran nutrice, imbevuti di te, indomati, indomabili come te.
 Splenda quel segno, o mie navi, su voi sempre, ondeggi sottilmente come una fiamma, si vegga da
 presso e da lungi, al sereno e alla fortuna;
 Sia per i giovini e per i vecchi capitani, e per gl'intrepidi marinai, e per tutti i miei figli, o navi, il segno
 della Gloria e della Vittoria!

Leggiamo ora interamente la *Song for all Seas, all Ships*:

1

Today a rude brief recitative,
 Of ships sailing the seas, each with its special flag or ship-signal,
 Of unnamed heroes in the ships—of waves spreading and spreading far as the eye can reach,
 Of dashing spray, and the winds piping and blowing,
 And out of these a chant for the sailors of all nations,
 Fitful, like a surge.

Of sea-captains young or old, and the mates, and of all intrepid sailors,
 Of the few, very choice, taciturn, whom fate can never surprise nor death dismay,
 Pick'd sparingly without noise by thee old ocean, chosen by thee,
 Thou sea that pickest and cullest the race in time, and unitest nations,
 Suckled by thee, old husky nurse, embodying thee,
 Indomitable, untamed as thee.
 (Ever the heroes on water or on land, by ones or twos appearing,
 Ever the stock preserv'd and never lost, though rare, enough for seed preserv'd.)

2

Flaunt out O sea your separate flags of nations!
 Flaunt out visible as ever the various ship-signals!
 But do you reserve especially for yourself and for the soul of man one flag above all the rest,
 A spiritual woven signal for all nations, emblem of man elate above death,
 Token of all brave captains and all intrepid sailors and mates,
 And all that went down doing their duty,
 Reminiscent of them, twined from all intrepid captains young or old,
 A pennant universal, subtly waving all time, o'er all brave sailors,
 All seas, all ships.

In più punti il testo dannunziano sembra vicino a una vera e propria traduzione, piuttosto letterale, della poesia di Whitman. In particolare, il concetto del mare selezionatore della razza affascinerà D'Annunzio per molto tempo, emergendo nella *Laus vitae* e poi ancora nelle *Canzoni d'oltremare* e nel *Notturmo*.²⁹⁸ Molto interessante, inoltre, è la scelta di rendere i versetti originali in una specie di prosa ritmica (similmente a quanto faceva Nencioni nei suoi articoli), dove i punti e virgola e la particolare paragrafazione sembrano impiegati per sostituire il *découpage* dei versi.

²⁹⁸ RICCIARDI, *Da Whitman a D'Annunzio verso il modernismo*, cit., p. 109.

Ancora più vicine a Whitman sono poi le poesie che succedono all'*Armata d'Italia*, nascendo dalla stessa esperienza e dallo stesso germe tematico e ideologico, vale a dire le *Odi navali*. Si tratta di una serie di otto componimenti pubblicati da D'Annunzio tra il 1892 e il 1893, dedicati alla celebrazione della Marina militare e all'elogio funebre dell'ammiraglio Simone Pacoret de Saint-Bon.²⁹⁹ Proprio questa raccolta consacra l'immagine di D'Annunzio come poeta civile, per il quale «l'ambizione ora non è solo di stare a guardare, ma di poter entrare a fare parte, grazie all'influenza della sua parola, di quell'*élite* che guida e governa il destino della patria».³⁰⁰ Escludendo *A Umberto di Savoia*, componimento giovanile del 1879, e l'ode *Per gli Italiani morti in Africa* del 1887, è proprio nelle *Odi navali* che D'Annunzio affronta per la prima volta l'argomento politico e civile e sperimenta il registro retorico che a questi temi appartiene.

Dietro alle *Odi* emergono piuttosto chiaramente le suggestioni culturali cui il giovane D'Annunzio si apre in quegli anni: proprio nei primissimi anni Novanta, come è noto, avviene l'incontro di D'Annunzio con Nietzsche, che sicuramente contribuisce ad acuire il vitalismo superomistico dannunziano, i motivi eroici e i toni enfatici della sua poesia. La «robusta esaltazione di tutto quanto è potenza vitale», inoltre, non poteva che «avvalorare la suggestione del Whitman»,³⁰¹ che in questa fase della poesia dannunziana costituisce il modello forse «più incisivo, anche stilisticamente».³⁰²

²⁹⁹ Lo spunto tematico per le *Odi navali* sembra derivare a D'Annunzio da una crociera sul cutter dell'amico Adolfo De Bosis, durante la quale il poeta fu costretto a riparare su una nave da guerra. Da questa entusiasmante esperienza nacquero dapprima gli scritti giornalistici dell'*Armata d'Italia* (1888), dedicati ai problemi della marina militare italiana, e poi le *Odi navali* (1892-1893). Le prime quattro *Odi* (*Per la festa navale nelle acque di Genova*, *Per la morte dell'ammiraglio di Saint-Bon*, *XXVI Novembre MDCCCXCII*, *Trieste al suo ammiraglio*) furono pubblicate in volume dall'editore Bideri di Napoli sul finire del 1892, ma tutte erano già uscite in rivista (sul "Mattino" e sulla "Tavola Rotonda") nell'autunno dello stesso anno. Con l'aggiunta di altri quattro testi (*La Nave*, *Pel battesimo di due paranze*, *In memoriam* e *A una torpediniera nell'Adriatico*), le *Odi* furono poi ripubblicate in volume da Treves nel luglio del 1893. Sin dall'edizione Treves, le *Odi navali* furono pubblicate insieme al *Poema Paradisiaco*, accostamento giudicato da molti curioso o persino «casuale», eppure mantenuto dal D'Annunzio anche nell'Opera Omnia e nell'Edizione de "L'Oleandro". Qui le *Odi navali* erano accompagnate anche, come per commento, dalle prose giornalistiche dell'*Armata d'Italia*. La continuità tra le prose e le poesie sembra ribadita dallo stesso D'Annunzio nell'esplicita dichiarazione: «Io non sono e non voglio essere un poeta mero. Al perfetto rimatore Théodore de Banville piacque confessare, nel ritornello d'una delle sue trentasei ballate mirabili: "je ne m'entends qu'à la métrique!" A me, invece, codesta perpetua professione di prosodista non va. Tutte le manifestazioni della vita e tutte le manifestazioni dell'intelligenza mi attraggono egualmente. Credo di avere pienissima libertà di portare la mia ricerca in ogni campo». Si tratta di un'affermazione che sembra giustificare lo sviluppo dello stesso nucleo tematico e ideologico nelle prose giornalistiche prima e nei versi delle *Odi* poi, e che forse si può leggere in accordo con il programma whitmaniano di abbattimento delle barriere tra poesia e prosa. Per indicazioni più precise in merito alle *Odi navali* e alle loro vicende editoriali si vedano ANDREOLI, Annamaria – LORENZINI, Niva, *Note*, in D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, cit., I, pp. 767-1189: 1185-1189.

³⁰⁰ BERTAZZOLI, Raffaella, *Verso "Elettra": D'Annunzio (Pascoli) e la poesia civile*, in PAPPONETTI, Giuseppe – TIBONI, Edoardo (a cura di), *Elettra*, 30° Convegno di Studio, Chieti-Pescara, 23-24 maggio 2003, Pescara: Edians, 2003, pp. 51-64: 54.

³⁰¹ DE MICHELIS, *Tutto D'Annunzio*, cit., p. 134.

³⁰² ZANETTI, Giorgio (a cura di), *Odi Navali (1892-1893)*, in D'ANNUNZIO, Gabriele, *Poesie*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano: BUR Rizzoli, 2011, pp. 141-152: 144; Cfr., ANDREOLI-LORENZINI, *Note*, cit., I, p. 1186.

La presenza del poeta americano è dichiarata apertamente mediante l'epigrafe dell'ultima delle *Odi In memoriam*: la strofa di *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*, riportata in lingua originale e poi tradotta e inglobata all'interno della poesia, indica chiaramente il modello dell'elegia per l'Ammiraglio di Saint-Bon nelle celebri *Memories of President Lincoln* whitmaniane. In questa direzione, infatti, guardano diversi elementi tematici che attraversano *In memoriam*.³⁰³ Innanzitutto il ritorno della primavera (vv. 5-6) è un tema centrale nell'elegia per il presidente Lincoln (si vedano almeno i vv. 3-4, 26, 194), impiegato da D'Annunzio come da Whitman per sottolineare il contrasto tra l'eterna rinascita della natura e l'umano destino di morte che colpisce il Capitano. In secondo luogo, anche il tema del profumo dei venti della seconda strofa (vv. 7-12) è ripreso da *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd* (vv. 74-77), anche se ricontestualizzato entro coordinate geografiche italiane: l'originale «sea-winds blown from east and west, | blown from the Eastern sea and blown from the Western sea, till there on the prairies meeting [...]» diventa in D'Annunzio «[...] o larghi vènti del mare, che dal Tirreno | che da l'Adriatico soffiando urtate la fronte irosa | de l'Appennino [...]». Infine, la strofa finale (vv. 43-48) riprende l'immagine whitmaniana dei fiori e dei ramoscelli portati dal poeta sulla bara. Il tema del ramoscello di lillà attraversa tutta l'elegia di Whitman, sin dall'inizio (in particolare dalla terza strofa), ma D'Annunzio sembra fare riferimento soprattutto alla settima sezione (vv. 46-54):

(Nor for you, for one alone,
 Blossoms and branches green to coffins all I bring,
 For fresh as the morning, thus would I chant a song for you O sane and sacred death.

All over bouquets of roses,
 O death, I cover you over with roses and early lilies,
 But mostly and now the lilac that blooms the first,
 Copious I break, I break the sprigs from the bushes,
 With loaded arms I come, pouring for you,
 For you and the coffins all of you O death.)

In particolare, l'espressione «porterò su le braccia» traduce quasi letteralmente quella whitmaniana «with loaded arms I come»; «in fasci i fiori degli arboscelli» richiama da vicino «blossoms and branches green», mentre «rose a pena dischiuse e un ramo di bianco spino» ricorda, anche coloristicamente, «roses and early lilies».

Ma non è tutto: non solo *In memoriam*, ma l'intera raccolta delle *Odi navali* sembra accogliere immagini e spunti tematici provenienti dalle *Leaves of Grass*. Tanto per cominciare, il ricordo di Whitman emerge piuttosto chiaramente dietro entrambi i nuclei tematici principali del testo che apre la raccolta,

³⁰³ I numerosi riferimenti testuali e tematici whitmaniani presenti in questa poesia erano stati molto presto segnalati da Enrico Thovez, all'interno di una più ampia e ben nota polemica contro i plagi del poeta pescarese. THOVEZ, Enrico *L'arte del comporre di Gabriele D'Annunzio*, in ID., *L'arco di Ulisse*, Napoli: Ricciardi, 1921, pp. 46-47. Cfr. *infra* sezione 2.3.

La nave, vale a dire quello della nave in partenza e quello della terra verso cui la nave è diretta. L'immagine della nave che salpa, con l'attenzione rivolta ad alcuni particolari elementi quali le vele spiegate e la bandiera che sventola o le acque spumeggianti che cingono la nave, fa pensare soprattutto a *The Ship Starting* (cfr. vv. 2-3: «spreading all sails, carrying even her moonsails, | The pennant is flying aloft» e vv. 3-4 «below emulous waves press forward, | They surround the whip with shining curving motions and foam»),³⁰⁴ mentre «le belle bandiere di tutte le glorie» ricordano *Song for all Seas, all Ships* (vv. 18-19, «A spiritual woven signal for all nations, emblem of man elate above death, | Token of all brave captains and all intrepid sailors and mates»).³⁰⁵ Tanto le bandiere nazionali quanto l'immagine delle onde spumeggianti solcate dalla nave, poi, ricorrono anche nel celebre poemetto *Crossing Brooklyn Ferry* (per esempio ai vv. 43-44: «The flags of all nations, the falling of them at sun-set, | The scalloped waves in the twilight, the ladled cups, the frolicsome crests and glistening»).

La terra verso cui la nave sta salpando, invece, può anche identificarsi con un mondo utopico e immaginario, ma certo – come hanno visto tutti i commentatori – somiglia molto al Nuovo Mondo, all'America di Whitman.³⁰⁶ L'«Atlantide estrema» («dove, fuor d'ogni giogo e fuor d'ogni vincolo, ognuno | espande il poter che in sé chiude; | dove ognuno in sé stesso è sovrano, ha in sé le sue leggi, | ha in sé la sua forza e il suo sogno; | dove fratello al grande pensiero è il tenace lavoro», *La Nave*, vv. 61-64) sembra incarnare perfettamente l'America delle *Leaves of Grass*, forse incrociando anche alcuni spunti ricavati da Nietzsche: il «principio nietzschiano dell'individuo come “libertà che si afferma”, “forza che si governa”» riesce infatti a trovare «la realizzazione più compiuta nella democrazia eroica» americana.³⁰⁷

Il modello dell'elegia funebre per il presidente Lincoln, infine, traspare in controluce dietro a tutte le poesie dedicate alla morte dell'ammiraglio di Saint Bon (*Per la morte dell'ammiraglio di Saint-Bon*, XXVI *Novembre MDCCCXCII, Trieste al suo ammiraglio*).

Se dall'analisi tematica si passa poi a osservare la struttura della raccolta, si noterà che la disposizione delle poesie non segue l'ordine cronologico in cui sono state composte e pubblicate in rivista: «D'Annunzio cerca una compattezza tematica progressiva per concludere con l'apoteosi totale dell'eroe nel giorno di Pasqua a significare anche la resurrezione dell'Armata»,³⁰⁸ ma soprattutto, secondo Caterina Ricciardi, il disegno sembra includere un «omaggio circolare a Whitman», poiché

³⁰⁴ ANDREOLI-LORENZINI, *Note*, cit., I, p. 1186.

³⁰⁵ Per la centralità del tema delle bandiere come “segni”, sia in Whitman che in D'Annunzio, si veda l'analisi di RICCIARDI, *Da Whitman a D'Annunzio verso il modernismo*, cit., pp. 106-107.

³⁰⁶ A questo proposito, Caterina Ricciardi (*Da Whitman a D'Annunzio verso il modernismo*, cit., pp. 107-108) ha riscontrato una particolare corrispondenza con alcuni versi di *Passage to India*, dove «l'anima del poeta salpa intrepida [...] alla riconquista di un mondo nuovo e primordiale».

³⁰⁷ ZANETTI, *Odi navali*, cit., p. 151.

³⁰⁸ RICCIARDI, *Da Whitman a D'Annunzio verso il modernismo*, cit., p. 105.

vengono collocate in apertura e in chiusura della raccolta le due *Odi* che, come abbiamo appena visto, risultano essere le più profondamente influenzate dal poeta americano, ovvero *La nave* e *In memoriam*.

Ma non basta ancora. Dopo l'esordio poetico nel nome di Carducci (*Primo vere*, 1879) e la profonda esplorazione delle forme barbare e dei metri tradizionali, con particolare attenzione ai più arcaici, desueti e marginali (*Canto novo*, 1882; *Intermezzo*, 1884; *L'Isottero-La Chimera*, 1890; *Poema paradisiaco*, 1893), nelle *Odi navali* per la prima volta D'Annunzio sembra accostarsi al modello formale del verso lungo whitmaniano. Qui, insieme a «Whitman e i suoi *versicles* esemplati su quelli biblici», D'Annunzio sembra voler «ricercare di là dal metro (anche da quello barbaro) il ritmo». ³⁰⁹ Si tratta cioè di un ulteriore passo avanti lungo il percorso che, cominciato col *Canto novo*, porterà «l'arte del *metro* a diventare l'arte inconfondibilmente dannunziana del *ritmo*», fino al punto di riuscire a «sottrarsi a ogni forma di servitù metrica». ³¹⁰

Dopo aver sperimentato più e meno fedelmente la metrica barbara di stampo carducciano, D'Annunzio approda così a un «impiego parziale, libero e approssimativo, talvolta 'allusivo', dei modelli classici». ³¹¹ Secondo Guido Capovilla, nelle *Odi navali* (e poi, più avanti, ne *L'Annunzio* e in *Elettra*) «istanze metriche moderne – verso libero, influssi di Whitman, di Nietzsche e di Conti – incidono, disgregandolo, su un già saltuario e disinvolto recupero di forme classiche». ³¹² Nella maggior parte dei casi, nei versi lunghi delle *Odi navali* si può ravvisare una riproduzione abbastanza tradizionale dell'esametro; in certi altri, però, le misure versali «oltrepassano regolarmente e di molto altre realizzazioni dell'esametro». ³¹³ Sebbene in questi casi l'identificazione dell'esametro possa essere sicuramente legittimata dal contesto metrico, è anche vero che la mancata corrispondenza con la tradizionale misura barbara deve essere ricondotta a una precisa volontà da parte dell'autore.

Non sembra allora troppo infondata l'ipotesi di un'influenza del poeta americano non solo sui temi e sui toni, ma anche sulla costruzione metrica e retorica delle *Odi navali*. Se il principale modello di queste poesie è ancora senza dubbio quello barbaro carducciano, si può forse ammettere che proprio i versi prosastici di Whitman abbiano contribuito «all'uso libero ed espanso dell'esametro». ³¹⁴ Dopo quindici anni dalla pubblicazione delle *Odi barbare* (1877) e dopo più di dieci anni dalla scoperta di Whitman (1879) – anni attraversati dalla personale sperimentazione della metrica di imitazione classica e dall'acclimatamento italiano delle *Foglie d'Erba* attraverso le traduzioni di Luigi Gamberale (1887 e 1890) – D'Annunzio ha fatto interagire i due modelli.

³⁰⁹ ZANETTI, *Odi navali*, cit., p. 145.

³¹⁰ PINCHERA, *Gabriele D'Annunzio, dal metro al ritmo*, cit., pp. 90 e 102.

³¹¹ CAPOVILLA, Guido, *D'Annunzio e la poesia «barbara»*, Modena: Mucchi, 2006, p. 46.

³¹² Ivi, pp. 42-43.

³¹³ Ivi, pp. 49-50.

³¹⁴ Ivi, p. 49.

Individuate le *Odi navali* come momento cruciale nella riflessione dannunziana sulle possibilità di liberazione del verso, cerchiamo ora di analizzarne più nel dettaglio le caratteristiche metriche e stilistiche, mettendo in evidenza il ruolo giocato dalle *Leaves of Grass* nella costruzione di un modello ritmico poi ampiamente sfruttato da D'Annunzio in raccolte successive e maggiori, come si vede in *L'Annunzio* (1899), proprio sulla soglia delle *Laudi*, in alcune poesie di *Elettra* (1904), e nel *Ditirambo III* di *Alcyone* (1904).³¹⁵

Le *Odi navali* presentano strutture metriche non tradizionali, ma perlopiù molto regolari. Si tratta di una forma ibrida, embrionale di verso libero, dove il sillabismo dei versi è ancora molto presente (sia nei versi di misura tradizionale, sia nei versi composti, doppi o barbari); frequentemente, inoltre, viene rispettato l'isostrofismo, così che ciascuna strofa presenta una regolare alternanza di versi lunghi a struttura esametrica e versi più brevi di misura tradizionale (che frequentemente corrispondono alla misura di uno dei due emistichi dell'esametro); molto spesso, infine, è possibile individuare uno schema rimico costante in tutte le strofe. Nonostante questo, in alcuni casi si riscontrano misure versali lunghe e inedite, non riconducibili a forme sperimentate in precedenza, che vengono a insinuarsi tra quelle tradizionali e barbare, e nuovi elementi ritmici e retorici intervengono nella costruzione dei testi – accanto e al di là degli indici metrici tradizionali.

Rispetto a queste caratteristiche, una sola delle *Odi* fa veramente eccezione dal punto di vista metrico (e per questa ragione non sarà inclusa nella sezione di analisi dei testi): *Per la festa navale nelle acque di Genova* è infatti costituita da sei strofe esastiche di settenari rimati abcabc; non si ritraciano versi lunghi né alcun tipo di allusione barbara. Tra le altre, meno distante dalla tradizione è anche *Trieste al suo ammiraglio*, interamente composta da doppi settenari: si tratta cioè di un verso lungo composto, come nelle altre *Odi*, ma perfettamente regolare e già molto sfruttato nella tradizione italiana.

Un discorso un po' particolare va fatto anche per i tre testi datati 23, 24 e 25 Novembre 1892 e riuniti sotto il titolo *Per la morte dell'ammiraglio di Saint-Bon*, in cui è possibile rintracciare un «tacito recupero della soluzione triadica in forma allusiva e polimetrica», dove le tre unità testuali corrisponderebbero a strofe, antistrofe ed epodo della triade corale.³¹⁶ L'allusione alla metrica classica riguarderebbe cioè la macrostruttura del testo e non tanto la misura dei singoli versi, che non

³¹⁵ Pighi ha definito «grande strofe» questa struttura metrica dannunziana, di cui ha riconosciuto dodici esempi nella produzione del poeta pescarese: *I poeti* (nel *Poema paradisiaco*); *La nave, Pel battesimo di due paranze, A una torpediniera nell'Adriatico, 23 Novembre 1892, In memoriam* (nelle *Odi navali*); *L'Annunzio* (in *Maia*); *Alle Montagne, A Dante, Per la morte di Giovanni Segantini* e *Canto augurale per la Nazione eletta* (in *Elettra*); *Cantico per l'ottava della vittoria (Canti della guerra latina)*. PIGHI, Giovanni Battista, *La "grande strofe" dannunziana* (1957), in ID., *Studi di ritmica e metrica*, raccolti a cura della Facoltà di Lettere dell'Università degli studi di Bologna, Torino: Bottega d'Erasmus, 1970, pp. 433-445.

³¹⁶ CAPOVILLA, *D'Annunzio e la poesia «barbara»*, cit., p. 192. Si veda a questo proposito anche la tripartizione del *Ditirambo III*, discussa nella sezione di analisi dei testi (3.3.4). Cfr. LAVEZZI, Gianfranca, *La disciplina della libertà nella metrica di Alcyone*, in EAD., *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica tra Settecento e Novecento*, Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2008, pp. 149-164.

riproducono mai la forma esametrica; in *23 Novembre* si trovano doppi settenari e ottonari, in *24 Novembre* endecasillabi e quinari (strofe saffiche), in *25 Novembre* solo doppi settenari.

Tutte e cinque le altre *Odi navali* alternano versi brevi tradizionali (novenari, ottonari, settenari, senari) e versi lunghi che riproducono in vario modo l'esametro classico (si trova sia la forma carducciana classica, con settenario e novenario dattilico, sia soluzioni del tipo settenario e ottonario o senario e novenario). I versi più ambigui e più difficilmente riconducibili all'esametro carducciano si trovano in *In memoriam* e in *XXVI Novembre MDCCCXCII*.

Al di là degli indici metrici convenzionali, poi, colpisce l'alta frequenza di diverse figure di ripetizione e di parallelismo di stampo biblico-whitmaniano, che contribuiscono a dare forma alla struttura ritmica del testo. In *La nave*, per esempio, si può osservare il seguente caso:

Va, va! Con la tua prora attingi i confini de l'acque!
Tu porti un terribile incarco.
*Tutte, o Nave, le glorie degli uomini, tutte le glorie
degli uomini* ne la carena
profonda con gran rombo sul gorgo oceanico porti.

Dal sommo de le antenne eccelse che sanno la nube
tonante e la folgore intatte,
giù per le sàrtie, a poppa, a prora, in un vento di gioia
ondeggiando come una selva
eroica le belle bandiere di *tutte le glorie*.

[...]

Va, va, o Nave, corri sicura oltre tutte le sirti;
attingi l'Atlantide estrema;
reca a la nuova terra *le glorie degli uomini* e i segni.
Va, va! Come l'àlbatro è forte
l'anima che ti segue sul gorgo oceanico, o Nave.³¹⁷

Tralasciando l'anafora dell'imperativo (*va, va*), che ricorre più volte nella prima, seconda, terza, undicesima e quindicesima strofa, si vede come il sintagma «tutte le glorie degli uomini» del v. 13 è ripetuto immediatamente di seguito, dopo la virgola, per poi essere recuperato nell'ultimo verso della strofa successiva (v. 20) nella forma «tutte le glorie», senza il complemento di specificazione, e di nuovo a distanza, in chiusura della poesia (v. 73), questa volta senza l'aggettivo *tutte*.

Un vero e proprio ritornello, poi, si può trovare in *A una torpediniera nell'Adriatico*, dove si ripetono quasi identiche addirittura tre intere strofe, in apertura e in chiusura della poesia:

*Naviglio d'acciaio, diritto veloce guizzante
bello come un'arme nuda,*

³¹⁷ I corsivi nel testo sono inseriti da me, sia in questo brano che in quelli successivi.

*vivo palpitante
come se il metallo un cuore terribile chiuda;*

*tu che solo al freddo coraggio dell'uomo t'affili
come l'arme su la cote,
e non soffri i vili
su la piastra ardente del ponte che il fremito scote;*

*messaggero primo di morte sul mar guerreggiato,
franco velite del mare,
tu passi, - e il tuo fato
io seguo nel flutto guardando la scia luccicare.*

[...]

*Tu, tu, o naviglio d'acciaio, veloce guizzante
bello come un'arme nuda,
vivo palpitante
come se il metallo un cuore terribile chiuda;*

*tu che solo al freddo coraggio dell'uomo t'affili
come l'arme su la cote,
e non soffri i vili
su la piastra ardente del ponte che il fremito scote;*

*messaggero primo di morte sul mar guerreggiato,
franco velite del mare,
oh rispondi! Il fato
è certo; e a quel Giorno s'accendono i fochi su l'are.*

Numerose sono poi le semplici figure di ripetizione come anafore, poliptoti, figure etimologiche, Spesso, D'Annunzio ripete una stessa parola o sintagma a cavallo tra una strofa e l'altra, a mo' di collegamento, come succedeva nelle *coblas capfinidas* della poesia provenzale. Parole e concetti particolarmente rilevanti possono poi essere sottolineati da D'Annunzio non solo tramite le ripetizioni, ma anche esprimendo gli stessi contenuti con parole diverse. Nelle *Odi*, infatti, sono rappresentati tutti e tre i classici tipi di parallelismo, sinonimico, antitetico e grammaticale. Un buon esempio è offerto da *25 Novembre 1892*, l'ultimo testo di *Per la morte dell'ammiraglio di Saint-Bon*:

Dio protegga l'Italia!

La speranza è perduta. Sta su noi la sventura.
Egli morrà; né forse vedrà l'alba ventura.
Cade su Roma quasi un gelo di paura.
Un'oscura minaccia sta ne la notte oscura.

Dio protegga la Patria!

In questi pochi versi si può notare innanzitutto come il settenario in apertura e il settenario in chiusura ripetano il medesimo auspicio, con la sola variazione di *Italia* in *Patria*. Più che di parallelismo, in questo caso, si potrebbe parlare di nuovo di ritornello. I versi centrali, invece, esprimono con parole diverse un contenuto molto simile. Fatta eccezione per il v. 3, che comunica la notizia della morte imminente dell'Ammiraglio, gli altri tre versi della strofa centrale ripetono tutti uno stesso concetto di minaccia e di sventura incombente sull'Italia.

Infine, nelle *Odi navali* D'Annunzio non manca di ricorrere a una delle figure retoriche in assoluto più care a Whitman, vale a dire il catalogo.³¹⁸ In *24 Novembre 1892* (vv. 5-16), tutto il popolo prega per l'Ammiraglio, e D'Annunzio offre un piccolo elenco di alcuni personaggi che si uniscono nella preghiera: il *vecchio* (v. 5), il *giovinetto* (v. 6), i *marinai* (v. 11), i *poeti* (v. 13):

Tutto il popolo prega. Il *vecchio* guarda
verso il passato; il *giovinetto* ardente
offre nel van desio la sua gagliarda
vita al morente.

Tutto il popolo prega. E su le navi,
quando cala nel vespro la bandiera,
i *marinai* levano a Dio più gravi
una preghiera.

E i *poeti*, ch'egli ama poi che i puri
sogni egli ama e nel petto intimo serra,
pregano per l'eroe sacro ai futuri
inni di guerra.

Si potrebbe continuare, ma si rimanda alla puntuale analisi dei testi per una schedatura completa di tutti questi fenomeni. Ciò che è stato esemplificato sin qui basta a dimostrare la frequenza con cui D'Annunzio impiega le strutture parallelistiche e anaforiche tipiche del linguaggio biblico-whitmaniano.

Nonostante questo, vi sono almeno due caratteristiche delle *Odi navali* che le allontanano piuttosto nettamente dalla poetica di Whitman: innanzitutto la grande uniformità delle misure versali e delle strutture strofiche che, al di là delle eccezioni, caratterizza la maggior parte dei versi e delle strofe di queste poesie, e che dimostra il legame ancora non dissolubile di D'Annunzio con la tradizione letteraria; in secondo luogo, in nessun caso i versi delle *Odi navali* sembrano motivati dalla scansione logico-sintattica. Sono infatti gli aspetti fonici e ritmici a dominare queste poesie, a motivare il *découpage* dei versi, non certo la semantica del testo. Per verificare ciò basta osservare l'altissimo numero di *enjambements* che si rintracciano in tutte le *Odi*, creando inarcature frequenti e talvolta anche molto forti.

³¹⁸ A proposito della centralità dell'enumerazione in D'Annunzio (tanto in prosa quanto in poesia) si veda BECCARIA, Gian Luigi, *Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana*, in ID., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino: Einaudi, 1975, pp. 285-318.

Un solo esempio, di grande rilievo: in *Pel battesimo di due paranze* un *enjambement* divide un sostantivo e il suo aggettivo, collocandoli addirittura su due diverse strofe:

Protendete le braccia verso il mar meraviglioso,
le forti nude braccia;
forti a trarre sul lido i rottami del maroso,
forti a segnar la traccia
nel duro tronco, forti ad oprar senza riposo:
protendete le *braccia*

nude cantando i canti de la gioia in cori alterni
al giustissimo Sole!
Propizia è l'ora; è dolce ogni vita; ed i Superni
odono le parole
umane. Alzate i canti de la gioia ai cieli eterni!
Nessuno oggi si duole.

In generale, non si può quindi affermare che qui D'Annunzio imiti strettamente il modello metrico e stilistico delle *Leaves of Grass*, ma sembra senz'altro lecito ipotizzare che l'esempio del verso lungo whitmaniano abbia influito sui versi delle *Odi navali* autorizzando in qualche modo quell'uso libero ed espanso dell'esametro barbaro segnalato da Guido Capovilla. Tuttavia, il modello delle *Leaves of Grass* sembra funzionare in questi testi anche a livello macrostrutturale, vale a dire per l'orchestrazione retorica dei testi nel loro complesso, attraverso l'impiego delle figure di ripetizione di derivazione biblica. Grazie alle anafore, ai parallelismi e ai ritornelli, versi e strofe delle *Odi navali* si richiamano anche a distanza, e questo contribuisce in maniera determinante all'organicità strutturale e ritmica delle poesie.

Con le *Odi navali* «l'apprendistato dannunziano compie così un acquisto tecnico decisivo»,³¹⁹ dotandosi di forme e strumenti espressivi nuovi, che saranno poi ampiamente sfruttati nelle raccolte maggiori. Come ha opportunamente rilevato Adelia Noferi, «l'esigenza di una nuova scrittura, fuori dall'impaccio dei ritmi tradizionali, fu postulata e realizzata per la prima volta proprio nella volontà di adeguare i mezzi espressivi all'arbitrio verbale di una forma eloquente».³²⁰ Proprio la ricerca della magniloquenza, cioè, ha funzionato da stimolo per la sperimentazione di forme più libere di poesia, e proprio le *Odi navali*, con l'antecedente diretto dell'*Armata d'Italia*, possono dirsi il primo esperimento di poesia civile, «da prima testimonianza di un aspetto del D'Annunzio, il cittadino, che avrà nei libri e

³¹⁹ ANDREOLI-LORENZINI, *Note*, cit., I, p. 1186.

³²⁰ NOFERI, Adelia, *La nascita del verso libero*, in *L'Alcyone nella storia della poesia dannunziana*, Firenze: Vallecchi, 1946, p. 157. La riflessione della Noferi è accolta anche dalla Ricciardi nel già citato studio *Da Whitman a D'Annunzio verso il modernismo* (p. 105), e una considerazione simile è avanzata da De Michelis nell'analisi dell'*Armata d'Italia* (vedi nota successiva).

nella vita ampi sviluppi».³²¹ In questo senso è possibile affermare che Whitman, assunto dal giovane D'Annunzio come esempio di retorica e di eloquenza poetica, e in quanto tale modello indiscutibilmente presente alla base dell'esperimento stilistico delle *Odi navali*, abbia giocato un ruolo di primo piano nella fase di incubazione del verso lungo dannunziano, ben al di là di quanto sia stato finora riconosciuto.

Fin dalla prima edizione Treves del 1893, come è noto, le *Odi navali* furono pubblicate insieme al *Poema paradisiaco*. Nonostante il *Poema* esemplifichi un opposto registro stilistico rispetto a quello delle *Odi*, precisamente l'altra faccia della poesia dannunziana, anche qui è possibile ravvisare qualche traccia abbastanza evidente delle *Leaves of Grass*.³²² Innanzitutto la poesia che chiude la raccolta, intitolata *I poeti*, presenta la medesima struttura metrica tipica delle *Odi navali*, con l'alternanza di versi lunghi composti e versi brevi tradizionali. Anche se in questo caso è difficile parlare di verso lungo di tipo whitmaniano, visto che i versi sono tutti settenari e doppi settenari tradizionali, la presenza di una forma così simile a quella delle *Odi* proprio nel *Poema* insieme a queste pubblicato risulta senz'altro significativa.

Più flagrante è poi l'influenza tematica whitmaniana che emerge dietro a *O Rus!*, poesia chiaramente legata in primo luogo alla *Romagna* del Pascoli, ma riconducibile anche alla traduzione di Enrico Nencioni di *Give me the Splendid Silent Sun*. Si veda la versione, in prosa ritmica, della prima strofa della poesia di Whitman:³²³

Datemi lo splendido tacito Sole sfolgorante con tutti i suoi raggi; datemi i succulenti frutti dell'autunno, maturi, rossi nei pomari; datemi un campo dove non mietute crescano alte, fresche erbe; datemi messi e grani, e animali serenamente moventisi e respiranti pace; datemi le notti perfettamente quiete in riva al Mississippi, guardando le placide stelle; datemi un giardino di bei fiori, tutto fragranza quando il sole si leva, dov'io possa passeggiare non disturbato; datemi una donna dall'alito fresco e soave, della quale io non sia stanco mai; e che io n'abbia un perfetto bambino, lontano di qui, lontano dai rumori del mondo! Oh sì, una rurale domestica vita! E datemi di mormorare spontanei canti, solo, a modo mio, unicamente per i miei orecchi; datemi la solitudine, la Natura, e le sue salubrità primitive!

Come si può facilmente verificare, l'eco di questo brano è distintamente percepibile in più luoghi del testo dannunziano; in particolare, nell'immagine della «placida mammifera» del v. 62,³²⁴ e poi soprattutto nell'attacco dei vv. 41-42: «Datemi i frutti succulenti, i buoni / frutti de la mia terra, ch'io li morda».

³²¹ DE MICHELIS, *Tutto D'Annunzio*, cit., p. 60.

³²² Ivi, p. 126.

³²³ NENCIONI, *Il poeta della guerra americana*, cit.

³²⁴ L'immagine, altrimenti, potrebbe anche essere stata desunta dalla sezione 32 del *Song of Myself*: «I think I could turn and live with animals, they are so placid and self-contain'd | I stand and look at them long and long» (vv. 684-685).

Persino l'esclamazione che D'Annunzio sceglie come titolo per la sua poesia sembra ricavata dalle parole che Nencioni scrisse nell'articolo del 1891 per presentare la sua traduzione di *Give me the Splendid Silent Sun*:

Whitman è in New York durante la grande guerra civile, e fra il movimento febbrile della folla aspirerebbe a un po' di calma rurale. È l'eterno «o rus!» - l'eterno «o ubi campi!» di tutti i poeti – ma questa nota antica, in bocca americana par nuova.

Con le opere dei primi anni Novanta si chiude una fase della poesia di D'Annunzio. Malgrado l'irresistibile vocazione dannunziana alla lirica, infatti, gli anni Novanta saranno dedicati soprattutto alla narrativa e al teatro. Per l'effettivo avvio delle *Laudi* bisognerà aspettare il 1899, anno in cui D'Annunzio mette a punto il piano dell'opera in sette libri e pubblica una prima piccola raccolta di sette componimenti sulla "Nuova Antologia" (16 novembre 1899).³²⁵ Prima di questo momento, si possono però segnalare alcuni importanti episodi di poesia nel corso degli anni Novanta, come il rifacimento del *Canto novo*, deciso nel 1894 ma compiuto solo nel 1896, e la composizione del più antico testo di *Elettra* (che sarà poi inserito in apertura della raccolta), vale a dire l'ode *Alle Montagne*, pubblicata per la prima volta sul "Convito" del 12 febbraio 1896, in occasione della recentissima guerra africana.³²⁶

Il passo successivo riguarda poi la stesura dell'*Annunzio*, il testo programmatico che proclama la rinascita del dio Pan, forse pensato già nel 1895, e comunque identificabile in una prima stesura del 1898, mai pubblicata dal poeta, ma ricca di «anticipazioni significative quanto alla stesura ritmica delle *Laudi*».³²⁷

Proprio *L'Annunzio* entra a far parte della prima silloge pubblicata sulla "Nuova Antologia" nell'autunno del 1899, con il titolo di *Udite, udite, o figli de la Terra*. Qui, oltre al testo programmatico di apertura, si trovano quattro testi che entreranno poi in *Elettra* (*Italia, Italia, sacra a la nuova Aurora, Il silenzio di Ferrara, Il silenzio di Pisa, Il silenzio di Ravenna*), e due destinati ad *Alcyone* (*Bocca d'Arno, Fresche le mie parole ne la sera*).

Ciò che interessa rilevare per il nostro discorso è come la nuova forma metrico-ritmica messa a punto da D'Annunzio nelle *Odi navali*, sull'esempio del verso libero whitmaniano, venga recuperata negli anni cruciali di incubazione delle *Laudi* per dare vita alle prime poesie delle raccolte maggiori. Sia *L'Annunzio*, sia *Alle Montagne* e il *Canto augurale per la Nazione eletta* (*Italia, Italia, sacra a la nuova Aurora*), sono infatti composte secondo quell'alternanza di versi tradizionali e versi lunghi, barbari o pseudo-barbari, tipica delle *Odi navali*. Per di più, questi non sono semplicemente i testi più antichi delle *Laudi*,

³²⁵ Per una ricostruzione puntuale delle vicende genetiche ed editoriali delle *Laudi*, si vedano ANDREOLI, Annamaria-LORENZINI, Niva, *Note*, in D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, cit., II, pp. 873-1358: 875-912.

³²⁶ Ivi, p. 1015.

³²⁷ Ivi, p. 889.

ma sono anche testi nodali, collocati da D'Annunzio in posizioni di grande rilievo: *L'Annunzio* (insieme all'ode *Alle Pleiadi e ai Fati*) aprirà *Maia* e l'intera sequenza delle *Laudi*; *Alle Montagne* e il *Canto augurale per la Nazione eletta* saranno collocate rispettivamente in apertura e in chiusura di *Elettra*. L'ultima strofa del *Canto augurale*, inoltre, verrà riproposta in epigrafe alla raccolta *Merope*, a dimostrazione dell'importanza di questo componimento, già agganciato «al futuro momento combattuto nei libri finali delle *Laudi*». ³²⁸

Dallo stesso modello formale e ritmico nascono poi altre due poesie di *Elettra* – *A Dante* e *Per la morte di Giovanni Segantini*, entrambe composte nell'autunno-inverno del 1899 – nonché il famoso *Ditirambo III* di *Alcyone*, il primo ditirambo composto da D'Annunzio (luglio 1900) e di nuovo un testo cruciale dal punto di vista della collocazione macrostrutturale. ³²⁹

Nel complesso si può affermare che *Elettra* è la sezione laudistica maggiormente connessa, dal punto di vista formale e contenutistico, all'esperienza delle *Odi navali* e al modello del verso lungo whitmaniano. Mettendo in luce la relazione metrica e stilistica tra le due raccolte, Felicità Audisio ha molto opportunamente parlato di «forme di incerta classificazione: forme pseudobarbare o 'allusive' di metrica barbara che aprono al verso libero». ³³⁰

Se *Maia* è la raccolta delle laudi marine e *Alcyone* quella delle laudi terrestri e celesti, *Elettra* è la sezione delle laudi innografiche, il libro di laude degli Eroi (eroi dell'arte, del pensiero, della cultura e della patria). Ancora una volta, dunque, è la necessità di fare poesia «adibita a eloquenza civile nazionalista e di propaganda» a imporre determinate soluzioni metriche e ritmiche, a spingere il poeta ad accogliere «un repertorio stilistico e tematico senz'altro affine ai modi dell'oratoria celebrativa, politica e liturgico-sacramentale». ³³¹ È evidente in *Elettra* la «volontà di istituire il ritmo e il metro di un'epica moderna», in grado «non tanto di rivelare, ma di fondare in forme ieratiche l'esistente». ³³² Letteratura e mito diventano allora le fonti tematiche e stilistiche di questa ricerca: fondamentale ancora il sodalizio con Angelo Conti, così come la lettura di Carlyle e di Whitman, di Swinburne, Shelley, Carducci, Ovidio, Nietzsche, Maeterlink, Verhaeren. ³³³

Per quanto riguarda le altre raccolte, oltre a quanto detto a proposito de *L'Annunzio* e del *Ditirambo III*, andrà ricordato che qualche critico ha riconosciuto un'importante influenza whitmaniana anche dietro a *Maia*. In particolare è stato Mario Praz a scrivere che la *Laus vitae* «non sarebbe stata possibile senza il *Song of Myself* del Whitman», da cui D'Annunzio aveva ricavato «l'idea prima e tante mosse

³²⁸ BERTAZZOLI, *Verso "Elettra": D'Annunzio (Pascoli) e la poesia civile*, cit., p. 58.

³²⁹ Cfr. LAVEZZI, *La disciplina della libertà nella metrica di Alcyone*, cit., pp. 157-158.

³³⁰ AUDISIO, Felicità, *Scheda metrica per "Elettra"*, in PAPPONETTI – TIBONI, *Elettra*, cit., pp. 189-212.

³³¹ ANDREOLI-LORENZINI, *Note*, cit., II, pp. 995-997.

³³² *Ivi*, pp. 998-1000.

³³³ *Ivi*, pp. 998-999.

particolari» della sua poesia.³³⁴ Entrambi i testi, effettivamente, rappresentano l'apice dell'autoesaltazione del poeta così come della celebrazione della vita in tutte le sue forme. Nonostante il giudizio del Praz sia sicuramente condivisibile sul piano dei contenuti e delle suggestioni poetiche,³³⁵ non sembra troppo opportuno ricondurre al modello whitmaniano la struttura metrica e formale dell'«egocentrico peana» dannunziano,³³⁶ perfetta incarnazione della sua personalissima strofe lunga. Si può però individuare una corrispondenza forse non insignificante nelle dimensioni, veramente epiche, che caratterizzano il *Song of Myself* da una parte (1346 versi) e la *Laus vitae* dall'altra (8400 versi), composizioni davvero uniche all'interno della produzione dei due autori. Oltre a ciò, è innegabile che l'efficacia dello schema libero dannunziano dipenda dalla calibratissima struttura messa in piedi dal poeta attraverso simmetrie, parallelismi e anafore, proprio quegli strumenti espressivi affinati anche attraverso il confronto con Whitman.

I *Canti della guerra latina* rappresentano infine un ultimo e diverso stadio dell'influenza whitmaniana sulla produzione del poeta pescarese.³³⁷ Con i *Tre salmi per i nostri morti*, prima poesia in italiano della raccolta (le prime due infatti sono scritte in francese), D'Annunzio inaugura una nuova forma poetica: la ricerca di un ritmo al di là del metro e del verso tradizionale si traduce qui in poesie finalmente prosastiche, veri e propri salmi in prosa ritmica. Proprio questi versetti di derivazione biblico-whitmaniana, impiegati anche in *La preghiera di Doberdò*, *All'America in Armi* e *La preghiera di Sernaglia*, rappresentano la vera novità metrica della raccolta, diventandone in qualche modo la cifra stilistica caratteristica.

La guerra è celebrata dal vate come «pegno di sangue, rito sacrificale in vista della rinascita».³³⁸ Non stupisce perciò che sia proprio la letteratura religiosa a costituire la principale fonte alla base di questo momento della poesia dannunziana: echi dell'Antico e del Nuovo Testamento e formule liturgiche sostengono l'intera struttura di quest'ultima raccolta. Come spesso gli accade, però, D'Annunzio «approda a una fonte attraverso il tracciato obliquo di chi già vi ha attinto», recuperando nei *Canti* non

³³⁴ I suggerimenti del Praz, non meglio approfonditi dal critico, si trovano sia nella voce *Walt Whitman* dell'*Enciclopedia italiana* Treccani (1937), sia nell'articolo *Whitman e Proust*, "Il Mondo", 24 marzo 1951. Il giudizio di Praz è condiviso da RICCIARDI, *Da Whitman a D'Annunzio verso il modernismo*, cit., p. 108.

³³⁵ Un legame di questo tipo è stato individuato dalla Ricciardi (nel saggio citato alla nota precedente, pp. 108-109 e 117) a proposito della nave come «metafora del corpo e dell'anima del poeta stesso, che il mare feconda e rende gravidi». Il tema, che emerge con chiarezza ai vv. 1114-1134 della *Laus vitae* (si vedano almeno questi: «E la nave era parte | di me, la vela erami ala | su l'òmero, la prua | era la cima del cuore | sagliente, il lungo proteso | bompreso era il segno | della fecondante potenza»), è ben presente anche in Whitman, per esempio nel finale di *Aboard at Ship's Helm* («But O the ship, the immortal ship! O ship aboard the ship! | Ship of the body, ship of the soul, voyaging, voyaging, voyaging», vv. 10-11), in *Song of Joys, Sail out for Good, Eidolon Yatch*.

³³⁶ La definizione della *Laus vitae* è ancora da attribuirsi al Praz, nel medesimo articolo qui sopra citato.

³³⁷ Editi sparsamente tra il 1914 e il 1918, i *Canti della guerra latina* furono pubblicati per la prima volta in volume dall'Istituto nazionale per la edizione di tutte le opere di Gabriele D'Annunzio nel 1933 (Verona: Mondadori); oggi sono leggibili in D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, cit., II, pp. 759-860.

³³⁸ ANDREOLI-LORENZINI, *Note*, cit., II, p. 1329.

solo il timbro sacrale, ma anche gli «antigrafi di quell'oratoria», i «mallevadori del formulario biblico», vale a dire Swinburne, Hugo, e ancora Whitman.³³⁹ In questa raccolta, quindi, Whitman sembra rappresentare soprattutto un importante canale di accesso al modello biblico, sfruttato principalmente, al di là dei prelievi e delle citazioni più e meno dirette, come repertorio di strumenti retorici: «preghiera, invettiva, arringa»,³⁴⁰ e ancora anafore, parallelismi e ripetizioni.

Nel salmo *All'America in Armi*, poi, laddove D'Annunzio guarda alla guerra civile americana quale eroico esempio per le nuove gesta degli americani così come degli europei, Whitman fornisce anche alcune immagini e spunti tematici. Per cominciare, i «colpi del [...] tamburo» del versetto 36 ricalcano letteralmente il titolo della sezione dei *Drum Taps* whitmaniana. Un secondo riferimento si può individuare poi al versetto 42 («Dal fondo degli anni ritorna e si spande il rombo dei bronzi che sonarono il transito del martire nell'Occidente»), che guarda ancora una volta all'elegia *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*, e in particolare alla sesta sezione, da cui D'Annunzio recupera abbastanza fedelmente l'immagine del viaggio della bara del capitano morto (definito peraltro «martire nell'Occidente»), così come Lincoln nell'elegia di Whitman è spesso evocato dall'immagine della stella d'Occidente, per esempio al v. 7, «western fallen star»), accompagnata dai rintocchi delle campane («with the tolling tolling bells' perpetual clang», v. 43). Una eco dello stesso poemetto, anche se meno certa e meno forte, può forse leggersi nel versetto 8, dove l'espressione «con la mano della vita e con la mano della morte» ricorda l'immagine di Whitman che tiene per mano la cognizione della morte e il pensiero della morte, ai vv. 120-123 («Then with the knowledge of death as walking one side of me, | And the thought of death close-walking the other side of me, | And I in the middle as with companions, and as holding the hands of companions [...]).»).

L'esortazione alla marcia, insistita soprattutto nella terza sezione del salmo, può poi rimandare a diversi luoghi delle *Leaves of Grass*, come per esempio la poesia *Pioneers! O pioneers!*, evocata anche dai «pionieri» chiamati in causa già nel secondo versetto. I versetti 45-46, in particolare, con i cataloghi impiegati per marcare le difficoltà della marcia, ricordano i vv. 21-28 del testo whitmaniano («We detachments steady throwing, | Down the edges, through the passes, up the mountains steep, | Conquering, holding, daring, venturing as we go the unknown ways, | Pioneers! O pioneers! || We primeval forests felling, | We the rivers stemming, vexing we and piercing deep the mines within, | We the surface broad surveying, we the virgin soil upheaving, | Pioneers! O pioneers!»).

Infine, nella conclusione (versetto 59), l'espressione «un popolo armato s'avanza» traduce quasi letteralmente «an arm'd race is advancing», del v. 45 di *First O Songs for a Prelude*, mentre l'allocuzione alla Libertà personificata, impiegata sin dall'inizio (versetti 1, 4, 15) e poi recuperata in chiusura

³³⁹ Ivi, pp. 1329-1330.

³⁴⁰ Ivi, p. 1330.

(versetto 60), ricorda *Turn O Libertad*, in particolare per lo sguardo verso il futuro (vv. 10-12: «Then turn, and be not alarm'd, O Libertad—turn your undying face, | To where the future, greater than all the past, | Is swiftly, surely preparing for you»).

Il *Cantico per l'ottava della vittoria*, infine, chiude i *Canti della guerra latina*, portando a termine anche l'ultimo libro delle *Laudi*. Unica in tutta la raccolta, questa poesia presenta ancora una volta la forma metrica tipica delle *Odi navali*, alternando novenari ed esametri barbari (qui scomponibili in un settenario più un ottonario). Nonostante sia indiscutibile l'eccentricità dei *Canti* rispetto alle precedenti raccolte laudistiche,³⁴¹ non sembra inopportuno sottolineare i numerosi spunti intertestuali che mettono il *Cantico* in stretta relazione con altri luoghi dell'opera dannunziana maggiore. Tra i numerosi riferimenti ad *Elettra*,³⁴² in particolare, non può essere casuale il richiamo alla poesia che chiude la raccolta, il *Canto augurale per la Nazione eletta*, per di più costruito attraverso un'immagine già impiegata nelle *Odi navali* e nell'*Annunzio*.³⁴³

Va, va con la tua forza che doma la forza del mare
con tutte bandiere spiegate,
va, va dove il Destino ti scorge in tuo *solco* infinito,
o Nave, più bella e più grande
d'ogni altra a le tempeste commessa da gente mortale!
(*La Nave*, vv. 1-5)

tu uomo de la gleba, che in dritto *solco* il ferro
de l'aratro guidavi,
tu che il *flutto* sonoro de la messe a mietitura
godendo in cor varcavi,
tu le navi gemelle benedici, benedici
tu le novizie navi!
(*Pel battesimo di due paranze*, vv. 13-18)

Udite, udite, o *figli della terra*, udite il grande
annunzio ch'io vi reco sopra il vento palpitante
con la mia bocca forte!
[...]
Udite, udite, o *figli del Mare*, udite il grande
annunzio ch'io vi reco sopra il vento giubilante
con la mia bocca sonora
(*L'Annunzio*, vv. 1-3 e 32-34)

Una nave costrutta ingombrava il bacino profondo,
irta de l'ultime opere.
Tutta la gran carena sfavillava al rossor del tramonto;
e la *prora* terribile, rivolta al dominio del mondo,
aveva la forma del *vomere*.

³⁴¹ La titolatura definitiva della raccolta, sostituita alla provvisoria *Asterope*, lo segnala chiaramente. Cfr. ANDREOLI-LORENZINI, *Note*, cit., II, pp. 1327, 1331-1332.

³⁴² Ivi, pp. 1356-1358: si vedano in particolare le note ai vv. 16-19, 37-38, 129-132, 134-138.

³⁴³ I corsivi nelle citazioni seguenti sono miei.

Italia! Italia!
(*Canto augurale per la Nazione eletta*, vv. 52-57)

Italia Italia,
sacra alla nuova *Aurora*,
con l'aratro e con la prora!
(*Canto augurale per la Nazione eletta*, vv. 1-3 e 69-71)

E nel profondo e nell'alto sei tu stessa *l'aurora*
a cui ti facemmo sacra con l'aratro e la prora
quando la notte era su noi.
La notte pallida s'apre come si squarcia un velo.
Sei tutta la luce; e nella luce cantano il cielo
il mare la terra e gli eroi.
(*Cantico per l'ottava della vittoria*, vv. 37-42)

La «congiunzione dei due emblemi, marinaro e rurale, per la consacrazione della Vittoria»,³⁴⁴ percorre dunque trasversalmente un ampio tratto della poesia dannunziana, dalle *Odi navali*, attraverso *L'Annunzio* ed *Elettra*, fino all'epigrafe di *Merope* e ai *Canti della guerra latina*. Si tratta infatti di un nucleo semantico e ideologico centrale all'interno delle raccolte civili di D'Annunzio, inteso a significare che «la futura grandezza della stirpe verrà dal solco profondato nella terra e dal solco fervente nel mare».³⁴⁵

Palese, inoltre, è il riferimento al titolo dell'intero ciclo delle *Laudi*, parafrasato ai vv. 10-11 («[...] e tu mi cantavi il canto solitario alla Terra / al Cielo al Mare agli Eroi [...]») e poi ripetuto ai vv. 41-42 («[...] e nella luce cantano il cielo / il mare la terra e gli eroi»), con un'insistenza certo voluta e densa di significato macrostrutturale.³⁴⁶

Ma all'interno del contesto stilistico dei *Canti della guerra latina*, dominato dalla forma del salmo, anche la forma metrica del *Cantico* risalta e assume una particolare funzione macrostrutturale, richiamandosi direttamente all'*Annunzio*, alla soglia opposta del ciclo laudistico. Non può essere un caso, dunque, che proprio per l'ultimo testo della raccolta, così ricco di riferimenti puntuali alle altre *Laudi*, D'Annunzio abbia voluto recuperare, congedandosene, quella particolare forma metrico-ritmica messa a punto venticinque anni prima, nelle *Odi navali*, e nata sotto l'egida di Whitman, siglando così tutto un prolifico filone della propria esperienza poetica.

In conclusione, bisognerà evidenziare la centralità dell'esperienza di Gabriele D'Annunzio all'interno del contesto tardo ottocentesco e primo novecentesco, rilevando come l'opera del poeta pescarese abbia saputo influenzare in quegli anni non poche sperimentazioni a metà strada tra la poesia

³⁴⁴ ANDREOLI-LORENZINI, *Note*, cit., II, pp. 1141-1143.

³⁴⁵ L'annotazione dannunziana, datata settembre 1899, è riportata in ANDREOLI-LORENZINI, *Note*, cit., II, p. 1143, nota ai vv. 55-56.

³⁴⁶ Secondo Eurialo De Michelis, anche il triplice genitivo del titolo delle *Laudi* sarebbe di provenienza whitmaniana (da *Out of the Rolling Ocean the Crowd*, v. 12: «Be not impatient – a little space – know you I salute the air, the ocean and the lands»), DE MICHELIS, *Tutto D'Annunzio*, cit., pp. 203-204.

barbara o pseudo-barbara e la definitiva liberazione metrica.³⁴⁷ Per esempio, proprio l'impiego di certe forme di verso lungo «falsamente esametriche» da parte di D'Annunzio assume un'importanza tanto maggiore quanto più si trova all'origine della «notevolissima pratica dell'esametro a morfologia vaga, se non proprio sbagliata, che attraversa il Novecento, collocandosi ai confini del verso libero».³⁴⁸ Un primo, significativo esempio in questa direzione è offerto dal *Poema dell'adolescenza* (1901) di Enrico Thovez, i cui doppi ottonari nascono proprio dall'incrocio dei modelli di Carducci e Whitman, precisamente come i versi lunghi delle *Odi navali*.

³⁴⁷ Già Contini, com'è noto, segnalava l'esperienza dannunziana come «la più ricca di responsabilità» per molte delle direzioni assunte dal verso libero italiano, anche per quanto riguarda il permeabile confine tra verso e prosa. CONTINI, Gianfranco, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino: Einaudi, 1970, pp. 587-599: 592-593.

³⁴⁸ GIOVANNETTI-LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 237.

2.3 Enrico Thovez

La conoscenza di Walt Whitman da parte di Enrico Thovez è provata da quanto scrive lui stesso sul poeta americano, nel *Diario* e nelle pagine di critica. In particolare, proprio nel *Diario* e nelle lettere inviate all'amico Torasso, Thovez racconta la propria quotidianità, registrando meticolosamente le letture, le riflessioni, le sofferenze amorose della giovinezza.³⁴⁹ Qui il nome di Whitman compare per la prima volta nella primavera del 1892, lasciando supporre che la scoperta delle *Leaves of Grass* sia avvenuta all'incirca in questo periodo.³⁵⁰

Il 28 febbraio di quell'anno, Thovez esprime con forza il suo rifiuto per le rime e la poesia «di morbidezze e di musicalità», dichiarando di preferire la «poesia rude e severa». Il 20 marzo dello stesso anno, quella volontà di «mutare modo di poesia» si delinea con più precisione:

E allora ho sentito uno stimolo forte di imitare Walt Whitman, di fare della poesia più schietta, più rude, meno elaborata. È difficilissimo, lo so: ma la poesia futura sarà tale. Abbasso la rima e i metri, via la schifiltosità di scelta.³⁵¹

Qualche mese più tardi, Thovez dedica a Whitman un'intera pagina del suo *Diario*: i «canti» del poeta americano suscitano in lui «una commozione viva, un senso di grandezza e quasi di vertigine», ma non condivide il suo l'ideale democratico e umanitario, perché gli sembra un «sogno impossibile», troppo distante dal «senso della realtà effettiva».³⁵² Questa pagina è molto importante per noi perché qui, oltre ad esprimere il proprio disaccordo nei confronti dell'ideologia democratica whitmaniana, Thovez afferma di aver letto «tradotti in prosa» alcuni «canti» del poeta americano e la prefazione da lui pubblicata in apertura della sua raccolta di «versi». Il riferimento alla forma prosastica delle traduzioni potrebbe suggerire che Thovez avesse tra le mani le versioni di Enrico Nencioni; tuttavia, il rimando alla prefazione sembra decisivo nell'indicare come fonte di Thovez la seconda raccolta di *Canti scelti* di Luigi Gamberale, dove appunto si trova la traduzione della *Prefazione alle Foglie d'Erba* del 1855.³⁵³

Nel novembre 1894, Thovez si trova prostrato da una profonda «crisi poetica», e dichiara di sentire il lavoro degli anni passati sfasciarglisi tra le mani:

Ho un bel rappresentarmi che è la posizione storica del mio tempo che mi impedisce altri modi di lirica, ideali più vasti, poesia più comprensiva [...]. Non mi basta più. Il fantasma di Walt Whitman mi soggioga. Non invidio nessun poeta, invidio lui. È la sua grandezza che tormenta. Io posso essere più

³⁴⁹ THOVEZ, Enrico, *Diario e lettere inedite (1887-1901)*, a cura di Andrea Torasso, Milano: Garzanti, 1939.

³⁵⁰ Ivi, p. 242.

³⁵¹ Ivi, p. 244.

³⁵² Ivi, pp. 273-274.

³⁵³ WHITMAN, *Canti scelti*, cit. (1890), pp. 3-18.

fine, più psicologo, più delicato, più amoroso, più sobrio, più durevole, aver ideali più retti, più umani, infinito gusto di più in materia d'arte e senso pratico della vita; la grandezza della sua visione è qualche cosa di più.³⁵⁴

Possiamo quindi essere certi del fatto che non solo Thovez conosceva Whitman, ma lo stimava come uno dei più grandi poeti di tutti i tempi, tra i pochissimi contemporanei in grado di cogliere la lezione dei romantici e, prima ancora, dei poeti greci. Se la lettura di Whitman in traduzione è confermata esplicitamente da Thovez, una sua conoscenza delle *Leaves of Grass* in lingua originale può essere soltanto ipotizzata. Il *Diario* ci informa del fatto che sin dal 1890 il letterato torinese aveva iniziato a studiare l'inglese, proprio nell'intento di leggere in originale alcuni poeti stranieri, primo tra tutti Shelley,³⁵⁵ e che questo gli aveva permesso poi di tradurre in italiano alcune opere di Rossetti (aprile 1893), Tennyson (marzo 1894) e Mark Twain (1899-1900). È plausibile, perciò, che Thovez avesse presto o tardi avuto occasione di leggere l'amato Whitman anche in lingua originale.

Whitman sembra incarnare per Thovez un modello di poesia vera, un esempio di quella poesia di sostanza che nasce dal sincero bisogno di esprimere i propri sentimenti e tumulti interiori, e non solo dalla bravura tecnica e dalla perfezione stilistica. Whitman è il poeta che ha avviato nella lirica moderna quella rivoluzione che Wagner ha compiuto nella musica, traendo «la sua forma dall'interno della commozione sentimentale» e non ricevendola «bell'e fatta dall'esterno»,³⁵⁶ componendo cioè i suoi versi in forma libera e spontanea e non in schemi tradizionali precostituiti. Secondo Thovez, infatti, il ritmo serve nelle età primitive, quando «aiuta l'idea a nascere, ne sorregge i passi malsicuri»; ma quando l'idea «si fa adulta», essa tende a liberarsi dagli schemi del ritmo e a «mostrare più liberamente i suoi moti e i suoi palpiti». Perciò, nella storia dell'evoluzione delle forme poetiche, «i ritmi più forti e quadrati» sono quelli di «carattere primitivo», mentre «i più liberi ed ondegianti [sono] indice di lirica evoluta».³⁵⁷ Ecco perché Whitman rappresenta un esempio di come dovrebbe essere la poesia della modernità (e del futuro), un modello di «arte completamente nuova di spiriti e di forme». E tuttavia questa rivoluzione non è ancora pienamente attuabile in Europa, per via dell'eccessivo peso qui riconosciuto alla tradizione letteraria: il «soffio» vitale della poesia whitmaniana «è di una saturità marina, di una freschezza acerba di erbe selvatiche» che «i delicati polmoni italiani non reggerebbero».³⁵⁸

³⁵⁴ Ivi, pp. 468.

³⁵⁵ Ivi, p. 113.

³⁵⁶ THOVEZ, Enrico, *L'aria di danza*, in ID., *Il pastore, il gregge la zampogna. Dall'Inno a Satana alla Laus vitae*, Napoli: Ricciardi, 1910, p. 299.

³⁵⁷ Ivi, p. 301. Il tentativo di ricondurre le forme liriche a una storia evolutiva di stampo positivista ricorda da vicino il già citato saggio di Jannaccone su *Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*. Jannaccone, tuttavia, riconduceva la libertà delle forme metriche whitmaniane alle più antiche e primitive forme di poesia, mentre Thovez sembra suggerire che la libertà ritmica sia una conquista recente, consentita solo dalla maggiore maturità del pensiero moderno.

³⁵⁸ Ivi, pp. 302-303.

Forse è proprio per questo motivo che nel cercare una forma adatta alla propria poesia Thovez non è riuscito a compiere il passo definitivo di rinuncia a ogni forma, di vera e completa libertà. Nell'ottobre 1895 il poeta torinese scrive sul *Diario* di essersi convinto che ormai «la funzione del ritmo sia spenta». Eppure, pur riducendo la sua poesia «al minimo di legamenti sillabici», non ha potuto rifiutare del tutto l'impiego di un ritmo e scrivere «poesia in prosa», per timore di non «esser preso sul serio da questa nazione di chitarre e di mandolini».³⁵⁹

Per di più, Thovez afferma in diverse occasioni di essere convinto che «lo stile letterario deve nascere dall'intimo, dalla profonda rispondenza tra formola e bisogno espressivo». Questo implica che ogni poeta debba mettere a punto la forma e lo stile che meglio si adattano al suo personalissimo pensiero, e chiunque scelga «un metro già adoperato e reso tipico e famoso, è obbligato o poco o molto ad assoggettare la sua anima a quella altrui».³⁶⁰ Per Thovez, infatti, «ogni grande poeta ha esaurito il metro da lui prediletto»: ne sono la dimostrazione la terzina di Dante, l'ottava di Boiardo e Ariosto, i versi sciolti di Leopardi e forse anche, potremmo aggiungere noi, i versetti lunghi di Whitman.

Insomma, Whitman rappresenta l'esempio di un atteggiamento letterario positivo, la dimostrazione di come sia possibile rinnovare nello spirito e nelle forme la poesia contemporanea, ma questo non significa che la soluzione per Thovez sia quella di imitare il più fedelmente possibile i versetti del poeta americano.

Quando nel 1887 si accosta alla poesia, Thovez è pienamente consapevole della necessità di rinnovare la poesia italiana, e si mette alla ricerca di «un ritmo largo e fluente che aiuti e non inceppi l'atteggiamento del pensiero, che consenta la solennità antica e la vivezza moderna».³⁶¹ In quegli anni, per chi come lui cercava una «via di libertà» poetica, l'unica alternativa italiana alle forme tradizionali sembrava quella suggerita dalle *Odi barbare*. Per Thovez, in realtà, la metrica neoclassica carducciana aveva rappresentato «non rinnovamento, ma ritorno arcaico, non modernità, ma rifugio nella vita antica»;³⁶² ciononostante, il poeta torinese, proprio come D'Annunzio, aveva saputo cogliervi le reali potenzialità eversive. La poesia barbara, cioè, poteva servire non solo all'imitazione dello stile degli antichi, ma anche per risalire alla «potenza espressiva di questi elementi ritmici, che non sono né greci né latini, ma primordiali, immanenti ed eterni», e come tali possono essere «raggruppati secondo i bisogni del nostro orecchio, e non secondo l'apparenza della poesia antica».³⁶³ Il segreto e la novità dell'esametro thoveziano stanno proprio qui: nella possibilità di creare un verso nuovo grazie all'accostamento di cellule ritmiche in sequenze inedite. È il germe di quel verso ritmico-accidentale che

³⁵⁹ THOVEZ, *Diario e lettere inedite*, cit., p. 561.

³⁶⁰ THOVEZ, Enrico, *Destruam et aedificabo*, in ID., *Il pastore, il gregge e la zampogna*, cit., p. 307.

³⁶¹ Ivi, p. 308.

³⁶² THOVEZ, Enrico, *Le Odi barbare*, in ID., *Il pastore, il gregge e la zampogna*, cit., p. 311.

³⁶³ Ivi, p. 316.

avrà tanta fortuna nel Novecento, da cui prenderanno le mosse anche Bacchelli, Jahier e Pavese. La nuova attenzione alla struttura ritmica dei versi, cioè, viene sfruttata per trovare una formula compensatoria al rifiuto delle strutture metriche tradizionali, per costruire un verso di misura più lunga e distesa, di andamento meno lirico e più narrativo, in grado di raccontare cose e di esprimere sentimenti, garantendo una maggiore aderenza al mondo, alla realtà, alla dimensione anche quotidiana e biografica dell'esistenza.³⁶⁴

In che modo abbia deciso poi di costruire questo verso, Thovez lo spiega dettagliatamente poco più avanti:

Mi parve che la novità maggiore della metrica nuova fosse l'introduzione di metri dattilici, rapidi, correnti, incalzanti, meravigliosamente propri alla traduzione di moti veementi dell'animo: mi parve che quello fosse l'elemento da sviluppare per rompere la dignità alquanto sedentaria dell'endecasillabo italiano [...]. Ma mi occorreva un metro che fosse ciò che per Leopardi era stato lo endecasillabo sciolto, che potesse essere cioè narrativo, e descrittivo, lirico e gnomico, e che fosse di più ampio respiro. La metrica carducciana mi offriva l'esametro composto di due versi italiani: un settenario ed un novenario: ma quella spezzatura in due membri, l'uno per lo più giambico e trotterellante, l'altro dattilico e galoppante, l'uno leggero, l'altro grave, mi dava a leggerlo una spezzatura continua di respiro e come un senso di asma: l'uno mi pareva troppo breve e l'altro sovrabbondante [...]. Scelsi dunque l'esametro, ma me lo foggiai a mio modo. Lo composi di due tripodie simmetriche: e per ognuno di questi membri scelsi il novenario privato dell'anacrusi, ed ebbi un ottonario dattilico che mi parve l'elemento più agile del ritmo dattilico [...]. Ebbi così una coppia di due dattili intramezzati da due trochei, che mi davano i necessari riposi alla eccessiva rapidità del ritmo. E vidi che potevo utilmente variarlo, sostituendo il dattilo del primo, o quello del quarto piede, o ambedue, con un amfibraco [...]. Ottenni così una dozzina di schemi diversi. Né ebbi timore di cominciare il secondo membro per vocale, poiché Porecchio mi avvertiva che non c'era pericolo di fare sineresi fra la vocale finale del primo ottonario e quella iniziale del secondo, confortato anche in ciò dall'esempio dell'alessandrino francese e di certi esametri carducciani.³⁶⁵

Dunque è lo stesso poeta torinese a raccontare la genesi dei suoi doppi ottonari, indicando con precisione i suoi modelli: su quel verso dal respiro lungo, quindi, agisce sicuramente l'influenza di Whitman, ma insieme a quella degli endecasillabi sciolti leopardiani e, più direttamente, quella della metrica barbara carducciana e dell'alessandrino francese. Il risultato che ne deriva è un verso che non può dirsi italiano, barbaro o whitmaniano, ma propriamente thoveziano, un esametro foggiato a *suo* modo, incrociando suggestioni e modelli diversi. E se da una parte si può affermare che questo verso si fonda su una nuova struttura di tipo ritmico-accentuale, dall'altra bisognerà riconoscere come sia ancora caratterizzato da una forte regolarità sillabica (ogni verso conta sedici sillabe, con qualche eccezione dovuta all'impiego di ottonari sdruciolli), ben più di quanto non avvenga negli esametri carducciani.³⁶⁶ Si tratta ancora, cioè, di una soluzione ibrida, di una forma di compromesso con la tradizione, dove «la

³⁶⁴ A proposito degli elementi che accomunano il verso di Thovez con quello di Bacchelli e soprattutto di Pavese, si veda GIULIANI, Alfredo, *La forma del verso*, in PIETROPAOLI, *Materiali critici*, cit., pp. 235-242.

³⁶⁵ THOVEZ, *Le Odi barbare*, pp. 318-319.

³⁶⁶ È quanto riconosce lo stesso Thovez, in *Un poema d'ingenuità*, in ID., *Il pastore, il gregge e la zampogna*, cit., p. 324.

regolare successione di piedi non è ancora un principio *sostitutivo* della regolarità sillabica [...], ma semplicemente *s'aggiunge* a quella». ³⁶⁷

Lo stesso Thovez era ben consapevole dei difetti e dei limiti che il suo regolarissimo doppio ottonario imponeva alla tanto agognata libertà metrica. Per anni aveva cercato, con scarso successo, un metro più vario e più rapido, in grado di liberarlo dalle «casse mortuarie degli esametri». ³⁶⁸ Nel 1896 scrive all'amico Torasso:

Ciò che mi tormenta è quella simmetria del verso. Io solo so i sudori che mi è costato mascherarla. Eppure talvolta riesce. Ma talvolta no, ed allora maledico l'inventore e mi getto a tentare nuovi ritmi. Ma finora questi tentativi teorici si sono spuntati nella pratica: eppure così non va. ³⁶⁹

Similmente, nel *Pastore* si legge:

Ma v'era pur sempre un difetto interiore: ed era la simmetria delle due parti, simmetria che occorreva studiosamente velare: ed io cercai un altro schema che a quel difetto ovviasse [...]. ³⁷⁰

Nel 1894 aveva cercato una soluzione alla monotonia sperimentando l'accostamento dei doppi ottonari con ottonari semplici, alternando cioè il respiro lungo esametrico con uno più breve (cfr. analisi di *Grido di liberazione*). ³⁷¹ Negli anni successivi, poi, aveva addirittura messo a punto un nuovo tipo di verso:

[...] un verso di tredici sillabe, meno ampio e faticoso dell'esametro, più grave e riposato dell'endecasillabo, che mi parve adatto soprattutto alla dignità del racconto epico. E lo composi di un quinario e di un ottonario dattilico, ma in modo che risultasse nel tempo stesso di un ottonario e di un quinario: così che le due onde ritmiche nella lettura si inserissero e si sovrapponevano, ovviando alla spezzatura dei due membri che è come l'incrinatura nel metallo dell'esametro, del pentametro e dell'alessandrino. ³⁷²

Tuttavia, si tratta di una soluzione che Thovez sperimenta compiutamente solo nel poemetto drammatico *Tristano demente*, vale a dire una piccola sezione (sebbene forse «la più significativa») dei *Poemi di amore e di morte*, ³⁷³ la sua seconda raccolta poetica, pubblicata nel 1922 e rimasta decisamente marginale all'interno del panorama poetico italiano dell'epoca, ormai radicalmente mutato. ³⁷⁴

³⁶⁷ MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, cit., pp. 39-40. Il primo corsivo nella citazione è mio.

³⁶⁸ THOVEZ, *Diario e lettere inedite*, cit., p. 399.

³⁶⁹ Ivi, p. 624.

³⁷⁰ ID., *Le Odi barbare*, cit., p. 320.

³⁷¹ ID., *Diario e lettere inedite*, cit., p. 399-403.

³⁷² ID., *Le Odi barbare*, cit., pp. 320-321.

³⁷³ I *Poemi d'amore e di morte* (Milano: Treves, 1922) comprendono una discreta varietà di forme metriche. Le poesie (senza titolo) della sezione *La casa degli avi* sono per la maggior parte in endecasillabi sciolti; la penultima, però, è composta da versi eterometrici, dal trisillabo all'ottonario (per lo più quinari, senari e ottonari), mentre nell'ultima si alternano versi dalle sei alle quindici sillabe; *Il sonno del barbaro* è in endecasillabi sciolti; *Brunilde*

In ogni caso, quindi, l'opera più importante del poeta torinese rimane il *Poema dell'adolescenza*, e il suo principale contributo alla poesia italiana resta legato al doppio ottonario, il suo verso più tipico, e anche quello che eserciterà maggiore influenza nel corso del Novecento.

Se la scelta e la costruzione del doppio ottonario sono approfonditamente spiegate da Thovez nel *Diario* e nelle lettere, resta però da chiarire il rapporto che lega il verso lungo del *Poema dell'adolescenza* con quello impiegato da D'Annunzio nelle *Odi navali*. La somiglianza delle due tipologie versali, infatti, è notevole, ed è innegabile che i due poeti siano partiti dalla suggestione degli stessi modelli (e soprattutto dall'esempio barbaro carducciano), così come da una simile ricerca di innovazione e liberazione ritmica.

Stando al *Diario*, sembra che Thovez abbia messo a punto i suoi esametri già sul finire degli anni Ottanta dell'Ottocento.³⁷⁵ Poiché le sue poesie non furono pubblicate fino al 1901, però, è difficile che D'Annunzio avesse avuto modo di leggerle prima di comporre le *Odi navali*, edite nei primissimi anni Novanta. Pertanto, è possibile che i due poeti siano arrivati più o meno contemporaneamente e autonomamente all'elaborazione di queste forme di metrica pseudo-barbara.

Sicuramente, poi, Thovez aveva letto le *Odi dannunziane* negli anni Novanta, mentre continuava a comporre le poesie che sarebbero confluite nel *Poema dell'adolescenza*. Nell'aprile del 1894 nasce *Grido di liberazione*, unico testo della raccolta in cui i consueti doppi ottonari si alternano a ottonari tradizionali, secondo una maniera che sembra del tutto simile a quella sperimentata da D'Annunzio nelle *Odi navali*. Curiosamente, però, quando Thovez invia la poesia all'amico Torasso, scrive:

Ti mando [...] una poesia che ho fatto stamane e a cui annetto una grande importanza, perché è per me come una liberazione dalle strettoie delle vecchie forme. Pare impossibile che non ci avessi pensato prima: un uovo di Colombo. Era un pezzo che mi divincolavo nel campo chiuso dell'esametro.³⁷⁶

Il brano prosegue raccontando come, durante una gita in collina, Thovez avesse sentito l'ispirazione poetica e avesse cominciato a scrivere, spontaneamente e senza la minima difficoltà, il testo che avrebbe poi collocato in apertura dell'intera raccolta. I versi del *Grido di liberazione* sono descritti come una vera innovazione metrica (seppure «semplicissima»), un «canto di vittoria» dopo anni di

morente in doppi ottonari; *Tristano demente* in tredecasillabi; le poesie di *Odi e inni* e di *Odi del tempo*, infine, sono composte da strofe di varia misura di versi eterometrici, che per lo più oscillano tra quinario e ottonario, ma che in qualche caso possono raggiungere la misura dell'endecasillabo o quella del tredecasillabo thoveziano (in *A una donna* si contano tre versi di questo tipo). Fa eccezione la prima poesia di *Odi e inni*, ovvero l'ode *Alle acque insonni*, composta da sestine di endecasillabi.

³⁷⁴ Per un'introduzione al secondo libro thoveziano e per la storia della genesi del *Tristano*, si veda la prefazione di Ferdinando Neri in THOVEZ, Enrico, *I poemi. Il poema dell'adolescenza, Poemi d'amore e di morte*, Torino: Edizioni palatine, 1947, pp. V-XVIII.

³⁷⁵ Alcuni indizi in proposito si possono ricavare anche dalle stesse poesie: *Notte d'estate*, per esempio, sembrerebbe essere stata scritta prima del 1889, poiché nel testo Thovez parla di sé dicendo di non aver ancora compiuto vent'anni (v. 5: «Me non ventenne già opprime la sconsolata vecchiaia»).

³⁷⁶ THOVEZ, *Diario e lettere inedite*, cit., p. 399.

struggimenti alla ricerca di «un metro più brillante, più rapido, più saltellante, più vario» dell'esametro. Ancor più sorprendente, poi, è il giudizio che Thovez dà poco dopo dei versi dannunziani di *In memoriam*:

Penso con compiacenza ai metri simili adoperati dal Carducci in “Sirmione” [...], penso ai versi quasi illeggibili della poesia in morte di Saint Bon ch'è nel Poema Paradisiaco [sic],³⁷⁷ tentativo sbagliato di innovazione metrica che ha rovinato una poetica sostanza (quale sarà il canto ecc.).³⁷⁸

A disturbare l'orecchio del poeta torinese sarà stato probabilmente il palese “plagio” whitmaniano che emerge dietro a questo testo,³⁷⁹ e forse anche l'eccessiva lunghezza dei versi dannunziani (senz'altro meno regolari degli esametri di Thovez), eppure la somiglianza strutturale che accomuna *In memoriam* e il *Grido di liberazione* sembra innegabile.³⁸⁰

Dunque il rapporto con il poeta pescarese merita di essere ulteriormente approfondito. In diverse pagine thoveziane si incontra la distinzione tra poesia di sostanza e poesia di forma. La prima, in cui Thovez si riconosce e in cui viene collocato anche Whitman, è la poesia vera e sincera, quella che nasce dal bisogno di dire qualcosa, di esprimere i propri sentimenti. La seconda, invece, è la poesia dove il contenuto passa in secondo piano, mentre la forma, da semplice mezzo espressivo, diventa fine stesso del componimento. La poesia di D'Annunzio rientra per Thovez nella seconda categoria, configurandosi come poesia di incomparabile abilità tecnica, ma vuota di contenuti o, peggio, riempita di sentimenti e di idee presi da altri.³⁸¹ Persino la *Laus vitae*, che pure rappresenta per Thovez «il maggior sforzo di ingegno che dalla *Divina Commedia* in poi sia stato compiuto nella poesia italiana», gli sembra nata da «svegliatezza ed irrequietezza di intelligenza», non «per bisogno irrefrenabile del cuore e per istinto».³⁸² Nel *Pastore* Thovez afferma inoltre che solo grazie all'autorevolezza e alla fama raggiunta da D'Annunzio la straordinaria novità metrica delle *Laudi* aveva potuto essere accolta e apprezzata dal pubblico italiano, diversamente da quanto era avvenuto a poeti altrettanto validi ma meno celebri di lui (come appunto Thovez stesso), le cui innovazioni, incomprese, erano state fermamente respinte dalla critica. A dimostrazione di ciò, Thovez cita alcuni versi lunghi di *Elettra*, cercando di mettere in luce quanto più informi e irregolari fossero rispetto ai suoi doppi ottonari, quanto risultassero privi di

³⁷⁷ L'errore è facilmente comprensibile se si pensa che le *Odi navali* e il *Poema paradisiaco* erano stati pubblicati insieme. Questa dichiarazione, ovviamente, costituisce prova del fatto che Thovez conosceva benissimo le *Odi dannunziane*.

³⁷⁸ THOVEZ, *Diario e lettere inedite*, cit., p. 402.

³⁷⁹ Plagio segnalato con indignazione dallo stesso Thovez, in *L'arte del comporre di Gabriele D'Annunzio*, in ID., *L'arco di Ulisse*, cit., pp. 46-47.

³⁸⁰ E ancora più stretta è la somiglianza metrica con *La nave* e *Pel battesimo di due paranze*.

³⁸¹ A questo proposito, ben noto è l'impegno critico di Thovez nello smascherare tutte le imitazioni e i plagi del «Camaleonte» (questo è il titolo di uno dei tanti saggi anti-dannunziani del *Pastore*, pp. 177-192).

³⁸² THOVEZ, Enrico, *Laus vitae*, in ID., *Il pastore, il gregge e la zampogna*, cit., p. 348.

qualsiasi elemento ritmico e «non riducibili a nessuna possibile armonia italiana»,³⁸³ arrivando a definire l'ode *A Dante* come «vaniloquio», «informe accozzaglia di immagini strampalate e di ritmi sconnessi».³⁸⁴

Insomma, Thovez sembra criticare duramente la sperimentazione dannunziana del verso lungo, sia prima, quando – in piena fase di composizione del suo *Poema* – aveva potuto leggere le *Odi navali*, sia dopo, quando scrive le pagine critiche sulle *Laudi* poi incluse nel *Pastore* (1910). Forse, il poeta torinese non aveva compreso che l'operazione compiuta da D'Annunzio nelle *Odi navali* andava in parte nella stessa direzione di quella da lui messa in atto nel *Poema dell'adolescenza*; o forse, vista la varietà e l'ambiguità di molti metri delle *Odi navali* e delle *Laudi*, l'operazione di D'Annunzio gli pareva meno efficace e meno sistematica della sua (in effetti, la sperimentazione thoveziana del verso lungo, sia nel caso dei doppi ottonari del *Poema dell'adolescenza* sia in quello dei tredecasillabi del *Tristano demente*, sembra volta alla ricerca di un verso molto più regolare e costante, paragonabile all'esametro classico o all'endecasillabo sciolto). Sicuramente, però, è necessario inquadrare le dichiarazioni di Thovez su D'Annunzio all'interno della turbolenta polemica antidannunziana portata avanti dal poeta torinese.³⁸⁵ Le sue dichiarazioni, perciò, andranno sempre considerate con molta cautela, poiché è anche possibile che debbano essere ricondotte al tentativo di prendere ostentatamente le distanze dall'esperienza dannunziana, anche a costo di occultarne eventuali affinità con la propria (certo sarebbe stato ai limiti del paradosso imitare proprio il poeta tanto criticato per aver imitato gli altri).

La questione è senz'altro complessa. Nondimeno, resta significativo che Thovez e D'Annunzio, negli stessi anni, abbiano sperimentato una simile forma di verso pseudo-barbaro, dando origine a una tradizione del verso lungo che attraverserà tutto il Novecento, nella forma del falso esametro, da un lato, o in quella del verso ritmico-accentuale, dall'altro.

L'importanza di Thovez, dunque, sta in questo suo ruolo di precursore. L'esametro del *Poema dell'adolescenza* rappresenta la «preistoria» dei tentativi «cronologicamente ma anche idealmente» più avanzati di Bacchelli e di Pavese.³⁸⁶ Come è stato messo in rilievo dalla critica, Thovez «avvia alla soluzione, non risolve»;³⁸⁷ «giunge solamente a intravedere nuove possibilità, nuove soluzioni», ma poi «gli manca il coraggio o la capacità di condurre le sue intuizioni fino alle estreme conseguenze, al rifiuto

³⁸³ Ivi, pp. 346-347.

³⁸⁴ ID., *Pindari in erba*, in ID., *Il pastore, il gregge e la zampogna*, cit., p. 355.

³⁸⁵ Gli articoli di Thovez sui plagi dannunziani vennero pubblicati principalmente sulla "Gazzetta Letteraria" tra il 1895 e il 1896, per poi confluire nei già citati volumi *Il pastore, il gregge e la zampogna*, e *L'arco di Ulisse*. A questo proposito si veda MIRANDOLA, Giorgio, «La Gazzetta Letteraria» e la polemica dannunziana (1882-1900), in "Lettere Italiane", XII, 3, luglio-settembre 1970.

³⁸⁶ MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, cit., p. 39.

³⁸⁷ ESPOSITO, Enzo, *Enrico Thovez*, in AA. VV., *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano: Marzorati, 1963, vol. 1, pp. 81-104: 93.

di ogni struttura, [...] così che rimane a mezza strada».³⁸⁸ E nonostante questo, o forse proprio per questa ragione, Thovez rappresenta una fondamentale testimonianza della situazione di crisi della poesia italiana di fine Ottocento, di cui «visse, soffrì, intese e penetrò a tal punto le ansie, le aspirazioni e le esigenze [...] che a quella temperie rimase poi sempre legato, incapace di procedere oltre».³⁸⁹ E se anche dal travaglio di Thovez non è nato un grande poeta o un grande critico, e nemmeno una grande innovazione metrica, proprio quel travaglio è la migliore espressione della consapevolezza del momento storico che stava attraversando, dell'esigenza (e dell'urgenza) di un rinnovamento delle forme poetiche di cui proprio Whitman viene assunto come simbolo e modello. Per Thovez, cioè, non sono tanto le specifiche caratteristiche stilistiche delle *Leaves of Grass* a dover essere imitate, quanto lo spirito alla base di quelle, l'atteggiamento di rottura col passato e con la rigidità della tradizione. Come si vedrà nell'analisi dei testi, infatti, non solo i versi del *Poema dell'adolescenza* sono molto più regolari di quelli whitmaniani, ma anche le figure retoriche tipiche del poeta americano, come ripetizioni e parallelismi, sono impiegate con molta meno frequenza. Nonostante questo, Thovez costituisce una tessera fondamentale all'interno del nostro discorso sull'influenza di Whitman sulla poesia italiana, proprio per le ragioni spiegate sin qui: l'esemplarità della sua esperienza nel quadro della poesia italiana tra Otto e Novecento, il suo ruolo di capofila di una tradizione novecentesca del verso lungo e, non ultimo, il suo riconoscimento del significato dell'esempio whitmaniano per il rinnovamento poetico italiano e per la costruzione di un verso libero lungo.

Il *Poema dell'adolescenza*, suddiviso in quattro sezioni, comprende centodiciotto poesie, per la maggior parte monostrofiche (le poesie suddivise in due o più strofe sono pochissime: *Grido di liberazione*, *Sonno invernale*, *Primavera irrompente*, *Colloqui*, *Voci di morti poeti*, *L'autunno*) e tutte composte in doppi ottonari. Pochissime le eccezioni versali, che spesso interessano i doppi ottonari e più di rado riguardano l'impiego di versi tradizionali. Nei versi lunghi, cioè, si possono trovare variazioni di accento, emistichi sdrucchioli o tronchi, qualche volta persino esametri composti da un ottonario e un novenario invece che da due ottonari (per esempio, si veda il primo verso di *Campane di Pasqua*, 8+9, o il primo verso di *In aprile*, 9+8). Per quanto riguarda l'uso di versi tradizionali, invece, nella poesia di apertura – e solamente in questa occasione – Thovez alterna dei semplici ottonari ai consueti doppi ottonari, mentre più di una volta impiega un ottonario tradizionale per chiudere una poesia (è il caso di *Nel bosco*, *In aprile*, *Sdegno*, *Aneliti*, *L'errore*). Eccezzionalissimo, infine, l'uso di un quinario, unico in tutta la raccolta, in chiusura di *Dal monte*.

³⁸⁸ POZZI, Mario, *Enrico Thovez e la ricerca della lirica pura*, in AA. VV., *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova: Liviana, 1970, vol. 2, p. 198.

³⁸⁹ Ivi, p. 174.

Data la regolarità metrica del *Poema dell'adolescenza*, è sembrato sufficiente prendere in considerazione un campione di tre poesie. La prima è il proemiale *Grido di liberazione*, scelta per le particolarità già segnalate che la caratterizzano, ma anche per il suo contenuto programmatico e per il valore che Thovez stesso le attribuisce nelle pagine di *Diario* sopra citate. In secondo luogo, si è scelto di analizzare *Colloqui*, testo rappresentativo di una tonalità narrativa e colloquiale cara a Thovez (sperimentata soprattutto nella sezione *Vertigini*), sicuramente rara nella tradizione lirica italiana precedente e in qualche modo anticipatrice di tratti stilistici e linguistici primonovecenteschi (soprattutto crepuscolari). Se le prime due poesie sono state selezionate per le loro particolarità, *Nel bosco* è stata scelta come esempio della forma più “normale” e tipica del *Poema dell'adolescenza*. Nel *Diario*, Thovez la giudica «la [sua] poesia più bella, più vera, più riuscita».³⁹⁰

A proposito dei contenuti programmatici del *Grido di liberazione*, poi, non sarà inopportuno notare la presenza di qualche suggestione proveniente dalle *Leaves of Grass*. Da un punto di vista formale, Thovez afferma di sentirsi soffocato dalle strofe, dai «legami», dalle «usate fogge», e di ricercare un inno «più vasto e libero e forte». Queste «più libere forme» sono per l'autore necessaria conseguenza e complemento della volontà di cantare il «divino tumulto» del mondo e della natura, in tutti i suoi elementi, esemplificati dal lungo catalogo della seconda strofa. E proprio nella natura Thovez cerca la propria voce poetica: «voglio esser semplice e grande | come la stessa natura». Si ricorderà che proprio la semplicità (intesa non come facilità, ma come autenticità e schiettezza, in opposizione all'artificiosità e all'eccessiva raffinatezza) e la grandezza sono le qualità attribuite a Whitman da Thovez nel *Diario*, ma anche da Enrico Nencioni nei suoi articoli.³⁹¹

Nel suo testo proemiale, Thovez esprime il proprio desiderio di accogliere in sé e di celebrare ogni elemento del mondo, dichiara la propria volontà e capacità di conoscere e condividere ogni possibile esperienza (vv. 95-98). È il tema whitmaniano per eccellenza, affrontato distesamente nel *Song of Myself*, ma anche in *There was a Child Went Forth*, o nel *Salut au Monde!*. Nell'ultima strofa, Thovez scrive:

Son da natura formato ad ospitare in me il palpito
di questo immenso universo,
a penetrare nell'intimo delle sue vene, a ondeggiare
alle sue alterne vicende;
nulla di quanto è nel mondo mi è estrano e inutile: debbo
tutto conoscere e tutto
provare: ardente, animoso cerco la gioia e pur cerco
con equal sete il dolore.
Debbo sentire in me il fremito di tutti i cuori, vibrare
a tutti i gaudi ed a tutte
le angosce, fin che pervaso, ebbro di sensi, io divenga

³⁹⁰ THOVEZ, *Diario e lettere inedite*, cit., pp. 649-650.

³⁹¹ A proposito della semplicità, si veda soprattutto l'articolo del 1881, NENCIONI, *Nuovi orizzonti poetici*, cit.

la vita stessa e la legge.
(vv. 91-102)

Sembra di rileggere alcuni versi del *Song of Myself*:

In me the caresser of life wherever moving, backward as well as forward sluing,
To niches aside and junior bending, not a person or object missing,
Absorbing all to myself and for this song.
(vv. 232-234)

La gioia e il dolore, il bene e il male, tutte le emozioni e le esperienze hanno lo stesso valore e la stessa dignità per Thovez come per Whitman:

Have you heard that it was good to gain the day?
I also say it is good to fall, battles are lost in the same spirit in which they are won.
(vv. 363-364)

This is the meal equally set, this the meat for natural hunger,
It is for the wicked just the same as the righteous, I make appointments with all,
I will not have a single person slighted or left away
(vv. 372-374)

I am the poet of the Body and I am the poet of the Soul,
The pleasures of heaven are with me and the pains of hell are with me
(vv. 422-423)

Anche la convinzione che il poeta non debba sottomettersi ad alcuna legge, ma che sia lui stesso a stabilire le proprie regole (forse non solo poetiche e formali) è un concetto che si trova in Whitman, espresso per esempio nella prefazione alle *Leaves of Grass* del 1855.³⁹² Insomma, proprio nel testo proemiale e programmatico del *Poema dell'adolescenza*, laddove Thovez dichiara gli intenti della propria poesia, sceglie di farlo con parole molto whitmaniane, e questo di certo non è privo di significato.

³⁹² WHITMAN, *Giorni rappresentativi e altre prose*, cit., pp. 379-410: 386-387.

2.4 Adolfo De Bosis

Anche in assenza di prove, la conoscenza di Whitman da parte di Adolfo De Bosis potrebbe forse darsi per scontata in considerazione dei suoi stretti contatti con i più importanti ambienti letterari di fine Ottocento, e in primo luogo della fraterna amicizia che lo legava a Enrico Nencioni e soprattutto a Gabriele D'Annunzio, con cui aveva condiviso quel viaggio sul Lady Clara che aveva ispirato le *Odi navali*. De Bosis è inoltre uno dei protagonisti della scoperta della letteratura anglo-americana di fine Ottocento, avendo contribuito in prima persona alla diffusione e traduzione in italiano di molti poeti inglesi, tra i quali soprattutto il prediletto Percy Bysshe Shelley, che proprio grazie a lui e alle sue raffinate traduzioni sarebbe stato apprezzato da Carducci, D'Annunzio e Pascoli,³⁹³ offrendo loro non poche suggestioni poetiche.

La traduzione è dunque una delle tre anime della sfaccettata personalità letteraria del De Bosis, insieme all'attività di poeta e a quella di mecenate e direttore di una delle più importanti riviste di fine secolo, il "Convito", organo pulsante dell'estetismo romano. Come poeta, il De Bosis è sicuramente un minore della nostra tradizione, forse soprattutto a causa di una personalità letteraria debole, troppo segnata da influssi esterni, echi e citazioni altrui.³⁹⁴ Per questo motivo, la critica si è interessata a De Bosis principalmente per il suo ruolo all'interno del "Convito" e per la forte amicizia che lo ha legato, in diversi momenti e misure, a Pascoli e a D'Annunzio. Nonostante questo, se la produzione poetica debosisiana merita qualche attenzione, si dovrà riconoscere che la sua importanza e originalità risiedono proprio nell'apertura europea, nella capacità di accogliere una tradizione letteraria allora poco conosciuta in Italia.

Sebbene il De Bosis non abbia concentrato su Whitman la sua attenzione di esperto studioso e traduttore dall'inglese,³⁹⁵ la sua conoscenza e il suo apprezzamento delle *Leaves of Grass* sono dimostrati dal riferimento al poeta americano in almeno tre circostanze fondamentali. Il primo indizio lo ricaviamo dall'epistolario, e precisamente da una lettera inviata a Giovanni Pascoli nel 1897: qui il poeta marchigiano racconta all'amico di aver partecipato, il 25 marzo 1897, a una Conferenza organizzata

³⁹³ GHELLI, Maria Linda (a cura di), *Carteggio di Giovanni Pascoli e Adolfo De Bosis*, Scandicci: La Nuova Italia, 1998, p. 18; PANNUNZIO, Giorgio, *L'influenza pascoliana e quella dannunziana*, in ID., *Cittadino del cielo. De Bosis poeta tra modernità e tradizione*, Raleigh, North Carolina: Lulu Press, 2011, pp. 88-96: 88 e 93.

³⁹⁴ Si tratta di un giudizio critico espresso già da Benedetto Croce, nel saggio *Adolfo De Bosis*, in ID., *La letteratura della Nuova Italia*, vol. IV, Bari: Laterza, 1914, pp. 142-157.

³⁹⁵ Secondo Pannunzio (*L'approdo a Paumanok: le Leaves of Grass di Whitman e l'esegesi comparata*, in ID., *Cittadino del cielo*, cit., pp. 44-65: 50-51), De Bosis aveva scelto di non confrontarsi con la traduzione delle *Leaves of Grass* perché già a cavallo degli anni Ottanta e Novanta erano uscite le raccolte di *Canti scelti* di Luigi Gamberale, traduttore non certo impeccabile, ma caro amico – come lo stesso De Bosis – di Pascoli e D'Annunzio. Anche dal punto di vista critico, poi, alla fine degli anni Novanta la poesia di Whitman poteva contare già sull'ottimo contributo di Pasquale Jannaccone.

dalla Società per l'Istruzione della donna presso il Collegio Romano, sul tema *Walt Whitman e la Poesia*. Dopo aver presentato Whitman come «grande poeta d'America», De Bosis spiega: «io volevo dimostrare come la poesia di questo grande secolo XIX abbia degnamente e fieramente risposto alle interrogazioni gravi che le imponevano i tempi nuovi: la poesia inglese massimamente».³⁹⁶ Il giorno 27 dello stesso marzo 1897, De Bosis risponde alle congratulazioni inviategli da Guido Biagi per il medesimo discorso al Collegio Romano, ribadendo: «ho cercato di dimostrare come dallo Shelley al Whitman la Poesia grande (l'inglese) di questo secolo abbia risposto meravigliosamente a tutte le formidabili interrogazioni poste dai tempi nuovi».³⁹⁷

La seconda, importante occasione in cui De Bosis fa diretto riferimento a Whitman è una conferenza tenuta a Vienna nel 1902, il cui testo, con il titolo *Della Poesia*, venne pubblicato per la prima volta su “La Rassegna italiana” nel maggio 1929, in onore e in ricordo del poeta marchigiano ormai scomparso. La poesia che qui De Bosis vuole celebrare è soprattutto la poesia civile, la poesia in grado di «ravvivare il ricordo di un atto eroico, o di accendere la speranza o l'illusione di compierlo».³⁹⁸ E se la poesia sta vivendo un momento di incertezza e forse di crisi all'alba del nuovo secolo, questa può essere l'occasione di un profondo rinnovamento: «un secolo come il nostro può bene offrire uno spettacolo degno di ammirazione. Sulle rovine che a prima vista sgomentano, sulle demolizioni tristi, quali futuri monumenti di gloria!».³⁹⁹ Nel panorama dell'arte e della poesia contemporanea, De Bosis percepisce l'avanzare di «una sanità nuova, una forza, nuova, un volere, nuovo».⁴⁰⁰ Se entro i confini nazionali è soprattutto Gabriele D'Annunzio, «poeta civile dell'Italia ancor giovane», a essere investito dal «vento dei tempi nuovi»,⁴⁰¹ il vero precursore della moderna poesia è «un uomo rude, armato del suo grande entusiasmo come di una scure, con una sicurezza e con una semplicità eroiche»: nato di là dall'Atlantico, in «un immenso paese nuovo, in piena democrazia», è Walt Whitman che «spiana o apre buon pioniere, la strada...E con lui passa sicura e robusta la Poesia».⁴⁰²

Whitman è in qualche modo il fulcro e il punto di arrivo del discorso debosisiano sulla poesia del 1902. Le ultime pagine sono infatti dedicate a ripercorrere (inserendo anche la traduzione di alcuni stralci di componimenti whitmaniani) i temi principali delle *Leaves of Grass*: la celebrazione della democrazia e dell'uomo in tutte le sue forme, l'amore per la vita, la riflessione sulla morte, la bellezza di tutte le cose. A nessun altro poeta citato all'interno del discorso (Omero, Shakespeare, Eschilo, Dante,

³⁹⁶ GHELLI, *Carteggio*, cit., p. 79.

³⁹⁷ *Ibidem*. Il brano citato, tratto da una lettera inedita conservata presso la Sala Manoscritti della Biblioteca Nazionale di Firenze, è riportato in nota dalla Ghelli.

³⁹⁸ DE BOSIS, Adolfo, *Della Poesia*, “La Rassegna italiana”, XII, 132, maggio 1929, pp. 409-417: p. 410.

³⁹⁹ *Ivi*, p. 412.

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 414.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² *Ivi*, p. 415.

D'Annunzio, Carducci) è dedicato altrettanto spazio, quasi a significare che nessuno meglio di Whitman, secondo De Bosis, può rappresentare un più alto e più efficace modello per la poesia del nuovo secolo. Walt Whitman, «centauro, nutre di midolle di leone il poeta dell'Avvenire». ⁴⁰³ «Il suo amore è così operoso, la sua fede così gagliarda, la sua anima così intera, che la stessa voce di Shelley, del Singing God, è meno calda sul mondo, perduta sui suoi empirei». ⁴⁰⁴ Se nella lettera a Guido Biagi i nomi di Shelley e Whitman erano accostati e accomunati nella capacità di offrire una risposta alle sfide dei tempi moderni, qui De Bosis distingue nettamente la voce angelica del «Singing God» da quella forte e sincera dell'«uomo rude, operaio, artiere, dal petto vellosa».

La stessa distinzione è riproposta nel terzo e ultimo luogo in cui si trova traccia esplicita della conoscenza di Whitman da parte di De Bosis, vale a dire la sua raccolta di poesie. ⁴⁰⁵ In *Giovine che mi guardi parlare*, aggiunta alle *Rime sparse* nell'edizione del 1914, il poeta dichiara al suo giovane ascoltatore il proposito di parlargli «di Percy l'arcangelo e di Walt Whitman, un uomo» (vv. 13-14). Shelley e Whitman sembrano cioè incarnare due forme opposte e complementari di poesia. E sebbene nei versi debosisiani si trovino più frequenti e più importanti tracce del lirico britannico, da queste dichiarazioni pare che De Bosis attribuisca a Whitman una forza che in Shelley non riesce a trovare, una voce più umana e più moderna.

Nella successiva e ultima edizione delle sue poesie (1924), De Bosis inserisce poi una *Nota* di chiusura, dove, rispondendo ad alcune critiche ricevute e giustificando la varietà di temi, toni e forme delle sue poesie, scrive:

Però nessuna delle mie poesie io fui tentato di rifiutare, come nessuno degli eterni movimenti umani che mi spinsero a dar loro questa effimera vita, anche se taluni oggi sembrano contraddittorii, anche se oggi tal altri si definiscano *superati*.

A chi lo accusava di contraddizioni, diceva Walt Whitman: «È possibile. Il poeta contiene le moltitudini».

Con questa dichiarazione De Bosis sembra accostare la propria raccolta di poesie, scritte nel corso di tutta una vita, alle *Leaves of Grass*, l'unico libro in cui Whitman aveva raccolto la sua intera esperienza poetica e umana, dalle composizioni giovanili fino ai testi della vecchiaia, affermando: «this is no book, | Who touches this touches a man» (*So Long*, vv. 53-54, *Songs of Parting*).

⁴⁰³ Ivi, p. 417.

⁴⁰⁴ Ivi, p. 416.

⁴⁰⁵ Le poesie del De Bosis, raccolte anche all'interno del XII libro del "Convito" (1907), vennero pubblicate in volume nelle seguenti edizioni: DE BOSIS, Adolfo, *Amori ac silentio sacrum*, Roma: Editore Adolfo De Bosis, 1900; ID., *Amori ac silentio e le Rime sparse*, Milano: Studio Editoriale Lombardo, 1914; ID., *Amori ac silentio e le Rime sparse*, Roma: Alberto Stock, 1924. Tecnicamente, l'ultima edizione della raccolta debosisiana esula dai termini cronologici di questa ricerca, ma è evidente come vada tenuta in considerazione lo stesso, perché le poesie qui raccolte sono state in gran parte composte prima degli anni Venti e perché ci consente di completare il discorso sul percorso poetico di De Bosis.

Ora, non si vuole certo sovradimensionare il ruolo di Whitman all'interno della produzione del De Bosis, dal momento che le sue poesie accolgono echi e citazioni di un grande numero di poeti, italiani e stranieri, e che i testi effettivamente influenzati da Whitman, come si vedrà, sono principalmente tre. Ciononostante, è difficile non riconoscere il rilievo che la presenza del «grande poeta americano» assume in questi tre luoghi, dedicati alla riflessione sulla propria poetica e più in generale sulla situazione della poesia contemporanea. Forse la discrepanza tra il riconoscimento teorico dell'esempio whitmaniano per la nuova poesia e la sua effettiva applicazione all'interno dei propri testi può essere spiegata, almeno parzialmente, ipotizzando che Whitman sia stato conosciuto (o almeno effettivamente *riconosciuto* come modello) da De Bosis solo in una fase matura della propria produzione poetica, vale a dire alla fine degli anni Novanta dell'Ottocento.

Le liriche che costituiscono l'opera principale di Adolfo De Bosis, *Amori ac silentio sacrum*, furono con ogni probabilità composte per la maggior parte tra il 1884 e 1894, e poi edite integralmente nel 1900, e di nuovo nel 1907, nel libro XII del suo "Convito". La raccolta fu ripubblicata nel 1914 a cura dell'Istituto Editoriale Lombardo, con l'aggiunta di tredici *Rime Sparse*, e poi nuovamente nel 1924, da Alberto Stock, con ventotto *Rime Sparse*.

Nella raccolta debosisiana, come si è accennato, si intrecciano materiali e modelli diversi: accanto ai moduli estetizzanti tipici dell'ambiente del "Convito" e ai numerosi echi dannunziani, che forse costituiscono la presenza più consistente in tutta la produzione del De Bosis, insieme all'esempio giovanile del Carducci e a quello più tardo del Pascoli, si trovano anche suggestioni preraffaellite, reminiscenze stilnovistiche e petrarchesche, un forte influsso della lirica dell'amato Shelley e una presenza meno frequente ma ben riconoscibile di alcuni elementi whitmaniani. Si potrebbe quindi affermare che la «rilevata sensibilità agli influssi esterni» e l'elevato tasso di letterarietà rappresentino le componenti fondamentali della lirica di Adolfo De Bosis.⁴⁰⁶ E proprio le molteplici influenze presenti nei suoi versi determinarono quel già citato giudizio negativo del Croce, che riteneva De Bosis poeta troppo debole e scarsamente originale, incapace cioè di forgiarsi uno stile davvero personale. D'altra parte le molte sfaccettature, talvolta contraddittorie, della personalità del De Bosis hanno dato luogo a differenti valutazioni critiche sul suo valore e sulla sua collocazione nella storia letteraria, così che alcune volte è stato inserito in ambito già novecentesco, mentre altre è stato ritenuto poeta ancora dell'Ottocento.⁴⁰⁷

Anche se sappiamo che la maggior parte degli *Amori ac silentio* sono stati composti tra il 1884 e il 1894, non è tuttavia sempre possibile stabilire con precisione la cronologia relativa dei testi e verificare

⁴⁰⁶ SCARANO, Emanuella, *Dalla "Cronaca Bizantina" al "Convito"*, Firenze: Vallecchi, 1970, p. 107.

⁴⁰⁷ MONDELLO, Elisabetta, *Adolfo De Bosis*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, v. 33, 1987, pp. 424-426; BALDACCI, Luigi, *Poeti minori dell'Ottocento*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1958, pp. 1217-1218; ULIVI, Ferruccio, *Poeti minori dell'Ottocento italiano*, Milano: Vallardi, 1963, pp. 753-754.

quale tipo di sviluppo tematico e formale la poesia di De Bosis abbia conosciuto nel tempo. Quello che però sembra emergere piuttosto chiaramente è che la compresenza di forme e modelli diversi all'interno dell'opera è una caratteristica costante, che riguarda tanto la prima edizione del 1900 quanto gli ultimi testi delle *Rime sparse* aggiunte all'edizione del 1924.

Sarebbe quindi sbagliato pensare a un progressivo avvicinamento di De Bosis a Whitman, sempre più precisamente riconosciuto come unico vero modello per il rinnovamento della poesia contemporanea, accolto negli ultimissimi anni del XIX secolo e poi non più abbandonato. Whitman infatti non è l'unico né il privilegiato punto di riferimento per il De Bosis maturo, e anzi gran parte delle poesie composte nel nuovo secolo e raccolte nelle *Rime sparse* del 1914 e del 1924 sono ben distanti dall'ispirazione whitmaniana, nei contenuti così come nelle forme metriche, spesso ancora perfettamente tradizionali.

Nonostante questo è vero che un buon numero di poesie composte da De Bosis sullo scorcio dell'Ottocento possono essere riconosciute come essenzialmente whitmaniane. Si tratta in primo luogo del gruppo di componimenti che chiude gli *Amori ac silentio* (e in questo senso la collocazione da parte dell'autore si potrà forse considerare come suggerimento della composizione tarda) e di un piccolo numero di poesie pubblicate nelle *Rime sparse*.

Nelle ultime cinque poesie della raccolta debosisiana (cui segue soltanto *Il comiato*), vale a dire *Inno al mare*, *A un macchinista*, *Pace*, *Kruger* e *Inno alla terra*, alcuni critici hanno riconosciuto un impegno umanitario, democratico e sociale per lo più estraneo al cenacolo estetizzante e aristocratico del "Convito", vicino piuttosto a qualche tratto della contemporanea produzione pascoliana, e riconducibile forse alla suggestione esercitata dalla poesia whitmaniana nel particolare contesto socio-politico italiano di fine secolo.⁴⁰⁸ Il De Bosis maturo, cioè, sembrerebbe guardare a Whitman come simbolo di «un altro aspetto della realtà letteraria e umana»,⁴⁰⁹ stimolo per una poesia meno eroica, meno estetizzante, e più vicina alla quotidianità, a una dimensione veramente umana.

Per la collocazione cronologica di alcuni di questi testi abbiamo in effetti alcuni indizi probanti. L'ode civile *Pace*, per esempio, venne scritta sicuramente per suggestione del congresso dell'Aja del 1899.⁴¹⁰ Nello stesso anno vide la luce anche l'*Inno al mare*, pubblicato per la prima volta sulla "Nuova Antologia" il 1 febbraio 1899, ma inviato da De Bosis al Pascoli già sul finire del 1898, con la richiesta

⁴⁰⁸ VARESE, Claudio, *Adolfo De Bosis*, in "La Rassegna della letteratura italiana", LXIX (1965), pp. 3-21; GHELLI, *Carteggio*, cit., pp. 5-24. A questo proposito, la Ghelli (p. 18) individua una corrispondenza di temi e di ideali soprattutto con il Pascoli di *Odi e Inni*.

⁴⁰⁹ VARESE, *Adolfo De Bosis*, cit., p. 17.

⁴¹⁰ Tra il maggio e il luglio 1899 all'Aja si tenne la prima Conferenza internazionale per la pace (seguita da una seconda nel 1907), convocata dallo zar Nicola II di Russia per discutere i principi del diritto bellico. La stessa occasione ispira, oltre al componimento *Pace* di De Bosis, anche *La favola del disarmo* pascoliana. Cfr. GHELLI, *Carteggio*, cit., p. 18.

di un parere da «maestro e amico».⁴¹¹ Nella lettera di accompagnamento del poema, per di più, De Bosis dichiarava di aver composto e di voler comporre ancora versi «liberi da ogni servile costrizione ai gusti e agli esempi altrui», rivelando con queste parole il proposito di allontanarsi soprattutto dalla forte influenza dannunziana che aveva caratterizzato la sua produzione passata. Alla stessa intenzione e agli stessi anni va ricondotta anche l'ode *A un macchinista*, edita su "Flegrea" il 5 settembre 1899 e inviata a Pascoli il giorno 30 dello stesso mese, con dichiarazione ancora più esplicita: si tratta di «un tentativo, ma sincero, di mondarmi da ogni taccia di *gabrielismo*».⁴¹²

La ricerca debosisiana di una poesia più personale e meno dannunziana, forse determinata dagli sconvolgimenti sociali di fine secolo ma anche da una fase profondamente difficile e dolorosa della propria esistenza, sembrerebbe andare proprio nella direzione di quell'impegno umano e civile proposto da Whitman.

Nel saggio *Dalla "Cronaca bizantina" al "Convito"*, Emanuela Scarano ha cercato di dimostrare il fallimento di questo tentativo debosisiano di emancipazione dalle espressioni ideologiche e letterarie del cenacolo romano. Se da una parte è vero che lo spirito democratico e umanitario di certi testi si discosta dall'estetismo del "Convito", dall'altra la diversità dei temi continua a esprimersi secondo la Scarano attraverso gli strumenti e le consuetudini stilistiche del gusto letterario dominante, senza produrre l'«effettiva rottura di un gusto», senza tentare una strada alternativa rispetto al «*milieu* nei confronti del quale l'autore si pone in atteggiamento polemico».⁴¹³ Così «l'incitamento alla libertà e al lavoro [...] si svolge in tono altisonante e quasi superomistico», e «i temi di carattere democratico si inseriscono in un contesto che, anziché esserne rinnovato, li assorbe in sé e, violentandoli, li deforma».⁴¹⁴

Il giudizio della Scarano, tuttavia, non pare del tutto equo qualora si tengano in considerazione quelle poesie in cui De Bosis ha effettivamente sperimentato forme diverse. Si tratta innanzitutto dell'ode *A un macchinista*, dove la Scarano riconosce una chiara «suggestione whitmaniana» e l'uso di «termini prosastici e addirittura tecnici», senza avanzare però alcun commento rispetto alla forma metrica e alla scelta dei versetti in prosa ritmica. Nessuna considerazione viene fatta poi sulle poesie raccolte nelle *Rime sparse*, dove si trovano invece altri due testi rilevanti per il nostro discorso, e cioè la già citata *Giovane che mi guardi parlare*, aggiunta nel 1914, e *Talora s'io penso*, comparsa nell'edizione del 1924, entrambe caratterizzate da quelle inserzioni di prosa ritmica già sperimentate in *A un macchinista*. Solo tre testi dunque, uno per edizione, e che però presi insieme restituiscono l'impressione di un'esperienza di sperimentazione formale più significativa e meno circoscritta nel tempo.

⁴¹¹ GHELLI, *Carteggio*, cit., pp. 101-102. Nella lettera di risposta, il 12 febbraio 1899, Pascoli esprimerà il richiesto parere, giudicando «magnifico» l'*Inno al mare*, pieno di «un'energia promettitrice di mille capolavori, ancora».

⁴¹² Ivi, pp. 105-106.

⁴¹³ SCARANO, *Dalla "Cronaca Bizantina" al "Convito"*, cit., p. 118.

⁴¹⁴ Ivi, pp. 118-119.

La piena partecipazione di De Bosis all'estetismo – ideologico e formale – di fine Ottocento è evidentemente fuori discussione, così come sembra possibile convenire sulla debolezza della sua personalità poetica, che di fatto non è riuscita a esprimere fino in fondo le proprie potenzialità, a sviluppare in maniera organica e forte la sua vocazione europea.⁴¹⁵ Questo però non significa che non si debba riconoscere al poeta marchigiano di aver effettivamente compiuto qualche «sincero» tentativo in direzione di una poesia nuova, sperimentando una forma prosastica altrimenti inedita all'interno della cerchia del “Convito”, e di aver sicuramente contribuito ad accogliere nel panorama italiano di fine secolo modelli letterari per lo più ignoti, come Shelley, soprattutto, ma anche Walt Whitman. Dunque, sebbene i testi stilisticamente whitmaniani di De Bosis siano solo tre, va riconosciuto loro il giusto rilievo.

Secondo Caterina Ricciardi, proprio con il De Bosis si apre una seconda fase dell'influenza whitmaniana in Italia. Se i primi seguaci del poeta americano, come per esempio Carducci, non erano andati oltre il puro e semplice apprezzamento, De Bosis ha dimostrato un ben più profondo interesse per le strutture e la lingua delle *Leaves of Grass*. Nelle *Odi navali* la suggestione whitmaniana aveva spinto D'Annunzio a cercare un più ampio respiro dei versi, senza però raggiungere una definitiva liberazione metrica; nelle sue poesie, De Bosis cerca invece di imitare *in toto* lo stile di Whitman, riproducendone non solo i versi lunghi di andamento prosastico, ma anche il particolare uso della paratassi, delle ripetizioni, dei cataloghi e dei parallelismi sintattici.⁴¹⁶ Questi fenomeni, che saranno dettagliatamente messi in evidenza nell'analisi dei testi, possono qui essere esemplificati attraverso una strofa dell'ode *A un macchinista* (vv. 60-71):

Salute o Macchinista che scendi alla stazione d'arrivo!
 Gli altri non badarono a te che t'indugi presso alla machina, semplice e buono come un eroe.
 Vanno frettolosi alle loro faccende. La stazione formicola di uomini e ferve di rumori vari.
 Locomotive sbuffano; sibili si chiamano come echi; treni ingombrano le rotaje, inerti.
 Veggo una moltitudine di viaggiatori, altri venire, altri andare, confusamente.
 Veggo pallide donne d'ogni età e condizione, e alcune recano bimbi in collo o per mano;
 Veggo in disparte un gruppo di servi infimi della gleba con lunghe falci e sacchi di cencio sui dossi curvi; si stringono gli uni a gli altri come pecore (oh i visi smunti plasmati di rassegnazione, e lo stupore negli occhi immemori!)
 Vedo vecchi paurosi della calca ondeggiante; vedo soldati altri fendere la folla, altri affacciarsi e protendersi, stipati, da un treno dal lungo aspettare; vedo facchini piegarsi sotto gran pesi.
 Vedo faccie livide o sonnacchiose o irascibili, profili duri, lineamenti cognitivi o strani; vedo floride trecce bionde e rade ciocche canute; vedo pupille vaghe, inquiete, pavide, attonite, spente.
 Vedo fronti segnate di tutte le miserie, di tutte le stanchezze, di tutte le cupidigie.
 È uno stringersi, un urtarsi, un premersi senza grazia; un brusio, un vocio, un comandare aspro, un rispondere ostile.

⁴¹⁵ È questo del resto anche il parere conclusivo del Varese, nell'ultima pagina del suo saggio debosisiano.

⁴¹⁶ RICCIARDI, Caterina, *Walt Whitman and the Futurist Muse*, in CAMBONI, Marina (a cura di) *Utopia in the present tense: Walt Whitman and the language of the new world*, International Conference on Walt Whitman, University of Macerata, 29-30 October 1992, Roma: Il Calamo, 1994, pp. 265-284: 269.

Vedo l'insolenza del lusso e quella della miseria; le ribellioni dell'ignoranza e gli impedimenti del fisco; vedo una successione, una confusione di colori e di aspetti come in un sogno, un tumulto d'immagini come in un sogno febbrile.

Ma io vengo verso la macchina non più alenante a porgermi ambo le mani, o uomo, o amico, o il migliore di tutti noi!

Come si può immediatamente vedere, i versetti sono sempre modellati dal contenuto sintattico e chiusi da un segno di punteggiatura forte, raggiungendo misure inedite che per lo più non sono riconducibili nemmeno a scansioni di tipo barbaro. L'andamento ritmico, decisamente vicino alla prosa, è scandito da numerose ripetizioni, e soprattutto dall'anafora di *veggo/vedo* in apertura della gran parte dei versi, funzionale al catalogo di tipi umani che occupa quasi interamente questa strofa: proprio la ripetizione del verbo *vedere* ricorda molto da vicino testi whitmaniani come *Salut au Monde!*, dove l'insistita anafora di *I see* attraversa gran parte del poemetto, anche qui in funzione del catalogo di luoghi, popoli e tipi umani, oppure la sezione 18 di *Starting from Paumanok*, o ancora la più tarda *Years of the Modern*. Infine, il primo e l'ultimo verso incorniciano la strofa riproducendo il ritornello che apre e chiude anche la prima strofa della poesia (vv. 2 e 6, «Salute e onore a te, o il migliore di tutti noi!»), istituendo così un richiamo a distanza che rende compatta e coerente la struttura del testo.

Più in generale, il titolo *A un macchinista* riecheggia un formato tipico di molti titoli delle *Leaves of Grass* (per esempio *To a Certain Cantatrice*, *To a Historian*, *To a Locomotive in Winter*), recuperando quel tono colloquiale e allocutivo, quel procedimento di coinvolgimento e dialogo con il lettore che qualcuno ritiene essere la vera essenza della poesia di Whitman.⁴¹⁷ Per quanto riguarda poi i contenuti del testo, se è innegabile che il tema della ferrovia, del treno o della locomotiva sia molto tipico dell'Ottocento anche italiano, si deve ammettere che la figura del macchinista, celebrato come lavoratore, come eroe della quotidianità umana e proletaria, ricorda molto da vicino i tanti pionieri e operai che popolano le *Leaves of Grass*. Un macchinista è citato nel catalogo di tipi umani del *Song of Myself* (v. 280: «the machinist rolls up his sleeves»), ma secondo Giorgio Pannunzio un legame diretto va individuato soprattutto con *To Those Who've Fail'd*, dove Whitman esalta i «calm, devoted engineers» (v. 3).⁴¹⁸ Effettivamente, proprio la calma è una delle caratteristiche principali del macchinista debosisiano, su cui il poeta insiste molto: al v. 1 il macchinista scende «calmo dalla [sua] macchina in stazione», al v. 32 è definito «calmo [...] signore del moto», e due versi più avanti ancora «calmo, [...] uomo, [...] dominatore» (v. 34).

In ogni caso, si può notare come l'avvicinamento stilistico e tematico del De Bosis a Whitman proceda, curiosamente, lungo la stessa direttrice che gli permette di allontanarsi da D'Annunzio. Infatti, se per entrambi il poeta americano rappresenta il modello di una poesia in qualche modo civile, in

⁴¹⁷ Ivi, p. 279.

⁴¹⁸ PANNUNZIO, *L'approdo a Paumanok*, cit., p. 54.

D'Annunzio questo avviene nei roboanti toni di un eroico nazionalismo, mentre in De Bosis conduce, al contrario, a un processo di «diseroicizzazione», di «riduzione all'umano» della propria poesia.⁴¹⁹

Tuttavia, non tutte le poesie vagamente democratiche di De Bosis sono whitmaniane anche dal punto di vista formale: solo *A un macchinista* può dirsi a tutti gli effetti una poesia di forma prosastica e di tematica umanitaria. Delle altre quattro poesie che chiudono gli *Amori ac silentio*, due (*Inno al mare* e *Pace*) sono in distici elegiaci, una (*Kruger*) è composta da insolite quartine di due decasillabi sdruccioli (o doppi quinari), un settenario e un novenario, e l'ultima (*Inno alla terra*) è caratterizzata da strofe di varia misura (dai quattro ai quattordici versi ciascuna) di senari e novenari variamente alternati, secondo una formula forse non troppo dissimile da quella della strofe lunga dannunziana. Anche in questi testi, così come in diversi altri luoghi dell'opera debosisiana, il poeta ricorre all'uso di espedienti stilistici quali cataloghi, anafore, ripetizioni e parallelismi. In questi casi, tuttavia, non sembra necessario chiamare in causa le *Leaves of Grass* per giustificare l'impiego (peraltro non sempre sistematico e decisivo) di procedimenti elencativi e iterativi che sono tipici ma non esclusivi di Whitman. Molto spesso, piuttosto, certe ripetizioni e certe anafore potranno essere ricondotte alla tradizione classica, cui alcuni di questi testi fanno esplicito riferimento mediante la scelta del metro barbaro.

Dunque non tutte le poesie di carattere umanitario sono scritte in versi whitmaniani. Viceversa, non tutte le poesie di forma prosastica riguardano l'argomento civile e democratico. *Giovine che mi guardi parlare* e *Talor s'io penso*, infatti, accolgono tematiche più intime e personali (più vicine forse, come suggerisce Pannunzio, al Whitman delle ultime raccolte):⁴²⁰ il rapporto di discepolato tra il poeta e un giovane ragazzo, la riflessione malinconica sulla morte e sulla sofferenza degli esseri umani. Non si può quindi riscontrare un'interdipendenza stringente tra tematica civile e forma prosastica e anzi, come suggerisce Varese, proprio nella sperimentazione stilistica al di là dei temi trattati si può leggere la vera «esigenza di una prosa ritmica»;⁴²¹ esigenza che il Varese lega soprattutto alla volontà di allontanarsi dall'Estetismo (e quindi da D'Annunzio), ma che più in generale può ricondursi alla necessità di un rinnovamento poetico e di una ricerca ritmica che ben si inquadrano nel contesto letterario italiano a cavallo tra Otto e Novecento.

Riassumendo, si può concludere che la presenza whitmaniana nell'opera di Adolfo De Bosis ha assunto due forme principali: da una parte ha influenzato lo sviluppo di una poesia di carattere sociale e

⁴¹⁹ VARESE, *Adolfo De Bosis*, cit., p. 21.

⁴²⁰ Per quanto riguarda *Giovine che mi guardi parlare*, Pannunzio ha indicato come possibili fonti le sezioni di *Calamus* e di *Autums Rivulets*: la prima per il rapporto di discepolato e di cameratismo, dove però in De Bosis vengono meno tutte le valenze omoerotiche tipicamente whitmaniane; la seconda, invece, per l'atteggiamento saggio e paternalistico del Whitman maturo in cui De Bosis quarantenne rivede se stesso (PANNUNZIO, *L'approdo a Paumanok*, cit., pp. 57-59). In *Talora s'io penso*, invece, la riflessione sul «destino finale» e l'«atmosfera crepuscolare» potrebbero ricordare le whitmaniane *Songs of parting* e *Sands at seventy* (Ivi, pp. 61-62). Non si tratta, comunque, di riscontri testuali precisi.

⁴²¹ VARESE, *Adolfo De Bosis*, cit., p. 19.

democratico, e dall'altra ha fornito gli strumenti per una sperimentazione metrico-espressiva decisamente innovativa per quegli anni, seppur circoscritta a pochi testi. Oltre a questi due aspetti principali, all'interno della raccolta debosisiana è talvolta possibile rintracciare qualche elemento whitmaniano di altro tipo. Un caso abbastanza evidente riguarda l'*Inno al mare*. Cesare Pavese ha scritto che il mare «fu l'amico fedele, il paragone ideale e l'ossessione di tutta la vita» di Whitman.⁴²² Nelle *Leaves of Grass*, infatti, il mare rappresenta un ricorrente simbolo di forza e di vita, immagine dell'universale che comprende in sé ogni elemento particolare e individuale, equilibrando gli opposti. A questo proposito si possono ricordare, come esempi importanti, l'immersione-fusione del poeta-individuo nel mare-universale nella Sezione 22 del *Song of Myself*, o l'incontro del poeta fanciullo con il mare nel poemetto *Out of the Cradle Endlessly Rocking*. All'inizio dell'*Inno al mare*, De Bosis si rivolge al mare così (vv. 9-30):

Ave, fraterno Mare! Accogli tu l'anima nostra,
religiosamente vaga de' tuoi misteri.

Rendi a lei non indegna (d'un fremito lungo accennando
e i fior crollando nitidi de le spume)

da l'orizzonte ai lidi tu rendi 'l saluto fraterno:
come il tuo grembo è grande l'anima nostra, o Mare!

E lei pur anche odi e il carme solenne, se molto
piacqueti reclinata verso i tuoi sacri suoni;

odi, e il favor che invoco io tuo sacerdote ne l'inno
bello del nume tuo lucidamente spira,

mentre basso accompagni, tu bene monotono, il canto
come, da l'ombra, docile auleda antico!

[...]

Odi me, dunque, o Mare!, tu palpito immenso del Mondo,
largo-echeggiante d'una misteriosa vita

pur ne' silenzi! O sangue che per sue granitiche vene
circoli e pulsì, e urgi l'igneo profondo cuore!

Anche in De Bosis, quindi, si crea una corrispondenza tra il mare e l'anima del poeta, e il mare viene rappresentato mediante simboli di vita (*grembo, palpito, sangue*). Ma non è tutto: in molti luoghi dell'opera whitmaniana il mare diventa anche simbolo e fonte della voce poetica. In *Out of the Cradle Endlessly Rocking* è proprio nel confronto con il mare che il poeta trova la propria identità, umana e soprattutto letteraria. Nella conclusione dell'*Inno debosisiano* (vv. 175-190), il poeta dice al mare:

⁴²² PAVESE, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman*, cit., p. 35.

E a te protendo, o Padre munifico, l'anima sgombra...
Mescila al tuo sonante palpito, al largo fiato,

ch'ella pregusti e impari la forza la gioja l'ebrezza
la voluttà de' vasti impeti ad opre immani!

[...]

E a lei nel verso infondi tu l'agili grazie de l'onde
turgide e snelle quasi candidi colli equini,

tu che le insegni, o Industrie, ne' gusci lor tortili ai lieve
vaganti a fiore nautili purpurei.

E le concedi il ritmo, tuo, largo, solenne, a cui l'alta
commisurò sua voce su li ellesponti Omero,

sì ch'ella gravi cose nel memore esametro renda
che ti fu caro, *Pòseidon Asfaleo*.

Dunque anche la poesia di De Bosis vuole essere ampia e possente come il mare, vuole ricevere dal mare – e cioè dalle forze della natura – la propria voce, il proprio ritmo.⁴²³ A proposito del rapporto tra voce poetica e voce del mare, un diretto legame testuale tra l'*Inno* debosisiano e il poema marino di Whitman può forse essere ravvisato nei vv. 19-20: il mare che accompagna *basso* e *monotono* il canto di De Bosis, infatti, ricorda molto da vicino il *trio*, l'intreccio musicale di voci che attraversa il poemetto whitmaniano, dove l'accompagnamento in sottofondo del mare è descritto precisamente come un *undertone* (v. 142), un mormorio basso e costante.

Infine, l'influenza delle *Leaves of Grass* sembra emergere dietro i titoli di alcune poesie più tarde. Sarà difficile attribuire al caso la scelta di intitolare *Eidola* una delle *Rime sparse* aggiunte all'edizione del 1924, ricalcando in modo così esplicito *Eidòlons*, una delle poesie delle *Inscriptions* whitmaniane.⁴²⁴ Similmente, l'ultima poesia del volume del 1924 reca il titolo *Giovinezza, mia giovinezza!*, in «consonanza stilistica e metrica» con la celebre *O Captain! My Captain!* del poeta americano.⁴²⁵

⁴²³ Cfr. *supra* sezione 1.2.

⁴²⁴ PANNUNZIO, *L'approdo a Paumanok*, cit., p. 64.

⁴²⁵ *Ibidem*.

2.5 Poeti simbolisti tra Otto e Novecento

Un capitolo molto complesso nella storia dell'influenza whitmaniana in Italia è rappresentato dai numerosissimi poeti minori che operano a cavallo tra XIX e XX secolo. Infatti, se la liberazione metrica otto-novecentesca è un fenomeno che interessa gran parte della letteratura europea, lo sviluppo del verso libero italiano presenta una peculiarità: in Italia «la liberazione metrica è opera [...] di autori marginali, [...] per lo più sconosciuti e comunque ininfluenti nella loro società letteraria».⁴²⁶ Se si considerano le prime sperimentazioni versoliberiste, si osserva che «le pratiche della liberazione del ritmo che noi oggi reputiamo più autentiche sono state prodotte da poeti per parecchio tempo esclusi dal sistema letterario»,⁴²⁷ o addirittura tanto minori da non esservi mai entrati. Per la maggior parte, questi poeti appartengono a quella corrente che prende il nome di “simbolismo minore”, a quell’«area simbolista e liberty» segnalata per primo da Gian Pietro Lucini nel suo *Verso libero*, e poi indagata, in tempi più recenti, da Glauco Viazzi, attraverso due importanti antologie: la prima, *Poeti simbolisti e liberty*, curata insieme a Vanni Scheiwiller nel 1972; la seconda, *Dal simbolismo al Déco*, pubblicata nel 1981.⁴²⁸ Proprio in quella stessa schiera di simbolisti minori attivi tra l’Otto e il Novecento, come è noto, anche Pier Vincenzo Mengaldo ha individuato un luogo rilevante di incubazione del verso libero italiano.⁴²⁹

Una ricerca che voglia verificare l’influenza di Whitman sulla liberazione metrica italiana, dunque, non può prescindere dall’addentrarsi in questo panorama, che tuttavia presenta non pochi fattori di complessità. Infatti, quest’area simbolista risulta

molto irregolare nei suoi tracciati [...], priva com’è di rilievi cartografici rigorosi, di mappe nitide. Ma la cosa s’intende: nelle epoche di transizione, le aree letterarie si intersecano, si sovrappongono, si elidono: la coerenza, organica o programmatica che sia, è ben difficile e rara, le spinte sono molteplici e quindi molteplici i movimenti di ricerca, di ricognizione.⁴³⁰

Si tratta cioè di una realtà molto varia, complessa, confusa, dove i confini – linguistici e stilistici, ma anche cronologici – sono spesso veramente assai labili. La poesia simbolista italiana, infatti, si

⁴²⁶ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero*, cit., p. 21.

⁴²⁷ Ivi, p. 22.

⁴²⁸ VIAZZI, Glauco – SCHEIWILLER, Vanni (a cura di), *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, Milano: All’insegna del pesce d’oro, 1972, 3 voll.; VIAZZI, Glauco, *Dal Simbolismo al Déco*, Torino: Einaudi, 1981, 2 voll.

⁴²⁹ MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, cit., pp. 28-30.

⁴³⁰ VIAZZI – SCHEIWILLER, *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, cit., vol. 2, pp. 283-284. L’impressione di una produzione poetica varia, confusa ed esorbitante era percepita in realtà già dai contemporanei, e in particolare da un osservatore attento della realtà letteraria del tempo quale Gian Pietro Lucini, cfr. *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero*, cit., pp. 122-125.

colloca indicativamente nel ventennio tra il 1895 e il 1915⁴³¹ e si configura, in un primo momento, «come fase di sviluppo differenziato della Scapigliatura»; successivamente, però, è caratterizzata «da una sua evoluzione affatto specifica, e nella quale intervengono molteplici elementi: in primo luogo recuperi neoplatonici [...] e riprese di stilemi secentisti; poi, legami con il simbolismo francese», da cui il simbolismo italiano ricava numerosi spunti senza però perdere la propria «autentica autonomia, ed anche, spesso, originalità di progetti e risultati».⁴³² La poesia simbolista italiana si presenta cioè come una sorta di «organismo “in progress”»,⁴³³ disponibile ad accogliere sempre nuove suggestioni e a sperimentare nuove modalità, per poi estinguersi, senza recisa soluzione di continuità, in tre diramazioni abbastanza distinte: quella crepuscolare, quella futurista e infine quella vociana.⁴³⁴ Nella luciniana «via italiana al simbolismo», dunque, sembra preferibile individuare molteplici *vie*, che si sviluppano, in diacronia e in sincronia, anche all'interno dell'opera di ogni singolo autore, senza che sia di fatto possibile individuare dei tratti formali che definiscano con chiarezza l'identità, i confini e le caratteristiche di questo movimento poetico.

Nel saggio *La presenza ignota* del 1982, Stefano Giovanardi ha illuminato alcuni aspetti del «problema di individuazione e di sistemazione storica» del simbolismo italiano. Un primo problema riguarda «la forte indeterminatezza del termine “simbolismo” come griglia concettuale e storiografica applicata alla letteratura europea»: il carattere generico e vago della categoria del “simbolismo”, cioè, nasce con il simbolismo stesso, nella Francia dell'Ottocento, per opera di alcuni giovani poeti – *in primis* Jean Moréas, René Ghil e Gustave Kahn – desiderosi di costruire alle loro spalle una tradizione in grado di tenere insieme esperienze poetiche anche molto diverse, come principalmente quelle di Rimbaud, Verlaine e Mallarmé.⁴³⁵ Un secondo, importante problema rilevato da Giovanardi riguarda poi le modalità di ricezione del simbolismo francese da parte della cultura italiana: le teorie e le poesie simboliste, infatti, non penetrano in Italia tramite canali istituzionali, ma conoscono una «diffusione sotterranea», clandestina, «emergente qua e là, senza ordine né regolarità».⁴³⁶ Il risultato di questo tipo di circolazione, secondo il critico, è stato un «rapporto approssimativo e tardivo col *corpus* simbolista nel suo insieme», che ha reso difficile per la cultura italiana «coglierne la carica di reale “modernità”». In generale, infatti, i poeti simbolisti italiani hanno dimostrato una «sostanziale incomprendimento del

⁴³¹ Secondo Stefano Giovanardi, la periodizzazione 1895-1915, proposta da Viazzi e Scheiwiller, rischia di risultare eccessivamente aderente al solo caso luciniano (che nel 1894 pubblica il *Libro delle Figurazioni Ideali* e che muore nel 1914), mentre una vasta diffusione delle teorie e delle poesie simboliste francesi si registra già a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, per opera soprattutto di Vittorio Pica. GIOVANARDI, Stefano, *La presenza ignota. Indagini sulla poesia simbolista italiana fra Otto e Novecento*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 23-25.

⁴³² VIAZZI – SCHEIWILLER, *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, cit., pp. 280-285.

⁴³³ Ivi, p. 284.

⁴³⁴ Ivi, pp. 281-282.

⁴³⁵ GIOVANARDI, *La presenza ignota*, cit., pp. 8-9.

⁴³⁶ Ivi, p. 14.

fenomeno e l'incapacità di riconnettere le novità più appariscenti (incluse ovviamente le novità formali: “vers libre”, sinestesia, ecc.) al poderoso *background* teorico» francese da cui traevano origine.⁴³⁷

Così, un po' perché la categoria originaria del simbolismo francese presentava già in origine contorni molto sfumati, un po' perché la ricezione italiana delle novità d'oltralpe era avvenuta in forma disordinata, frammentaria e in definitiva piuttosto immatura, il simbolismo italiano non ha saputo costituirsi come movimento organizzato e consapevole, configurandosi piuttosto come generico «denominatore comune di varie tendenze e poetiche» per lo più individuali,⁴³⁸ anche molto distanti nel tempo e nello spazio.

È evidente come questa situazione ponga non poche difficoltà a una ricerca volta a riconoscere i modelli della poesia simbolista, proprio perché questa si dimostra raramente riconducibile a un'unica e precisa fonte, trattandosi invece, quasi sempre, del risultato di una sovrapposizione di stimoli e suggestioni provenienti da più parti. Per poeti tanto minori, inoltre, raramente si può contare sulla disponibilità di bibliografia secondaria, o anche di documenti epistolari e persino di informazioni biografiche certe.

Pertanto lo scopo del nostro lavoro, in questa fase, non sarà tanto quello – pressoché impossibile e forse anche poco utile – di compilare un elenco esaustivo di tutti i poeti simbolisti che hanno conosciuto Whitman e ne hanno riportato qualche traccia all'interno della loro produzione, quanto piuttosto quello di riuscire a dimostrare la presenza del poeta americano tra i molteplici modelli attivi contemporaneamente nell'opera di questi autori, ovvero tra i modelli dei primi protagonisti della sperimentazione versoliberista italiana.

Per affrontare questo tipo di indagine è sembrato necessario, in primo luogo, mettere a punto un metodo adeguato per passare in rassegna la produzione dei poeti simbolisti italiani, o meglio, una selezione sufficientemente rappresentativa della produzione di questi autori. Come strumenti utili in questo senso si è quindi deciso di utilizzare due riviste e due antologie. Innanzitutto, è sembrato imprescindibile fare riferimento alle già citate antologie curate da Viazzi (e Scheiwiller), che rappresentano non solo le più ampie raccolte di poesia simbolista italiana tuttora esistenti, ma anche uno strumento critico relativamente recente (rispetto al periodo in questione) che già tenta di mettere le cose in prospettiva, di dare una sorta di ordinamento alla realtà varia e complessa che abbiamo sopra descritto, attraversandola trasversalmente nel modo più completo e rappresentativo possibile. È vero, come rileva anche Giovanardi, che includendo sotto l'etichetta simbolista quasi tutti i poeti attivi tra XIX e XX secolo (per un totale di oltre settanta autori) Viazzi ha in un certo senso dimostrato proprio la difficoltà di definire i limiti storici e stilistici di questa corrente poetica, e tuttavia la sua antologia è

⁴³⁷ Ivi, pp. 19-20.

⁴³⁸ Ivi, p. 11.

riuscita a dimostrarne l'esistenza e la rilevanza, come concreta opzione di rinnovamento poetico che per molti anni ha accolto importanti tentativi di sperimentazione metrica, prima di soccombere davanti alle più rumorose e convincenti proposte dei futuristi e dei vociani.

Tra i documenti del tempo, invece, è stata privilegiata innanzitutto "Cronaca d'Arte", rivista milanese diretta da Ugo Valcarengi e pubblicata tra il 1890 e il 1892, da più parti indicata quale culla del movimento simbolista italiano,⁴³⁹ grazie soprattutto a collaboratori quali Gian Pietro Lucini e Alberto Sormani. All'interno della rivista, infatti, accanto alla presenza di poeti pseudo-classicisti, poeti tardo-romantici e poeti scapigliati, si registrano i primi movimenti di alcuni giovani autori che potrebbero essere definiti come proto-simbolisti e addirittura proto-crepuscolari.⁴⁴⁰

Se "Cronaca d'Arte" si colloca in un certo senso all'inizio dell'esperienza simbolista italiana, si può dire che la rivista milanese "Poesia" costituisca l'«adeguata sede» di quello stesso simbolismo fattosi più maturo, una volta «abbandonate le forme chiuse e divenuto verlibrista».⁴⁴¹ Quando iniziò le sue pubblicazioni, nel febbraio 1905, sotto la direzione di Filippo Tommaso Marinetti, Sem Benelli e Vitaliano Pontì, "Poesia" non si proponeva un preciso programma, se non un generico proposito di rinnovamento letterario e una fiduciosa apertura internazionale, con attenzione rivolta soprattutto alle novità proposte dalle testate e dagli intellettuali francesi con cui Marinetti – la cui personalità influenzò profondamente l'impostazione della rivista, di cui sarebbe presto diventato l'unico direttore – collaborava già da anni. Se per molto tempo "Poesia" ha ricevuto una scarsa considerazione per via del suo stretto legame con l'esperienza futurista, da anni ormai la critica ha messo in rilievo come soltanto con gli ultimi tre numeri del 1909 "Poesia" sia effettivamente diventata organo del Futurismo, per poi concludere le sue pubblicazioni, quasi a dimostrare che il compito della rivista di creare qualcosa di nuovo era ormai assolto.⁴⁴² Per tutti i suoi precedenti anni di vita, perciò, l'esperienza di "Poesia" sembra esprimersi non tanto nella promozione del Futurismo, quanto piuttosto nella ricerca, eclettica e diversificata, di stimoli e proposte di rinnovamento, continuando quella «tradizione milanese di attenzione alle esperienze letterarie d'oltralpe» che aveva caratterizzato, tra le altre, anche "Cronaca

⁴³⁹ VIAZZI, Glauco, *Gian Pietro Lucini al tempo di "Cronaca d'arte"*, in "Il Verri", 33-34, ottobre 1970, pp. 316-349; VIAZZI – SCHEIWILLER, *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, v. 2, pp. 280-281; BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., p. 127; FINOTTI, Fabio, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Pica-Neera*, Firenze: Olschki, 1988, pp. 105-107. Infine, è significativo sottolineare che già Lucini segnalava in "Cronaca d'Arte" una delle gazzette letterarie su cui i «giovani della [sua] generazione» combatterono la loro battaglia per il rinnovamento letterario a fine Ottocento; cfr. LUCINI, *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero*, cit., pp. 122-123.

⁴⁴⁰ Per distinguere le diverse componenti della rivista milanese adotto la convincente classificazione proposta da Glauco Viazzi in *Gian Pietro Lucini al tempo di "Cronaca d'arte"*, cit., pp. 325-333.

⁴⁴¹ VIAZZI – SCHEIWILLER, *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, cit., v. 2, p. 281.

⁴⁴² Particolarmente importante per la rivalutazione e il riconoscimento dell'importanza di questa rivista è la ristampa anastatica integrale compiuta nel centenario della sua fondazione, Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2005. Molte delle considerazioni che qui proponiamo prendono spunto dalla *Presentazione* qui pubblicata a cura di Giorgio Baroni, "Poesia": *la gestazione del Futurismo*, pp. 9-19.

d'Arte".⁴⁴³ Prima dell'affermazione di un chiaro indirizzo futurista, dunque, le pagine di "Poesia" rispecchiano l'ampio ventaglio di possibilità e soluzioni offerte dal panorama italiano e francese. Allo stesso modo, anche un'analisi dell'antologia *I poeti futuristi* del 1912, curata dallo stesso Marinetti, sembra in grado di offrire uno spaccato significativo della sperimentazione poetica di quella *koïnè* simbolista-crepuscolare-futurista di inizio secolo, un «repertorio sincronico di un sistema di soluzioni operative individuali alla questione del verso libero, provenienti da realtà culturali anche molto diverse».⁴⁴⁴

È chiaro che questi strumenti, utili per lo studio dei poeti simbolisti italiani, risulteranno altrettanto necessari per seguire gli sviluppi della poesia di inizio Novecento, per indagare cioè, in particolare, l'area di sperimentazione futurista e avanguardista che verrà a seguire e parzialmente a sovrapporsi all'esperienza simbolista.

Tutti questi strumenti, come si è accennato, sono stati utilizzati non tanto per mettere a punto una campionatura esaustiva di tutti i poeti, simbolisti prima e avanguardisti poi, in qualche modo suggestionati da Whitman, ma per riuscire a individuare una selezione di casi esemplificativi della ricezione in senso lato simbolista e futurista di Whitman. Questi poeti sono stati scelti per l'importanza del loro rapporto con il poeta americano oppure, laddove questo non fosse concretamente verificabile, in ragione della fattura dei loro versi (perché significativa in relazione al confronto con le *Leaves of Grass* o rappresentativa di una certa tipologia molto diffusa in quegli anni), oppure ancora per la loro eco, per la rilevanza che hanno saputo assumere nel contesto a loro contemporaneo o immediatamente successivo.

Sulla base di questi criteri, il primo caso da considerare è indubbiamente quello di Gian Pietro Lucini, per via della sua indiscussa centralità nella fase di passaggio tra Otto e Novecento e per il ruolo di precursore assoluto da lui giocato nell'elaborazione pratica e soprattutto teorica tanto della metrica libera quanto della stessa poetica simbolista. Accanto a Lucini, si è poi deciso di analizzare l'*Ultima passeggiata* di Alberto Sormani, poeta minore che tuttavia fu tra i principali collaboratori di quella stessa "Cronaca d'Arte" dove esordì anche il giovane Lucini. Se Milano, grazie alla presenza di Lucini e di iniziative editoriali quali la marinettiana rivista di "Poesia", rappresenta senz'altro il polo principale per lo sviluppo del simbolismo italiano, il secondo posto spetterà al più volte citato ambiente siciliano (con particolare riferimento alle città di Messina e di Palermo), dove un gruppo di giovani aggiornatissimi sulle novità della letteratura italiana e francese portavano avanti la loro battaglia per il rinnovamento poetico nazionale contro la pigrizia e il provincialismo della loro isola. Tra questi, si è scelto di considerare soprattutto i *Canti* di Enrico Cardile e la produzione di Umberto Saffiotti, con l'esordio di *A Roma* e la raccolta *Le Fontane*. Queste esperienze dimostrano come il simbolismo italiano, per quanto

⁴⁴³ GHIDETTI, Isabella, *Introduzione*, in LUCINI Gian Pietro, *Prose e canzoni amare*, a cura di Isabella Ghidetti, prefazione di Giorgio Luti, Firenze: Vallecchi, 1971, pp. 1-80: 39-40.

⁴⁴⁴ BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., p. 273.

corrente poetica dall'identità incerta e dai confini sfumati, abbia di fatto conosciuto una circolazione ampia sul nostro territorio nazionale, raggiungendo poeti anche minori e mettendo in comunicazione aree geografiche spesso molto distanti e marginali.⁴⁴⁵ Inoltre, il caso del cenacolo simbolista siciliano dimostra anche come sia stato soprattutto Gian Pietro Lucini, in rapporto epistolare sia con Saffiotti che con Cardile, a tenere insieme le fila della corrente simbolista italiana, a creare una sorta di movimento letterario in grado di offrire un'alternativa al dannunzianesimo, prima, e al futurismo, poi.

All'infuori di questo asse lombardo-siciliano, poi, si è voluto considerare il caso della *Tebaide* di Luisa Giaconi, per verificare come anche in ambiente fiorentino sia possibile individuare in questi anni una riflessione e una sperimentazione sul verso libero lungo, prima della nascita della "Voce" e di "Lacerba" e di quelle rivoluzionarie proposte letterarie che avrebbero condizionato gran parte dei successivi sviluppi della tradizione lirica novecentesca.

Infine, non andrà dimenticato che alla corrente del simbolismo minore appartiene di fatto anche un poeta già trattato nei capitoli precedenti, vale a dire Adolfo De Bosis. La sperimentazione simbolista, tuttavia, rappresenta solo una delle molteplici tendenze che coesistono nell'opera debosisiana, una corrente che affianca ma non interseca quella riconducibile alla matrice whitmaniana, così che ci è parso comunque preferibile considerarlo all'infuori di questo capitolo.

Qui, prima di affrontare l'analisi di ciascun caso specifico, sembra opportuno delineare le caratteristiche più tipiche e ricorrenti del verso lungo simbolista, che nella maggior parte dei casi corrispondono, come è ragionevole che sia, a quelle del verso di Gian Pietro Lucini, principale esponente italiano di questa corrente e molto probabilmente modello metrico e formale per tanti di questi poeti.

Due sono le caratteristiche principali del verso lungo simbolista: la morfologia decisamente varia dei singoli versi e il loro impiego in contesti fortemente eterometrici. Per quanto riguarda la varietà morfologica di questo verso lungo, si può notare che all'interno dei testi dei simbolisti si trovano contemporaneamente le seguenti tipologie: versi lunghi doppi o composti tradizionali (come alessandrini o esametri barbari canonici); versi lunghi non tradizionali, ma riconducibili a ipermetrie dell'endecasillabo o a variazioni dell'esametro e dell'alessandrino, oppure comunque scomponibili in segmenti metrici tradizionali (generalmente due, ma non di rado anche tre o più);⁴⁴⁶ versi lunghi difficilmente riconducibili a misure canoniche, spesso di dimensione inedita, talvolta giustificata soltanto dal contenuto logico-semanticamente. A questa varietà si affianca frequentemente la difficoltà di

⁴⁴⁵ GIOVANARDI, *La presenza ignota*, cit., pp. 14-15.

⁴⁴⁶ Paolo Giovannetti ha definito «falsi» questi versi lunghi che, apparentemente liberi, risultano in realtà ancora fortemente compromessi con la tradizione proprio in ragione della loro scomponibilità in segmenti tradizionali. A proposito del verso lungo composto impiegato in quest'area di sperimentazione simbolista prima e futurista poi, all'origine del verso libero italiano, si veda oltre a GIOVANNETTI (*Metrica del verso libero italiano*, cit., pp. 210-245) anche PIETROPAOLI (*Riflessioni sul verso libero in Italia*, cit., pp. 292-298).

distinguere tra le diverse tipologie e applicare una lettura univoca a ciascun verso; molti versi, infatti, presentano una struttura ambigua, e possono essere interpretati in più modi diversi. Nonostante la varietà e sovrapposibilità delle diverse categorie, tuttavia, va sottolineato che in generale la forma del verso composto di tipo barbaro o pseudo-barbaro è di gran lunga la più rilevante: anzi, proprio nella sperimentazione in senso lato barbara Giovanardi ha individuato una delle poche caratteristiche formali che davvero sembrano accomunare e distinguere la poesia simbolista italiana.⁴⁴⁷

Nella maggior parte dei casi, poi, questi versi lunghi si trovano impiegati nei componimenti simbolisti accanto a versi brevi (talvolta anche brevissimi) e versi tradizionali, di solito senza che sia possibile individuare uno schema regolare nell'alternanza di versi lunghi e non. Questo uso del verso lungo "diluito" all'interno di un contesto così irregolare ed eterometrico rappresenta una modalità nuova, che non abbiamo ancora incontrato negli esempi di verso lungo analizzati fin qui, e che invece si incontra piuttosto spesso all'interno della poesia simbolista, venendo quasi a definirsi – potremmo dire – come "la via simbolista" al verso lungo. Al di là di questi tratti comuni alla produzione di molti poeti, poi, è evidente che nella realizzazione di ciascun autore si possono trovare caratteristiche e declinazioni particolari di questo modulo, già di per sé vario e flessibile.

2.5.1 Gian Pietro Lucini

Tutti i critici che si sono occupati di Gian Pietro Lucini hanno riconosciuto in lui un esempio estremamente rappresentativo del delicato periodo di transizione tra l'Otto e il Novecento, con tutte le sue difficoltà e contraddizioni irrisolte. In particolare, Lucini incarna di questa fase di passaggio soprattutto la disponibilità alla sperimentazione e alla riflessione sulla nuova metrica, al punto che «fra Lucini e il verso libero storicamente intercorre una sorta di relazione sinonimica».⁴⁴⁸

Infatti, in parallelo all'esordio con i primi volumi «in giusti metri tradizionali»⁴⁴⁹ (sia pure già con alcune evidenti tracce di insofferenza nei confronti delle forme chiuse), e cioè il *Libro delle Figurazioni ideali* (1894) e il *Libro delle Immagini terrene* (1898), Lucini aveva cominciato molto presto a elaborare una forma nuova di verso libero lungo: i primi tentativi erano stati pubblicati in rivista, su "Cronaca d'Arte", mentre una forma più personale e definitiva era stata messa a punto, in un secondo momento, nella *Prima Ora della Accademia*, nei *Drami delle Maschere* e negli aspri pamphlet pubblicati in seguito agli eventi del maggio milanese del 1898 (*La nenia al bimbo* e *Il sermone al Delfino*). Questo verso lungo elaborato

⁴⁴⁷ GIOVANARDI, *La presenza ignota*, cit., pp. 141-156. Impiegando un'espressione di Boris Tomaševkij, Giovanardi parla di «composizione a frammenti».

⁴⁴⁸ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 210.

⁴⁴⁹ L'espressione è impiegata da Lucini stesso nella sua risposta all'inchiesta marinettiana sul verso libero: Risposta di Gian Pietro Lucini, in MARINETTI, *Enquête Internationale sur le Vers Libre*, cit., pp. 103-130: 115.

negli anni Novanta dell'Ottocento rimarrà pressappoco lo stesso impiegato nelle opere più mature di Lucini, anche perché – a dispetto dell'ingannevole cronologia editoriale – anche le opere poetiche più tarde furono progettate e scritte in buona parte in questi stessi anni. Così anche *La solita canzone del Melibee* e persino le *Revolverate*, pubblicate nel 1909 a sostegno delle tesi espresse nel *Verso libero*, sono in realtà scritte in gran parte molti anni prima.⁴⁵⁰

Ma non sono solo le numerose poesie in versi liberi a fare di Lucini uno dei massimi esponenti della nuova metrica, quanto soprattutto la sua partecipazione in primissima fila al dibattito teorico sul verso libero esploso all'inizio del nuovo secolo, culminato nella pubblicazione del primo volume interamente dedicato all'argomento, ovvero il mastodontico *Ragion poetica e programma del verso libero* del 1908.

Date queste considerazioni, è evidente come la figura di Lucini rappresenti un tassello imprescindibile nella storia della ricezione di Walt Whitman e della sua influenza sul rinnovamento della poesia italiana a cavallo tra XIX e XX secolo. Che la questione meriti di essere approfondita è dimostrato dalle numerose ricorrenze del nome del poeta americano all'interno degli scritti luciniani.

Il primo luogo significativo in cui Lucini nomina Whitman è all'interno della sua risposta all'*Enquête sur le Vers libre* condotta da Marinetti a partire dal 1905, e poi pubblicata per le edizioni di "Poesia" nel 1909.⁴⁵¹ Come si deduce sin dalle prime righe, questa risposta fu redatta da Lucini negli stessi anni in cui si stava dedicando alla stesura della *Ragion poetica*, e anzi in questa occasione l'autore si propone proprio di offrire una specie di riassunto dei contenuti principali di quel «piccolo trattato» ancora in corso di elaborazione (anche se poi *Il Verso Libero* riporterà come anno di pubblicazione il 1908). Nelle pagine dell'*Enquête* Lucini cita diverse volte il nome di Walt Whitman, sempre servendosi come esempio positivo: a p. 107 è ricordato come uno dei grandi poeti che, dopo aver inventato qualcosa di nuovo e personale, seppero anche spiegarlo in una propria *Ars poetica*; poco dopo (p. 108), il poeta americano viene nominato di nuovo come ispiratore della rivoluzione letteraria che

⁴⁵⁰ Per chiarificare questi due aspetti peculiari della produzione poetica luciniana (ovvero la contemporanea sperimentazione nell'ambito delle forme tradizionali e del verso libero, da un parte, e la fuorviante cronologia editoriale dall'altra) è bene qui ripercorrere per intero gli anni di composizione e di pubblicazione delle principali opere poetiche di Lucini. Tra il 1891 e il 1892 escono su "Cronaca d'Arte" sia molti sonetti e madrigali (*Sonetti di Oriana*, *Sonetti della Chimera*, *Madrigali alessandrini*) che entreranno poi a far parte del *Libro delle Figurazioni ideali* (1894), sia *La Solitudine* e *La danza d'amore*, che rimarranno le uniche *Armonie sinfoniche* editate in vita dal poeta; tra il 1893 e il 1898, Lucini scrive le poesie che confluiranno nel *Libro delle immagini terrene* (1898), ma anche gran parte dei *Drammi delle Maschere*, editi solo parzialmente nello stesso 1898 (*I dadi e le maschere*, *Monologo di Florindo*, *Monologo di Rosaura*, *I monologhi di Pierrot*, *L'intermezzo della Arlecchinata*); dal 1895 in poi, inoltre, Lucini lavora alla *Prima Ora della Accademia*, edita nel 1902. Dopo gli sconvolgenti fatti del maggio milanese del 1898, Lucini inaugura il tono satirico e polemico della propria poesia, pubblicando anonimamente *La nenia al bimbo* e *Il sermone al Delfino*, e iniziando a comporre le prime *Revolverate*, poi editate nel 1909; negli stessi anni a cavallo tra Otto e Novecento, infine, Lucini si dedica anche a un genere molto lontano dalla satira politica, da cui nascono i testi della *Solita canzone del Melibee*, che tuttavia vedrà la luce solo nel 1910.

⁴⁵¹ Risposta di Gian Pietro Lucini, in MARINETTI, *Enquête Internationale sur le Vers Libre*, cit., pp. 103-130.

interessò il panorama internazionale a fine Ottocento, in particolare per quanto riguarda l'ambito della poesia inglese; nella seconda parte della trattazione, poi, Lucini delinea quelle che ritiene essere le caratteristiche più importanti del verso libero (pp. 120-121) e porta alcuni esempi di questo tipo di poesia, citando il nome di Whitman (insieme a quello di Heine, Laforgue e Kahn) come poeta moderno in grado di impiegare lo stesso ritmo antico e perenne che si trova nella Bibbia, nella Hedda, nei poemi di Omero e nella poesia popolare di tutti i tempi. Infine, in una delle ultime pagine, Lucini scrive che il verso libero è un «corsiero non facile a governarsi, di lunga lena, infido, non ligio al numero snelletto e lascivetto, ma fedele alle idee»; uno strumento, insomma, ben più difficile delle forme chiuse, dove «la retorica aggiunge tutto ciò che manca alla mente».⁴⁵² Qui, a dimostrazione della superiorità di una poesia costruita unicamente sulla base delle idee – personali e soggettive – che vuole esprimere e non su regole formali esteriori stabilite a priori, Lucini cita proprio Whitman: «il grande poeta non fa parte del coro...non è fuorviato da regole, governa. L'universo ha un solo grande amante perfetto. È il grande poeta. – Il grande poeta non moralizza – non applica dogmi – non fa scuola, perché conosce ottimamente l'animo umano. Il quale ha l'immenso orgoglio di non accettar mai lezioni da chi che sia, o deduzione alcuna, se non gli sgorghino, per loro stesse, dentro».⁴⁵³

Anche all'interno del *Verso Libero* il poeta americano e la sua opera ricorrono diverse volte, circa una ventina tra citazioni dirette e riprese non dichiarate ma comunque piuttosto evidenti. Si va da citazioni di sfuggita, come quella di p. 58, dove Whitman viene significativamente definito «Omero dell'oggi», a riprese ben più sostanziose. Si può cominciare proprio dallo stesso concetto espresso nelle ultime pagine della risposta all'*Enquête*, dove il poeta americano è assunto quale emblema di una poesia che non segue percorsi già battuti e leggi prestabilite. Se a p. 70 il riferimento a Whitman è limitato all'espressione «in paths untrodde», tratta dalla poesia con l'omonimo titolo della sezione di *Calamus*,⁴⁵⁴ a p. 69 Lucini cita un ben più lungo passo whitmaniano:

Lasciate ch'io vada per la mia via; facciamo li altri le leggi; io non ne terrò alcun conto. Lodino questi uomini eminenti e proclamino, col bando, la pace. Io sto per le agitazioni e le lotte; io non lodo nessuna celebrità; anzi rampogno sul vivo, a viso aperto, anche colui che è stimato il più degno. – Io non mi impongo dei doveri. Se li propongano li altri. – Io vado! – Io vi rivolgo delle domande per le quali non vi è risposta. – Ogni ora sia il seme dei secoli e dei secoli ancora. – Io debbo imparare continuamente, dall'aria, dall'acqua, dalla terra e mi accorgo che non ho tempo da perdere.

⁴⁵² Ivi, p. 122.

⁴⁵³ Ivi, p. 126. Lucini scrive che si tratta di un brano delle *Leaves of Grass*, ed in effetti si tratta di una serie di frasi estrapolate dalla prefazione di Whitman alla prima edizione dell'opera (1855), peraltro già tradotta da Gamberale in apertura dei *Canti scelti* del 1890 (pp. 3-15), ora leggibile in traduzione moderna in WHITMAN, *Giorni rappresentativi e altre prose*, cit., pp. 379-410.

⁴⁵⁴ In realtà, nella nota Lucini scrive: «sono un pioniere, vado per vie non prima calcate», verso che non mi risulta trovare esatta corrispondenza, in questa forma, nella poesia originale.

In nota l'autore riporta solo il titolo della sezione delle *Leaves of Grass* cui appartengono queste parole, ovvero *Uccelli di passo*. In realtà, più precisamente, si tratta di una libera selezione di versi dalla poesia *Myself and Mine*, corrispondenti all'incirca alla quarta, alla settima e all'ultima strofa dell'originale. Questa poesia era già presente nella raccolta di *Canti scelti* di Gamberale del 1890, ma la traduzione italiana offerta da Lucini non corrisponde né a questa né alla successiva versione gamberaliana del 1907, al punto che sembra plausibile pensare a una personale estrapolazione e traduzione dal testo in lingua originale.

Alle pp. 152-153, nel corso della rassegna della moderna poesia internazionale, vengono ricondotti al «grande fiume di poesia dell'americano» molti aspetti dell'opera di Edward Carpenter, di cui vengono ricordati anche i *Days with Walt Whitman*.

A p. 284, sono riportati in nota alcuni versi di *Starting from Paumanok*, di nuovo liberamente estratti dal testo originale, e in particolare dall'inizio della sesta e della settima sezione:

Io farò i poemi della materia perché penso saranno i più spirituali;
e farò i poemi del mio corpo e della mortalità;
perché penso esprimeranno i poemi della mia anima e della mortalità.
Io faccio anche il poema del male: anche questa parte io la commemoro;
io stesso sono tanto bene che male e così è la mia Nazione: ed affermo che il male non esiste;
ma se esiste è così importante per te, per la terra e per me e per ogni altra cosa.

Qui la poesia di Whitman sembra citata per esplicitare il concetto di «doppia natura»: il bene e il male, il corpo e l'anima, forse anche la poesia semplice e rude e al contempo esteticamente squisita che Lucini e i poeti della sua generazione avevano cercato.

Piuttosto interessante risulta poi la digressione sul costume dei nord-americani condotta in nota alle pp. 392-393. Da una parte Lucini scrive di non saper comprendere il popolo nord-americano, che considera come «il *barbaro tipo* di una mentalità opposta alla nostra»; confessa di «ammirarlo da lontano, d'indispettir[se]ne da vicino, di non credere alle sue interessate mistificazioni, alle sue portentose ma non controllate scoperte». Eppure, nella stessa nota riconosce che «senza arti, senza lettere, sono fiori meravigliosi ed impensati Emerson, Pöe, Whitman», nati da chissà quali «oscuri germini», a produrre di getto «filosofie e poetiche novissime al riflesso europeo ma, anche per noi, consentanee alle classiche tradizioni».

L'ultima sezione del *Verso Libero* è indicata nell'indice generale con il titolo *Dove si va parlando, con molte allusioni personali, di "Scuola", e "Ricordi" e si passa in parata una "Rassegna"*. Qui Lucini ripercorre infatti le vicende della generazione di poeti di fine Ottocento, soffermandosi in modo particolare sulla propria formazione umana e poetica, segnata dall'esperienza amorosa e dall'incontro con alcuni maestri,

ovvero dai «baci di donna» e dai «baci d'Eroe».⁴⁵⁵ Entrambi questi passaggi centrali nella propria maturazione giovanile sono ricondotti in qualche modo a Whitman: a sostegno della tesi secondo cui «la donna saggia il Carattere virile», Lucini cita alcuni versi di *A Woman Waits for me* (grosso modo i vv. 3-6):⁴⁵⁶

Tutto contiene il sesso:
e tutte le speranze, e i benefizi, e i doni;
e tutte le passioni; tutto l'amore, la bellezza e la gioia della terra
e tutto ciò io vorrò proclamare; e questo santificherò,
fossi pure l'unico uomo sulla terra che l'osi.

A proposito poi della formazione morale e civile, Lucini paragona la propria esperienza all'incontro di un giovanissimo Whitman con Lafayette, raccontato da Binns nella sua biografia del poeta americano.⁴⁵⁷

Il luogo più importante in cui l'opera di Whitman viene assimilata all'interno del *Verso Libero*, infine, sembra essere intorno alle pagine 566-569. Qui, raccontando la propria formazione personale e intellettuale, Lucini si sofferma sulla propria maturazione poetica, avvenuta soprattutto fuori dalle accademie e dalle università, «al contatto dei fenomeni di natura e di società».⁴⁵⁸ L'immagine che Lucini offre di sé è quella di una sorta di combattente solitario, indipendente, insofferente a ogni forma di sottomissione, solo contro le maldicenze e le incomprensioni dei più, e solo ad affrontare la malattia che lo affligge sin dalla giovinezza. Per questo «ogni [suo] atto e pensiero concorrevano ad espressione novissima ed integrale» e la sua letteratura «non poteva essere passatempo da ozioso o da dilettante, ma milizia in vista di uno scopo esuberante dall'egoismo».⁴⁵⁹

Lungi da me le sdruscite parole della consuetudine,
interrogo bruscamente, salto più in là e pure consento e mi avvicino,
più che altri, al vero senso di vita.

⁴⁵⁵ LUCINI, *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero*, cit., pp. 535-538.

⁴⁵⁶ Questa volta il riferimento in nota indica soltanto il titolo dell'intera opera, *Leaves of Grass*, e un numero di pagina, 95, che però non corrisponde a questa poesia in nessuna delle traduzioni italiane che ho consultato (la poesia si trova infatti tradotta per la prima volta da Gamberale nell'edizione del 1907, tuttavia a p. 100), e nemmeno nell'edizione americana del 1882, che Lucini citerà in *Antidannunziana* (cfr. nota 476 in questo capitolo), dove compare a p. 88. Dunque anche in questo caso, come quasi sempre, i riferimenti whitmaniani di Lucini risultano piuttosto imprecisi e approssimativi.

⁴⁵⁷ BINNS, Henry Brian, *A Life of Walt Whitman*, London: Methuen, 1905.

⁴⁵⁸ LUCINI, *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero*, cit., p. 562. Si tratta di un concetto caro a Lucini, che anche nella risposta all'*Enquête* aveva affermato: «Ho usato, da giovanissimo, a dubitare dei maestri: volli maestra l'esperienza», (in MARINETTI, *Enquête Internationale sur le Vers Libre*, cit., p. 111).

⁴⁵⁹ LUCINI, *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero*, cit., p. 566.

Sono parole citate da Whitman, di nuovo secondo una traduzione abbastanza libera dei vv. 1086-1087 del *Song of Myself* (sezione 42).⁴⁶⁰ Qui sembra davvero significativa la scelta di sostenere le ragioni della sua poetica con un riferimento al poeta americano: «not words of routine», scrive Whitman, e Lucini traduce «lungi da me le sdruscite parole della *consuetudine*», attribuendo così alla voce di Whitman uno dei nuclei centrali della sua poetica, vale a dire quella volontà (e necessità) di sorpassare la consuetudine (e non la tradizione) proclamata sin dalle primissime righe del *Verso Libero*.⁴⁶¹

Anche Lucini, come Whitman, si sente poeta «in contatto con l'avvenire», si rivolge al «popolo italico venturo», dove «tutti avrebbero potuto cantare le cose nuove, in modo nuovo» e la poesia «avrebbe continuato il suo svolgimento progressivo». ⁴⁶² Perché:

Colui che fa un poema, fa atto di giustizia, di realtà e di immortalità;
la sua chiarezza e la sua potenza comprendono tutti i motivi della razza umana;
Egli è la gloria, il risultato attuale di tutti i motivi della razza umana;
e le parole del vero poema non diletano soltanto,
perché i veri poeti non sono soltanto i servi della bellezza, ma i suoi augustissimi maestri.⁴⁶³

Di nuovo Whitman viene chiamato a rappresentare un modello della poesia che Lucini cerca con tutte le sue forze: una poesia bella, ma soprattutto vera e utile, universale ed eterna, in grado di parlare all'intera umanità di tutti i tempi.

A questo punto, Lucini inizia un lungo elenco dei temi che ha voluto affrontare nella sua poesia:

Ed ho cantato, col popolo fratello, la culla allagata di sangue, dentro la quale nacque l'ultimo secolo abolito e la nostra civiltà; ho cantato me stesso e l'anima italica, in mezzo alla storia ed alla passione di una dinastia decapitata, di una razza che si rinnovava, tra privilegi aboliti, per altri privilegi a nascere: ho espresso la poesia delle folle, delle rivoluzioni trascorse ed avvenire, il vortice ed il rombare delle grandi machine a scoprirsi, la felicità delli umili, la contentezza misera alla quale tutti possono accostarsi, l'angoscia della fame e la filosofia che verrà; ho cantato a testa alta, in faccia ai miei contemporanei la gioja del sesso, la gioja feconda e meravigliosa, il piacere del corpo, l'elevazione della mente, il sacrificio voluto, il bacio spasimato, la volontà, lo strazio delle viscere materne quando concepiscono; ed ho consacrato, in faccia alle decrepite religioni, alle balbuzienti letterature pidocchiose e pudiche, alle viete, paurose e nefaste leggi, l'uomo, l'uomo nudo, grande, feroce, e per ciò generoso, l'uomo di tutti i tempi, senza veli che lo impacciano, senza dogmi che lo rimbecilliscono, senza autorità superiore alla sua, l'Uomo-Dio, colui che sarà.⁴⁶⁴

⁴⁶⁰ Ancora una volta, il riferimento fornito da Lucini è impreciso: la nota a piè di pagina infatti rimanda a *L'Uccello motteggiatore*, pagina 81. Tuttavia non esiste una poesia o una sezione delle *Leaves of Grass* con questo titolo, e i versi corrispondono, come si è visto, a una sezione del poemetto *Song of Myself*, che nella traduzione di Gamberale del 1907 si trova a p. 76.

⁴⁶¹ LUCINI, *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero*, cit., p. 2.

⁴⁶² Ivi, pp. 566-567.

⁴⁶³ Di nuovo Lucini afferma di aver tratto questi versi da *L'uccello motteggiatore*, pagina 193; in realtà, si tratta ancora di una libera selezione dei vv. 59-60 e 67-68 della *Song of the Answerer*, tradotto da Gamberale già nel 1890 (pp. 66-69) e poi nell'edizione integrale del 1907 a pp. 161-165.

⁴⁶⁴ LUCINI, *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero*, cit., pp. 567-568.

Ora, al di là della forma della prosa luciniana, retorica e solenne, caratterizzata da ripetizioni e anafore (si noti almeno la ricorrenza di «ho cantato» a scandire questo passo) e da lunghi e calibrati cataloghi, è inevitabile riconoscere come questa stessa descrizione dei temi della poesia luciniana potrebbe applicarsi benissimo alle *Leaves of Grass*: la celebrazione dell'individuo e delle folle; le guerre e le rivoluzioni; le emozioni e le esperienze più quotidiane e materiali (la fame, il dolore del parto, l'amore e persino il piacere del sesso, così tipicamente whitmaniano) e anche le elevazioni della mente e la filosofia; in poche parole, l'essere umano con tutte le sue facoltà, con anima e corpo, libero in tutta la sua potenza divina.⁴⁶⁵

Alla novità dei contenuti della sua poesia, poi, Lucini fa seguire la rivendicazione della novità ritmica e formale dei versi:

Mi sono riversato dentro al mio numero inimitabile, libero, sincero, giocondo, irritato, deliberato.
Ecco: non avrò altre regole conosciute che queste, le quali dirigono il maestoso ritmo naturale del mare sulle arene, del vento nella foresta, delli astri nell'orbita, dell'etere, che vibra luce, calore, suono, elettricità, si condensa in materia, vive, si disgrega nella morte e torna persona e risuscita uomo, divinità. E tutte le parole saranno per me; nessuna verrà distinta da corona, da croce, da tocco, da galloni, da pennacchi; l'impeto della poesia tutto nobilita, affranca parole schiave, redime parole imperiali.

Di nuovo sembra di leggere le celebri dichiarazioni di poetica di Whitman, laddove rifiuta di sottomettere i propri versi ad alcuna legge e ad alcun ritmo che non siano quelli della natura stessa.⁴⁶⁶ E persino le dichiarazioni linguistiche di Lucini concordano in pieno con le convinzioni del poeta americano, che voleva impiegare nella sua opera una lingua straordinariamente varia e ricca, che accogliesse parole di ogni provenienza sociale e nazionale, compresi gergalismi, localismi e forestierismi, uno strumento in grado di sfruttare tutte le potenzialità della lingua umana, di raccontare ogni nuova esperienza e di rispondere a ogni tipo di esigenza espressiva.⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ In quest'ultima tematica, vale a dire la celebrazione della potenza dell'Uomo-Dio, «senza veli che lo impacciano, senza dogmi che lo rimbacillano», probabilmente andrà riconosciuta anche l'influenza nietzschiana. A questo proposito, non sarà inutile ricordare che nel 1908 era uscito anche l'articolo papiniano su Whitman, dove le suggestioni della poesia delle *Leaves of Grass* venivano incrociate con quelle della filosofia di Bergson, James e Nietzsche. Cfr. *infra* sezione 2.6.1.1.

⁴⁶⁶ BERGMAN, *Whitman on His Poetry and Some Poets*, cit., pp. 163-166. Cfr. *supra* sezione 1.2. È evidente poi che molto avrà influito anche la mediazione dannunziana di questo principio di corrispondenza tra poesia e natura. Si vedano a questo proposito soprattutto alcune poesie di *Alcyone*, come *L'Onda*, dove l'andamento della strofe lunga viene esplicitamente accomunato al movimento dell'onda marina, o *Le Stirpi canore*: «I miei carmi son prole | delle foreste, | altri dell'onde, | altri delle arene, | altri del Sole, | altri del vento Argeste [...]» (vv. 1-6).

⁴⁶⁷ A questo proposito si vedano soprattutto gli scritti *An American Primer* e *Slang in America*, in WHITMAN, Walt, *Complete Prose Works*, Philadelphia: David McKay, 1892, e la sezione sul linguaggio del fondamentale saggio MATTHIESSEN, Francis Otto, *Rinascimento americano. Arte ed espressione nell'età di Emerson e Whitman*, a cura di Franco Lucentini, Torino: Einaudi, 1954, pp. 601-724. Cfr. anche CAMBONI, Marina, *Walt Whitman e la lingua del mondo nuovo. Con tre testi di Walt Whitman*, Roma: Edizioni di storia e letteratura, Biblioteca di studi americani, Nuova Serie (29), 2004.

Infine, Lucini ritorna sulla questione del proprio isolamento all'interno del panorama letterario italiano, sul destino di incomprendimento e di condanna toccato alla sua opera, troppo nuova, sincera e rivoluzionaria per poter essere accettata dai suoi contemporanei.

Il volume fu accolto colla massima indifferenza, naturalmente: reticenza prudente: quest'altra poesia italiana sorgeva incresciosa ad occhi cisposi, abituati a mettersi lo schermaglio delle lenti azzurre se guardano il sole: la sceda facile dei piacevoloni ebbe buon campo: risero; li lasciai ridere: bestemiarono, ed io sorrisi: sfoggiarono le grandi ingiurie: dei bambinetti e dei vecchiardi, trovarono, nella storia naturale, un simbolo: *scarabeo stercorario*. Io me ne feci foggiare uno in oro, rubini e smeraldi e me lo appuntai, a spilla, nella cravatta, mentre un cattolico luteraneggiante, padre di mostri isterici ed ammalati di satiriasi morale, ubriachi di acqua santa e di metafisica, senatore per la grazia del censo, mi decretava l'Indice. Inutile fatica: la mano del boja di letteratura non impedisce né annulla l'opera mia; sta, né io ripiegai.⁴⁶⁸

Si direbbe che il misconoscimento della propria poesia costituisca per Lucini quasi un motivo di orgoglio, quasi la prova della propria grandezza. A dimostrazione di ciò, questo passo è corredato da una nota che racconta il simile destino di riprovazione toccato persino a un poeta della statura di Whitman:

Dicesi che, avendo Walt Whitman ottenuto, dopo la guerra di secessione, la carica di segretario nel Ministero degli Interni, non vi rimanesse troppo, perché uno dei suoi capi d'ufficio, rinvenute le bozze delle *Foliolo d'Erba (Leaves of Grass)*⁴⁶⁹ le considerò come uno scritto pornografico, e, senza dir parole, da logico e bestiale presbiterano, diè congedo al Poeta.

Nel giro di poche pagine, quindi, proprio nel punto in cui presenta i temi, gli intenti, la forma e lo stile della propria poesia, Lucini cita Whitman ben tre volte in maniera esplicita, e anche laddove i versi o il nome del poeta americano non siano riportati apertamente, Lucini sembra in realtà rifarsi a lui in modo piuttosto evidente.

Nelle due più importanti occasioni di riflessione critica e teorica sul verso libero, dunque, Whitman rappresenta per Lucini un punto di riferimento. Ma non è tutto: il poeta americano viene citato in diversi altri scritti critici. Già in un articolo pubblicato su "L'Italia del Popolo" nel 1902, significativamente intitolato *Letteratura inutile*, Lucini criticava aspramente la poesia insignificante e superficiale di Enrico Panzacchi e di tanti poeti minori contemporanei, il cui pensiero «si sdraia volentieri nel letto piccolo e forzato» della tradizione metrica italiana: insopportabile per Lucini «l'arcadia che si ostina a vivere sotto l'occhio mirifico del sole del XX secolo, quando già un Walt Whitman, un Mallarmé, un Tennyson ed un Tailhade hanno incitate le lettere per nuove avventure

⁴⁶⁸ LUCINI, *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero*, cit., p. 569.

⁴⁶⁹ Il titolo *Foliolo d'Erba* non sembra trovare riscontro nelle traduzioni del tempo, dunque forse deve essere attribuito a Lucini stesso.

miracolose». ⁴⁷⁰ Whitman, cioè, viene impiegato come riferimento positivo in contrasto con la pochezza di tanta letteratura italiana tardo ottocentesca. In un'altra occasione, Lucini scrive:

La gloria si posa inlaurata sopra coloro che dissero se stessi col mondo loro contemporaneo, che soffrirono, sentirono, cantarono, predissero gioie e miserie presenti ed avvenire, su coloro, senza di cui, è vuoto nella Nazione e la Nazione deve formulare nel suo grembo perché sono il suo portavoce. Così, il Walt Whitman; così lo Swinburne; così Vicor Hugo; così Heine; così, Foscolo; così, Giosue Carducci e Carlo Dossi. Se la Nazione crede di poterli ignorare, la necessità della vita fisiologica e morale glieli riportano davanti, mezzo secolo dopo la loro morte; ma questo oblio è sicurezza di sempiternità.

L'autore di *Leila* non è tra questi [...].⁴⁷¹

Più raramente, il modello di Whitman può servire invece per esaltare le qualità di un poeta italiano. È il caso soprattutto di Giosue Carducci, vale a dire il principale punto di riferimento di Lucini nella letteratura italiana dell'Ottocento. In un passo dedicato all'*Inno a Satana*, Lucini accosta Carducci e Whitman nel nome della genialità poetica, citando alcune parole del poeta americano:

«Se egli – il genio – non assimila tutte le circostanze, tutti i metodi, tutte le forme animate ed inanimate, e non fonde insieme, nel tempo, enucleando, dalle personalità vaghe ed inaccessibili, li aspetti attuali e viventi; s'egli non si terrà saldo alle ancore duttili della vita, non fa del momento presente il punto di trapasso a ciò che sarà, affidandovisi», come voleva Walt Whitman.⁴⁷²

In un altro luogo dello stesso saggio dedicato a Carducci, l'accostamento a Whitman è per noi ancora più interessante, in quanto viene a riguardare gli aspetti formali della loro poesia. Lucini scrive infatti che Enotrio Romano, «rivolgendosi alle metriche classiche, anticipò quanto noi ritorneremo a fare, ispirandoci alla stessa natura, lui prendendo come nobile istigatore, Walt Whitman come lontano profeta». ⁴⁷³ Lucini, cioè, istituisce un parallelo tra la metrica barbara carducciana e il verso libero lungo whitmaniano. O meglio, le parole di Lucini sembrano suggerire che il verso libero italiano trovi le sue radici formali e i suoi principi costruttivi nella metrica barbara carducciana, guardando però a modelli di respiro ancora più ampio, come quello di Whitman, e ricercando un ritmo ancora più libero, ispirato a quello della natura stessa. Si tratta, forse, di una dichiarazione di poetica interessante se si considerano le effettive caratteristiche della metrica luciniana che approfondiremo più avanti.

Qui, per concludere la ricognizione della presenza di Whitman negli scritti luciniani, andrà ricordata ancora un'ultima occorrenza nell'*Antidannunziana*. In questo durissimo scritto critico, Lucini

⁴⁷⁰ LUCINI, Gian Pietro, *Letteratura inutile*, in ID., *Scritti critici*, a cura di Luciana Martinelli, Bari: De Donato editore, 1971, pp. 131-137.

⁴⁷¹ ID., *Antonio Fogazzaro* (1911), in ID., *Scritti critici*, cit., pp. 252-266.

⁴⁷² LUCINI, Gian Pietro, *Giosue Carducci*, Varese: Nicola & C., 1912. Cito dall'edizione ID., *Giosue Carducci. Il testo, l'edizione*, a cura di Marco Sirtori, Milano: Cisalpino, 2011, p. 68. La citazione whitmaniana sembra nuovamente tratta dalla Prefazione alla prima edizione delle *Leaves of Grass*, i cui concetti vengono liberamente riformulati da Lucini. Cfr. *supra* in questo capitolo nota 453.

⁴⁷³ Ivi, p. 103.

riconosce a Enrico Thovez il merito di avere per primo iniziato a svelare i numerosi plaghi nascosti nelle opere di Gabriele D'Annunzio, di cui propone una nuova e più completa rassegna. Nella sezione dedicata alle *Laudi*, Lucini cita un articolo di Giuseppe Rabizzani, dove D'Annunzio viene accusato di aver imitato «deformandolo, più di un atteggiamento eroico» delle *Leaves of Grass*, oltre che l'ampio respiro delle strofe.⁴⁷⁴ Di seguito a questa citazione, Lucini annota:

Insisto sul *deformare* così ben appropriato alle operazioni che compie il nostro poeta, in genere, sulle opere degli altri, che taglieggia, ed in particolare, volgendosi al Whitman; perché non vi consiglierò mai di commettere la leggerezza di confrontare, né meno nei dettagli di pochissima importanza, la poesia del Whitman con quella del D'Annunzio; ciò testimonierebbe del mio povero giudizio critico, e starei anche per dire, della mia ignoranza. Per intanto di Walt Whitman, se potete leggerlo nell'originale, è consigliabile la seconda edizione di Boston (1882) per *Leaves of Grass*. Le tradusse Luigi Gamberale con due aggiunte e gli *Echi della Vecchiaja* etc... Remo Sandron Milano – Milano – Palermo – Napoli, P. Jannaccone, poi, ci chiede [sic] un bel saggio: *La Poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Roux – Frassati – Torino; libretto succoso, cui dovrebbero leggere con profitto i liberi verseggiatori italiani. Ma è sopra tutto da raccomandarsi caldamente la conoscenza del poeta nord-americano nell'opera densa e nutrita di Léon Bazalgette: *Walt Whitman, L'Homme et son Oeuvre*, etc. Paris, Mercure de France, MCMVIII. Nutrito da codesti studi sarà ben difficile scambiare le *Liriche di Foglie d'Erba* con quelle delle *Laudi d'annunziane*.⁴⁷⁵

La nota è densissima di informazioni essenziali per noi. Al di là dell'ammonimento a non confrontare i due poeti, comprensibile se si considera quanto era disprezzato l'uno e quanto ammirato l'altro, questa nota ci fornisce tutti i riferimenti precisi alle fonti dalle quali Lucini aveva conosciuto l'opera di Whitman. Non solo quindi la traduzione integrale di Gamberale del 1907, ma anche un'importante edizione in lingua originale, e di data molto alta se messa in relazione con la cronologia delle opere luciniane.⁴⁷⁶ Ora, è difficile pensare che negli anni Ottanta Lucini fosse riuscito a procurarsi una copia dell'edizione americana del 1882, ma stando a queste dichiarazioni è plausibile supporre che presto o tardi fosse riuscito ad averla tra le mani e a leggere quindi le *Leaves of Grass* in lingua originale. In ogni caso, di grande rilievo risultano i riferimenti alle opere critiche sul poeta americano di Léon Bazalgette e di Pasquale Jannaccone, forse le più importanti, rispettivamente, nel panorama francese e italiano del tempo; in particolare sorprende il commento in merito al saggio di Jannaccone, consigliato non solo a chi volesse comprendere appieno le *Leaves of Grass*, ma anche a chi volesse scrivere in versi liberi italiani. L'accostamento è semplice per Lucini, immediato, eppure denso di notevoli implicazioni:

⁴⁷⁴ RABIZZANI, Giovanni, *Il Mondo Poetico di Walt Whitman*, "Nuova rassegna di letterature moderne", 6, 1, 1908, pp. 113-120: 111. Si tratta di uno dei numerosi articoli whitmaniani pubblicati in seguito alla traduzione integrale di Gamberale.

⁴⁷⁵ LUCINI, Gian Pietro, *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della critica*, Milano: Studio editoriale lombardo, 1914, p. 247.

⁴⁷⁶ WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass*, Boston: James R. Osgood and Company, 1881-1882. Si tratta della penultima edizione dell'opera, cui seguirà soltanto la celebre e definitiva Deathbed Edition del 1892.

L'opera di Whitman e quella di Jannaccone, sembra dire Lucini, costituiscono un esempio e uno strumento importante per il rinnovamento metrico della poesia italiana di inizio Novecento.

Insomma, i riferimenti alla poesia di Whitman presenti negli scritti critici luciniani, così numerosi e così significativi, non lasciano dubbi sull'importanza che il letterato milanese gli riconosceva, non solo come poeta di spicco della letteratura americana e internazionale, ma anche come modello per la poesia italiana contemporanea. Nonostante questo, è necessario essere cauti nel parlare di una effettiva influenza metrica delle *Leaves of Grass* sui versi lunghi luciniani. Se la presenza del poeta americano negli scritti teorici è così rilevante, infatti, non sembra altrettanto facile individuare una ricorrenza simile di riferimenti e suggestioni whitmaniane all'interno delle poesie. A questo proposito, bisognerà ricordare anche che la riflessione critica di Lucini sul verso libero è avvenuta diversi anni dopo la stesura di buona parte delle sue poesie, dunque è anche possibile che l'esempio whitmaniano abbia assunto forme e funzioni diverse nella fase di scrittura creativa e in quella successiva di teorizzazione della propria prassi.

Sarà meglio quindi evitare di individuare una corrispondenza troppo precisa tra le poesie composte da Lucini e le convinzioni da lui espresse nelle opere critiche. Tanto più che, come è noto agli studiosi di Lucini, tali scritti critici risultano spesso prolissi, vaghi e talvolta contraddittori. Persino lo stesso *Verso Libero*, che avrebbe voluto essere una sintesi ordinata del suo pensiero sulla poesia simbolista moderna, si presenta in realtà come un disordinato accumulo «di schede critiche, di divagazioni memorialistiche, di excursus storici» e solo marginalmente contiene «vere riflessioni di teoria». ⁴⁷⁷ La definizione più soddisfacente che Lucini fornisce in merito alle effettive caratteristiche del verso libero è forse quella fornita nella risposta all'*Enquête* di Marinetti:

Il verso libero, questa «lunga parola poetica», è l'ultimo anello aggiunto alla catena dell'evoluzione lirica; l'ultimo e provvisorio anello, perché nulla è definitivo e l'aver finito, il credere d'essere nella perfezione, per tutto ciò che è umano, non esiste; tutto è divenire; *πάντα ῥεῖ*. – Il verso libero è autorizzato dalla tradizione e dalla natura italiana; non deriva minimamente, come credono i superficiali, dal «Vers libre» francese; è «lui» distinto, personalizzato, nazionale. In ogni alinea rappresenta un'unità di misura armonica speciale; concorre nella strofe (o periodo poetico) di un numero irregolare di alinee, per racchiudere un concetto pieno, intero, definito, idea formata ed espressa nel suo tono musicale e nel suo reale o virtuale aspetto plastico e cinetico. Il fondamento di tale musica verbale rimane sempre l'«accento» italiano, foneticamente battuto sopra parole italiane; e qui la «metrica» non prende il posto della «prosodia», né tenta di soverchiarla colla semplice ed esteriore superficialità dell'aspetto grafico, come appare nelle barbare carducciane. Sfuggirà quanto lo può rendere povero ed amorfo. ⁴⁷⁸

Qui si trovano, in effetti, alcune indicazioni importanti. In primo luogo è interessante trovare in Lucini l'idea che il verso libero costituisca «l'ultimo anello» della «catena dell'evoluzione lirica», secondo

⁴⁷⁷ GIOVANNETTI, Paolo, *Lucini*, Palermo: Palumbo, 2000, p. 61.

⁴⁷⁸ Risposta di Gian Pietro Lucini, in MARINETTI, *Enquête International sur le Vers Libre*, cit., pp. 120-121.

una concezione evoluzionista dell'avvicinarsi delle forme metriche condivisa anche da Jannaccone nel suo saggio sulla poesia di Whitman.

Colpisce poi la definizione del verso libero come «lunga parola poetica», che in *Antidannunziana* sarà perfezionata dall'aggiunta dell'aggettivo *logica*.⁴⁷⁹ I due aggettivi ci dicono che il verso libero luciniano è caratterizzato da una misura lunga, o comunque non costretta nei limiti delle forme tradizionali, e che tale misura è determinata dal contenuto logico che il verso deve esprimere. Lo stesso principio, vale a dire la priorità dell'aspetto semantico rispetto a quello puramente estetico e formale, è espresso poche righe dopo, in merito alla dimensione irregolare della strofa, non stabilita a priori ma adeguata, di volta in volta, ad esprimere un «concetto pieno, intero, definito».

La definizione stessa del metro come *parola*, inoltre, sembrerebbe rimandare fin da subito a una dimensione parlata ad alta voce, recitata. Questo sembra tanto più significativo quanto più, come si vedrà, Lucini aveva messo a punto il suo verso libero proprio attraverso due opere drammatiche quali *La Prima Ora della Accademia* e i *Drami delle Maschere*.⁴⁸⁰

Il verso è dunque composto da un aspetto contenutistico, semantico, e da un aspetto fonico, musicale, che a sua volta si fonda sul primo: il ritmo del verso, infatti, non è scandito da accenti metrici artificiali, ma dai naturali accenti italiani delle parole. Nel riferimento all'aspetto «plastico» del verso, poi, sembra possibile cogliere anche una certa attenzione alla terza dimensione del verso, vale a dire quella visiva, grafica, cui in effetti è riconosciuta una grande importanza da parte dei versoliberisti di inizio Novecento.

Lucini sostiene inoltre che il verso libero italiano non derivi dal *vers libre* francese, ma sia «autorizzato dalla tradizione e dalla natura italiana». Da questa affermazione emergono due nodi centrali della teoria versoliberista luciniana: la rivendicazione dell'indipendenza del verso libero italiano da quello di altre letterature (in particolar modo quella francese), e il riconoscimento dell'importanza della tradizione italiana, che non viene mai rinnegata o rifiutata da Lucini.⁴⁸¹ Per quanto riguarda entrambi gli

⁴⁷⁹ LUCINI, *Antidannunziana*, cit., p. 111.

⁴⁸⁰ Su questo aspetto ha insistito soprattutto BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, pp. 138-152. Cfr. CURI, Fausto, *Per uno straniamento di Lucini*, "Il Verrì", 33-34 (1970), pp. 199-248, poi in PIETROPAOLI, *Materiali critici*, cit., pp. 73-107: 87-92. Sull'importanza del genere teatrale nella produzione di Lucini tra il 1898 e il 1905 si veda anche CAVAGLIERI, Livia, *Lucini e il genere "teatro"*, in BERISSO, Marco – CAVAGLIERI, Livia – MANFREDINI, Manuela (a cura di), *Un Prometeo male incatenato. Gian Pietro Lucini, le opere, le carte*, Genova: Mimesis, 2017, pp. 173-191.

⁴⁸¹ Proprio questo secondo punto rappresenta uno dei principali argomenti di scontro tra Lucini e Marinetti, fino alla definitiva rottura causata dalle posizioni nazionaliste e interventiste assunte dai futuristi in occasione della guerra di Libia. Una buona ricostruzione della vicenda è offerta da MANFREDINI, Manuela, *Marinetti e Lucini al vaglio della cronologia*, in EAD., *Oltre la consuetudine. Studi su Gian Pietro Lucini*, Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2014, pp. 115-128. Per un inquadramento più generale del rapporto tra Lucini e i futuristi, poi, si vedano almeno il fondamentale numero 33-34 del "Verrì" (ottobre 1970), intitolato proprio *Lucini e il Futurismo*, e la densa introduzione di Mario Artioli nel volume LUCINI, Gian Pietro, *Marinetti. Futurismo Futuristi. Saggi e interventi*, a cura di Mario Artioli, Bologna: Massimiliano Boni, 1975, pp. 5-47.

aspetti, si può vedere anche quanto scrive a Marinetti già il 10 dicembre 1905, proprio in occasione dell'*Inchiesta* da lui promossa:

Mi compiaccio nel veder “Poesia” che promuove un’inchiesta sopra il così detto *verso libero*, tra i maggiori poeti d’Italia. Io che non sto tra questi per pubblico suffragio, forse meglio di chiunque altro sento il diritto di parlarne *ex professo*, considerandomi come il *primo* che abbia tentato tale forma in patria rivolgendosi a fonti ed a tradizioni italiane.

Il tempo è lontano e risale ai numeri di una “Gazzetta letteraria”,⁴⁸² di dieci anni or sono in cui, in una serie di articoli miei *Pro Simbolo*, cercavo di far battaglia per le molte disdegnate e paurose libertà di letteratura. Le vostre due domande richiedono tempo e spazio per aver risposta. È forse un saggio di estetica nuova e sperimentata che invitano a scrivere con molta sincerità e grande crudezza senza salvaguardare la convenzionalità dell’ora presente. Parlo del verso libero in Italia e non in Francia.

Da noi la confusione è massima sul concetto, nella pratica, nella attuazione: è deplorabile, scambiandosi colla forma la sostanza, perché non v’ha espressione, e quindi aspetto nuovo, se non completa il sentimento, idea, intenzione novissimi.

Ad un povero e dimenticato demiurgo di versi liberi, che ripete a sé la legittima e naturale paternità della sua creatura (vedete la prefazione alla *Prima Ora della Accademia*), potreste accordare non gretta ospitalità su “Poesia”? Credo che la sua prosa gioverebbe in parte a stabilire l’*ubi consistam* dell’avvenire della recentissima nostra metrica.⁴⁸³

Lucini dichiara cioè che quando aveva iniziato a sperimentare forme di metrica libera lo aveva fatto guardando unicamente alla tradizione italiana. La distinzione (metrica e non solo) del simbolismo italiano da quello francese rappresenta un motivo ricorrente sin dai primi scritti critici luciniani, a partire dalla complessa introduzione al *Libro delle Figurazioni ideali*.⁴⁸⁴ Nella risposta all’*Enquête*, Lucini scrive di aver iniziato le sue ricerche già verso la metà degli anni Ottanta, senza conoscere le novità che andavano contemporaneamente sviluppandosi in Francia:

E se ciò ch’io voleva e sospettava nell’indole stessa della nostra lingua e secondo l’abitudine della nostra poetica, veniva allora trovato ed esercitato già presso di noi singolarmente, od oltr’Alpe, per identico sentimento, non seppi; dopo appresi e paragonai. Quando, infatti, nel 1888 uscivano i «Semiritmi» di Luigi Capuana, a cui ben volentieri accordo la priorità, io aveva già composto, in parte, ciò che in quel tempo chiamava «Armonie sinfoniche», ignorando il nome di «Semiritmi» e di «Rythmes pittoresques» (Maria Krysinska).

Similmente, non mi era nota l’ultima appellazione di «Verso Libero», che oggi adotto per maggior chiarezza; ma aveva prodotto, in massima, quel mezzo letterario che si riconosce sotto questi diversi nomi, a volta a volta, e che rappresentava il mio rude primo sforzo di liberazione contro la prosodia consuetudinaria.⁴⁸⁵

Nel *Verso Libero* ribadisce:

⁴⁸² Come ricorda poi nella risposta all’*Enquête* (p. 115), il titolo esatto della rivista è “Domenica letteraria”.

⁴⁸³ Cito da LUCINI, *Prose e canzoni amare*, cit., pp. 445-446.

⁴⁸⁴ GHIDETTI, *Introduzione*, cit., pp. 16-17.

⁴⁸⁵ Risposta di Gian Pietro Lucini, in MARINETTI, *Enquête Internationale sur le Vers Libre*, cit., pp. 113-114.

Più tosto, del *verso libero* parlerò, non come il primo o dei primi che l'abbiano italianamente poetato, ma come chi, senza sollecitazioni straniere, l'ha trovato per sé a sé consuonante; e come un padre di una *sua creatura*, tanto più diletta, quanto più l'ha fatto soffrire.⁴⁸⁶

Insomma, più che di accaparrarsi il titolo di primo versoliberista italiano, a Lucini preme convincere i suoi lettori di essere arrivato autonomamente (e con grande fatica) all'innovazione metrica, da solo e soprattutto senza suggestioni da parte di modelli stranieri. Se a qualcuno viene riconosciuto un debito, dunque, non si tratta tanto dei versoliberisti francesi, quanto piuttosto dei grandi autori della tradizione italiana. Lucini cerca sin dagli inizi di ricostruire una tradizione interamente nazionale, guardando a Foscolo, Leopardi, in un primo momento persino a D'Annunzio, e poi a Carlo Dossi e soprattutto a Giosue Carducci, sempre cercando di individuare dei modelli in grado di coniugare l'impegno etico e civile con la sperimentazione e l'avanguardia in campo tecnico.⁴⁸⁷

Ben diversa dalla tanto detestata *consuetudine*, incarnazione della «tirannia del già fatto, dell'inerzia delle idee acquisite e dei gusti del pubblico, della forza conformista che obnubila lo spirito critico e induce a guardare con sospetto [...] ogni tentativo nuovo»,⁴⁸⁸ la *tradizione* costituisce il termine di paragone e il punto di partenza di ogni possibile rinnovamento. Del resto, secondo Lucini, «la continuità è nell'opposizione, e l'opposizione è la forma concreta e storica della continuità»,⁴⁸⁹ pertanto, il suo rinnovamento poetico vuole inserirsi in «una “tradizione” giocata contro tutte le “consuetudini” per una “continuità” che abbia il suo centro nell’ “opposizione”». ⁴⁹⁰

In effetti, come si vedrà, la particolare morfologia dei versi luciniani non lascia dubbi in merito al ruolo giocato dalla tradizione italiana, e in particolar modo dalla metrica barbara carducciana, nell'opera del poeta milanese. Nonostante questo, sarebbe ingenuo accordare piena fiducia alle dichiarazioni di Lucini sulla sua opera e sui suoi modelli. La critica, infatti, ha più volte evidenziato l'importanza delle contemporanee esperienze francesi per la riflessione e la sperimentazione luciniana, dimostrando come in realtà Lucini fosse attento alle novità d'oltralpe sin dai tempi delle *Armonie sinfoniche*.⁴⁹¹

Le prime osservazioni davvero rilevanti sulla metrica di Lucini si devono ad Antonio Pinchera, che prima ancora dell'esplosione degli studi luciniani degli anni Settanta ha dedicato al poeta milanese una attenta considerazione.⁴⁹² Pinchera per primo ha riconosciuto come quasi tutti i versi di Lucini possano essere interpretati attraverso il principio classico della μεταβολή, vale a dire la variazione di pochi

⁴⁸⁶ LUCINI, *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero*, cit., p. 72.

⁴⁸⁷ A questo proposito si veda GHIDETTI, *Introduzione*, cit., pp. 1-80.

⁴⁸⁸ MANFREDINI, Manuela, *Premessa*, in EAD., *Oltre la consuetudine*, cit., p. VII.

⁴⁸⁹ SANGUINETI, Edoardo, *Introduzione*, in LUCINI, Gian Pietro, *Revolverate e Nuove Revolverate*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino: Einaudi, 1975, p. XI.

⁴⁹⁰ *Ivi*, p. XII.

⁴⁹¹ Si veda a questo proposito soprattutto CURI, *Per uno straniamento di Lucini*, cit.

⁴⁹² PINCHERA, Antonio, *L'influenza della metrica classica nella metrica italiana del Novecento*, in “Quaderni urbinati di cultura classica”, I, 1966, pp. 92-127.

elementi – e cioè di pochi metri tradizionali, per lo più endecasillabi e settenari – accostati in modi diversi: in sostanza Lucini lavora sui versi dall'esterno, «operando un affastellamento di metri eterogenei» in tutto e per tutto appartenenti alla tradizione.⁴⁹³ Tuttalpiù, il numero di sillabe e la normale scansione prosodica dei versi possono essere alterati, rispettivamente, attraverso l'«ipertrofia ritmica», vale a dire l'aggiunta di una o più sillabe a uno degli elementi che compongono il verso, o la «smagliatura ritmica», vale a dire una collocazione degli accenti non canonica all'interno dei segmenti metrici tradizionali.⁴⁹⁴

Nell'analisi di Pinchera già si trovano le basi per le interpretazioni più mature e recenti della metrica luciniana, compiute negli anni Novanta da Alberto Bertoni, Paolo Giovannetti e Antonio Pietropaoli.⁴⁹⁵ Proprio a Giovannetti va riconosciuto il merito della più ampia e approfondita analisi metrica dell'intero corso dell'opera luciniana, attraverso una selezione di testi che vanno dalle *Armonie Sinfoniche* fino alle *Revolverte*. Da questo studio, Giovannetti ha ricavato la convinzione che quasi tutti i versi lunghi luciniani siano riconducibili a una formula combinatoria che associa endecasillabi, settenari e, più raramente, quinari, secondo una «incontinente» tendenza cumulativa e caotica in grado di portare, in casi estremi, alla formazione di «versi-strofe di dimensioni teratologiche».⁴⁹⁶

Pur trovandosi sostanzialmente d'accordo con questa interpretazione, Bertoni ha concentrato la sua attenzione non tanto sulla morfologia dei singoli versi, quanto sulla nuova e centrale importanza riconosciuta da Lucini alle unità metriche superiori: «l'apprendistato versoliberista di Lucini muove da una consapevolezza sempre più salda delle potenzialità narrative e macrostrutturali che nascono dall'interazione di calchi formali mediati dall'autorevolezza tradizionale ma ricombinati in contesti nuovi».⁴⁹⁷ La libertà di questo metro, dunque, sta proprio nella possibilità di deformare e alterare le cellule tradizionali che lo compongono per asservirle a un organismo nuovo, «soggetto alle esigenze del ritmo prima che agli obblighi ristretti del computo sillabico».⁴⁹⁸

A distanziare le posizioni dei due critici, poi, è soprattutto la diversa considerazione della reale volontà eversiva alla base dell'operazione compiuta da Lucini. Se Bertoni, pur riconoscendone i limiti,

⁴⁹³ Ivi, p. 104.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., in particolare il capitolo su *Lucini e la metrica nuova*, pp. 95-171; per quanto riguarda Giovannetti, oltre al volume sulla *Metrica del verso libero italiano* (in particolare pp. 205-207 e 210-223), si veda la già citata monografia dedicata a *Lucini*, in particolare nel capitolo *Balbettii di crisi. La questione del verso libero*, pp. 141-148; PIETROPAOLI, Antonio, *Riflessioni sul verso libero in Italia*, cit., pp. 269-316. Come sottolineato da Giovannetti stesso (in *Lucini*, cit., pp. 145-147), la sua ricerca e quella di Bertoni furono condotte in parallelo e «con piena consapevolezza delle posizioni documentate dal contributo concorrente»; Pietropaoli, invece, procedette al suo studio in autonomia, probabilmente senza avere la possibilità di leggere le conclusioni degli altri due studiosi prima di pubblicare il suo saggio.

⁴⁹⁶ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 220.

⁴⁹⁷ BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., pp. 133-134.

⁴⁹⁸ Ivi, p. 134.

non mette in discussione il ruolo di Lucini quale «innovatore metrico» e «sperimentatore primo» del versoliberismo italiano,⁴⁹⁹ Giovannetti «solleva una serie di dubbi relativi alla piena consapevolezza teorica di Lucini, autore bensì di poesie in versi liberi assai precoci [...], ma tardivo e assai impreciso teorizzatore della propria prassi».⁵⁰⁰ A questa problematica, poi, se ne associa una seconda, relativa alla posizione occupata da Lucini nel panorama letterario a cavallo tra l'Otto e il Novecento, e soprattutto alla sua influenza sui poeti a lui contemporanei e immediatamente successivi. Bertoni (come del resto anche Fausto Curi prima di lui, e come poi Antonio Pietropaoli) colloca Lucini in primissimo piano, nel cuore di una rete di rapporti con i principali esponenti della letteratura di inizio Novecento,⁵⁰¹ mentre Giovannetti ne restituisce «un'immagine piuttosto defilata e isolata».⁵⁰²

Più sfumata appare la posizione espressa da Antonio Pietropaoli. Per quanto riguarda l'interpretazione strettamente metrica dei versi luciniani, Pietropaoli concorda sostanzialmente con la possibilità di individuare dei versi composti da segmenti metrici tradizionali, soprattutto endecasillabi e settenari; tuttavia, lo studioso insiste al contempo su alcuni aspetti della versificazione luciniana che sembrerebbero contraddire quella regolarità strutturale, forse un po' troppo rigida, che Giovannetti ha cercato di dimostrare. Accanto ai versi composti di tipo «analitico», dove cioè gli emistichi di origine tradizionale risultano «sintatticamente (e/o ritmicamente) distinti e percepibili», Pietropaoli nota: una serie di versi «sintetici», dove gli emistichi «vengono assorbiti e per così dire “nascosti” dallo sviluppo logico-sintattico»;⁵⁰³ la presenza minoritaria, ma costante e sistematica di «versi liberi probabilmente o preferibilmente “irriducibili”»,⁵⁰⁴ e cioè non facilmente scomponibili; la ricorrenza, molto frequente, di versi di struttura ambigua, «aleatoria», per cui più letture sono contemporaneamente possibili.⁵⁰⁵ Tutte queste considerazioni fanno sì che in definitiva l'apporto tradizionale alla metrica luciniana risulti agli occhi di Pietropaoli molto più marginale, se non quasi trascurabile.

In merito poi alla valenza versoliberista di questi componimenti, Pietropaoli ammette che, «in mancanza delle acri motivazioni ideologiche» che li hanno originati, questi versi composti potrebbero sfiorare la «pigrizia inventiva» e la «pura astuzia tecnica».⁵⁰⁶ Tuttavia, da un lato bisogna considerare che la libertà metrica per Lucini riguardava anche – o in primo luogo – il carattere innovativo e anarchico

⁴⁹⁹ Ivi, p. 95.

⁵⁰⁰ GIOVANNETTI, *Lucini*, cit., p. 146.

⁵⁰¹ In particolare bisognerà tenere conto dell'importanza della lezione luciniana per il primo Marinetti e per molti poeti futuristi. Lucini aveva svolto infatti un ruolo fondamentale nella fase formativa del Futurismo, soprattutto da un punto di vista teorico. A questo proposito si vedano almeno gli studi già citati in nota 481.

⁵⁰² GIOVANNETTI, *Lucini*, cit., p. 146. Si deve sottolineare come sia lo stesso Giovannetti, ritornato sulla questione luciniana con la monografia del 2000, a operare questo confronto tra la propria riflessione e quella contemporanea di Alberto Bertoni (pp. 145-147).

⁵⁰³ PIETROPAOLI, *Riflessioni sul verso libero in Italia*, cit., p. 294.

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

⁵⁰⁵ Ivi, pp. 296-297.

⁵⁰⁶ Ivi, p. 298.

dei contenuti espressi.⁵⁰⁷ Dall'altro lato, a prescindere dalla possibilità di destrutturare questi versi in segmenti tradizionali, non si dovrà dimenticare quello che è l'aspetto più immediatamente evidente e dirompente della libertà metrica luciniana, vale a dire l'inedita lunghezza che queste linee possono raggiungere, in esplicito rapporto dialettico con la prosa. Sembra innegabile, in effetti, il valore visivamente rivoluzionario che questa operazione poteva assumere agli occhi di Lucini e dei suoi contemporanei, come espressione di un'esigenza di «trasgressione spaziale», quasi fisica delle barriere del vecchio contenitore metrico.⁵⁰⁸

Per quanto riguarda infine l'esemplarità dell'esperienza luciniana nel contesto italiano ottoneovecentesco, Pietropaoli evidenzia come questo tipo di verso composto, per lo più derivato «dal modello penta/esametrico e dall'archetipo del verso doppio», risulti piuttosto diffuso nella produzione poetica di autori più e meno minori attivi sul passaggio di secolo.⁵⁰⁹ Lucini appare quindi come autore esemplare per il primo Novecento, capace di mettere a punto quella che potrebbe essere definita come la «prima e particolare forma storica» del verso libero italiano, forse «la sua forma "classica"». ⁵¹⁰ A ben vedere, questa ricostruzione sembra confermare quella offerta da Giovannetti, il quale – pur manifestando le già dette riserve sull'effettiva centralità della posizione di Lucini – riconosce che «strategie, prassi stilistiche e contraddizioni dello stesso genere interessano una parte notevole dei poeti italiani» dell'area simbolista prima e futurista poi,⁵¹¹ al punto che sembra possibile riconoscere in questi esperimenti un'unica tipologia di verso lungo «falso»,⁵¹² che strumentalizza unità tradizionali «falsificandole e sfigurandole sin quasi a renderle irriconoscibili». ⁵¹³

In conclusione, ci sembra possibile condividere la posizione di Pietropaoli nel considerare questi versi composti, a tutti gli effetti, come l'«anticamera storica del verso libero» italiano. Non tanto quindi un verso libero «falso» perché per lo più scomponibile in segmenti tradizionali (si è visto peraltro con quante riserve), quanto piuttosto un metro di intenzione e di natura versoliberista proprio per l'uso *parodico* che di questi segmenti viene fatto.⁵¹⁴ Se certamente è vero che, come sostiene Giovannetti, la poesia di Lucini non può reggere il confronto con quella dei due maestri del simbolismo italiano, Pascoli e D'Annunzio, in quanto «non smette mai di denunciare un profilo stilistico e metrico

⁵⁰⁷ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 213; MANFREDINI, *Prolegomena alla poesia di Gian Pietro Lucini*, in EAD., *Oltre la consuetudine*, cit., pp. 3-18: 11;

⁵⁰⁸ PIETROPAOLI, *Riflessioni sul verso libero in Italia*, cit., pp. 298-299.

⁵⁰⁹ Ivi, p. 298.

⁵¹⁰ Ivi, p. 297.

⁵¹¹ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 223.

⁵¹² Ivi, p. 210.

⁵¹³ Ivi, p. 223.

⁵¹⁴ Definire questa operazione «a un passo dallo scherno», come fa Pietropaoli (p. 295), mi sembrerebbe eccessivo, vista anche la serietà con cui Lucini dichiara sempre di guardare alla tradizione. Uso invece l'aggettivo *parodico* proprio nell'accezione del termine spiegata da Giovannetti in principio del suo volume (*Metrica del verso libero italiano*, cit., pp. 8-12).

approssimativo, di evocare lo *sgretolamento* delle norme tradizionali» e non riesce a «dare una forma convincente, in qualche modo definitiva, alle opposte spinte che ne attraversano l'opera»,⁵¹⁵ non sembra d'altro canto giusto negarne il valore storico di *trait d'union* tra la grande tradizione ottocentesca italiana (ed europea) e la poesia nuova e versoliberista novecentesca.⁵¹⁶

Tornando alla questione dei modelli della metrica di Lucini, sembra in effetti innegabile che gli strumenti alla base dell'operazione combinatoria luciniana siano da ricercarsi soprattutto nella tradizione italiana classica (non sarà un caso che Lucini abbia scelto come elementi costitutivi del suo verso lungo proprio endecasillabo, settenario e quinario, i versi nobili della poesia italiana da Dante in poi) e barbara.⁵¹⁷ Questo non esclude però che la conoscenza dei contemporanei esperimenti versoliberisti compiuti nel resto del mondo non possa aver esercitato qualche tipo di influenza sull'irrequieto poeta milanese. Come si è accennato, la critica ha già messo in evidenza la centralità dell'esperienza francese nella riflessione di Lucini; al contrario, ben poco è stato detto in merito al suo rapporto con Walt Whitman.

Se si accetta l'ipotesi che Lucini abbia conosciuto il poeta americano già negli anni della propria formazione giovanile (se non attraverso l'edizione originale del 1882 citata in *Antidannunziana*, almeno attraverso le prime antologie di traduzioni di Gamberale) è difficile immaginare che la lettura dei versi lunghissimi delle *Leaves of Grass* non abbia generato in lui alcuna suggestione.

In effetti, non poche caratteristiche della metrica luciniana possono essere avvicinate a Whitman. Innanzitutto, il verso libero di Lucini, come quello di Whitman, è un verso che «deve suonare, imitando, la cosa, il pensiero, l'azione che rende; deve essere continuativo sino al completo sviluppo della frase, sia di una sillaba o di cento».⁵¹⁸ È un verso, cioè, che accorda priorità assoluta all'idea che vuole esprimere, e che si modella su di essa. E se, come notava Fausto Curi, nelle sue prime prove si trovano ancora dei «forzosi *enjambements*», una forma più «matura sarà raggiunta, attraverso le *Maschere* e l'*Accademia*, nelle *Revolverate*», dove il verso è portato «a coincidere il più possibile con la frase».⁵¹⁹ Ed è appunto l'uso del «verso-frase» o, per usare la definizione data da Lucini stesso, l'uso di una «lunga e

⁵¹⁵ GIOVANNETTI, *Lucini*, cit., p. 11.

⁵¹⁶ A questo proposito si veda BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, pp. 96-98.

⁵¹⁷ L'esempio barbaro per eccellenza è ovviamente quello di Carducci, ma forse Lucini avrà tenuto presente anche qualche precursore minore, come quel Bernardino Baldi che, come sottolinea Giovannetti (*Metrica del verso libero italiano*, pp. 220-221), aveva composto i suoi esametri proprio accoppiando settenari ed endecasillabi. In ogni caso, sembra degna di rilievo la recente scoperta del *Galileo* (poemetto in distici elegiaci composto nel 1887) da parte di Pier Luigi Ferro, che dimostra come la metrica barbara abbia svolto un ruolo fondamentale nella sperimentazione poetica del giovane Lucini, prima dell'esordio ufficiale: FERRO, Pier Luigi, *Il Galileo. Alle origini della cristologia eretica di Gian Pietro Lucini*, in BERISSO-CAVAGLIERI-MANFREDINI, *Un Prometeo male incatenato*, cit., pp. 57-94.

⁵¹⁸ LUCINI, *Antidannunziana*, cit., p. 111.

⁵¹⁹ CURI, *Per uno straniamento di Lucini*, cit., pp. 97-98. Sull'importanza anche storica e culturale della scelta luciniana di una metrica semantica, Curi torna a insistere anche di recente: CURI, Fausto, *Forme chiuse e forme aperte*, in BERISSO-CAVAGLIERI-MANFREDINI, *Un Prometeo male incatenato*, cit., pp. 9-16: 12.

logica parola poetica», che secondo Curi riesce a distinguere dal punto di vista metrico la poesia luciniana da quella simbolista francese,⁵²⁰ avvicinandola al contempo, si potrebbe aggiungere, a quella whitmaniana. Accanto alla natura semantica della gran parte dei versi, poi, si può ricondurre a Whitman anche il frequente impiego di strutture parallelistiche e anaforiche, anche se non si può dire che Lucini ne faccia sempre un uso altrettanto rilevante dal punto di vista strutturale.

Lucini sembrerebbe cioè essere riuscito a coniugare le suggestioni provenienti dalla poesia delle *Leaves of Grass* con la tradizione metrica italiana e barbara. Si potrebbe dire che il poeta milanese abbia trovato in Carducci uno strumento *italiano*, un metodo, una tecnica per riprodurre in lingua italiana e in continuità con la nostra tradizione metrica il modello del verso lungo whitmaniano. Così, se a livello superficiale, esteriore, i versi di Lucini riproducono il respiro lungo e l'intonazione alta e retorica delle *Leaves of Grass*, l'effettivo modello alla base della struttura ritmica dei suoi versi va individuato nella formula combinatoria della metrica barbara, portata però alle estreme conseguenze, vale a dire nell'accostamento inedito di segmenti metrici tradizionali, senza più la necessità di rispettare alcun limite sillabico o alcuno schema ritmico preciso.

Proprio questa operazione di ricombinazione illimitata di versi canonici, a metà strada tra la poesia e la prosa, tra la tradizione e la definitiva liberazione metrica, sembrerebbe poi aver offerto un modello formale importante per la successiva generazione di poeti simbolisti e proto-futuristi che a Lucini avrebbero guardato come a un maestro.

Queste considerazioni risultano valide a maggior ragione a livello teorico. Si è già accennato, infatti, come l'apporto whitmaniano all'opera di Lucini risulti più evidente negli scritti di carattere critico e teorico: qui Whitman viene offerto come modello di rinnovamento poetico, nelle forme e nei contenuti, sia esemplificando quello che Lucini ritiene il giusto atteggiamento del poeta versoliberista nei confronti della *consuetudine*, sia incarnando (come Carducci e tutti i poeti prediletti da Lucini) un modello di poesia socialmente e moralmente impegnata, un esempio poetico in grado di coniugare dimensione etico-civile e avanguardia tecnica.

Considerando la centralità di Lucini nel panorama primonovecentesco italiano, sembra quindi doveroso riconoscergli un ruolo importante anche nella divulgazione delle *Leaves of Grass* a livello critico e teorico, e dunque anche nella costruzione di quel mito tutto italiano di Whitman che sempre più andava affermandosi all'inizio del XX secolo. È stato detto che la rivoluzione di Lucini fu di fatto «più teorica che pratica», e che il suo merito è stato soprattutto quello di offrire al Novecento «gli strumenti con i quali operare», pur non essendo riuscito sempre a impiegarli lui stesso.⁵²¹ Forse anche Whitman,

⁵²⁰ Ivi, pp. 105-106.

⁵²¹ LUTI, Giorgio, *Il caso Lucini*, in LUCINI, *Prose e canzoni amare*, cit., pp. VII-XV: IX-X.

allora, rappresenta uno di questi “strumenti”, offerto da Lucini ai suoi contemporanei come modello di quella rivoluzione formale che lui non era riuscito a compiere fino in fondo.

Le osservazioni compiute in queste pagine in merito alla metrica di Gian Pietro Lucini sono fondate, naturalmente, anche sull’analisi diretta di una selezione rappresentativa delle sue poesie. I testi sono stati scelti sulla base di due criteri: innanzitutto si è voluto prendere in considerazione l’intero arco della produzione poetica luciniana; in secondo luogo, si è deciso di privilegiare quanto è stato pubblicato in vita dall’autore, poiché questi sono i testi che hanno potuto effettivamente essere letti e presi a modello da parte dei poeti della sua generazione e di quella immediatamente successiva.

Prima di tutto sono state analizzate le due *Armonie sinfoniche* edite sulla “Cronaca d’arte” nel 1892 (*La solitudine* e *La danza d’amore*), in quanto rappresentano i primi tentativi di Lucini nella direzione della liberazione metrica. Nel fascicolo delle *Armonie sinfoniche* non mancano altri testi interessanti, come ad esempio *La meditazione* o *La critica*; questi tuttavia non sono mai stati pubblicati prima degli anni Settanta del Novecento, e comunque presentano caratteristiche metriche piuttosto simili a quelle della *Solitudine*.

Altri testi meritevoli di un’analisi più ravvicinata sono sembrati quelli pubblicati sulla “Domenica letteraria” tra il 1896 e il 1897, vale a dire *I dadi e le maschere* (testo appartenente ai *Drami delle Maschere*), *La pifferata* e *La prima alba di Maggio* (entrambe confluite poi nelle *Antitesi*). Stando a quanto afferma Lucini nella sua risposta all’*Enquête*, infatti, proprio queste poesie rappresentano il primo «aperto esperimento e pubblico» di quel verso libero che andava elaborando «secretamente» da anni.⁵²² Pur non volendo accordare troppo credito alle dichiarazioni del poeta secondo cui avrebbe iniziato a comporre in versi liberi già dalla metà degli anni Ottanta, e pure tralasciando il fatto che in questa ricostruzione Lucini trascura del tutto le *Armonie sinfoniche* già pubblicate alcuni anni prima del 1896, sembra comunque significativo verificare la forma di questi testi pubblicati in un momento in cui l’autore si sentiva finalmente «padrone di altro metro complicato e sottile».⁵²³

Una certa attenzione è stata poi prestata alla *Prima ora della Accademia* e ai *Drami delle Maschere*, le due opere cui la critica ha riconosciuto un ruolo fondamentale nella maturazione del verso libero luciniano. *La prima ora* rappresenta infatti «la prima opera luciniana che muove da un principio versoliberista consapevolmente svolto nella *longue durée* di un macrotesto», sfruttando la varietà dei metri secondo «il principio polifonico proprio dei libretti di melodramma», con l’alternanza di recitativi e arie e la «contaminazione voluta» di versi illustri e meno illustri.⁵²⁴ Oltre che il punto di arrivo della ricerca poetica del primo Lucini, poi, *La prima ora* ha rappresentato «il paradigma esemplare per successive sperimentazioni ed emancipazioni ritmiche», «il verso libero per antonomasia» per tutta la generazione

⁵²² Risposta di Gian Pietro Lucini, in MARINETTI, *Enquête Internationale sur le Vers Libre*, cit., p. 115.

⁵²³ *Ibidem*.

⁵²⁴ BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., pp. 138-142.

di poeti di inizio Novecento, e per i futuristi in particolar modo.⁵²⁵ *I Drami delle Maschere*, composti tra il 1893 e il 1895, rappresentano in un certo senso l'opera preparatoria della *Prima ora*, condividendone in gran parte le caratteristiche formali (in particolar modo la struttura dialogica e narrativa e la dimensione teatrale), ma presentando allo stesso tempo una forte discontinuità strutturale e un'eccessiva accumulazione di materiali eterogenei e contrastanti.⁵²⁶ Dal momento che i *Drami* nella loro interezza non videro la luce fino al 1973, nella nostra analisi sono stati presi in considerazione alcuni dei testi editi singolarmente nel 1898.

Il 1898 rappresenta, come è noto agli studiosi di Lucini, una data spartiacque all'interno della sua produzione poetica. In seguito ai sanguinosi eventi del maggio milanese del 1898, infatti, Lucini inaugurò il filone civile della sua poesia, caratterizzato da un registro satirico e polemico che poi non avrebbe più abbandonato. *La nenia al bimbo* è uno dei primissimi testi scritti da Lucini dopo questa "svolta" poetica e rappresenta uno dei primi testi editi nella forma di verso libero che il poeta aveva elaborato in quegli anni; pertanto si è deciso di analizzarne una sezione. Le *Revolverate*, poi, rappresentano l'esito più maturo di questa seconda fase della poesia luciniana, nonché la sua opera più famosa in assoluto, pubblicata «a sostegno della teoria contenuta nel *Verso libero*» e assunta dai suoi contemporanei e da molti poeti a venire come «la quintessenza dello sperimentalismo luciniano» (anche se, come vedremo, le cose non stanno esattamente così).⁵²⁷

Infine, *La solita canzone del Melibee* è l'ultima raccolta poetica pubblicata in vita dall'autore, immediatamente prima di quella rottura con Marinetti che si sarebbe rivelata poi irrimediabile e definitiva, ponendo fine alla fruttuosa collaborazione editoriale tra i due. Si tratta di un registro piuttosto diverso rispetto a quello satirico e polemico dominante nel resto della produzione di Lucini, sviluppato in parallelo (negli anni 1898-1905) in una dimensione che si potrebbe quasi definire più privata, dal momento che Melibee rappresenta una sorta di proiezione del poeta stesso e che il motivo autobiografico dei testi è piuttosto evidente. Proprio in certi passi della *Solita canzone*, i versi di Lucini raggiungono le loro massime estensioni, quelle «dimensioni teratologiche» già citate da Giovannetti.

2.5.2 Alberto Sormani

Alberto Sormani nacque a Milano il 5 ottobre 1866, in una famiglia aristocratica e benestante. Negli anni dell'Università si trasferì a Torino, dove studiò medicina ma frequentò anche, con grande

⁵²⁵ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 218.

⁵²⁶ ID., *Lucini*, cit., pp. 43-47.

⁵²⁷ ID., *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 221-222.

ammirazione, le lezioni di letteratura italiana di Arturo Graf.⁵²⁸ Al suo ritorno a Milano, nel 1891, Sormani entrò attivamente a far parte della vita culturale e politica della città, collaborando assiduamente alla rivista “Cronaca d’Arte” diretta da Ugo Valcarenghi e poi dirigendo in prima persona la rivista “L’Idea liberale”, fondata con alcuni amici nel maggio del 1892.⁵²⁹ La prima, come si è già avuto modo di vedere, è una rivista dedicata soprattutto all’arte, al teatro e alla letteratura, ma che non manca di guardare con attenzione alla realtà socio-politica dell’Italia di fine Ottocento; la seconda, invece, pur dedicandosi di tanto in tanto anche a tematiche culturali, nasce con l’intento primario di riflettere e di analizzare quella realtà socio-politica, proponendo in particolare una moderna idea di liberalismo politico, individualista ed economicamente liberista.

Quando nel luglio 1893 Sormani muore prematuramente, a soli ventisette anni, non si lascia alle spalle nessuna opera di ampio respiro: nessun romanzo, nessuna raccolta di poesie, solo testi sparsi (in poesia e in prosa) pubblicati in rivista. Nonostante questo, la sua posizione di spicco all’interno della classe intellettuale milanese ha fatto in modo che ci arrivassero non poche notizie su di lui, di segno più e meno positivo. Tra i contemporanei, la testimonianza senz’altro più ampia e sentita è quella offerta da Neera, che a Sormani dedica un intero volumetto.⁵³⁰ Dato il profondo affetto e la pressoché totale condivisione di valori e di ideali che la legava a Sormani, il parere espresso dalla poetessa sul giovane amico non può che essere estremamente positivo. Oltre a fornirci qualche notizia biografica e qualche informazione su alcuni testi, Neera ci restituisce l’immagine di un uomo «sdegnoso, sincero, ardente», un aristocratico che riteneva però di dover dedicare la propria vita «ai [suoi] simili, all’umanità, al mondo», convinto che ogni attività, e a maggior ragione l’arte, abbia senso solo in «connessione con un ideale di ragione sociale».⁵³¹ La necessità di un’arte «morale», in grado di «servire all’elevazione umana» e di rinnovarsi in conformità con i cambiamenti del mondo è espressa in effetti anche dallo stesso Sormani in diversi interventi, e soprattutto nell’articolo intitolato *Arte Nuova*, pubblicato sulla “Cronaca d’Arte” il 27 marzo del 1892.

Sulla poesia del Sormani Neera non si esprime in maniera esaustiva, limitandosi a riportare uno dei sonetti della collana *Il giorno e l’anima* e dichiarando che «non è scrivendo versi che egli avrebbe spiegate le sue forze maggiori», dal momento che la poesia «non era campo sufficiente né completamente adatto a tutte le sue qualità».⁵³²

⁵²⁸ È Sormani stesso a darci questa informazione, in un articolo sul Graf pubblicato su “L’Idea liberale” l’8 maggio 1892, pp. 5-6.

⁵²⁹ I collaboratori della rivista furono soprattutto Guido Martinelli, Domenico Oliva, Gaetano Negri e alcuni altri. Per una storia più approfondita delle origini e degli intenti della rivista, si veda il contributo di RIZZO, Mariella, *Alberto Sormani, Guido Martinelli e “L’Idea liberale” dal 1892 al 1896*, in “Rassegna storica del Risorgimento”, LIX, I, gennaio-marzo 1972, pp. 402-439.

⁵³⁰ NEERA, *Un idealista. Alberto Sormani*, Milano: Ditta Galli e Raimondi, 1898.

⁵³¹ Ivi, pp. 35-36.

⁵³² Ivi, pp. 34-35.

Al volumetto di Neera seguono le testimonianze di due personaggi di un certo rilievo nell'ambiente letterario tardo-ottocentesco. Il primo è Diego Garoglio, che nel marzo 1898 pubblica sul "Marzocco" una favorevole recensione del volume della poetessa milanese. Garoglio si sofferma soprattutto sugli ideali umanitari e liberali di Sormani, ricordando come egli fosse convinto che per rafforzare la società nel suo complesso fosse necessario «rafforzare ogni singola individualità, ogni molecola sociale».⁵³³ Decisamente più duro, invece, è il giudizio espresso dal critico napoletano Vittorio Pica, amico e corrispondente di Neera, che in una lettera ben poco diplomatica, pur esprimendo un giudizio positivo sulle «calde e tenere» pagine scritte dalla poetessa, definisce Alberto Sormani un «prepotente ed irascibile Don Giovanni delle anime», un giovane dalle «doti di eloquenza non comuni, ma alquanto torbide [...], con mediocri e non migliorabili attitudini per l'Arte, [...] destinato forse a sciupare miserevolmente le attitudini di uno spirito bollente nel continuo foggiare propositi arditi piuttosto che praticamente piegarsi ad attuarne con semplicità uno soltanto».⁵³⁴

Piuttosto significativo, poi, è il giudizio espresso da Enrico Thovez, che in occasione della morte di Sormani scrive all'amico Torasso:

È morto qualche giorno fa un giovane che io conoscevo appena di veduta e molto indirettamente per lettera. Non so se l'avrai visto sulle gazzette: Alberto Sormani: dirigeva un giornale di critica a Milano. È l'unico ingegno del mio tempo che io abbia invidiato qualche volta, perché realizzava, qualche volta, il mio ideale di una mente universale rivolta a esaminare e a risolvere tutti i problemi della vita e dell'arte secondo criteri d'ingegno personale e verso un ideale di sublimità psichica.⁵³⁵

Non stupisce, in effetti, che un personaggio così aristocratico e ardimentoso potesse piacere a Thovez, anche se è noto quanto di rado il critico torinese esprimesse giudizi tanto positivi. Sicuramente è interessante scoprire che i due avevano avuto qualche scambio epistolare.

Tra i pareri dei contemporanei, infine, il più importante è senz'altro quello di Gian Pietro Lucini, anche perché è soprattutto grazie a lui che il nome di Alberto Sormani è arrivato fino ai giorni nostri. Nel *Verso libero*, infatti, Lucini cita l'*Ultima passeggiata*,⁵³⁶ riconoscendo al poeta milanese il merito di aver saputo prima di tutti «dispacciarsi dai viluppi consuetudinari di pensiero e d'espressione», mettendo a punto un rivoluzionario «verso libero di individual fattura».⁵³⁷

⁵³³ GAROGLIO, Diego, *Un idealista*, in "Il Marzocco", III, 6, 13 marzo 1898.

⁵³⁴ Cito da FINOTTI, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo*, cit., p. 157. Il sincero parere del Pica su Alberto Sormani è sicuramente questo, espresso privatamente. Tuttavia si può ricordare l'intervento elogiativo pubblicato il 30 luglio 1893 dallo stesso critico napoletano su "L'idea liberale", in occasione della morte prematura di Sormani.

⁵³⁵ Lettera del 24 luglio 1893, in THOVEZ, *Diario e lettere inedite*, cit., pp. 341-342.

⁵³⁶ SORMANI, Alberto, *L'ultima passeggiata*, "Cronaca d'Arte", 24 aprile 1892.

⁵³⁷ LUCINI, *Ragion poetica e programma del verso libero*, cit. pp. 605-606. Va segnalato che Lucini cita Sormani anche nella sua risposta all'inchiesta sul verso libero (in MARINETTI, *Enquête Internationale sur le Vers Libre*, cit., p. 114), dove riporta i versi iniziali dell'*Ultima passeggiata*.

Lucini, dunque, è il primo a indicare in Alberto Sormani un vero precursore della metrica libera novecentesca. E prendendo le mosse da Lucini, questo stesso giudizio è stato fatto proprio anche da alcuni critici successivi. In primo luogo Glauco Viazzi, che nella sua antologia, presentando l'*Ultima passeggiata* di Sormani, sottolinea quanto fosse anticipatrice, nel 1892, la «scelta del verso libero derivante dalla disgregazione delle normative».⁵³⁸ Anche Ettore Bonora riconosce in Sormani uno dei primi ad aver infranto le barriere della metrica tradizionale, ma in questo caso la scelta versoliberista viene giudicata in modo diametralmente opposto: nei primi versi dell'*Ultima passeggiata*, Bonora avverte «il dissolversi dell'idea di canto [...]; la vittoria di pedestri cadenze prosastiche sulla musica del verso», riconnettendo queste caratteristiche alle successive «dissonanze dei futuristi» e ai «più triti moduli prosastici dentro alle cantilene crespuscoleari».⁵³⁹

Infine, in anni più recenti, anche Paolo Giovannetti ha riconosciuto in Alberto Sormani «l'immagine di un precursore di notevole interesse», attribuendogli però un'importanza nuova, proprio in ragione delle caratteristiche formali della sua poesia e del «valore altamente esemplare» che «il paradigma metrico» prospettato dall'*Ultima passeggiata* offre.⁵⁴⁰ E questo è precisamente il motivo di interesse che ci invita a soffermare la nostra attenzione proprio su questo poeta. Alberto Sormani, infatti, si colloca non solo alle origini della versificazione libera italiana, ma più nello specifico è uno dei primi poeti ad aver sperimentato un verso libero lungo di tonalità prosastica e discorsiva. A ben vedere, è proprio questa la novità che ha colpito tutti coloro che hanno osservato la forma dei suoi versi, a partire dalla stessa Neera, che definisce l'*Ultima passeggiata* «una specie di poesia in prosa».⁵⁴¹

Vediamo, come esempio, qualche verso dell'*Ultima passeggiata* (vv. 71-92):

Guardò senza parlare
il largo sedile formato dalla roccia
dove avevamo letto insieme
un tragico romanzo di Dostojewsky.
Rabbrividii pensando a quella lettura.
Mentre io leggevo, ella mi seguiva
cogli occhi cupi e fiammeggianti:
la lettura metteva terrore
fino in fondo all'anima.
Siamo passati insieme di qui. Ella sorrise
a vedere l'antico torniché di legno, disfatto dal tempo,
dove avevamo giuocato tante volte
da ragazzi.
Ella sorrise
perché la sua bontà e la sua soavità
erano infinite.

⁵³⁸ VIAZZI, *Dal simbolismo al Decò*, cit., vol. 2, pp. 321-322.

⁵³⁹ BONORA, Ettore, *Crisi del verso*, in ID., *Gli ipocriti di Malebolge e altri saggi di letteratura italiana e francese*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1953, pp. 159-190: 180.

⁵⁴⁰ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero*, cit., p. 209.

⁵⁴¹ NEERA, *Un idealista*, cit., p. 19.

Io la feci passare per prima, e le feci un grande inchino
per farla sorridere ancora.
Ma ella non sorrise più.
Sembrava che entrasse nel regno della morte.
Il suo passo era più incerto ancora,
come esitante, in un mondo nuovo in cui il corpo contava poco.

Versi brevissimi (addirittura di sole quattro sillabe) e versi perfettamente tradizionali si alternano a versi lunghi, talvolta interpretabili come ipermetrie dell'endecasillabo o scomponibili in versi doppi, barbari o pseudo-barbari, ma altre volte ben più lunghi della consueta misura esametrica (tra i versi qui riportati si possono contare fino a 18-19 sillabe) e non riconducibili a nessuna forma canonica. Come si vedrà meglio nell'analisi del testo, i versi di forma tradizionale sono in realtà nettamente più numerosi dei versi lunghi, eppure non riescono a sovrastare la tonalità prosastica dominante che questi ultimi conferiscono al testo.

Presentando queste caratteristiche, il verso libero dell'*Ultima passeggiata* può allora essere assunto come uno dei primi esempi di quell'uso simbolista del verso lungo accennato poco sopra, impiegato cioè in forme varie e in contesti fortemente eterometrici. La particolarità della declinazione sormaniana di questo modulo, poi, sembra individuabile proprio nella tonalità prosastica e discorsiva dei suoi versi, indubbiamente favorita anche dall'impiego frequente di interiezioni, forme allocutive e interrogative. Da questo punto di vista, sembra significativo il fatto che Sormani avesse intenzione di pubblicare l'*Ultima passeggiata* insieme alla novella *Speranza triste*, pubblicata sulla "Gazzetta letteraria" già nel 1889, anch'essa dedicata all'immaginario personaggio della sorella-amante morta in giovane età.⁵⁴² Questa informazione, infatti, rafforza la corrispondenza tra poesia e prosa che attraversa l'opera di Alberto Sormani, tanto più che nella novella si legge:

Ho cominciato allora a scrivere le mie prime poesie d'amore, per lei, e fin d'allora ho cominciato a capire che bisognava scriverle in prosa. Erano talmente precise le cose che volevo dire, che preferivo sbagliare i versi piuttosto che mettere una parola invece di un'altra! E lei preferiva la prosa [...]. Aveva un'antipatia profonda, una specie di odio per la bellezza esterna e superficiale, per la forma pura. In tutto. Cercava solo il sentimento e le idee. Io che naturalmente mi sentirei qualche volta attratto dalle delicatezze squisite della forma, dal suono dolce, dalla bellezza folle, dall'eleganza intima e propria delle parole e dalle raffinatezze sapientemente combinate delle minute ali di pensieri – mi vinco quasi sempre, sdegno anch'io tutto questo, e qualche volta sfuggo apposta la bella frase e scrivo male, ma alto, colle ali grandi, per ubbidire a lei.⁵⁴³

⁵⁴² SORMANI, Alberto, *Speranza triste. Ex voto*, "Gazzetta letteraria", XIII, 34 e 35, 24 e 31 agosto 1889. A informarci della volontà del poeta di ripubblicare l'*Ultima passeggiata* insieme a questa novella è ancora NEERA, *Un idealista*, cit., p. 19. Come rileva Giovannetti, la scabrosità del tema «non è comunque del tutto estrinseco, e anzi è curiosamente omologo ai proclami di libertà stilistica» (GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero*, cit., p. 273).

⁵⁴³ SORMANI, *Speranza triste*, cit., p. 274.

Queste sono parole che, camuffate dietro l'espedito narrativo, costituiscono di fatto delle vere e proprie dichiarazioni di poetica. Curiosamente, in realtà, l'*Ultima passeggiata* rappresenta un *unicum* all'interno della produzione di Sormani. È vero che il poeta milanese non ha lasciato alcuna raccolta compiuta dei propri testi, ma se si guarda alle altre poesie pubblicate a suo nome sulla "Cronaca d'Arte" si trovano solo versi tradizionali, dalle quartine di endecasillabi di *Simbolo* ai cinque sonetti della corona *Il giorno e l'anima*.⁵⁴⁴ Si tratta di una circostanza interessante, soprattutto se si considera che prima della rivoluzionaria *Ultima passeggiata* di Sormani, uscita nell'aprile del 1892, Gian Pietro Lucini aveva pubblicato sulla stessa "Cronaca d'Arte" *La danza d'amore* e *La solitudine*,⁵⁴⁵ che dunque, forse, avranno influenzato il giovane amico milanese.

Venendo a considerare la questione del rapporto di Sormani con le *Leaves of Grass*, occorre dire fin da subito che dimostrare con certezza la conoscenza e l'influenza whitmaniana sui poeti simbolisti minori è quasi sempre impossibile. Il caso di Sormani, tuttavia, rappresenta una fortunata eccezione in questo senso. Per cercare di delineare il carattere e gli ideali dell'amico, infatti, Neera scrive nel suo volumetto:

[...] oso anche più applicargli alcuni canti di Walt Whitman. Quella pienezza di vita e di sogni, quell'ardore di ideale, quella coscienza superba del proprio valore, ma con qualche cosa di più delicato e di più simpatico, erano anche suoi.⁵⁴⁶

E a dimostrazione di ciò, la poetessa fiorentina cita un lungo brano tratto da *Excelsior* (nella traduzione di Luigi Gamberale del 1887, anche se con qualche piccola variazione). Si tratta, in realtà, di un accostamento di tipo più caratteriale e ideologico che non poetico. Tuttavia, Neera prosegue informandoci che «alla pagina 71 del secondo volume di Walt Whitman» Sormani stesso «segnò i passaggi seguenti»:⁵⁴⁷

Oh! qualche cosa di pernicioso e di paventoso!
Qualche cosa molto diversa da questa vita piccina e pial!
Qualche cosa di non ancora provato e che rapisca in estasi!
Qualche cosa sfuggita alla presa delle ancore e che veleggi libera!

Si tratta, ovviamente, del secondo volume di *Canti scelti* di Luigi Gamberale, quello del 1890, dove a pagina 71 si trova appunto la traduzione del *Canto dei tripudii* (*Song of Joys*). Questa testimonianza sembra perciò dimostrare che Sormani conosceva Whitman, poiché possedeva e aveva letto almeno uno dei

⁵⁴⁴ Pubblicati rispettivamente sul numero del 1 marzo 1891 e su quello del 7 febbraio 1892.

⁵⁴⁵ Sui numeri del 31 gennaio e 14 febbraio 1892, rispettivamente il numero precedente e successivo rispetto alla collana di sonetti di Sormani.

⁵⁴⁶ NEERA, *Un idealista*, cit., pp. 27-28.

⁵⁴⁷ Ivi, p. 28.

due volumi di traduzioni di Gamberale, interessandosene al punto da sottolinearne alcuni passi.⁵⁴⁸ Il fatto che tra tutti i volumi della biblioteca di Sormani e tra tutti gli autori a lui cari Neera abbia scelto di citare proprio Whitman costituisce indubbiamente una circostanza curiosa, di cui è doveroso tenere conto.

Certo è che non sembra possibile ricondurre a Whitman le tematiche simboliste e proto-crepuscolari della poesia di Sormani, ben distanti dal vitalismo e dall'energia del poeta americano. Sormani, inoltre, non dà indizi della sua frequentazione della poesia whitmaniana nei suoi testi, e nemmeno negli articoli di giornale, anche laddove sarebbe stato facile citarlo, come nel già menzionato articolo sull'*Arte nuova*, dove vengono portati ad esempio diversi poeti stranieri.

Se Whitman ha rappresentato un modello per Sormani, quindi, è rimasto un modello "in sordina", non dichiarato e nemmeno troppo evidente. Poiché sappiamo che aveva letto le *Leaves of Grass*, tuttavia, sembra difficile immaginare che il versetto del poeta americano non abbia influenzato, almeno in modo indiretto e forse solo parzialmente consapevole, il verso lungo prosastico di Alberto Sormani.

2.5.3 Enrico Cardile

Passando ora a considerare l'esperienza simbolista siciliana, si può cominciare con il caso di Enrico Cardile, in merito al quale oggi è possibile disporre di una scheda piuttosto dettagliata del *Dizionario biografico degli italiani* e della pubblicazione di tutte le lettere da lui inviate a Gian Pietro Lucini.⁵⁴⁹ Ciononostante, è bene tenere presente che, ancora al tempo della sua inclusione nell'antologia di *Poeti simbolisti e liberty*, Viazzi e Scheiwiller non erano stati in grado di indicarne nemmeno gli estremi biografici esatti: la nascita veniva infatti collocata erroneamente nel 1883, e ignota risultava la data della scomparsa. Questo dimostra come, in verità, negli anni della sua piena attività poetica e ancora per molto tempo a venire, Cardile sia rimasto poco conosciuto e poco considerato fuori dai confini regionali della sua terra.

Nato a Messina nel 1884, Cardile visse in Sicilia tutta la vita (fatta eccezione per un breve periodo trascorso in Lucania per ragioni di lavoro), spostandosi tra Palermo (sua città natale), Catania e Siracusa.

⁵⁴⁸ Altrove, nel volumetto su Sormani, Neera fa riferimento all'abitudine dell'amico di «scrivere su foglietti volanti ogni idea che gli passava per la mente», lasciando così questi fogli «ammucchiati a diverse migliaia senza ordine di data», quasi come «prova dello spaventoso lavoro di quel cervello» (p. 41). Queste affermazioni sembrano suggerire che la poetessa avesse avuto modo di vedere le carte di Alberto Sormani, forse anche dopo la sua morte, e che quindi potesse effettivamente aver preso in mano il volume di *Canti scelti* della biblioteca dell'amico.

⁵⁴⁹ DEL BECCARO, Francesco, *Enrico Cardile*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, v. 19, 1976. Da qui sono tratte molte delle indicazioni biografiche presentate in questo paragrafo. CARDILE, Enrico, *Lettere a Lucini*, a cura di Simone Nicotra, Caltanissetta: Edizioni Lussografica, 2005. Inesorabilmente perdute, secondo gli eredi di Cardile, sono invece le rispettive missive luciniane (cfr. NICOTRA, Simone, *Introduzione*, in CARDILE, *Lettere a Lucini*, cit., pp. 7-37: 12.

Sebbene le preoccupazioni economiche lo avessero obbligato a compiere studi tecnici e a lavorare per tutta la vita come impiegato statale, Cardile coltivò sempre e sin da giovanissimo la propria vocazione poetica, partecipando con entusiasmo ai più importanti ambienti culturali e letterari siciliani del tempo. Frequentò infatti il circolo di Giovanni Alfredo Cesareo, che contribuì molto alla sua formazione e che egli considerò sempre suo maestro;⁵⁵⁰ ammirò Giovanni Pascoli, che proprio negli anni della sua formazione giovanile insegnava presso l'Università di Messina; ma soprattutto partecipò attivamente al cenacolo di giovani letterati raccolti intorno ad Angelo Toscano e alla rivista "Ars Nova", che si proponeva il rinnovamento della poesia italiana in direzione soprattutto simbolista. Il circolo letterario messinese, di cui oltre a Cardile e Toscano facevano parte anche Agostino Sinadinò e Umberto Saffiotti, costituì un ambiente stimolante e molto all'avanguardia per la periferica realtà siciliana, svolgendo un ruolo rilevante nella ricezione e nella diffusione delle novità provenienti dalla cultura e dalla letteratura nazionale e internazionale, in particolar modo francese. Cardile agì in prima linea in questo contesto: già nel 1900, a soli sedici anni, fondò con Angelo Toscano la rivista letteraria "Le Parvenze", che pur avendo avuto breve vita rappresentò di fatto uno dei primissimi periodici italiani di gusto simbolista.

Il terribile terremoto del dicembre 1908 pose fine tragicamente all'esperienza di questi poeti: qui infatti trovarono la morte molti di loro e in particolare Angelo Toscano, il principale animatore del gruppo, nonché i genitori e le sorelle di Enrico Cardile.⁵⁵¹ Ma ancora prima del cataclisma il 1908 era stato un anno importante nella vita di Cardile. Al febbraio 1908, infatti, risale la sua prima lettera a Gian Pietro Lucini:

Ella à scritto di me rivolgendosi al mio fratello Umberto Saffiotti: «Ho scritto a quel giovane vostro amico che mi ha donato *I Canti* da Caulonia e lo felicitai poiché meritava. Ha una squisita mobilità di

⁵⁵⁰ Nonostante la sua ammirazione per il professore messinese, Cardile non si riconobbe mai nell'atteggiamento adulatorio dei «discepoli e ciambellani» che si raccoglievano intorno al «divo Cesareo» (CARDILE, *Lettere a Lucini*, cit., p. 94). Non si può escludere che Cardile sia venuto a conoscenza della poesia di Whitman proprio attraverso l'aggiornatissimo circolo del Cesareo. Nella voce dedicata a Giovanni Alfredo Cesareo nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 24, 1980, Francesco Muzzioli afferma che le *Poesie* del Cesareo (Bologna: Zanichelli, 1912) includono «composizioni di genere e di tono vario, dall'idillico al tragico all'eroico (spesso sopra le righe, ad imitazione di Whitman e Hugo)». Dal punto di vista metrico, tuttavia, nei componimenti del Cesareo non si trova traccia dell'influenza dei versetti whitmaniani, neppure laddove l'autore tenti dichiaratamente degli esperimenti di metrica libera, come nei *Canti sinfoniali* (componimenti eterometrici che alternano liberamente versi tradizionali, raggiungendo la misura massima del doppio senario), o nelle sezioni di intonazione civile e celebrativa, come *G'Inni* o *Eroica* (dove di nuovo i versi lunghi non superano la misura del doppio senario e dell'alessandrino). A proposito degli esperimenti metrici dei *Canti sinfoniali*, lo stesso Cesareo, in una nota al volume del 1912 (p. 512), scrive che «certa maniera di ritmi arbitrari e non soggetti a alcuna regola di prosodia, quali furono adoperati in America e di recente anche in Francia, non hanno che vedere con la poesia sinfoniale; i cui versi son tutti scrupolosamente prosodici, ma combinati in un periodo ritmico, per modo da dare la continua illusione d'una melodia vaga e continua che accompagna e rilevi il senso delle cose rappresentate».

⁵⁵¹ CARDILE, *Lettere*, cit., pp. 79-84.

ritmo, una bella chiarezza di pensiero, una lodevole e grave dignità di idee e s'io potessi farlo conoscere, da questo primo saggio, lo farei volentieri».⁵⁵²

Grazie a questo documento veniamo a sapere che Cardile aveva iniziato il dialogo con Lucini inviandogli la propria raccolta di *Canti* del 1906,⁵⁵³ opera che Lucini aveva sinceramente apprezzato. Lo stesso giudizio positivo che Cardile riporta in questa lettera, infatti, sarà espresso da Lucini, con parole quasi identiche, in una delle ultime pagine del *Verso libero*: nei *Canti* che «si invocano a Walt Whitman, e “A Te, vecchia causa!”», Enrico Cardile, «con squisita mobilità di ritmo, racchiude dignitosamente, nello stampo di una forma egregia e personale, pensiero chiaro e grave».⁵⁵⁴

Dalla lettera del febbraio 1908, inoltre, ricaviamo un indizio del rapporto di amicizia che legava Cardile a Umberto Saffiotti, qui definito addirittura «fratello», a testimonianza della stretta collaborazione e affinità letteraria che univa i giovani poeti del cenacolo messinese. Evidentemente Saffiotti era già in contatto con il più celebre poeta milanese e aveva mediato l'incontro epistolare tra lui e l'amico.

La vicinanza tra Cardile e Saffiotti è dimostrata anche dal fatto che spesso nel corso della corrispondenza Lucini chiede all'uno notizie dell'altro, specie quando, appena venuto a conoscenza del terremoto, è ansioso di avere loro aggiornamenti. In quella stessa triste occasione, poi, addolorato per la tragedia che aveva colpito i due amici e l'intero gruppo messinese, aveva dedicato proprio a Saffiotti e Cardile *Il Carme di angoscia e di speranza*.

Le lettere di Cardile rappresentano quindi un documento importante sia per quanto riguarda l'attività del cenacolo simbolista siciliano, su cui diversamente è difficile rintracciare molte notizie, sia in merito al rapporto di Lucini con questi poeti, a testimonianza della sua volontà di «produrre le basi, lungo un'ampia estensione territoriale, per l'evoluzione di una poesia simbolista nostrana».⁵⁵⁵

La conoscenza di Lucini fu infatti determinante per Cardile, per almeno due ragioni: da una parte Lucini rappresentò per lui un filo diretto con Milano, vale a dire una delle capitali dell'avanguardia letteraria di quegli anni, permettendogli un confronto sempre aggiornato sulla letteratura e la

⁵⁵² Ivi, p. 61.

⁵⁵³ Tra le raccolte poetiche del Cardile si devono annoverare, oltre ai *Canti* (Messina: Trinchera, 1906), anche le seguenti: *Parvula* (Messina, 1899), *A Roma* (Messina, 1901), *Le Apocalissi* (Messina, 1904), *Il Carme imperiale* (Messina, 1904), *Ode al re* (Messina, 1907), *Ferrea corona* (Teramo, 1915). Dunque *I Canti* non erano la prima né l'ultima raccolta poetica di Cardile; eppure questa è l'unica opera del poeta messinese rimasta non del tutto sconosciuta (a parte le *Apocalissi* e i *Canti*, tutte le altre raccolte risultano ad oggi introvabili nelle biblioteche italiane) ed evidentemente anche quella che l'autore stesso riteneva più riuscita, inviandola ad altri letterati per far conoscere la propria poesia. Ancora nel 1911, infatti, Cardile aveva inviato questa stessa raccolta anche a Hrand Nazariantz, poeta armeno del quale avrebbe poi tradotto molti testi negli anni dopo la guerra. La copia dei *Canti* che ho potuto consultare presso il centro APICE di Milano (unica copia presente nelle biblioteche italiane oltre a quella conservata dalla BNCF) riporta infatti una dedica autografa datata Palermo, 27 luglio 1911, che recita: «Al carissimo | Hrand Nazariantz | con memore fratellanza | l'Autore».

⁵⁵⁴ LUCINI, *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero*, cit., p. 663.

⁵⁵⁵ NICOTRA, *Introduzione*, cit., p. 18.

pubblicistica contemporanea,⁵⁵⁶ dall'altra, e più concretamente, Lucini aveva messo Cardile in contatto con quegli ambienti, e in particolare con il movimento futurista, da cui poi si sarebbero entrambi allontanati dopo la pubblicazione del *Manifesto tecnico* del 1912 e la questione della guerra libica. Dalle lettere del messinese emerge un rapporto altalenante e controverso con Marinetti: tuttavia, se anche l'adesione di Cardile al futurismo era risultata incerta e molto critica sin dal primo momento, tale poi da risolversi in fretta e violentemente, non si può negare che sia stato proprio il futurismo a garantirgli una certa notorietà a livello nazionale. Il nome di Enrico Cardile, infatti, compare tra quelli dei futuristi siciliani nel discorso tenuto da Marinetti a Palermo, nell'aprile 1911,⁵⁵⁷ e soprattutto nell'antologia di *Poeti futuristi* del 1912, dove Marinetti accoglie la sua *Ode alla violenza*.

Da parte sua, Cardile sembra aver svolto un'instancabile attività di diffusione dell'opera di Lucini nella periferia siciliana: «vi dico anzi, senza modestia, che qui, in Palermo, e quindi in Sicilia, per mia opera, non c'è più fra i giovani chi non vi riconosca e vi ammiri. Io son lieto, oggi, di aver potuto mantenere il patto di amicizia e di affetto che spontaneamente a Voi mi ha vincolato, dal mio piccolo mondo, nella mia breve sfera d'azione, ho fatto il mio dovere».⁵⁵⁸ E in effetti, Lucini sembra riconoscere in Cardile il suo più sincero e fedele discepolo quando, in punto di morte, sceglie di affidargli la sua opera inedita *Antimilitarismo*, indicandolo quale suo erede spirituale.⁵⁵⁹

Da quanto detto sin qui, risulta evidente come Cardile vada considerato nel nostro discorso innanzitutto perché rappresenta uno dei principali esponenti della declinazione siciliana del nostro simbolismo. A ciò si aggiunge il fatto che nel caso di Cardile possiamo essere certi non solo della sua conoscenza delle *Leaves of Grass*, ma anche della sua volontà di ispirarsi a Whitman come modello per la propria poesia.

La poesia e le lettere di Cardile dimostrano infatti come alla base dell'esperienza letteraria dei giovani messinesi ci fossero alcuni dei più importanti modelli dell'avanguardia internazionale: Mallarmé, in primo luogo, per cui Cardile dimostra una particolare predilezione,⁵⁶⁰ ma anche Rimbaud, Kahn, Moréas e Walt Whitman. Il nome di Whitman compare una sola volta nelle lettere di Cardile, il 6 marzo 1908:

⁵⁵⁶ Nelle sue lettere, Cardile si lamenta molto spesso della pigrizia e del provincialismo dell'ambiente letterario siciliano: «Qui la letteratura dorme. Non c'è tempo per la letteratura qui. Quelli che hanno idee mancano di mezzi» (CARDILE, *Lettere a Lucini*, cit., p. 159).

⁵⁵⁷ Della visita di Marinetti in Sicilia si trova traccia anche in CARDILE, *Lettere a Lucini*, cit., p. 120.

⁵⁵⁸ Ivi, p. 124.

⁵⁵⁹ La lettera-testamento di Lucini, redatta dalla moglie Giuditta e pubblicata già nel numero monografico di "La Fiaccola" del luglio 1919, è riprodotta da Nicotra nell'ultima pagina del suo saggio.

⁵⁶⁰ Di Mallarmé, infatti, Cardile avrebbe tradotto *Un coup de dés* (con titolo *Il Poema*, Napoli: Trinchera, 1920). In una delle prime lettere inviate a Lucini, Cardile scrive a proposito di del poeta francese: «Ditemi, ditemi, voi che sapete, non ha Egli forse, per primo, superate tutte le barriere ed infrante tutte le convenzioni?». In CARDILE, *Lettere a Lucini*, cit., p. 69.

Ed io fin da oggi, ultimo fra i tanti ammiratori e i pochi continuatori, scrivo il mio nome oscuro sotto quello, per me raggiante, di G.P. Lucini, e per devozione e per affetto. Ho sentito ancora una volta le grandi parole del Whitman, di Colui che invoca l'America: «madre della vera figliolanza» e ho pensato: che non sorga dunque in Italia il genitore della «vera figliolanza»⁵⁶¹

Nel nome di Whitman, vate della moderna America e soprattutto della libera poesia, Lucini è invocato quale metaforico capostipite di una nuova stirpe di poeti italiani; una sorta di Whitman italiano, sembrerebbe. E proprio a Whitman, come ricorda Lucini stesso nel *Verso Libero*, sono dedicati i *Canti* di Enrico Cardile: il nome del poeta americano, insieme all'invocazione «A Te, vecchia causa!...», si trova già sulla copertina esterna della raccolta del 1906, proprio sotto al titolo. La prima pagina del libro, subito dopo il frontespizio, riporta poi la dedica: «A Walt Whitman. Poeta del Mare e della Democrazia». Segue, nella pagina ancora successiva, una citazione di Théodore de Banville piuttosto significativa:

Pour se servir de ce vers compliqué et charmant, il faut du génie et une oreille musicale, tandis qu'avec les règles fixes les écrivains les plus médiocres peuvent, en leur obéissant fidèlement, faire, hélas! des vers passables.

Non possono dunque esserci dubbi sugli intenti di una raccolta poetica aperta nel nome di Whitman e con queste parole di Banville: si tratta di una precisa dichiarazione versoliberista. In effetti, sette delle otto poesie che compongono la raccolta sono molto lunghe,⁵⁶² suddivise in sezioni di varia misura numerate da numeri romani, con versi eterometrici che spaziano dalle misure brevi tradizionali, ai versi doppi, a versi lunghi composti che talvolta (ma raramente) possono anche superare la misura esametrica canonica. Insomma, si tratta di soluzioni metriche riconducibili in tutto e per tutto alle sperimentazioni compiute in quegli anni dagli ambienti simbolisti e proto-futuristi cui in effetti Cardile appartiene a pieno titolo.

Per quanto riguarda poi l'aspetto contenutistico, i *Canti* sembrano avere intento principalmente celebrativo ed essere incentrati soprattutto sulla tematica civile e patriottica. Del resto la lirica whitmaniana citata in esergo, *To Thee Old Cause*, è dedicata proprio all'ideale democratico, alla causa civile che ispira l'opera del poeta americano («These chants for thee, the eternal march of thee | [...] These recitatives for thee, - my book and the war are one», vv. 7 e 15). E infatti nel *Canto dell'Isola*, dopo un esordio dedicato alle grandezze di Roma antica, la poesia di Cardile dichiara subito di voler essere un nuovo «canto di libertà» (v. 26), un «gagliardo poema» dedicato alla propria terra e a tutti i suoi «figli virtuosi» (vv. 53-80):

⁵⁶¹ Ivi, p. 63. Il riferimento probabilmente è al poemetto *Thou Mother with Thy Equal Brood*.

⁵⁶² Fa eccezione l'ultima, *Serenità*, poesia monostrofica di quindici versi, tutti doppi, esametrici o composti, con un solo endecasillabo (v. 7).

Canti il Poeta, un canto nutrito di forza
libera e meravigliosa,
come il tuo cielo, come il tuo sole,
e il tuo mare eterno, o Sicilia,
come il tuo forte popolo,
barbaro ancora e fatale!

Perché la sua voce si ascolti
nel gagliardo poema che vuol significare
la Gloria, la Terra e l'Amore,
non canterà del Vespro, né del Risorgimento,
non canterà le gesta dei titani,
vicini, perduti o lontani;
ma canterà il selvaggio canto ignoto di tutti
di tutti i tuoi figli virtuosi che glorificano la vita
aperta sotto il tuo sole,
di tutti quelli che attendono
con saviezza e costanza
alle opere buone e oneste che preparano
l'avvenire,
di tutti quelli che spingono la barca sul mare,
di tutti quelli che traggono i minerali dalla terra,
e di quelli che ingemmano di speranze i lor cuori,
come sottili e affranti miti cesellatori!
E canterà il gran Sogno
simbolo nuovo e di gloria,
e canterà Se stesso, eguale agli altri tuoi figli,
e il suo paziente lavoro
e la sua piccola muraglia.

I possibili spunti whitmaniani di questo testo sono numerosi, a partire dalla caratterizzazione del canto come «ignoto» (ovvero nuovo, inaudito) e «selvaggio», e dunque «barbaro», primordiale, spontaneo, «nutrito di forza» come il cielo, il sole e il mare, e non di regole metriche e tradizioni letterarie. Il catalogo di tutti i figli della patria intenti ai loro mestieri (vv. 72-74) ricorda i cataloghi umani di *I Hear America Singing* o del *Song of Myself* (soprattutto quello della sezione 15), celeberrimo poemetto, quest'ultimo, cui sembrano rifarsi in maniera piuttosto diretta anche i vv. 78-80, laddove Cardile dichiara che il poeta «canterà Se stesso» (si noti l'iniziale maiuscola) e ribadisce di essere uguale a tutti i suoi connazionali (in *Song of Myself* Whitman scrive «In all people I see myself, none more and not one a barley-corn less», v. 401). Negli ultimi versi (vv. 109-126), poi, la poesia di Cardile si rivela meno universalistica e più nazionalistica di quella del poeta americano, venendo ad assumere persino sfumature irredentistiche:

Italiani, ancora aspettate l'Avvento,
e il Poema che canti le glorie future?
Ecco, io vi reco adunque la buona novella.

E possa il canto in sino ai fratelli lontani,
in sino ai fratelli laboriosi sotto le gelide Alpi,
al murmure dei fiumi grandi, torbidi e sinuosi,
in sino ai fratelli de la malinconica Sardegna,
in sino ai fratelli de l'Istria,
di Trento, sognante l'Italia
con l'anima italiana,
far balenare il vivido raggio del sole immenso,
e il chiaro orizzonte infinito, e il rombo
del vulcano che squarcia i fianchi poderosi
e incendia di rossastri bagliori le notti
calme de l'Isola,
sotto le innumere orchestre stellari,
limpide e immense, sopra
la limpideità del mare.

Il riferimento a Whitman in esergo ai *Canti*, dunque, sembra essere scelto da Cardile tanto per una ragione formale e stilistica, come dichiarazione poetica in merito alla libertà metrico-ritmica dei suoi testi, quanto per una ragione tematica e in un certo senso ideologica: Whitman, cioè, viene assunto sia come modello di avanguardia letteraria, sia come vate del popolo americano e della moderna democrazia, riconosciuto ancora una volta come esempio di poesia civile e celebrativa.

Tuttavia è innegabile che le caratteristiche formali di questo testo – metricamente rappresentativo dell'intera raccolta dei *Canti* – non risultino poi particolarmente rivoluzionarie, né strettamente imitative delle *Foglie d'Erba*: la maggior parte dei versi sono di misura breve e tradizionale, o tutt'al più riconducibili ai canonici versi doppi o barbari; molto di rado superano la misura esametrica, e di certo non si può dire che siano generalmente determinati dalla scansione sintattica del discorso.

Il caso di Cardile sembra quindi esemplificare bene l'uso che tanti simbolisti hanno fatto del modello formale di Whitman, assumendolo come suggestione piuttosto generica di libertà metrica, tradotta principalmente nella predilezione per il respiro lungo del verso, e come esempio per l'intonazione retorica e celebrativa del testo. A questo proposito, infatti, si noterà come nei testi di Cardile, accanto alle rime e alle figure di suono in fine di verso, si affianchi un ricco sistema di ripetizioni e parallelismi. In un certo senso sembra possibile affermare che il modello offerto da Whitman sia stato rielaborato da Cardile – sia a livello formale che contenutistico – attraverso l'impiego di strumenti italiani: il verso lungo è stato reso molto spesso in forme barbare o composte, scomponibili quindi in segmenti metrici tradizionali, mentre il messaggio universalistico, democratico e umanitario di Whitman è stato assimilato in funzione patriottica e fortemente nazionalistica.

2.5.4 Umberto Saffiotti

Come accade per molti dei poeti simbolisti minori, di Umberto Saffiotti non sappiamo quasi nulla. Viazzi e Scheiwiller lo inseriscono nella loro antologia, ma senza riuscire a individuare con certezza nemmeno le date di nascita e di morte. Nella nota bibliografica del primo volume, gli editori indicano *Le fontane* come unica opera del Saffiotti;⁵⁶³ nel terzo, informano che Lucini aveva dedicato il suo *Carme di Angoscia e di Speranza* proprio a lui e ad Enrico Cardile;⁵⁶⁴ nell'antologia *Dal simbolismo al Déco*,⁵⁶⁵ infine, Viazzi riporta la bibliografia completa del poeta. Dopo aver esordito con *A Roma* nel 1901, Saffiotti aveva pubblicato tre raccolte poetiche – *Le fontane*, *Allegoria della Vendemmia* e *Pe'l Campanile di Venezia* – e un saggio critico su Carlo Cattaneo.⁵⁶⁶

Oggi tuttavia possiamo contare su qualche informazione in più, grazie soprattutto all'appartenenza di Saffiotti al cenacolo simbolista messinese e alla sua amicizia con Gian Pietro Lucini, oltreché per la fama da lui raggiunta in qualità di studioso di psicologia.⁵⁶⁷ Umberto Saffiotti, nato in provincia di Enna nel 1882 e morto a Milano nel 1927, si è laureato in psicologia a Messina nel 1908, con una tesi proprio sulla *Psicologia delle menti associate* di Carlo Cattaneo. Stando alla cronologia editoriale delle sue poesie, sembrerebbe che la letteratura abbia rappresentato per Saffiotti principalmente una passione giovanile. Dopo il 1908, anno della laurea e del già citato terremoto di Messina, Saffiotti sembra essersi dedicato soprattutto alla psicologia, spostandosi tra Palermo, Roma e Milano.

In ogni caso, di Umberto Saffiotti poeta sappiamo pochissimo: le sue opere sono poco diffuse e difficilmente reperibili, e non esiste nessuno studio sul suo lavoro. L'unica, ma preziosa, eccezione è rappresentata ancora una volta dagli scritti di Gian Pietro Lucini, che cita Saffiotti in un primo articolo del 1903 e poi naturalmente in una delle ultime pagine del *Verso libero*, dove vengono ricordate sia *A Roma*, che *Le Fontane* e le *Allegorie dell'Autunno* (quest'ultimo titolo, erroneo, fa senz'altro riferimento all'*Allegoria della Vendemmia*).⁵⁶⁸

⁵⁶³ VIAZZI – SCHEIWILLER, *Poeti simbolisti e liberty*, cit., vol. 1, p. 219.

⁵⁶⁴ Ivi, vol. 3, p. 302.

⁵⁶⁵ VIAZZI, *Dal Simbolismo al Déco*, cit., p. 599.

⁵⁶⁶ SAFFIOTTI, Umberto, *A Roma*, Messina: Tipografia Buhning, 1901; ID., *Le Fontane*, Palermo: Tipografia "Era Nova", 1902; ID., *Allegoria della Vendemmia*, Messina: Tipografia Internazionale, 1902; ID., *Pe'l Campanile di Venezia*, Cerignola: Simboli, 1902; ID., *Carlo Cattaneo*, Roma: L'Agave, 1922.

⁵⁶⁷ Alcune informazioni biografiche su Umberto Saffiotti, infatti, sono ricavabili dalla pagina a lui dedicata dall'Archivio storico della psicologia italiana (Aspi): <https://www.aspi.unimib.it/collections/entity/detail/137/>. Qui, tuttavia, non viene fatta menzione dell'attività poetica del personaggio in questione.

⁵⁶⁸ LUCINI, *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero*, cit., pp. 662-663. Qualche minima informazione sul Saffiotti si potrà forse ricavare anche dalle lettere inviate a Lucini, per lo più inedite. Nella prima lettera che Saffiotti scrive a Lucini dopo il terremoto di Messina, datata 15 aprile 1909, il poeta siciliano afferma di aver da poco visto il suo *Verso Libero*, in casa di Federico De Maria a Palermo, e ringrazia Lucini per «le parole a [suo] riguardo» ivi contenute. La lettera, conservata nell'Archivio Lucini della Biblioteca Comunale di Como, nella cartella di

Innanzitutto, è significativo notare che anche per Lucini, ancora nel 1903 (vale a dire dopo che tutte le sue poesie erano già state pubblicate), Umberto Saffiotti era un vero e proprio «sconosciuto».⁵⁶⁹ Ancora più interessanti, però, sono le parole che il letterato milanese sceglie in questa occasione per descrivere la poesia del giovane siciliano:

Tutto moderno, invece, rude, semplice ed involuto anche, ma deciso fervente è Umberto Saffiotti. [...] Il Saffiotti non cura se i suoi versi siano più o meno contemplati dai nostri manuali didascalici, quanti accenti abbiano e come siano lunghi: desidera che il suo verso sia logico al suo pensiero, non lo amputi, non gli venga floscio ed esuberante, ma lo inguanti con flessibile giustezza anatomica. [...] Egli si tira da parte e fa il suo cammino solitario cercando di essere se stesso; gli nuociono alcune esuberanze, le quali testimoniano della sua forza; è sincero e non ha ancora saputo il mestiere di farsi considerare e di ingannare. Amo il Saffiotti come una promessa e come un carattere poetico; gli consiglio di non raffrontarsi mai con gli altri e di non irritarsi se può venir posposto, come certamente sarà. Stia sicuro e integro. [...] Avere la coscienza di aver compiuto il proprio ufficio e non presumere che le lodi dei contemporanei valgano alla nostra coscienza una nuova o maggiore virtù; così, io l'ho compreso dal suo primo lavoro *A Roma*; [...].⁵⁷⁰

In poche parole, Lucini presenta Umberto Saffiotti come una felice eccezione all'interno del panorama poetico contemporaneo, pieno di frutti «bacati» o «acerbi». Innanzitutto, Saffiotti è definito «moderno, rude, semplice» e addirittura «involuto», vale a dire (e forse non per caso) con aggettivi che tanta parte della critica del tempo aveva impiegato per riferirsi a Walt Whitman e alla sua poesia. In secondo luogo, poi, Lucini sceglie di descrivere e giustificare la qualità della poesia di Saffiotti proprio attraverso le sue caratteristiche metriche e formali, facendo riferimento cioè alla lunghezza insolita dei suoi versi e alla natura logico-semantiche che ne determina la scansione. Infine, Lucini afferma di aver compreso la qualità di Saffiotti sin dal suo primo lavoro, vale a dire il poemetto *A Roma* pubblicato a Messina nel 1901, che, come vedremo, presenta una configurazione metrica di derivazione evidentemente whitmaniana.⁵⁷¹

Per avvicinarsi all'opera di Umberto Saffiotti, quindi, sembra opportuno cominciare proprio da *A Roma*. Si tratta, infatti, di un testo molto diverso da quelli che entreranno a far parte delle raccolte successive, con caratteristiche metriche peculiari e in un certo senso perfettamente rispondenti alla descrizione fornita da Lucini. Nonostante la grande regolarità strutturale che caratterizza le strofe di *A*

materiali relativi al *Carme di angoscia e di speranza* (AL, b. 2, fasc. 2 b [110]), è citata interamente da MANFREDINI, *Oltre la consuetudine*, cit., pp. 91-92.

⁵⁶⁹ LUCINI, Gian Pietro, *Poesia bacata, matura ed acerba*, in ID., *Scritti critici*, cit., pp. 156-162: 157.

⁵⁷⁰ Ivi, pp. 160-161.

⁵⁷¹ È opportuno segnalare che, stando alla bibliografia indicata nei già citati studi di Simone Nicotra e Francesco Del Beccaro (cfr. *supra* nota 549), anche Enrico Cardile aveva pubblicato nello stesso 1901 e sempre a Messina un'opera intitolata *A Roma* di cui però non si trova traccia in nessuna biblioteca italiana: vista la vicinanza tra i due poeti, non è da escludersi che ci sia stata qualche sovrapposizione nell'attribuzione del testo, ma sicuramente bisognerà dare credito a Lucini – data la sua amicizia con entrambi i poeti – nel riconoscerne la paternità al Saffiotti. Diversamente, sarebbe anche plausibile ipotizzare che i due amici avessero effettivamente pubblicato in contemporanea due diverse opere con lo stesso titolo, confrontandosi cioè sullo stesso tema.

Roma, infatti, i versi presentano una conformazione metrica assai libera. Vediamo, per esempio, le prime due strofe:

Per te, per te, o Roma, anima selvaggia del mondo,
per te, per te, o Roma, l'ampiana immensa del mondo,
per te, per te, o Roma, fascino supremo del mondo,
io invocherò la Forza del dio, o Roma,
e griderò l'avvento continuo del tuo Nome, o Roma,
e spiegherò a' l'cielo palpitante di gioia il tuo vessillo, o Roma!

O Tu, Roma, redimita di quercia, recinta da i sette Fati perenni! luce de l'Avvenire!
Tu da la MORTE sorgesti, Tu da un sogno sorgesti,
o Roma, Tu che à la potenza de la Morte, tu che à la luce del Sogno,
Tu da la Morte la terribil falce fiammante ài inalzato a' l'cielo
e ài gridato a' l'mondo la sovrana tua potenza!
O Roma, nel tuo nome si asconde il fascino che opera la Morte,
nel tuo nome s'asconde la vertigine che suscita il Mistero!
Per te, per il tuo nome, che ci delizia le labra, ben si muore sereni nel Trionfo!
O Tu che da la Morte sei assunta a la Gloria,
spargi su la Terra il seme che feconda l'anima tua divina;
fa' che ogni essere beva a la fonte de li aromi tuoi di forza,
E Tu, o Roma che li aduni nel gran cuore - le tue rovine antiche -
- che sono gelide nel sonno de i secoli, ma palpitanti del tuo fervore,
ma palpitanti de l'ansia che ci travaglia l'Anima...-
Tu, prima e memore di te, o Roma, getta il grido de la Vittoria!

In alcuni luoghi sono riconoscibili cadenze ritmiche tradizionali, come nei tre versi d'apertura, perfettamente esametrici. Nonostante questo, è evidente come nella grande maggioranza dei casi i versi raggiungano misure lunghe e assolutamente inedite, per lo più non riconducibili a forme e scansioni canoniche. In aggiunta, si può notare come la struttura ritmica del testo sia interamente sorretta dalle numerose figure di ripetizione, soprattutto anafore e ritornelli.

La conoscenza di Whitman da parte di Saffiotti è facilmente dimostrabile grazie al suo stretto rapporto con il cenacolo simbolista messinese e in particolare con Enrico Cardile, il quale, come si è visto, dedica esplicitamente al poeta americano i suoi *Canti*. Tuttavia, se anche non disponessimo di queste informazioni, forse la particolare fattura dei versi lunghi di *A Roma* basterebbe a giustificare l'ipotesi di un collegamento con le *Leaves of Grass*. Un ulteriore elemento significativo a questo proposito è dato poi dalla tonalità enfatica e retorica del testo, dalla finalità celebrativa che lo muove. A partire dal caso di D'Annunzio, infatti, abbiamo già visto come Whitman sia spesso stato assunto come modello di eloquenza poetica, come esempio di poesia civile e anche, potremmo dire, patriottica; dunque non sarebbe strano se per scrivere un testo come *A Roma* anche Saffiotti avesse guardato al poeta americano.

Molto diverso è invece l'assetto formale delle poesie della raccolta successiva, *Le fontane*. Vediamo per esempio i vv. 1-17 di *L'oblio*:

Così tu dicesti:
 ne'l silenzio la tua voce fu
 un getto sonoro di acque,
 una pioggia esile e trepida
 di roride gocce lucide: 5
 così tu dicesti: ricordi?...
 [No, non ricordo: io vivo nelli Oblii] – LI ECHI
 Nelli oblî io penso
 la lunga visione di martirio:
 tu dicesti sempre la stessa parola 10
 ed io sorrisi de'l tuo vasto sogno:
 ricordi tu nulla de le fiamme, le fiamme calide delli sguardi ansiosi?
 [No, non ricordo: io mi oblio ne la Vita] – LI ECHI
 Nella Vita io sogno
 la pallida sera d'inverno: 15
 tempeste aride muggivan fuori:
 e dentro mi palpitava con i palpiti de la brage:
 [...]

Per una più dettagliata descrizione metrica (così come per un'interpretazione della particolare forma grafica dei vv. 7 e 13) si rimanda all'analisi dei testi; qui basterà notare come questo testo appaia fortemente eterometrico, alternando senza una precisa regolarità versi brevi e tradizionali a versi lunghi e anche lunghissimi (come il v. 12, che supera addirittura le venti sillabe). Si tratta cioè di un ulteriore esempio di quell'uso tipicamente simbolista del verso libero lungo già osservato nella poesia di Alberto Sormani. La differenza, in questo caso, riguarda il fatto che qui la scansione dei versi non sembra determinata dal contenuto logico e semantico (*enjambements* anche molto forti sono infatti numerosi; per esempio, si veda quello a cavallo dei vv. 2-3). Viene meno, inoltre, quella tonalità prosastica e discorsiva che caratterizzava l'*Ultima passeggiata*, così come vengono meno i toni e i contenuti civili e celebrativi di *A Roma*. Non è senz'altro un caso, infatti, che Viazzi e Scheiwiller includano nella loro antologia testi delle *Fontane*, di *Pe'l Campanile di Venezia* e di *Allegoria della Vendemmia*, ma neppure uno stralcio di *A Roma*;⁵⁷² alla stessa ragione, poi, andrà ricondotto anche il fatto che nel paragrafo introduttivo alla poesia di Saffiotti Viazzi delinea un itinerario attraverso tutte le opere del poeta fuorché *A Roma*.⁵⁷³ Il poemetto del 1901, cioè, rimane evidentemente un'esperienza indipendente e parallela rispetto a quella simbolista, sia dal punto di vista tematico che da quello stilistico.

Cionondimeno, tutte le opere di Saffiotti appartengono all'esperienza di uno stesso autore, il cui unico comune denominatore andrà forse individuato proprio nella scelta del verso libero, declinato prima, in *A Roma*, nelle forme del verso lungo salmodiante di stampo whitmaniano, e poi, nelle *Fontane*, nel verso eterometrico tipicamente simbolista. L'imitazione del modello whitmaniano, cioè, sembra aver

⁵⁷² VIAZZI – SCHEIWILLER, *Poeti simbolisti e liberty*, cit., vol. 3, pp. 225-236.

⁵⁷³ VIAZZI, *Dal Simbolismo al Déco*, cit., vol. 1, pp. 161-163.

funzionato in Saffiotti come esperienza propedeutica (o comunque parallela) all'elaborazione di un diverso tipo di verso libero, anche lungo.

Dal momento che questo itinerario non è così evidente in altri poeti simbolisti, non è certo possibile generalizzare affermando che l'esempio di Whitman abbia costituito in tutti i casi il modello alla base del verso lungo simbolista; tuttavia si potrà ipotizzare che almeno per qualcuno di questi poeti, come per Saffiotti, la conoscenza del versetto whitmaniano abbia rappresentato qualcosa di più di una generica suggestione libertaria, influenzando l'elaborazione di un verso lungo davvero libero e prosastico, non più riconducibile solamente a variazioni dell'esametro barbaro e dell'alessandrino francese. Se questa ipotesi fosse vera, si dovrebbe però aggiungere che in molti casi, a differenza di quanto avviene in *A Roma*, il modello di Whitman abbia agito soprattutto sulla morfologia del singolo verso, impiegato poi in contesti fortemente eterometrici, e non tanto sull'orchestrazione macrostrutturale dei testi.

2.5.5 Luisa Giaconi

Il caso di Luisa Giaconi è un po' diverso da quelli sin qui appena analizzati. Innanzitutto si tratta di una poetessa che ha goduto di una certa fama (soprattutto grazie all'apprezzamento di Dino Campana), e per questo possediamo non poche informazioni sulla sua vita e sulla sua opera. In secondo luogo, i suoi versi lunghi non sono perfettamente ascrivibili alla tipologia di verso lungo che caratterizza la maggior parte dei poeti simbolisti italiani.

Nata a Firenze nel 1870 e morta nel 1908 a causa di una grave malattia, Luisa Giaconi si dedicò soprattutto alla pittura, guadagnandosi da vivere come copista di quadri famosi presso i musei e le gallerie di Firenze. Sebbene dunque la letteratura non fosse la sua principale attività lavorativa e sebbene lei stessa riconoscesse i limiti della propria formazione letteraria, fu precisamente nella scrittura poetica che la Giaconi riuscì a eccellere, guadagnandosi un certo riconoscimento da parte di alcuni esponenti di spicco della società letteraria della sua città. La poetessa fiorentina, infatti, fu molto vicina all'ambiente del "Marzocco", dove pubblicò la maggior parte delle sue poesie, divenendo intima amica di Angiolo Orvieto, Enrico Nencioni e Giuseppe Saverio Gargano.⁵⁷⁴

Per quanto riguarda Enrico Nencioni, che la Giaconi considerava il suo maestro, va ricordato innanzitutto che i due vissero per diversi anni nella stessa via fiorentina, vale a dire via delle Caldaie, nel quartiere di Santo Spirito.⁵⁷⁵ Sembra quindi plausibile che sia stato proprio Enrico Nencioni a far

⁵⁷⁴ Per queste e ulteriori informazioni biografiche su Luisa Giaconi si veda la voce corrispondente a cura di CERTINI, Rossella, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, v. 54, 2000.

⁵⁷⁵ DEL VIVO, Caterina, *Luisa Giaconi, otto poesie, una prosa*, in "Antologia Vieusseux", XVIII, 70, 1983, pp. 54-64.

conoscere alla Giaconi tanta letteratura inglese e americana, e forse anche a introdurla in alcuni dei salotti letterari inglesi del capoluogo toscano.

A Giuseppe Saverio Gargano, critico letterario e grande promotore della letteratura straniera in Italia, Luisa Giaconi fu legata da un'intensa relazione amorosa.⁵⁷⁶ Dopo la sua morte, infatti, proprio il Gargano si occupò di raccogliere in volume le poesie che la Giaconi aveva pubblicato sul "Marzocco" nel corso degli anni. Nel 1909 uscì quindi un primo volume di poesie, intitolato *Tebaide*; nel 1912 Gargano ne curò poi una seconda edizione, arricchita da una serie di nuovi testi inediti e da una sua *Prefazione* di carattere critico e biografico.⁵⁷⁷

Grazie a questa introduzione di Gargano siamo informati del fatto che Luisa Giaconi imparò la lingua inglese con l'aiuto di «una colta signora inglese», che le fece conoscere «qualcuna delle più belle espressioni di quella ricca e meravigliosa letteratura».⁵⁷⁸ Dopo aver ricordato la carente educazione letteraria della Giaconi, principalmente nutrita dalle personali e disordinate scelte di lettura, il Gargano rileva che proprio grazie alla scoperta della letteratura inglese «parve che il suo spirito sognante [...] si orientasse ad un tratto e trovasse senza sforzo la sua via».⁵⁷⁹ Stando a questa testimonianza, sembra che sia stata proprio la conoscenza della letteratura inglese a stimolare la sensibilità artistica di Luisa Giaconi, spingendola a esprimersi nella scrittura poetica.

Per quanto riguarda le caratteristiche formali della *Tebaide*, coloro che si sono occupati della Giaconi hanno sempre cercato di mettere in risalto la sapiente elaborazione metrico-stilistica delle sue poesie, risultato di una costante insoddisfazione tipica dell'autrice, di una «continua ricerca della compiutezza del verso».⁵⁸⁰ Anche Gargano, nella *Prefazione*, richiama l'attenzione del lettore sugli «effetti melodici di certe combinazioni ritmiche», e ricorda come la Giaconi tenesse molto «a questo suo lavoro d'artista», spesso lamentandosi di qualcuno che «scambiava i suoi versi per prosa armoniosa, mentre ella sapeva di farli rigidamente regolari».⁵⁸¹

⁵⁷⁶ Riguardo al Gargano, sarà opportuno qui ricordare soprattutto l'attività critica svolta nell'ambito di "Vita nuova" e della "Nazione letteraria" (tra gli anni Ottanta e Novanta, prima ancora della nascita del "Marzocco"): «rivendicando il ruolo del critico come interprete e non come puro filologo e scienziato, il Gargano vi proseguì la sua battaglia per la diffusione della cultura simbolista e dei suoi principali esponenti stranieri (S. Mallarmé, W. Whitman, R. Wagner e altri, maggio 1893), non trascurando di seguire la maturazione dell'estetismo di Angelo Conti e gli sviluppi dell'opera dannunziana». Cfr. PROIETTI, Domenico, *Giuseppe Saverio Gargano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 52, 1999.

⁵⁷⁷ GIACONI, Luisa, *Tebaide*, con un epilogo di G.S. Gargano, Bologna: Zanichelli, 1909; GIACONI, Luisa, *Tebaide*, con prefazione di G.S. Gargano, Bologna: Zanichelli, 1912.

⁵⁷⁸ GARGANO, Giuseppe Saverio, *Prefazione*, in GIACONI, *Tebaide*, 1912, cit., p. IV.

⁵⁷⁹ *Ibidem*.

⁵⁸⁰ DEL VIVO, *Luisa Giaconi*, cit., p. 54.

⁵⁸¹ GARGANO, *Prefazione*, cit., pp. VIII-IX.

Metricamente è possibile suddividere i testi della *Tebaide* in due macro-gruppi: il primo e più numeroso gruppo è costituito dai componimenti in versi tradizionali,⁵⁸² mentre nel secondo si trovano una decina di componimenti in versi che potremmo definire pseudo-esametrici. Proprio questi sono i versi che Gargano indica come i più tipici della poetessa fiorentina, soprattutto negli ultimi anni della sua attività letteraria. Si tratta di un verso lungo «costituito dall'unione di un senario, di un novenario o di un novenario e di un settenario».⁵⁸³ un verso pseudo-esametrico, appunto, riconducibile cioè all'esametro barbaro, ma con qualche significativa variazione. Anche Gargano ammette che la combinazione di senario o settenario con il novenario rappresenta di per sé una «unione non nuova», ma sottolinea come fosse «sentita da lei in nuovo modo e con una certa libertà di cui si trovano continui esempi nella poesia inglese».⁵⁸⁴ Questa ci pare un'indicazione estremamente preziosa: il modello alla base dei versi di Luisa Giaconi, cioè, è sì l'esametro carducciano, ma reinterpretato dalla poetessa fiorentina in parte per assecondare il suo «ritmo interiore»,⁵⁸⁵ in parte per cercare di avvicinarsi all'andamento ritmico della poesia inglese contemporanea. A ben vedere, infatti, gli esametri della Giaconi presentano spesso una struttura invertita, dove l'emistichio più lungo (generalmente novenario) precede quello più breve (senario o settenario), infrangendo così la struttura ritmica tipica dell'esametro classico e barbaro. Molto spesso, poi, gli esametri giaconiani consentono entrambe le scansioni, quella tradizionale e quella invertita. Per questi motivi, nel complesso, sembra senz'altro possibile parlare di metrica pseudo-barbara: si tratta infatti di versi volutamente ambigui, di esametri coscientemente «sbagliati».⁵⁸⁶

Fatte queste osservazioni, è bene sottolineare come anche nel caso della Giaconi non sia stato possibile individuare nessun esplicito riferimento a Whitman. Tuttavia se si considera che Giuseppe Saverio Gargano e soprattutto Enrico Nencioni sono stati tra i principali diffusori della letteratura anglo-americana in Italia – Whitman compreso – sembra plausibile immaginare che il verso lungo delle *Foglie d'erba* possa aver influenzato Luisa Giaconi in questo suo libero uso dell'esametro barbaro, in maniera simile a quanto era successo pochi anni prima anche a D'Annunzio e a Thovez. Proprio come loro, dunque, anche la poetessa fiorentina può essere collocata alle origini di quel filone dell'esametro falso o sbagliato che attraverserà gran parte del XX secolo, e anche nel suo caso questo risultato sembra essere stato influenzato, e in qualche modo giustificato, dall'esempio ritmico della poesia anglofona, e probabilmente anche di Whitman.

⁵⁸² Si trovano soprattutto endecasillabi, novenari e ottonari, raggruppati talvolta in strofe piuttosto tradizionali (es. terzine di endecasillabi, quartine o sestine di ottonari, ecc.), talaltra in strofe più insolite ma comunque regolari (per esempio sestine dove si alternano due endecasillabi, un novenario, un endecasillabo e due ottonari).

⁵⁸³ GARGANO, *Prefazione*, cit., p. IX.

⁵⁸⁴ *Ibidem*.

⁵⁸⁵ *Ibidem*.

⁵⁸⁶ Cfr. GIOVANNETTI – LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 238.

2.6 Poesia d'avanguardia: Whitman tra futuristi e vociani

Con l'inizio del XX secolo e la nascita delle avanguardie letterarie, il modello di Whitman non solo continua a essere attivo e ben presente, ma si dimostra anche in grado di rinnovarsi e di adattarsi alle esigenze di un contesto culturale e letterario in frenetica evoluzione. Nei primi anni del Novecento, infatti, diversi fattori intervengono a inaugurare una nuova fase della ricezione del poeta americano, proseguendo quella tradizione italiana delle *Leaves of Grass* che sin dall'inizio aveva cercato in Whitman una fonte di salvezza e di rinnovamento.

In primo luogo, nel 1907 viene pubblicata la più volte citata traduzione integrale delle *Leaves of Grass* a cura di Luigi Gamberale. In concomitanza con questo evento di capitale importanza per la storia del poeta americano in Italia (e in Europa più in generale), vengono pubblicati numerosi articoli e recensioni che propongono una lettura nuova della poesia whitmaniana, una sua reinterpretazione non solo letteraria, ma anche culturale e ideologica. Si tratta soprattutto, come abbiamo accennato, dell'articolo intitolato *Walt Whitman* pubblicato da Giovanni Papini sulla "Nuova Antologia" nel 1908, che contribuì in maniera determinante alla creazione di un nuovo "mito" italiano di Whitman, in tutto e per tutto conforme e funzionale alle filosofie della vita e della forza (di James, Bergson e soprattutto Nietzsche) che andavano affermandosi in tutta Europa.

Per indagare l'influenza di Whitman sulla produzione poetica italiana di inizio Novecento, sarà opportuno distinguere due fasi, simbolicamente separate dalla data spartiacque del 1909.⁵⁸⁷ La prima fase, ancora fortemente compromessa con le forme letterarie e culturali di fine Ottocento, corrisponde soprattutto all'esperienza della rivista milanese "Poesia", dove agli sviluppi più maturi della poesia simbolista italiana si affianca e si sovrappone l'incubazione delle novità che sarebbero presto esplose nel Futurismo. La seconda fase vede l'effettiva nascita delle avanguardie storiche e l'affermazione di nuove tendenze letterarie: nel 1909, infatti, Marinetti mette fine all'esperienza di "Poesia" e pubblica il Manifesto fondativo del Futurismo, mentre a Firenze Papini e Prezolini fondano la rivista "La Voce",⁵⁸⁸ che sebbene non fosse nata con intenti specificatamente letterari avrebbe finito per ospitare le prove di molti protagonisti della poesia italiana di inizio Novecento.

Nell'analisi della produzione poetica degli anni di incubazione del futurismo e della letteratura di avanguardia, dunque, ci siamo serviti innanzitutto dei preziosi fascicoli della rivista "Poesia" e

⁵⁸⁷ È chiaro come si tratti di una data di comodo, impiegata per distinguere due fasi in realtà ampiamente sovrapposte e interrelate. Un'altra data altrettanto utile a questo scopo potrebbe essere quella del 1912: anche se il Futurismo e "La Voce" nascono formalmente nel 1909, infatti, soltanto nel 1912 vengono pubblicati il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* e l'antologia di *Poeti futuristi*, mentre "La Voce" inizia a ospitare sulle sue pagine anche i testi letterari, in poesia e in prosa, dei suoi collaboratori.

⁵⁸⁸ Per l'esattezza il primo numero della rivista uscì il 20 dicembre 1908.

dell'antologia *I poeti futuristi* del 1912, la cui utilità come *specimen* dell'ibrida produzione poetica di questi anni è già stata messa in evidenza nel capitolo sui poeti simbolisti minori. Per quanto riguarda invece la fase successiva, sarà interessante non tanto seguire gli sviluppi della letteratura futurista, destinata a esaurirsi in estremismi formali e parole in libertà, quanto piuttosto analizzare le proposte stilistiche del gruppo di poeti raccolti intorno alla "Voce", tenendo inoltre presenti anche "Lacerba" (fondata da Papini e Soffici nel 1913 e dunque scaturita dallo stesso ambiente letterario e culturale della "Voce") e la "Riviera ligure" di Mario Novaro (che nonostante la posizione geograficamente marginale fu in stretto contatto con l'ambiente fiorentino, al punto da venire profondamente influenzata, da un certo momento in avanti, da alcune delle principali personalità vociane, vale a dire Papini e poi soprattutto Giovanni Boine).

A partire dall'analisi di queste risorse è possibile dimostrare l'importanza e l'ampiezza di circolazione delle *Leaves of Grass* nel panorama italiano di inizio Novecento, dal momento che il nome del poeta americano ricorre negli articoli, negli scritti teorici, nelle raccolte poetiche e persino negli scambi epistolari di molti protagonisti della letteratura di questi anni.⁵⁸⁹ Whitman continua cioè a rappresentare un importante punto di riferimento per i poeti futuristi e vociani, anche se questo non significa certo che le *Leaves of Grass* costituiscano l'unico o il principale modello stilistico e culturale di questi autori. Al contrario, proprio a inizio Novecento l'esempio formale whitmaniano viene a interferire in maniera più stretta con quello delle contemporanee esperienze francesi. Infatti, se i primi sperimentatori del *vers libre*, come Rimbaud, Kahn, Laforgue e Vielé-Griffin, pur avendo iniziato a tradurre e a far conoscere Whitman in Francia, non sembrano mostrare le tracce di un'effettiva influenza metrica delle *Leaves of Grass* sui loro testi, non risulta altrettanto facile dire lo stesso per alcuni poeti più tardi, come Maeterlinck, Peguy, Larbaud, Cendrars e soprattutto Paul Claudel.⁵⁹⁰ Se si ammette la possibilità che Whitman abbia giocato un ruolo importante per le soluzioni stilistiche adottate da questi poeti, è evidente come sarà sempre più difficile stabilire se la scelta del verso lungo e di figure retoriche di stampo biblico-whitmaniano da parte di alcuni poeti italiani degli anni Dieci debba essere ricondotta direttamente a Whitman o piuttosto alla rielaborazione che di quel modello aveva fatto la nuova generazione dei poeti francesi.⁵⁹¹

⁵⁸⁹ Curiosamente, non si trova in "Poesia" alcun articolo o recensione delle *Leaves of Grass*, nemmeno in occasione della pubblicazione della traduzione integrale di Gamberale; il nome di Whitman però, come si è già visto, ricorre un paio di volte nelle risposte all'*Enquête* sul verso libero bandita da Marinetti.

⁵⁹⁰ Cfr. *supra* sezione 1.1.2.

⁵⁹¹ Marina Camboni (nel recentissimo saggio *Giovanni Papini e Walt Whitman tra Pragmatismo, Nietzsche e Futurismo*, in "900 Transnazionale", 2, 1, marzo 2018, pp. 26-41: 39) sembra dare forse troppo per scontata la mediazione francese nella ricezione futurista della poesia whitmaniana: «Le parole in libertà costituiscono la versione avanguardista e modernista di un movimento nella poesia che era iniziato con la rottura di ogni schema metrico e l'adozione del verso libero da parte di Whitman e, attraverso i simbolisti e versoliberisti francesi e Mallarmé, era penetrata nella poetica Futurista».

Tuttavia, come abbiamo già accennato nel capitolo sulla ricezione italiana e francese di Whitman, l'importante non sarà stabilire l'esatta stratificazione delle influenze poetiche e distinguere le zone di sovrapposizione dei diversi modelli, ma verificare che nella pluralità di esperienze alla base della poesia italiana di inizio Novecento anche Whitman continua a occupare una posizione importante, portando avanti una tradizione tutta italiana delle *Leaves of Grass*.

2.6.1 Poeti futuristi

Dal punto di vista formale, nella maggior parte dei testi pubblicati su "Poesia" e nell'antologia di *Poeti futuristi* del 1912 sembra possibile rintracciare una serie di caratteristiche costanti, generalmente molto simili a quelle che abbiamo individuato nella poesia simbolista. Con questo non si vuole dire che sia possibile stabilire una tipologia ben definita di verso libero a questa altezza cronologica, poiché la varietà di autori e di forme rappresentata dall'antologia del 1912 dimostra come, al contrario, a tre anni di distanza dalla fondazione del Futurismo, non esistesse di fatto alcuna «normatività prestabilita nella realizzazione concreta del principio versoliberista».⁵⁹² Nonostante questo sembra effettivamente possibile riconoscere alcune «dominanti», che Alberto Bertoni individua nel «persistente richiamo a etichette macrostrutturali quali "canti", inni, odi, ditirambi», nell'impiego di strofe di lunghezza variabile, e soprattutto nella «contaminazione [...] di versi tradizionali e di versi affatto inusitati, a cadenza vagamente esametrica o whitmaniana, il più delle volte prodotta da somma di segmenti versali riconducibili alla tradizione».⁵⁹³ A questi elementi si può poi aggiungere ancora la diffusa preferenza, ben rappresentata soprattutto dai testi francesi di Marinetti, per l'anafora al posto della rima, vale a dire per un tipo di parallelismo verticale tra i versi che appartiene «alla sfera impulsiva e dinamica della retorica».⁵⁹⁴

Il caso forse più esemplificativo di queste caratteristiche formali è offerto dalle poesie di Paolo Buzzi, che insieme a Marinetti rappresenta – anche per ragioni anagrafiche – uno dei primi poeti futuristi, nonché un importante punto di riferimento per i più giovani seguaci del movimento. Per questi motivi, e per il fatto che Buzzi ha intitolato a Whitman uno dei testi del suo *Poema dei quarantanni*, si è deciso di analizzare nel dettaglio la sua produzione. Per ragioni simili si è scelto di considerare anche il caso di Enrico Cavacchioli, dal momento che i titoli e i temi di alcune *Leaves of Grass* sono decodificabili abbastanza chiaramente in alcuni testi della sua ultima raccolta, *Cavalcando il sole*. Infine, si

⁵⁹² BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., p. 336.

⁵⁹³ *Ivi*, p. 337.

⁵⁹⁴ *Ibidem*.

è voluto inserire in questo capitolo anche Giovanni Papini e Ardengo Soffici, per quanto, come è noto, la loro adesione al movimento futurista sia avvenuta in maniera decisamente peculiare e persino, in un certo senso, anti-marinetiana.⁵⁹⁵ Considerando la loro centralità all'interno dell'esperienza vociana e lacerbiana, inoltre, Papini e Soffici potrebbero altresì essere inseriti – a pieno titolo – nel capitolo successivo. La loro collocazione in questa sede, tuttavia, è giustificata dal fatto che si è ritenuto opportuno cominciare l'indagine sui poeti di inizio Novecento proprio con Giovanni Papini: a lui, infatti, si deve riconoscere un ruolo determinante in quella moderna ricezione culturale di Whitman che ha permesso al poeta americano di essere accolto come modello da tutta la nuova generazione di poeti, futuristi per primi. Questo è stato possibile non solo grazie all'articolo del 1908, ma anche ad alcuni scritti pubblicati su "Lacerba" e al costante dialogo (epistolare e non solo) con i suoi amici e collaboratori. Proprio grazie a Papini, infatti, un intellettuale di primissimo piano come Ardengo Soffici ha potuto conoscere il poeta americano e rimanerne affascinato al punto da comporre una *Risposta a Walt Whitman per il "Canto dell'esposizione"*.

2.6.1.1 Giovanni Papini e Ardengo Soffici

È lo stesso Papini a raccontarci il suo incontro con Walt Whitman, nella prima pagina del fondamentale articolo pubblicato sulla "Nuova Antologia" nel giugno del 1908. In una «stanzina nascosta in fondo alla casa», dentro una «rustica cesta di truciolo», Luigi Papini, artigiano ateo e garibaldino, conservava tutti i suoi libri, «poco più o poco meno di cento volumi».⁵⁹⁶ Ancora adolescente, Giovanni Papini trascorrevano le sue giornate leggendo avidamente quel centinaio di libri, che per lui erano «tutti sacri», «generosi di sorprese, di meraviglie e di promesse».⁵⁹⁷ Con questo spirito, il giovanissimo Papini aveva scoperto nella biblioteca del padre anche «i due volumetti della *Biblioteca Universale a cinque soldi*»⁵⁹⁸ dove Gamberale aveva raccolto le sue prime traduzioni whitmaniane.

Lungi dall'essere soltanto un aneddoto, questo racconto riesce a darci un'idea realistica dello spirito acritico, acerbo ma sinceramente appassionato con cui Papini aveva incontrato il poeta americano. Papini stesso confessa di aver letto e riletto quei due libretti con «quell'entusiasmo di cui non siamo più

⁵⁹⁵ Per un inquadramento della vicenda del futurismo lacerbiano e dei rapporti di Papini e Soffici con Marinetti, si veda SCALIA, Gianni, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. 4: "Lacerba", "La Voce" (1914-1916), a cura di Gianni Scalia, Torino: Einaudi, 1961, pp. 11-118: 14-76. La rottura definitiva sarà sancita dall'articolo *Futurismo e Marinettismo*, pubblicato su "Lacerba" il 14 febbraio 1915 a firma di Papini, Soffici e Palazzeschi.

⁵⁹⁶ PAPINI, Giovanni, *Un uomo finito*, in ID., *Opere. Dal "Leonardo" al Futurismo*, a cura di Luigi Baldacci, Milano: Mondadori, 1977, pp. 131-385: 141.

⁵⁹⁷ Ivi, p. 142.

⁵⁹⁸ PAPINI, *Walt Whitman*, cit., p. 330.

capaci dopo i vent'anni», senza curarsi di sapere «per quali ragioni quei canti eran composti di versi così lunghi» e senza pensare ai «pallidi laureati che contano le sillabe».⁵⁹⁹ Solo più tardi avrebbe letto le *Leaves of Grass* in lingua originale, avrebbe studiato «la vita e l'aspetto di Whitman in grossi libri americani» e si sarebbe interessato alle questioni di metrica affrontate da Jannaccone nel suo studio. Queste dichiarazioni sembrano suggerire, da un lato, come Whitman non sia un poeta come un altro per Papini, avendo giocato un ruolo importante nella primissima fase della sua formazione letteraria; dall'altro lato, però, dimostrano anche come l'autore dell'articolo del 1908 sia ormai dotato di tutti quegli strumenti critici che prima gli mancavano, e sia pronto a offrire un'interpretazione di Whitman molto meno ingenua e molto più consapevole di quella degli anni della sua adolescenza.

Così l'articolo papiniano del giugno 1908, scritto in occasione della pubblicazione della traduzione integrale delle *Foglie d'Erba* di Gamberale, «più che recensione, è testimonianza autobiografica, lettura critica in sintonia con la cultura italiana del tempo, oltre che azione pratica tesa ad additare all'Italia la via da seguire nella vita e nella letteratura».⁶⁰⁰ Come ha benissimo rilevato Marina Camboni, laddove Gamberale nel 1907 aveva fornito al pubblico italiano una nuova traduzione linguistica e letteraria dell'opera di Whitman, Papini ne offriva una «traduzione culturale»: il critico ormai maturo trovava nelle *Leaves of Grass* l'incarnazione poetica di quelle filosofie vitalistiche e pragmatiste di Bergson, di James e di Nietzsche che potevano finalmente rinnovare l'Italia, liberandola dalle scorie del passato.⁶⁰¹

Nell'Ottocento, con la sua selezione e traduzione dei testi americani, Gamberale aveva offerto un'immagine di Whitman come poeta-lavoratore in grado di portare dall'America il suo «nuovo vangelo democratico» agli uomini di tutto il mondo, compresi quelli più umili e ordinari;⁶⁰² nelle parole di Whitman Gamberale era riuscito a far risuonare quei valori di «umanitarismo socialista» e di «universalismo mazziniano» che ancora erano molto diffusi e molto sentiti in Italia,⁶⁰³ offrendo così una prima fisionomia del poeta americano che era riuscita ad affascinare, come si è visto, personalità quali Adolfo De Bosis e Giovanni Pascoli.

Se questa era l'immagine recepita anche da Papini negli anni della sua adolescenza, nell'articolo del 1908 il critico fiorentino aveva fornito un'interpretazione nuova del poeta americano come «uomo-dio, profeta e visionario».⁶⁰⁴ Per fare questo, aveva compiuto un'operazione di fatto molto simile a quella di Gamberale, selezionando cioè una serie di versi e di passi all'interno delle *Leaves of Grass* e riproponendoli fuori dal loro contesto e in una personale traduzione in prosa, in modo da individuare strumentalmente in Whitman un «precursore della filosofia della vita» che andava diffondendosi

⁵⁹⁹ Ivi, pp. 330-331.

⁶⁰⁰ CAMBONI, *Giovanni Papini e Walt Whitman*, cit., p. 33.

⁶⁰¹ Ivi, p. 28.

⁶⁰² Ivi, p. 34.

⁶⁰³ Ivi, p. 33.

⁶⁰⁴ Ivi, p. 35.

nell'Europa di inizio Novecento, un modello di superuomo necessario a promuovere una «avanguardia dei migliori».⁶⁰⁵

La nuova traduzione culturale di Whitman di inizio Novecento, cioè, veniva ad affiancarsi e a sovrapporsi alla ricezione italiana di Nietzsche e della sua filosofia della forza, accolta in quegli stessi anni tanto dall'élite intellettuale futurista guidata da Marinetti, quanto da Benito Mussolini e da quegli ambienti socialisti da cui sarebbe poi scaturito il movimento fascista.⁶⁰⁶ Whitman, come Nietzsche, offriva una possibile risposta alla crisi individuale e collettiva dell'Italia di quegli anni, per molti aspetti in ritardo rispetto alle altre nazioni europee. Da qui il mito di un uomo nuovo, la promessa di rinnovamento e di rinascita, di libertà e di forza vitale che le avanguardie italiane propugnavano nei loro manifesti.

Secondo Marina Camboni, anche l'innovazione futurista delle parole in libertà può essere interpretata come «la versione avanguardista e modernista di un movimento nella poesia che era iniziato con la rottura di ogni schema metrico e l'adozione del verso libero da parte di Whitman». Persino l'elenco degli oggetti del canto futurista nell'undicesimo articolo del Manifesto fondativo sembra formulato come un catalogo whitmaniano.⁶⁰⁷

11. Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le marea multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.⁶⁰⁸

Nel Manifesto *Guerra, sola igiene del mondo* del 1915, infine, Marinetti esplicherà il suo debito nei confronti del poeta americano, inserendolo tra i «quattro o cinque grandi precursori del Futurismo»: Emile Zola, Walt Whitman, Paul Adam, Gustave Kahn, Verhaeren.⁶⁰⁹

Anche negli scritti che Papini pubblica su "Lacerba" negli anni in cui partecipa all'esperienza futurista (pur con tutte le riserve e le ben note differenze che caratterizzano il futurismo fiorentino rispetto a quello marinettiano) il nome di Whitman ricorre più volte, citato sempre tra i precursori e i modelli del futurismo. In uno dei suoi primissimi articoli "futuristi", Papini racconta della curiosità e della diffidenza con cui lui e l'amico Soffici avevano assistito alla nascita del Futurismo, rilevando come

⁶⁰⁵ Ivi, p. 37.

⁶⁰⁶ Ivi, pp. 37-39.

⁶⁰⁷ Ivi, pp. 38-39.

⁶⁰⁸ MARINETTI, Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista*, prefazione di Aldo Palazzeschi, introduzione e note di Luciano De Maria, Milano: Mondadori, 1983, pp. 10-11.

⁶⁰⁹ Ivi, p. 305.

di fatto il rumoroso programma futurista non fosse poi radicalmente nuovo, ma derivasse molte delle sue idee da Walt Whitman, D'Annunzio, Verhaeren e da tanta letteratura francese.⁶¹⁰ La stessa convinzione veniva ribadita in un articolo di pochi mesi dopo, dove il Futurismo era definito come la «fioritura italiana di semi esotici» quali appunto «Walt Whitman, simbolisti, verslibristes, cubisti»,⁶¹¹ e infine in uno degli ultimi scritti futuristi di Papini, dove i primi due «grandi poeti futuristi» sono individuati ancora in Whitman e Verhaeren.⁶¹²

È evidente, in definitiva, come il ruolo di Giovanni Papini sia stato determinante per la ricezione di Whitman in questi anni: la pubblicazione dell'articolo del 1908, in un momento in cui l'ideologia futurista era ancora in fase di incubazione, e poi la sua partecipazione al movimento futurista hanno contribuito a una ricezione culturale di Whitman nuova rispetto a quella tardo-ottocentesca, più attuale e fruibile nel mutato contesto italiano di inizio Novecento. L'associazione delle *Leaves of Grass* a quella filosofia della vita e della forza deve essere stata essenziale per il radicamento del mito di Whitman nell'ideologia delle avanguardie italiane, per la sua affermazione come modello di riferimento dal punto di vista tanto letterario quanto culturale.⁶¹³

Questo indubbiamente è stato possibile soprattutto grazie alla posizione di assoluta preminenza occupata da Papini nel panorama letterario italiano di inizio Novecento, negli anni prima della guerra. È ben noto, infatti, che la marginalità cui personaggi come Papini e Soffici sono stati relegati nel dopoguerra non renda giustizia alla centralità della loro attività letteraria e artistica nei primi anni del XX secolo, offuscando per di più la profonda influenza da loro esercitata sul rinnovamento anche stilistico della letteratura italiana e sulla produzione di molti dei più grandi autori del tempo.⁶¹⁴ La collaborazione di Papini (spesso anche nel ruolo di fondatore e direttore) con alcune delle principali riviste letterarie del tempo, come almeno il “Leonardo” prima, “La Voce” e “Lacerba” poi, basta a mettere in luce il rilievo da lui assunto, nonché la sua capacità di intervenire attivamente sul gusto e sull'evoluzione letteraria italiana. All'attività editoriale andranno poi aggiunti il dialogo e il confronto

⁶¹⁰ PAPINI, Giovanni, *Aspettativa*, in ID., *L'esperienza futurista 1913-1914*, introduzione di Luigi Baldacci, Firenze: Vallecchi, 1981, p. 11.

⁶¹¹ ID., *La necessità della rivoluzione*, in ID., *L'esperienza futurista*, cit., p. 91.

⁶¹² ID., *Antichità del futurismo*, in ID., *L'esperienza futurista*, cit., p. 152.

⁶¹³ Il binomio Papini-Whitman e il ruolo riconosciuto al primo nella diffusione della poesia del secondo risulta evidente anche dal programma di conferenze organizzato da Giovanni Boine a Porto Maurizio, nell'inverno 1910-1911. Il progetto, che non andò a buon fine per l'«indisponibilità di tre degli oratori invitati», tra cui lo stesso Papini, prevedeva la partecipazione di sei studiosi: Gaetano Salvemini (*Condizioni morali del Mezzogiorno d'Italia*), Giuseppe Prezzolini (*Nazionalismo e irredentismo*), Giovanni Amendola (*Tolstoj*), Tommaso Gallarati Scotti (*Socrate*), Stefano Jacini (*Mareskovski*) e appunto Giovanni Papini su *Walt Whitman*. Per informazioni più dettagliate sulla vicenda, di cui si trova traccia naturalmente anche nei carteggi di Boine, si veda CONTORBIA, Franco, *La provincia di Boine*, in ID., (a cura di), *Giovanni Boine*, Atti del convegno nazionale di studi, Imperia, 25-27 novembre 1977, Genova: il Melangolo, 1981, pp. 19-66.

⁶¹⁴ A questo proposito è fondamentale il saggio di RICHTER, Mario, *Papini e Soffici. Mezzo secolo di vita italiana (1903-1956)*, Firenze: Le Lettere, 2005.

diretto con molti autori e intellettuali italiani contemporanei; a dimostrazione di ciò rimangono i suoi numerosi e fitti carteggi, primi tra tutti quelli con Ardengo Soffici e Giuseppe Prezzolini, suoi stretti collaboratori e cari amici per più di cinquant'anni, ma poi anche quelli con Aldo Palazzeschi, Pietro Pancrazi, Sibilla Aleramo, Giuseppe Ungaretti, Mario Novaro, e tanti altri.

Papini condivide con loro le sue riflessioni e i suoi progetti letterari, i suoi giudizi su diversi autori della letteratura italiana e straniera. Non stupisce pertanto che in questi carteggi il nome di Whitman ricorra con una certa frequenza. Particolarmente utile e interessante per il nostro discorso è il carteggio con Ardengo Soffici, di cui si vuole discutere qui perché il suo rapporto con il poeta americano sembra in gran parte influenzato proprio da Papini.

Infatti, in conclusione della lettera del 28 dicembre 1907, Papini scrive all'amico (che si trova ancora a Parigi):

Sarebbe bene che tu tornassi presto a Firenze per parlare di tutte queste cose. Ho comprato per te un Walt Whitman (*Le foglie d'Erba*) un volume di 600 pp. dove c'è tutto W.W. Credo che potremo fare qualcosa di pratico. Scrivimi.⁶¹⁵

Si tratta naturalmente della traduzione integrale dell'opera whitmaniana appena uscita per Sandron. Sin da questo primo momento, sembra emergere dalle parole di Papini la convinzione che questo non sia un libro come un altro, ma si tratti di un'opera in grado di ispirare e di guidare la loro volontà di fare «qualcosa di pratico», i loro progetti di rinnovamento letterario e anche spirituale dell'Italia di inizio Novecento.⁶¹⁶

Soffici risponde ringraziando l'amico per il suo «fraterno pensiero», e confessando che prima non conosceva nulla di Whitman, a parte «quel libretto della biblioteca universale», mentre ora ha trovato espresse nelle *Foglie d'Erba* «un'infinità di idee e anche d'immagini che [gli] frulla[va]no per il capo da anni».⁶¹⁷ Si può dire quindi che sia proprio il regalo di Papini a permettere il primo vero incontro di Soffici con Whitman, poiché solo in questa occasione Soffici riconosce la profonda affinità spirituale che lo lega al poeta americano. Non solo, nel *post scriptum* aggiunge:

A proposito ancora di W. immaginati che avevo creduto sempre che egli avesse scritto in versi ortodossi ed ora leggo che la sua è una prosa colle stesse intenzioni della mia.

Del resto nell'«Occident» Paul Claudel (di cui non avevo mai letto NULLA) dice: «J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre... Par le moyen de ce chant sans musique et de cette parole sans voix, nous sommes accordés à la mélodie de ce monde!».

Quantunque tutto ciò non provi nulla per la sua «facilità d'incontro» pure è curioso e interessante...⁶¹⁸

⁶¹⁵ PAPINI, Giovanni – SOFFICI, Ardengo, *Carteggio. 1903-1908, Dal "Leonardo" a "La Voce"*, a cura di Mario Richter, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1991, vol. 1, p. 167.

⁶¹⁶ A questo proposito si veda l'ottima ricostruzione della vicenda presentata da Richter nella sua introduzione a PAPINI-SOFFICI, *Carteggio*, cit., pp. 5-34.

⁶¹⁷ Ivi, p. 168.

⁶¹⁸ Ivi, p. 169.

Stando a quanto scrive, sembrerebbe che in questa stessa occasione Soffici sia venuto a conoscenza anche delle particolarità della forma metrica delle *Leaves of Grass*. Molto interessante è poi il fatto che, davanti a questa scoperta, Soffici abbia percepito in primo luogo una stretta somiglianza tra la ricerca stilistica whitmaniana e la propria, e che, in secondo luogo, abbia creduto opportuno riconnettere all'esempio americano anche le scelte metriche di Claudel, le cui dichiarazioni di poetica gli paiono curiosamente simili a quelle di Whitman.

Papini non risponde in merito alle riflessioni stilistiche di Soffici, ma confermando da parte sua quel sentimento di consonanza spirituale con il poeta americano gli scrive: «Whitman sarà il nostro terzo fratello. Amalo per me». ⁶¹⁹

Poche lettere dopo, Papini mette a parte l'amico della sua intenzione di scrivere un articolo su Whitman, ⁶²⁰ mentre Soffici gli comunica che tra gli ultimi «canti» che ha scritto uno è «in risposta al canto dell'Esposizione di Walb». ⁶²¹ Qualche giorno dopo Papini giudicherà «bellissima» la risposta a Whitman, ⁶²² che verrà pubblicata il 16 febbraio seguente nel primo e unico numero del “Commento”, la rivista che i due amici avevano progettato insieme nei mesi del soggiorno milanese. ⁶²³

In questa prima fase del confronto, sembra evidente come Papini e Soffici riconoscano in Whitman un «fratello» spirituale, un esempio per il loro progetto di rinnovamento della letteratura e della società italiana. Il poeta americano stimola la riflessione e la scrittura di entrambi, che quasi in contemporanea elaborano la *Risposta a Walt Whitman per il suo “Canto dell'esposizione”* e l'articolo *Walt Whitman*. Se infatti la poesia di Soffici è stata composta intorno alla metà del gennaio del 1908, il giorno 25 dello stesso mese Papini scrive a Prezzolini di aver «cominciato un saggio su W. Whitman» che «sarà uno dei [suoi] migliori perché scritto con l'anima»; ⁶²⁴ il 19 febbraio, comunica poi allo stesso Prezzolini l'intenzione di inviare il suo *Whitman* alla “Nuova Antologia”, a riprova del fatto che ormai l'articolo doveva essere concluso. ⁶²⁵

L'articolo viene pubblicato dalla “Nuova Antologia” qualche mese dopo, il 16 giugno 1908. Soffici però lo legge soltanto a fine luglio, e subito invia all'amico una lunga lettera interamente dedicata a

⁶¹⁹ Ivi, p. 174.

⁶²⁰ Ivi, p. 178, lettera dell'8 gennaio 1908.

⁶²¹ Ivi, p. 179.

⁶²² Ivi, p. 187.

⁶²³ Come è noto, il soggiorno milanese di Papini si risolse in un nulla di fatto, in quanto non riuscì ad avviare le sperate collaborazioni con le case editrici e i periodici milanesi, e vide naufragare anche il progetto del “Commento”, cui si era dedicato con grande entusiasmo insieme a Soffici e Casati. A proposito del “Commento”, si veda CONTORBIA, Franco (a cura di), *Il Commento (1908)*, Genova: Il melangolo, 1978: qui sono ripubblicati tutti gli scritti editi nell'unico numero della rivista, di cui l'introduzione ripercorre la breve e sfortunata vicenda.

⁶²⁴ PAPINI, Giovanni – PREZZOLINI, Giuseppe, *Storia di un'amicizia, 1900-1924*, Firenze: Vallecchi, 1966, p. 150.

⁶²⁵ Ivi, p. 163.

comunicargli le sue impressioni al riguardo, affermando di aver letto il saggio con un sentimento di «impazienza», di «ubriachezza eroica».⁶²⁶ Whitman è indubbiamente «un grandissimo poeta» per Soffici, che dichiara di non riuscire a leggerlo senza sentirsi «pigliare e strascinare verso qualcosa d’immenso».⁶²⁷ Nonostante questo, non lo ritiene un poeta più grande di Dante o di Baudelaire, perché è «troppo vasto e la sua vastità gl’impedisce d’avere un contorno netto, testardo, brutale, come hanno le cose».⁶²⁸

La vera grandezza, in generale, io credo che sia la costrizione, il dominio di sé stesso, la volontà creatrice che costituisce lo stile. Quando un uomo come W.W. o, per lo meno, con le *possibilità* di W.W. invece di lasciarsi andare a gridare un alleluia infinito, si costringe, si concentra, si irrigidisce, si crea dei compiti precisi, allora quel che perde in estensione lo guadagna in concretezza e in solidità [...].

Vi sono, io credo, due modi di togliere la libertà ad un uomo: il primo è quello di rinchiuderlo, il secondo di cacciarlo, di espellerlo. Ora l’opera di un piccolo o di un mediocre poeta leva il respiro a chi se ne ciba e lo chiude in un luogo stretto, dove non ci si può muovere – quella di W.W. glielo leva ugualmente obbligandolo a lanciarsi oltre tutti i confini, sempre più in là, sempre più in là.⁶²⁹

In una lettera del primo agosto Soffici torna a ribadire che «il grande artista deve concentrarsi e restringersi per divenir compatto e definitivo piuttosto che espandersi e perder forza e luce per abusi di forza e di luce». In particolare, proprio gli italiani, «razza libera per tradizione», non hanno bisogno tanto di essere liberati, ma piuttosto di essere frenati.⁶³⁰

Papini risponderà nel merito a queste riflessioni soltanto a qualche lettera di distanza, il 7 agosto, in parte concordando con l’amico, ma avanzando due obiezioni di diverso ordine. In primo luogo, secondo Papini, «accanto alle universali enumerazioni, c’è, in W.W. anche l’uomo, non l’Uomo, c’è il poeta in persona, proprio lui, che vede il mondo a modo *suo* colla *sua* anima, colle *sue* malinconie». Dunque non è vero che la sua poesia è sempre assolutamente universale e astratta, ma sa essere anche intima e personale, concreta. Riguardo poi all’universalità, a quella grandezza che comunque rappresenta la parte predominante dell’opera di Whitman, Papini ribalta provocatoriamente la questione: «se fa perdere il respiro è proprio colpa sua oppure dei nostri polmoncini di civilizzati?».⁶³¹

Parlando secondo la nostra misura toracica hai ragione. La poesia è dominazione – di sé stessi e degli altri. Restringendoci diamo prova di una forza eguale a colui che si espande. Non direi però superiore. Da tutte e due le parti c’è il pericolo. Da una parte si va verso l’angustia letteraria dello stilista – dall’altra verso lo sdilinquinamento del mistico e purtroppo c’è dato più spesso il primo caso.⁶³²

⁶²⁶ PAPINI-SOFFICI, *Carteggio*, cit., p. 276.

⁶²⁷ *Ivi*, p. 277.

⁶²⁸ *Ivi*, p. 278.

⁶²⁹ *Ivi*, p. 279.

⁶³⁰ *Ivi*, p. 282.

⁶³¹ *Ivi*, pp. 284-285.

⁶³² *Ibidem*.

Da qui, la conversazione devierà su quello che era, viceversa, il poeta più caro a Soffici, vale a dire Baudelaire. A questo proposito la disputa si farà più accesa, e getterà nuova luce sulla diversa concezione della poesia da parte dei due amici.⁶³³ La libertà, che entrambi auspicavano nella letteratura moderna, andava cercata secondo Soffici nell'ordine e nella disciplina, nel «felice incontro del genio col calcolo matematico, col rigore compositivo»,⁶³⁴ come avevano mostrato di voler fare, in ambito artistico, Cézanne e più recentemente Picasso, nonché, in ambito poetico, Baudelaire e la tradizione francese che a lui faceva capo. È evidente come si tratti di un'idea di libertà ben diversa da quella che Papini aveva trovato in Whitman o in Nietzsche.⁶³⁵

Non stupisce, dunque, che la poesia più matura di Soffici, ovvero quella composta a partire dal 1913, non riveli un grande debito nei confronti delle *Leaves of Grass*. Ha detto bene Pietropaoli quando ha affermato che Soffici «non nasce poeta, ma quando nasce alla poesia è subito e soltanto poeta “futurista”». ⁶³⁶ Quando scrive i primi *Chimismi* e poi le prime *Simultaneità*, Soffici ha già stretto i suoi rapporti con Marinetti e soprattutto con Apollinaire, e dunque risponde a finalità poetiche ed estetiche molto distanti da quelle whitmaniane. La fase che qui ci interessa indagare, pertanto, sarà piuttosto quella che precede quegli anni di silenzio poetico in cui Soffici aveva portato a compimento la propria maturazione poetica e avanguardistica (1909-1913), vale a dire la fase delle *Poesie giovanili* composte tra il 1901 e il 1908.⁶³⁷ Qui infatti la sua poetica si presenta ancora «come un singolare miscuglio di aspirazioni classicistiche e di suggestioni simbolico-impressionistiche», cui si intrecciano le prime suggestioni di Baudelaire, Rimbaud e Claudel. È proprio in questa fase ibrida e acerba che, accanto all'influenza della tradizione letteraria italiana e delle novità della poesia francese (queste ultime evidentemente determinate dal contesto parigino in cui Soffici si forma in questi anni), riescono a trovare spazio anche alcune suggestioni whitmaniane. Si tratta di testi che appartengono alle ultime *Giovanili*, come ovviamente la *Risposta a Walt Whitman per il suo “Canto dell'esposizione”*, ma forse anche *Il canto del gallo* e *Ragione poetica*, che pertanto saranno prese in esame nell'analisi dei testi. Nel caso della *Risposta a Walt Whitman*, il riferimento al poeta americano è esplicito nel titolo e nel tema: laddove Whitman in *Song of the Exposition* proclamava la fine della poesia di tradizione classica ed europea e la nascita della poesia americana, celebrativa dell'uomo comune, del lavoro e della modernità, Soffici ribatte annunciando la palingenesi della poesia antica e il ritorno della Musa sul suolo europeo. Tanto

⁶³³ A proposito della disputa su Baudelaire dell'agosto 1908 si veda il capitolo appositamente dedicato a questo tema da RICHTER, *Papini e Soffici*, cit., pp. 37-43.

⁶³⁴ Ivi, p. 42.

⁶³⁵ Ivi, pp. 42-43.

⁶³⁶ PIETROPAOLI, Antonio, *Le “Bizzeffe” di Soffici*, in ID. *Poesie in libertà. Govoni Palazzeschi Soffici*, Napoli: Guida, 2003, pp. 205-249: 208.

⁶³⁷ Si tratta delle poesie che compongono la prima e autonoma sezione di *Marsia e Apollo* nell'edizione di SOFFICI, *Opere*, IV, Firenze: Vallecchi, 1961, pp. 689-712.

qui quanto nel *Canto del gallo*, anch'esso evidente dichiarazione di un nuovo inizio e di un nuovo canto, Soffici sembra guardare a Whitman forse anche per la scelta del verso lungo e lunghissimo, per lo più giustificato dalla scansione logico-semanticamente del testo, anche se strutturalmente riconducibile più alla tradizione pseudo-barbara e simbolista italiana che non a quella biblico-whitmaniana. In *Ragione poetica*, invece, i versi sono generalmente più brevi, ma il proposito di dare vita a una poesia di nuovo tipo sembra esprimersi secondo principi tipicamente whitmaniani: la nuova poesia vuole essere libera, «senza rima, senza metro, senza legge», attraversata da un ritmo simile alla «voce volante del vento», al «numero solo che scande / il cuore dell'Universo». ⁶³⁸

È piuttosto evidente, in ogni caso, come questa momentanea (circonscritta a pochi mesi del 1908) e marginale presenza di Whitman nella poesia di Soffici debba essere messa «in relazione con l'entusiasmo di Papini per il poeta americano», ⁶³⁹ dimostrando così sia il ruolo del critico fiorentino nella diffusione delle *Leaves of Grass* nell'Italia di inizio Novecento, sia l'importanza di quest'opera per l'esperienza papiniana.

Come si è visto, la ricezione di Whitman da parte di Papini si traduce soprattutto in una profonda influenza di tipo culturale. Anche per Papini, cioè, Whitman agisce più a livello ideologico e spirituale che non a livello di elaborazione metrica e formale. O meglio, le poesie di Papini dimostrano certamente una volontà di liberazione dalle forme tradizionali, ma non tanto nella direzione del verso libero, quanto piuttosto in quella della prosa lirica e della poesia in prosa, riconducibile dunque a un «lirismo di matrice toscano-vociana». ⁶⁴⁰

Infatti, delle tre raccolte poetiche di Papini, la prima, *Cento pagine di poesia* (1915) è composta da venti testi per lo più classificabili come prose liriche o poemetti in prosa; la seconda, *Opera prima* (1917), è suddivisa dall'autore in *Venti poesie in rima* e *Venti ragioni in prosa*; la terza, *Giorni di festa* (1919), è anch'essa costituita interamente di prose liriche. Non a caso, la prima e l'ultima raccolta verranno ripubblicate insieme nel 1947 sotto il comune titolo *Poesia in prosa*. Gli unici testi davvero in versi sono appunto le *Venti poesie in rima* della seconda raccolta, che peraltro risultano composte di strofe piuttosto tradizionali e fittamente rimate. A metà strada tra versi lunghi e prosa lirica, poi, sono tre testi della prima raccolta: *La mia donna* (numero 2), *Le mie figliole* (numero 3) e *C'è un canto dentro di me* (numero 12). Se nella poesia dedicata alle figlie la maggior parte dei versi sono di misura tradizionale, persino inferiore all'endecasillabo, gli altri due testi sono composti di versi molto lunghi, che talvolta arrivano a occupare diverse righe ciascuno, avvicinandosi alle dimensioni di un paragrafo di prosa. Proprio *C'è un canto dentro di me* e *La mia donna* sono scelti da Donato Valli per dimostrare come anche il versetto

⁶³⁸ Cfr. *supra* sezione 1.2.

⁶³⁹ RICHTER, Mario, *La formazione francese di Ardengo Soffici. 1900-1914*, Milano: Vita e Pensiero, 1969, p. 107.

⁶⁴⁰ AVETO, Andrea, *Giovanni Papini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 81, 2014.

biblico sia stato tra gli elementi «all'origine della scrittura frammentistica».⁶⁴¹ Per descrivere lo stile papiniano, Valli parla di una «scrittura che è fortemente ritmica ma sostanzialmente ametrica», caratterizzata da una «cadenza salmodiante» generata soprattutto dalla ricorrenza del «fenomeno ripetitivo in prima sede».⁶⁴² L'analisi di Valli, per il resto pienamente condivisibile, sembra però trascurare il ruolo di tramite svolto da Whitman, che aveva offerto un eccellente esempio di come quegli strumenti espressivi di derivazione biblica potessero essere efficacemente impiegati in poesia. Sembra in effetti piuttosto difficile credere che nel comporre questi testi – specie nell'inserire le numerose anfore e ripetizioni che li caratterizzano – Papini non fosse consapevole della somiglianza formale che li avvicinava alle poesie dell'amato poeta americano. Tanto più che in *C'è un canto dentro di me* Papini parla di uno «spaventoso canto d'amore», un canto di indicibile potenza,

Un canto senza misura e senza tempo; senza ritmo e senza leggi.
Un canto che non può adagiarsi in nessuna forma e che spezzerebbe qualunque linguaggio.
(vv. 9-10)

Dunque forse è possibile riconoscere l'influenza whitmaniana sulla forma di alcuni testi di Papini. Nonostante questo, il poeta americano non rappresenta di certo l'unico modello cui Papini guarda per la composizione delle sue poesie. Dietro alla scelta della prosa lirica e della poesia in prosa andranno individuati soprattutto Baudelaire, Rimbaud, Nietzsche e forse anche Dossi sul versante italiano. Proprio grazie a questa forma, tipicamente vociana, Papini riesce a trovare «nella dimensione lirica il giusto equilibrio tra poesia e pensiero», senza che il secondo «travolga e soverchi la prima».⁶⁴³

Se dunque Papini non può mancare nella nostra ricognizione sull'influenza di Whitman sulla poesia italiana, il suo ruolo dovrà essere riconosciuto non tanto nell'assimilazione dei tratti formali tipici delle *Leaves of Grass* nella sua produzione in versi, ma proprio in quella nuova «traduzione culturale» del poeta americano e nella diffusione della sua opera tra i principali esponenti del panorama letterario italiano di inizio Novecento.

2.6.1.2 Paolo Buzzi

Paolo Buzzi è indubbiamente uno dei protagonisti del movimento futurista italiano, sin dalle sue origini: vicino a Marinetti dal 1901, è tra i principali collaboratori alla rivista milanese “Poesia”, nonché tra i

⁶⁴¹ VALLI, Donato, *Vita e morte del “frammento” in Italia*, Lecce: Milella, 1980, p. 62.

⁶⁴² Ivi, pp. 63-64.

⁶⁴³ Il giudizio, già continiano (CONTINI, Gianfranco, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze: Sansoni, 1968, p. 673) è accolto da BRUNI, Raoul, *Papini e la poesia (1912-1918)*, “Studi novecenteschi”, XXXVI (2009), 78, pp. 507-517.

primi firmatari del Manifesto fondativo del 1909 e poi fedele sostenitore del programma politico del movimento anche negli anni di collaborazione con il fascismo. Insieme a Marinetti, Buzzi è l'unico futurista a essere nato ancora negli anni Settanta dell'Ottocento, rappresentando così una figura di riferimento per gli altri poeti del movimento, più giovani di circa una decina d'anni.

Insieme e accanto alla produzione futurista, Buzzi sviluppò tuttavia anche temi e tratti autonomi e originali: in particolare, si dovranno tenere presenti il suo grande amore per la musica, specchio per certi versi della perizia metrica che lo caratterizza, e la predilezione per la poesia civile e celebrativa, a tratti esplicitamente patriottica (come nel caso del *Poema di Garibaldi* del 1919).

Per quanto riguarda la produzione teorica, Buzzi rappresenta uno dei primi e pochi poeti italiani ad aver riflettuto in sede critica sul verso libero negli anni in cui questo iniziava ad affacciarsi sul panorama italiano, affiancando così prime prove poetiche e riflessione teorica. Dopo un esordio ancora legato alla tradizione leopardiana e carducciana, Buzzi aveva iniziato la sua sperimentazione metrica proprio nei primissimi anni del nuovo secolo, in tempi ancora molto lontani dal Futurismo. Nei sette anni intercorsi tra il 1901 e il 1907, infatti, Buzzi si era imposto di scrivere una raccolta di cento liriche all'anno, tutte intitolate *Romanze* e ciascuna dedicata a una diversa tonalità musicale "in minore".⁶⁴⁴ Già nelle *Romanze in Do minore* (1901), ma poi soprattutto nelle *Romanze in Re minore* (1902), Buzzi aveva dimostrato una precoce abilità compositiva e una grande attenzione alla sperimentazione metrica, mescolando forme tradizionali a versi dalla fisionomia del tutto nuova, di misura brevissima o molto lunga.⁶⁴⁵ Ciò che rende queste bizzarre prove ancora più interessanti è il fatto che proprio nella raccolta del 1902 Buzzi avesse inserito un *Proemio*, nel quale appunto esprimeva le proprie convinzioni in merito nuove forme di metrica libera che andavano diffondendosi in quegli anni. Quella stessa prefazione, con alcune modifiche, avrebbe poi costituito la risposta inviata a Marinetti per la sua *Enquête*,⁶⁴⁶ e poi, con il titolo *Verso libero*, sarebbe stata addirittura inserita come premessa all'antologia marinettiana di *Poeti futuristi* del 1912. Pertanto, è chiaro come questo testo assuma un'importanza non solo in relazione alla poesia di Buzzi, ma anche per l'intera riflessione e produzione futurista, costituendo tra l'altro la prova del ruolo giocato dal poeta milanese nell'elaborazione delle basi anche teoriche e programmatiche del movimento futurista.

In questo scritto Buzzi in effetti delinea alcuni nuclei essenziali della propria concezione del verso libero. Innanzitutto, la nuova poesia viene considerata non tanto o non solo come una questione

⁶⁴⁴ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 42. Delle settecento poesie composte in questi anni, Buzzi ne pubblicherà solo una piccola selezione, nel volume *Bel canto. Capriccio melodico*, Milano: Studio Editoriale Lombardo, 1916.

⁶⁴⁵ Ivi, pp. 42-46.

⁶⁴⁶ MARINETTI, *Enquête Internationale sur le Vers Libre*, cit., risposta di Paolo Buzzi, pp. 142-148.

tecnica e formale, ma principalmente come una «questione di sostanza».⁶⁴⁷ È la concezione stessa della poesia ad essere cambiata, in quanto essa si trova ad esprimere la mentalità e «l'anima» dei poeti moderni. Sin dall'inizio della sua trattazione, Buzzi ricollega l'esperienza versoliberista italiana a quella francese, spiegando come lui stesso avesse cercato di diffondere «le idee affermate in Francia dalla scuola di Gustave Kahn», propugnandone «il diritto ad acquistare naturalità italiana».⁶⁴⁸ Già nel 1901-1902, cioè, Buzzi si dimostra piuttosto aggiornato sulle novità provenienti dal versante francese, e sembra dichiarare esplicitamente che la suggestione – soprattutto teorica – per i suoi esperimenti poetici e per quelli contemporaneamente compiuti da Marinetti (cui si era avvicinato nel 1901 recensendo la *Conquête des Etoiles*) derivi proprio da lì.

A questa sorta di premessa teorica segue una definizione più concreta di cosa rappresenti il verso libero per Buzzi, vale a dire non più «un semplice tipo di sillabe canore, ma un complesso di ritmi sul quale costantemente influisce una sensazione musicale» derivata da musicisti come Wagner e Debussy. Il riferimento musicale non è certo una novità, e anzi è anch'esso facilmente riconducibile alle teorie versoliberiste francesi, e tuttavia bisognerà riconoscere la sincerità e la convinzione con cui Buzzi sa recuperarlo e farlo proprio, mettendolo realmente in atto in composizioni come l'ode *A Claude Debussy*. Ciascuna strofa, secondo Buzzi, deve essere generata da un «accento di impulsione» che «come nella conversazione dirige tutto un periodo» e che deve essere «comunicato alle parole per mezzo del sentimento» che agita il poeta. Ne consegue, evidentemente, che ciascun poeta o persino ciascuna poesia debba essere espressa in una forma personale, slegata da qualsiasi norma precostituita e invece creata e stabilita in quanto massimamente adatta ad esprimere un particolare pensiero.⁶⁴⁹

Interessante è poi la conclusione del testo programmatico buzziano. A differenza di molti altri versoliberisti, Buzzi non rinnega e non rifiuta del tutto le forme chiuse, e anzi dichiara di aver composto lui stesso in metri tradizionali e di avere tutta l'intenzione di continuare a farlo, confessandosi «ancora un poco sempre innamorato della Poesia che è sforzo, titanico sforzo a esprimere, con l'obbedienza a determinate leggi e la vittoria su determinati ostacoli, i mille aspetti dell'anima momentanea e della natura immanente».⁶⁵⁰ Nonostante questo, Buzzi riconosce e distingue due diverse finalità alle forme tradizionali e alle forme libere. Se le prime possono funzionare per creare poesia destinata al popolo, alla «massa delle braccia e dei cuori», solo la metrica nuova può servire per «la massa delle menti e delle direttrici energie sociali» e può esprimere «tutto il mistero psichico e musicale della vita nella sua essenza più alta, e, insieme più profonda».⁶⁵¹ Solo la poesia libera, «eminentemente aristocratica e

⁶⁴⁷ Ivi, p. 142.

⁶⁴⁸ *Ibidem*.

⁶⁴⁹ Ivi, p. 143.

⁶⁵⁰ Ivi, p. 145.

⁶⁵¹ Ivi, p. 146.

difficile», è in grado di soddisfare le necessità espressive del mondo e della mentalità dei tempi moderni.⁶⁵²

In più occasioni la critica ha in effetti sottolineato come il rapporto di Buzzi con le forme chiuse non sia sempre stato conflittuale, e come anzi siano state soprattutto le direttive futuriste a costringerlo ad allontanarsi sempre di più dagli esperimenti in metri tradizionali per adeguarsi alle esigenze di radicale rinnovamento formale del movimento.⁶⁵³ Anche negli anni di “Poesia”, comunque, Buzzi continuerà ad alternare «momenti tradizionali ad altri di spiccata novità»,⁶⁵⁴ e se si sfogliano le sue raccolte più importanti e più dichiaratamente versoliberiste, vale a dire *Aeroplani* (1909)⁶⁵⁵ e *Versi liberi* (1913), si continuano a trovare sia testi in versi lunghi caratterizzati da «strutturazione oratoria» o da «registro efficacemente narrativo», sia testi che allineano «unità ritmicamente ben scandite e mensuralmente vicine alla regolarità».⁶⁵⁶ Il principio dominante della metrica libera buzziana, allora, andrà cercato proprio nella dissonanza e nell'accostamento di tipologie metriche e ritmiche diverse, talvolta contrastanti.

In ogni caso, le sue affermazioni in merito alla nuova metrica non lasciano adito a dubbi in merito alla sua piena e convinta partecipazione al rinnovamento versoliberista. In particolare, sono soprattutto due interventi di Buzzi su “Poesia” a risultare rilevanti a questo proposito.

Il primo è rappresentato dalla recensione del 1908 alle *Liriche* di De Bosis, appena riedite nel XII libro del “Convito” (1907). Buzzi non risparmia elogi per il poeta romano, che viene definito «erede genuino del Foscolo e del Carducci».⁶⁵⁷ Come ogni poeta veramente grande, De Bosis possiede secondo Buzzi «altezza di ideale, nobiltà di concetto, forza d'espressione, squisitezza di sensibilità, potere sintetico, maestria assoluta delle leggi ritmiche, misura sempre logica e colpo d'occhio perfetto sui confini creativi».⁶⁵⁸ Questo apprezzamento incondizionato, in verità forse eccessivo, è però tanto più interessante quanto più si applica anche a una poesia come l'*Ode a un Macchinista*, «caratteristica per la coraggiosa sprezzatura del verso e l'esperimento liberissimo dei ritmi»,⁶⁵⁹ a noi già ben nota perché ispirata precisamente al modello formale whitmaniano. Ora, sebbene Buzzi rilevi in effetti che molti

⁶⁵² Ivi, p. 148.

⁶⁵³ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., pp. 242-243; PIGNATARI, Giampaolo, *Prefazione* in BUZZI, Paolo, *Aeroplani*, Milano: Lampi di stampa, 2009, pp. X-XIII. Ma il giudizio risale già ad alcuni contemporanei; si veda almeno quello di Boine nella recensione a *Bel Canto* del 1916 (ora edita in BOINE, Giovanni, *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, a cura di Davide Puccini, Milano: Garzanti, 1983, pp. 220-222): «D'un tratto si sgancia e si slaccia (si cala le brache) ed eccoti in camicia un poeta tradizionale. O quasi».

⁶⁵⁴ PIGNATARI, *Prefazione*, cit., p. XIII.

⁶⁵⁵ A sottolineare gli intenti dichiaratamente eversivi di questa raccolta non bisognerà dimenticare che proprio in apertura di *Aeroplani* venne pubblicato il II Proclama futurista di Marinetti.

⁶⁵⁶ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., pp. 244-245.

⁶⁵⁷ BUZZI, Paolo, *Adolfo De Bosis*, “Poesia” (8), settembre 1908, pp. 19-22.

⁶⁵⁸ Ivi, p. 20.

⁶⁵⁹ Ivi, p. 21.

potrebbero trovare da ridire su un componimento «discutibile» come questo, si dichiara però in prima persona «entusiasta di questo libero canto», affermando di ammirarne «il passaggio gagliardo dagli elementi psicologici agli elementi sociali ed universali», e soprattutto la forma metrica, «stupendamente indovinata», nonché «l'unica idonea» al contenuto espresso.⁶⁶⁰

Il secondo intervento di Buzzi su cui si vuole richiamare l'attenzione è di nuovo una recensione, questa volta dedicata nientemeno che al *Verso Libero* di Gian Pietro Lucini.⁶⁶¹ Per sua stessa ammissione, Buzzi “scopre” Lucini solo negli anni della collaborazione con “Poesia”, poiché fino a quel momento conosceva di lui solo poche opere.⁶⁶² Questo può farci riflettere, da una parte, sul clima fervido e ricco di stimoli della rivista, che intorno alla figura di Marinetti raccoglieva e metteva in contatto alcune delle personalità più rilevanti del panorama italiano e francese, ma anche sul ruolo giocato da Lucini negli anni formativi del Futurismo italiano. Lucini infatti è considerato da Buzzi come un vero e proprio «Maestro», celebrato come una delle più eccezionali menti dell'ultima generazione, dotato di una «spaventevole massa di coltura» e di una «incantevole fosforescenza di genialità». Il suo *Verso Libero* rappresenta un libro «nuovo ed eroico», che Buzzi scrive di voler offrire alla sete dei giovani ingegni moderni come «fontana di pura idealità indigena».⁶⁶³

La recensione si sofferma poi sull'impressionante quantità di materiali e di riflessioni raccolta nell'«enorme volume» di Lucini. Pur non nascondendo le difficoltà che si incontrano nel tentare di leggerlo e di analizzarlo con ordine, Buzzi riesce a riconoscere il significato storico di questo testo capitale, definito felicemente come «la confessione di un figlio di due secoli»: con scientificità ed eloquenza, cioè, Lucini passa qui in rassegna tutte le correnti e i movimenti letterari, «tutti i profili del massimo e del minimo interesse letterario»; «tutta l'Arte Poetica nuova ed eterna, insomma», una ricapitolazione della letteratura recente e di quella contemporanea necessaria ad aprire la strada a quella imminente e futura. E proprio a questo proposito, Buzzi afferma: «una parola non fa Gian Pietro Lucini, nel suo Libro: *Futurismo*. Ma, pure, questa parola si direbbe creata dal suo libro. Essa, comunque, è nata con lui, se non da lui».⁶⁶⁴ Si tratta di un chiaro riconoscimento del valore fondativo che l'opera poetica ma soprattutto teorica di Lucini riveste per i futuristi, proprio nel momento in cui il Manifesto veniva pubblicato.

È evidente, in sostanza, il ruolo di primo piano giocato da Buzzi all'interno del Futurismo italiano: prova ne sono – oltre al lungo sodalizio con Marinetti, l'assidua collaborazione a “Poesia” e la ricorrenza del suo nome nei Manifesti futuristi – proprio i suoi testi, innovativi tanto dal punto di vista

⁶⁶⁰ *Ibidem*.

⁶⁶¹ BUZZI, Paolo, “*Il Verso Libero*” di Gian Pietro Lucini, “Poesia” (9), 1-2, febbraio-marzo 1909, pp. 16-18.

⁶⁶² PIGNATARI, *Prefazione*, cit., p. XIV.

⁶⁶³ BUZZI, “*Il Verso Libero*”, cit., p. 16.

⁶⁶⁴ *Ivi*, p. 18.

formale quanto per alcuni dei temi trattati, come la celebrazione del progresso, delle macchine e delle novità tecnologiche. Buzzi rappresenta cioè un punto di riferimento non solo teorico, ma anche poetico e stilistico, per molti aspetti rappresentativo delle caratteristiche comuni a gran parte della poesia futurista.

A metà strada tra dichiarazioni teoriche e dimostrazioni poetiche si colloca il testo programmatico che apre la sezione dedicata a Buzzi all'interno dell'antologia dei *Poeti futuristi* del 1912, vale a dire l'*Inno alla poesia nuova*, poi confluito nella raccolta *Versi liberi* del 1913. Dal punto di vista formale, questo testo appare meno eversivo di altri, anche se esprime convinzioni di poetica piuttosto interessanti per il nostro discorso:

[...]

Questa poesia è figlia del vento dell'Alpi,
è bianca di neve, azzurra di cielo, è rossa di sangue e di sole.

Non mente. Non conta i suoi passi. È senza misure
come la Vita fuori della carne,
come l'adorabile Nulla.

Hai tu mai chiesto
di quanti piedi sia lunga
la linea spezzata del lampo?
Quante cesure
sobbalzano a un verso di vento?

Ama il ritmo
con cui sposo il mio cuore al tuo cuore, al cuore del mondo.

Sei libero? Puoi bestemmiare il Dio che vuoi?
Baciare le donne che credi?
Regnare la tua repubblica d'istinti e di sogni?

Ascoltami e seguimi!
Forse, per un soldo di meno nella tasca,
ti troverai un fremito di più nella midolla.

La Lira è la Macchina,
oggi.
Un vortice di ruote diverse
giganti invisibili:
un anelito di mille sirene,
le scintille si sposano agli astri,
i fiammiferi ai fulmini:
crepitano le girandole azzurrognole ovunque,
la luce reticola il mondo.
Tutto è torpedine.
Anche le lucciole, quasi,
scoppiano in frastuono di chiaro
sul buio notturno dei fiori.
Fu fatta vendemmia di stelle.
Il mosto elettrico
innonda di fuoco la terra dei nuovi Demoni.

[...]

Già a un primo sguardo, si nota come la poesia sia composta da strofe di lunghezza estremamente disomogenea che a loro volta accolgono versi sia brevi (anche di una singola parola) sia lunghissimi. Se poi si passa ad analizzarne i contenuti, risulta evidente il carattere programmatico del testo, che dichiaratamente rivendica la novità delle proprie forme così come dei temi trattati. Riutilizzando un paragone tipicamente whitmaniano, la libertà della misura e del ritmo dei versi viene paragonata a quella della natura, riconosciuta quale unico modello della nuova poesia. In un rapporto di interdipendenza, poi, alla novità delle forme corrisponde quella dei contenuti, volontariamente trasgressivi e persino violenti (viene rivendicata la libertà di amare qualsiasi donna, di seguire i propri desideri e i propri istinti, e addirittura quella di bestemmiare qualsiasi Dio), o più semplicemente nuovi perché al passo con i tempi, con le moderne macchine e con i «nuovi Demoni».

Tra le altre poesie di Buzzi, poi, una in particolare assume grande rilevanza come paradigma formale per buona parte dei poeti attivi nel *milieu* futurista, vale a dire l'ode *A Claude Debussy*. L'ode fu infatti pubblicata per la prima volta su "Poesia" tra 1908 e 1909, alla vigilia della pubblicazione del manifesto fondativo, e dunque offerta proprio per esemplificarne la nuova poetica. In seguito, la poesia entrerà a far parte della raccolta *Aeroplani*, pubblicata nello stesso 1909, e infine nell'antologia del 1912. In effetti, se molto spesso Buzzi allinea versi di misura e ritmo abbastanza regolari, l'ode *A Claude Debussy* rappresenta un esempio degli esperimenti più liberi e arditi del poeta milanese, che mette qui in atto un sistema allusivo, contrastivo e ambiguo fondato soprattutto sul frequente uso di versi lunghi composti di stampo più luciniano che non carducciano. Per queste ragioni, proprio l'ode dedicata a Debussy verrà presa in considerazione per prima nell'analisi dei testi.

Dopodiché, si è voluto dare conto di quel filone civile e retorico ben rappresentato nella produzione di Buzzi. Per fare ciò si è scelto innanzitutto di analizzare alcune strofe dell'*Inno alla guerra*, testo che apre la prima raccolta futurista di Buzzi, che sin dal titolo *Aeroplani* dichiara apertamente le sue intenzioni. Anche in questo caso è il verso lungo a costituire il fondamento metrico del testo, pur nella forma del verso lungo composto fortemente compromesso con la tradizione. In particolare però, ancora più che nell'ode *A Claude Debussy*, qui come in tutti i testi del filone civile di Buzzi è proprio la partitura retorica del testo ad assumere un ruolo preponderante, dal momento che sono anafore, parallelismi e ripetizioni di vario genere a svolgere una funzione davvero strutturante. Lo stesso si può dire di un'altra poesia della stessa raccolta, vale a dire la *Grande Elegia Romana*, dove tutte le quattordici strofe sono aperte dall'invocazione anaforica *O Roma!*. Anche se non è possibile stabilire alcun legame diretto, non sembra irrilevante notare la somiglianza con il già analizzato poemetto *A Roma* di Umberto Saffiotti. Anche in quel caso, infatti, la tematica civile si concretizzava in una celebrazione della città

eterna, assunta come simbolo di potenza imperiale ma anche come immagine di continuo rinnovamento, in quanto proprio la grandiosità del passato di Roma costituiva il fondamento per la sua rinascita moderna. Una tematica molto simile, dunque, che in entrambi i casi viene svolta in forma enfatica e retorica, con versi lunghi solo parzialmente riconducibili al modello barbaro e frequentemente scanditi dalle figure di ripetizione.

Infine, per ovvie ragioni, si è scelto di analizzare la poesia *Whitman*, raccolta nel *Poema dei quarant'anni* (edito nel 1922 ma in gran parte composto durante la guerra). Come lo stesso titolo suggerisce, si tratta di una raccolta dotata di una sua coesione e compattezza, costruita intorno al tema autobiografico: giunto a quarant'anni, il poeta sente in qualche modo conclusa una fase della propria vita e anche della propria produzione poetica. In queste diciannove «sinfonie psichiche» (come lui stesso le chiama nella brevissima prefazione), Buzzi ripercorre alcune tappe della propria esistenza, dall'infanzia sino alla maturità, ricordando gli amici più cari (tra cui compaiono i nomi di tanti letterati italiani del tempo, dall'immane Marinetti a Palazzeschi, Govoni, Ada Negri e molti altri), ma anche i più amati musicisti e poeti internazionali. Proprio in quest'ultima sezione (che corrisponde all'*Ottava Sinfonia*), accanto ai grandi scrittori di tutti i tempi, Buzzi ricorda Carducci, Pascoli, D'Annunzio e molti dei principali poeti francesi della modernità (da Baudelaire⁶⁶⁵ a Laforgue e Rimbaud). Qui trova spazio anche Whitman, collocato tra Poe e Maeterlinck. Al poeta americano, dunque, non è riservata alcuna particolare preminenza, né basterebbe il suo inserimento qui a dimostrarne l'influenza su Buzzi. Tuttavia, la poesia recita così:

L'oltremare, l'oltremondo,
la barbarie gran madre delle civiltà,
il canto novissimo, senza progeniture, grande,
libero come tutte le Patrie sotto tutti i Cieli.
O impuro divino: e se mi feci uno stile
volante, fu sapendo che odiavi la sintassi
Taglio e luce e suono di scure è ne' tuoi ritmi.
L'anima, in te, per te, s'accavalla con le onde,
si pasce di scintille sui gorgi,
tocca le prode vergini,
crea Manhatt dai mille visi,
tesse le bandiere degne delle stelle, rulla
la marcia funebre degli Eroi giovinetti e veterani,
spira il vento che ricongiunge le ceneri dei morti
in una teoria di rose calde pazze di gioire,
sussurri di celeste morte alza sulle anime.
Poeta: sculto sei con la fiaccola alta – nel mio sogno –
a picco il mar dell'Arte, come la Statua della Libertà.

⁶⁶⁵ A proposito di Baudelaire, è importante ricordare che Buzzi nel 1917 aveva tradotto i *Fiori del Male* (Milano: Istituto Editoriale Italiano).

Whitman è quindi celebrato come vero e proprio simbolo di novità, libertà e genuinità artistica. Persino la Statua della Libertà, oltre a fare riferimento al notissimo monumento situato al centro della baia di Manhattan (così spesso nominata nelle *Leaves of Grass*), potrebbe forse rappresentare anche un simbolo di libertà poetica, come suggerirebbe la sua sovrapposizione con la figura del poeta americano e la sua collocazione «a picco il mar dell'Arte». Ancora più interessante, poi, è il fatto che proprio alla sregolatezza delle poesie di Whitman e al suo “odio” per la sintassi Buzzi riconduca il primo stimolo (quasi una giustificazione) per il proprio «stile volante».

Anche nel caso di Buzzi, dunque, se non si può affermare che Whitman rappresenti l'unico o il principale modello alla base della sperimentazione nell'ambito della nuova metrica (un ruolo preponderante, evidentemente, hanno giocato le contemporanee esperienze francesi), sembra doveroso riconoscere al poeta americano qualche responsabilità: sicuramente come esempio di un atteggiamento eversivo, e forse anche come riferimento per l'impiego di versi lunghi e di una certa modalità retorica e celebrativa tipica di alcuni testi civilmente impegnati.

2.6.1.3 Enrico Cavacchioli

L'esperienza poetica futurista costituisce soltanto una parentesi all'interno della lunga e variegata attività artistica di Enrico Cavacchioli, che già dal 1914 la abbandonerà per dedicarsi soprattutto al teatro. Nonostante questo, Cavacchioli è senz'altro uno dei principali esponenti letterari del Futurismo negli anni della nascita del movimento, vale a dire soprattutto gli anni della rivista “Poesia”: il suo nome figura nei principali manifesti futuristi, a partire da quello fondativo del 1909, così come nell'antologia del 1912. Cavacchioli, come ha sottolineato Giovannetti, «è un vero e proprio prodotto di Marinetti», che tra il 1906 e il 1914 gli fa vincere un concorso di “Poesia” e gli pubblica ben tre raccolte poetiche:⁶⁶⁶ *L'incubo velato* (1906), *Le Ranocchie turchine* (1909) e *Cavalcando il sole* (1914). Dunque anche Cavacchioli, come Buzzi, è tra i poeti futuristi prediletti da Marinetti e a lui più vicini nei primi anni del Novecento, tanto da venire presentato al panorama letterario italiano come esempio degli obiettivi e delle novità che il Futurismo perseguiva.

Tuttavia, proprio come quella di Buzzi, anche l'opera di Cavacchioli risulta tutt'altro che spontaneamente e violentemente eversiva. Le prime due raccolte pubblicate per le edizioni di “Poesia”, al contrario, risultano formalmente molto vicine alla regolarità. Le *Ranocchie turchine*, benché introdotte dal manifesto fondativo del Futurismo, sono composte per lo più in quartine di endecasillabi o di settenari, e solo marginalmente accolgono qualche primo esperimento in versi lunghi.

⁶⁶⁶ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 240.

È soltanto con *Cavalcando il sole*, che non a caso reca il sottotitolo *Versi liberi*, che Cavacchioli adotta effettivamente forme piuttosto libere. Nelle poesie qui raccolte, infatti, l'autore abbandona i metri chiusi e i «versi più irridenti e leggeri» delle *Ranocchie* e sceglie invece «un verso lungo, con un ritmo molto lento, quasi un verso neutro, un contenitore» che in realtà finisce per muoversi in modo quasi «greve» proprio a contatto con temi futuristi come le macchine, la velocità, il rifiuto del passato, e via dicendo.⁶⁶⁷ A ben vedere, si tratta di versi per lo più scomponibili in misure tradizionali, anche se spesso è possibile individuare al loro interno anche una motivazione logico-semantiche e, soprattutto, un certo tipo di attenzione retorica, «sottolineata anche dalla frequenza davvero insolita degli esclamativi e dalla non minore frequenza del “tu” ammonitorio o incitatorio».⁶⁶⁸

Tra i modelli formali e tematici della poesia più matura di Cavacchioli si possono individuare sicuramente Marinetti e i poeti della sua cerchia (anche se con riferimento più alla fase simbolista e pre-futurista della loro produzione), la contemporanea esperienza crepuscolare, e poi ancora D'Annunzio, alcuni maestri francesi e in una certa misura anche Walt Whitman. Come tipico dei poeti di inizio Novecento, e soprattutto proprio di quell'ambiente milanese simbolista e proto-futurista, Cavacchioli si pone «ecletticamente in ascolto delle diverse suggestioni esterne», anche se «con un di più di sostanziale indifferenza per esse, tanto da poterle usare indifferentemente, senza mai esaurirsi in esse».⁶⁶⁹ Se cioè Cavacchioli mantiene sempre una propria cifra personale, individuabile soprattutto in quella vocazione all'orrore e alla morte messa in evidenza da Giorgio Barberi Squarotti, di segno ancora tardo-romantico e scapigliato, nella sua poesia si sovrappongono suggestioni diverse, fino ad arrivare anche all'eccesso, come nell'«intenzione di esaurire motivi, invenzioni, modelli, reminiscenze».⁶⁷⁰

In questo «eclettismo», cioè, si può individuare tanto un punto di forza di Cavacchioli, attento e aperto alle novità e alla sperimentazione poetica del suo tempo, quanto il segno più visibile della sua debolezza, la sua «mancanza di vero senso critico e di misura»,⁶⁷¹ con la conseguente incapacità di elaborare una cifra stilistica davvero nuova e originale.

Secondo Barberi Squarotti, i luoghi in cui Cavacchioli si avvicina di più alle novità avanguardiste non sono tanto quelli in cui si cimenta un po' artificiosamente nella celebrazione delle macchine e del progresso, quanto piuttosto quelli dove abbraccia con sincerità «il sogno di grandi orizzonti, di viaggi liberi per le strade del mondo», e interpreta la funzione di poeta come iniziatore, come vate che indica ai posteri la via da seguire nella «corsa di superamento continuo», di «rottura dei limiti».⁶⁷² Sono i temi

⁶⁶⁷ BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, *L'ultimo sogno funebre: la poesia di Cavacchioli*, "Critica letteraria", XV (1987), 57, pp. 691-712: 707.

⁶⁶⁸ Ivi, p. 712.

⁶⁶⁹ *Ibidem*.

⁶⁷⁰ Ivi, p. 708.

⁶⁷¹ Ivi, p. 707.

⁶⁷² Ivi, pp. 710-711.

trattati soprattutto nella sezione *A gola spalancata!*,⁶⁷³ in testi come *L'orizzonte*, *Canto della via aperta* e *Tempo di Tamburo*.

Ora, non sembrerà un caso che proprio nei testi che Barberi Squarotti indica come i più profondamente vicini alle istanze libertarie del XX secolo sia possibile individuare un riferimento piuttosto scoperto alle *Leaves of Grass*.

Già Paolo Giovannetti, infatti, ha riconosciuto come *Tempo di Tamburo* si richiami a Whitman tanto nel titolo quanto nei contenuti:⁶⁷⁴ se il titolo traduce quasi letteralmente quello della celebre sezione dei *Drum-Taps*, il contenuto programmatico ricorda molto da vicino quello di *Poets to come*. In entrambi i casi, infatti, la poesia rappresenta un messaggio rivolto al futuro: là, Whitman affidava la propria opera ai poeti che gli sarebbero succeduti, lasciando loro il compito di comprenderla e giustificarla; qui, l'insegnamento che Cavacchioli consegna ai posteri consiste nell'«estasi | divina del libero canto», ovvero in una poesia che si qualifica come «forza satanica» in grado di rovesciare «il mondo che trapassa». La metafora della guerra che, a partire dal titolo, attraversa l'intero componimento, si spiega proprio attraverso questa concezione della poesia come «lezione di rivolta e di distruzione della norma»,⁶⁷⁵ come arma in grado di distruggere il mondo attuale, forse proprio per costruire quello futuro. Un messaggio dunque tipicamente futurista, espresso con l'esplicita mediazione di Whitman.

Ma non basta: anche il *Canto della via aperta*, dove Cavacchioli offre «l'esaltazione del “più in là”, della sfida al limite degli spazi consueti, della tensione alla conquista del mondo»,⁶⁷⁶ presenta nel titolo un'esatta traduzione della *Song of the Open Road* whitmaniana. Come il poeta americano, anche Cavacchioli chiama a raccolta coloro che vogliono unirsi a lui sulla strada della libertà («tutti gli uomini delusi, vinti e sottoposti alla fatica, vittime del lavoro e delle convenzioni sociali»),⁶⁷⁷ ponendosi come capofila, poeta “condottiero” e quasi, si vorrebbe dire, “profeta”, che invita i suoi soldati-seguaci ad abbandonare la vita passata per vivere quella nuova.

Anche dal punto di vista metrico, dunque, dietro a questi versi lunghi, di per sé riconducibili al modello del verso composto tipico del simbolismo italiano, si dovrà forse riconoscere una suggestione

⁶⁷³ Sebbene io non sia riuscita a individuare un riferimento testuale preciso, mi sembra che anche il titolo di questa sezione sia abbastanza esplicitamente riconducibile a Whitman; penso per esempio alla «song of the bleeding throat» del tordo di *When Lilacs last in the Dooryard Bloom'd*, o alla «trembling throat» dell'uccello di *Out of the Cradle Endlessly Rocking*, oppure, e soprattutto, alle «strong melodious songs» cantate «with open mouths» in *I Hear America Singing*. I canti «a gola spalancata» di Cavacchioli, cioè, mi sembrano strettamente affini alla poesia nuova, forte e cantata a piena voce delle *Leaves of Grass*. A sostegno di questa ipotesi, si dovrà ricordare che anche Papini, nel saggio dedicato a Whitman, impiega la stessa identica espressione, addirittura citandola tra virgolette: «Walt Whitman ha qualche cosa da dire agli uomini e vuole che gli uomini l'ascoltino, e perché lo sentano meglio, egli “canta, a gola aperta, i suoi canti gagliardi e melodiosi?”» (PAPINI, *Walt Whitman*, cit., p. 335).

⁶⁷⁴ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., pp. 241-242.

⁶⁷⁵ BARBERI SQUAROTTI, *L'ultimo sogno funebre*, cit., p. 710.

⁶⁷⁶ *Ibidem*.

⁶⁷⁷ *Ibidem*.

whitmaniana. Sembra infatti significativo che proprio nella raccolta più radicalmente innovativa dal punto di vista formale si individuino tracce tanto esplicite della lettura di Whitman. Se la struttura morfologica di questi versi è indubbiamente modellata, con scarsa originalità, sull'esempio dei simbolisti italiani e del primo Marinetti, forse la scelta del respiro lungo e retorico potrà essere ricondotta anche al fascino delle *Leaves of Grass*. Una possibile prova a supporto di questa ipotesi potrebbe essere suggerita proprio dal fatto che quando Cavacchioli sceglie finalmente di adeguarsi alle esigenze futuriste di rinnovamento formale, non guarda in realtà alle più recenti esperienze delle parole in libertà, delle simultaneità o dei chimismi, ma sceglie una forma di verso lungo ormai superato dai suoi contemporanei.

Per esemplificare le modalità di impiego del verso lungo da parte di Cavacchioli si è scelto di analizzare, oltre ai testi citati, anche *Inno alla crudeltà* e *Fuga in aeroplano*. Il primo è il testo che apre quella stessa sezione *A gola spalancata!* cui appartengono anche *Tempo di tamburo* e il *Canto della via aperta*. Come suggerisce il titolo, si tratta di un testo molto simile, per temi e toni, all'*Inno alla guerra* di Buzzi o all'*Inno alla violenza* di Cardile, collocandosi cioè all'interno di quella serie di poemetti futuristi che costituiscono di fatto anche dei veri e propri «manifesti».⁶⁷⁸ Qui infatti Cavacchioli non si risparmia una canonica celebrazione delle macchine moderne e della forza del progresso, pure declinata secondo quel personale gusto per il macabro che caratterizza la sua poesia già dall'*Incubo velato* del 1906. Se la tematica futurista risulta di fatto poco originale, dal punto di vista formale questo testo riesce a rappresentare bene quella modalità oratoria che Barberi Squarotti identifica come cifra stilistica costante e piuttosto tipica dell'autore,⁶⁷⁹ che sembra qui avvalersi in maniera più efficace che altrove di procedimenti iterativi e retorici propri della poesia civile e celebrativa. Qualcosa di simile può dirsi anche per *Fuga in aeroplano* (appartenente sempre alla medesima sezione della medesima raccolta), di cui si è scelto di analizzare le prime tre strofe, sufficientemente rappresentative delle modalità compositive dell'intero testo: anche qui, infatti, la tematica futurista dell'aeroplano è svolta in forma originale, in versi generalmente molto lunghi, per lo più rispondenti a una scansione retorico-semanticamente e solo di rado scomponibili in segmenti tradizionali convincenti.

⁶⁷⁸ VIAZZI, Glauco, *I poeti del futurismo, 1909-1944*, Milano: Longanesi, 1978, p. 130.

⁶⁷⁹ BARBERI SQUAROTTI, *L'ultimo sogno funebre*, cit., p. 712.

2.6.2 Poeti vociani

Dopo la fase di transizione e compromesso rappresentata soprattutto dalla corrente simbolista e in parallelo alla roboante azione di rottura futurista, fu soprattutto l'esperienza della rivista fiorentina "La Voce" a segnare «l'inaugurazione del vero Novecento, l'avvento degli "scrittori nuovi" in verso e in prosa», determinando definitivamente «il superamento delle forme letterarie ottocentesche, nonché della stessa cultura ottocentesca».⁶⁸⁰

Fondata nell'inverno del 1908 da Papini e Prezzolini, "La Voce" era nata, come è noto, dalla convinzione della necessità di un profondo rinnovamento culturale e morale nell'Italia di inizio secolo, e pertanto si proponeva di offrire un luogo per l'incontro e il dibattito di diverse opinioni in merito a questioni di cultura, filosofia, politica, cronaca, attualità e via dicendo. La letteratura occupava una posizione del tutto marginale ed era comunque circoscritta alla dimensione della riflessione critica, non essendo riservato alcuno spazio alla pubblicazione di nuove creazioni letterarie, né in poesia né in prosa. "La Voce" mantenne questo assetto per tutta la prima fase della propria storia, vale a dire tra il 1908 e il 1912, occupandosi prevalentemente di questioni politiche di primo piano nell'Italia del tempo (come la questione meridionale, il sistema scolastico, l'analfabetismo o la guerra in Libia).⁶⁸¹

Non tutti i collaboratori della rivista avevano però le medesime convinzioni riguardo agli intenti che "La Voce" doveva perseguire e alla direzione in cui occorreva procedere. In alcune occasioni, perciò, l'inconciliabilità di alcune fratture portò a una serie di secessioni e profondi mutamenti: la crisi di fine 1911, in particolare, portò all'allontanamento di personaggi che erano stati fino ad allora centrali nell'ambiente vociano, come soprattutto Amendola e Salvemini, e dette inizio a un «inarrestabile» percorso «verso l'involutione letteraria»,⁶⁸² reso tangibile fin dai mesi in cui la direzione passò a Papini, dal marzo al novembre 1912, e poi compiuto definitivamente negli ultimi due anni di vita della rivista, dal 1914 al 1916, con la direzione di Giuseppe De Robertis.

Nell'articolo del 7 novembre 1912 con cui riassumeva ufficialmente la direzione della rivista, Prezzolini si impegnava ad accogliere anche «la creazione artistica dei suoi collaboratori».⁶⁸³ Da questo momento, ben venti autori italiani e quattro stranieri (Apollinaire, Fort, Péguy e Claudel) pubblicarono le loro poesie sulla "Voce". La critica ha già da tempo segnalato come sia «difficile disegnare una linea

⁶⁸⁰ FALQUI, Enrico, *Le poesie della Voce*, in ID. (a cura di), *Tutte le poesie della "Voce"*, Firenze: Vallecchi, 1966, pp. VII-XXXVI: X.

⁶⁸¹ Per informazioni più dettagliate sulla storia o sui contenuti della rivista si rimanda a ROMANÒ, Angelo, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. 2: *La Voce (1908-1914)*, a cura di Angelo Romanò, Torino: Einaudi, 1961, pp. 11-80. Un Indice generale di tutti i testi e gli articoli pubblicati sulla "Voce" si trova nello stesso volume alle pp. 721-784.

⁶⁸² Ivi, p. 55.

⁶⁸³ PREZZOLINI, Giuseppe, *Come faremo la "Voce"*, in "La Voce", 7 novembre 1912.

di confine continua intorno a un'area che contiene contemporaneamente» poeti tanto numerosi e con personalità così diverse,⁶⁸⁴ e tuttavia proprio in questa varietà di sperimentazioni e proposte gran parte della successiva letteratura italiana del Novecento «ha sempre, implicitamente o esplicitamente, riconosciuto i propri incunaboli».⁶⁸⁵

Volendo tentare di individuare le caratteristiche dominanti della letteratura vociana, bisognerà fare riferimento, da una parte, alla sperimentazione e innovazione formale, declinata soprattutto nelle forme dell'espressionismo linguistico e del frammentismo, e dall'altra al serio e profondo impegno morale di questi autori (che del resto corrisponde perfettamente a quello della "Voce" politica dei primi anni), che per lo più si traduce nella tendenza all'autobiografismo e all'indagine interiore.

L'aspetto che a noi interessa soprattutto considerare, in questa sede, è appunto quello dell'elaborazione di nuove forme letterarie e soluzioni metrico-stilistiche. Per una ricerca volta a indagare l'influenza del verso lungo prosastico di derivazione whitmaniana sulla poesia italiana, infatti, l'esperienza vociana rappresenta un momento particolarmente interessante, in quanto proprio nella produzione dei collaboratori della "Voce" si registra la massima interazione e sovrapposizione tra poesia e prosa che la storia della nostra letteratura ricordi, traducendosi nelle opposte e complementari soluzioni della versificazione lunga tendente alla prosa e del frammento di prosa breve, preziosa, elaborata, liricamente intonata. Nei testi vociani, la prosa può risultare spezzata in frequenti a capo e tramata da numerose figure retoriche e ripetizioni, mentre la poesia può esprimersi nella forma distesa e continua del paragrafo di prosa. In un contesto simile, individuare confini precisi tra generi e forme letterarie rischia di essere un'operazione non solo difficile, ma anche arbitraria.⁶⁸⁶ Senza considerare poi che non è semplice neppure stabilire con certezza che cosa gli autori stessi di quei testi considerassero poesia e cosa classificassero invece come prosa.⁶⁸⁷ Giovannetti ha opportunamente osservato che il «rimescolamento di valori», l'ambiguità e la confusione tra poesia e prosa non è un fenomeno circoscritto a qualche autore minore dell'ultimo decennio dell'Ottocento, dal momento che «una vera e

⁶⁸⁴ ROMANÒ, *Introduzione*, cit., p. 70. I venti poeti in questione sono: Giannotto Bastianelli, Giovanni Boine, Dino Campana, Vincenzo Cardarelli, Carlo Carrà, Salvatore Di Giacomo, Luciano Folgore, Corrado Govoni, Piero Jahier, Gian Pietro Lucini, Nicola Moscardelli, Aldo Palazzeschi, Giovanni Papini, Enrico Pea, Giuseppe Prezzolini, Clemente Rebora, Umberto Saba, Camillo Sbarbaro, Ardengo Soffici e Giuseppe Ungaretti.

⁶⁸⁵ Ivi, p. 13.

⁶⁸⁶ A proposito della distinzione tra poesia e prosa in questa delicata fase storica, Pazzaglia ha scritto che «la linea divisoria tra i due passa per un discrimine sottile e non facilmente definibile; o meglio, da definire volta per volta, poeta per poeta, componimento per componimento, tenendo presente che la ricca sperimentazione dell'epoca determinò spesso versi e prose legati da una sottile analogia», in PAZZAGLIA, *Manuale di metrica italiana*, cit., p. 177.

⁶⁸⁷ A dimostrazione di ciò si può ricordare che nell'antologia di poesia del 1920 Papini e Pancrazi avevano incluso anche le opere in prosa di autori come Pirandello, Deledda, Tozzi e molti altri. Vedi PAPANI, Giovanni – PANCRAZI, Pietro, *Poeti d'oggi (1900-1920)*, Firenze: Vallecchi, 1920.

propria crisi di identità del verso» continua a riscontrarsi «nelle lettere italiane sino agli anni Venti ben inoltrati». ⁶⁸⁸

Volendo grossolanamente tentare una distinzione, si potrebbe dire che ai fini di questa ricerca interesserà analizzare non tanto le prose liriche e i frammenti, spesso derivati abbastanza direttamente dalla tradizione francese che fa capo a Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, ⁶⁸⁹ quanto piuttosto i casi in cui è la poesia ad avvicinarsi alla prosa, spesso oltrepassando tanto i confini dei versi tradizionali quanto quelli dei versi barbari e composti dei simbolisti, assumendo di volta in volta una cadenza prosastico-discorsiva o un andamento biblico-salmodiante. Utilizzando una terminologia suggerita da Simone Giusti, ⁶⁹⁰ si potrebbe dire cioè che i poemetti in prosa e le prose liriche restano “dalla parte della prosa”, costituendosi cioè, soprattutto, in opposizione alla forma narrativa e distesa del romanzo, pur caricandosi di fatto di una maggiore tensione lirica; viceversa, i versi lunghi e la poesia prosastica rimangono “dalla parte della poesia”, come proposta comunque *versificata* alternativa sia alla prosa lirica che alla versificazione tradizionale. A distinguere le due categorie, a livello superficiale e tuttavia determinante, sembra essere quasi unicamente la scelta del *découpage*, della spezzatura del testo in linee che pur non rispondendo più alle misure metriche tradizionali continuano ad alludere a quelle in forma polemica, alternativa, eversiva, rifiutando al contempo la continuità del testo in prosa.

È chiaro come una distinzione di questo tipo non si salvi da quel rischio di arbitrarietà accennato poco sopra, costringendoci a operare una selezione non del tutto soddisfacente, talvolta persino all'interno della produzione *poetica* dei medesimi autori: è il caso di Piero Jahier, per esempio, ma anche di Dino Campana, autori entrambi di raccolte poetiche che includono tanto testi in prosa quanto in versi. Da una schematizzazione di questo tipo, inoltre, resterà escluso Giovanni Boine, uno dei poeti più importanti del gruppo vociano, e che tuttavia rappresenta forse «la più paradossale figura di “poeta” della nostra letteratura», non avendo mai pubblicato un solo verso. ⁶⁹¹ Per questo motivo, Boine non sarà preso in considerazione nelle nostre analisi dei testi, ma qui non si può fare a meno di segnalare che nel suo epistolario si incontra più volte il nome di Whitman, a dimostrazione del fatto che il poeta ligure lo conosceva bene e lo ammirava. ⁶⁹² Forse, si potrà supporre che nei versi lunghi delle *Leaves of*

⁶⁸⁸ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 252.

⁶⁸⁹ A proposito della poetica del frammento e del ruolo di Ardengo Soffici nel costruirne le basi teoriche e ideologiche a partire dalla tradizione francese si veda il fondamentale studio di VALLI, *Vita e morte del “frammento” in Italia*, cit. Sulle radici del frammento nella dimenticata tradizione italiana del poemetto in prosa, invece, si veda GIUSTI, *L'instaurazione del poemetto in prosa*, cit.

⁶⁹⁰ GIUSTI, *L'instaurazione del poemetto in prosa*, cit.

⁶⁹¹ FEBBRARO, Paolo, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *I poeti italiani della “Voce”*, Milano: Marcos y Marcos, 1998, pp. 9-53: 33.

⁶⁹² Al di là delle lettere sul «whitmanismo» di Novaro, che saranno analizzate diffusamente nella sezione di questo capitolo a lui dedicata, e tralasciando le occasioni in cui Whitman viene citato a proposito del ciclo di conferenze che Boine stava organizzando a Porto Maurizio nel 1910-1911 (cfr. *supra* sezione 2.6.1.1, nota 613), il nome del poeta americano ricorre diverse volte soprattutto nella corrispondenza con l'amico Alessandro Casati (BOINE,

Grass Boine non avesse trovato una forma espressiva adatta alla propria concezione del mondo e della poesia, e che pertanto abbia cercato di abbattere le whitmaniane barriere tra poesia e prosa battendo però dal lato opposto del muro.

All'interno della categoria di "poeti vociani" che qui prendiamo in considerazione, dunque, rientrano innanzitutto i già citati Jahier e Campana, i quali rappresentano – per ragioni diverse – due dei poeti italiani per i quali la critica ha pronunciato più spesso il nome di Whitman. Da un lato, i versetti biblici jahieriani sono quanto di più stilisticamente vicino alle *Leaves of Grass* si trovi nella letteratura italiana di inizio Novecento; dall'altro, proprio la suggestione di Whitman sembra aver agito in profondità nella potente rappresentazione che Campana fa della propria poesia e della propria stessa esistenza.

Accanto a Jahier e Campana, poi, sono stati inclusi in questo capitolo autori che solo in parte possono essere definiti "vociani", in quanto collaborarono solo marginalmente o per periodi molto brevi alla rivista fiorentina (come del resto lo stesso poeta di Marradi), e che tuttavia si trovarono in stretto contatto con quel contesto culturale e condivisero almeno in parte le caratteristiche stilistiche e tematiche del gruppo vociano. Si tratta, innanzitutto, di Sibilla Aleramo e della sua raccolta *Momenti* (che sebbene sia stata pubblicata solo nel 1921 raccoglie le poesie composte a partire dal 1912). Come è noto, la Aleramo non solo collaborò con "La Voce", ma intrattenne rapporti di tipo sia professionale che umano o sentimentale con numerosi esponenti del gruppo vociano. Meno noti ma ben più importanti, poi, sono i quattro articoli che Sibilla pubblicò sulla "Nuova Antologia" a proposito di Whitman, tra il 1902 e il 1908.

Un altro autore da tenere in attenta considerazione è Riccardo Bacchelli, i cui versi lunghi accentuali sono stati concordemente ricondotti dalla critica al modello whitmaniano. Nonostante la breve durata della sua collaborazione alla "Voce" (soltanto per pochi mesi nel 1912), i *Poemi lirici* mostrano un chiaro debito nei confronti di quella tradizione letteraria. Il caso di Bacchelli, inoltre, ci permetterà di accennare alla rivista romana "Lirica" (1912-1913), nata – similmente a "Lacerba" – in

Giovanni, *Carteggio*, III, *Amici del "Rinnovamento"*, a cura di Margherita Marchione e S. Eugene Scalia, prefazione di Giancarlo Vigorelli, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1977). Il 25 maggio 1910, Boine ringrazia entusiasticamente Casati per avergli fatto conoscere Claudel, che paragona all'autore delle *Leaves of Grass*, definendolo «un'anima universale che ha dentro di sé più profondamente ed armonicamente il cosmico caos di Walt Whitman» (ivi, pp. 401-402); il 1 giugno, Boine scrive all'amico: «Oh datemi dunque del succo umano a bere, ché ho sete, e usciamo fuori all'aperto tripudiando con Walt Whitman compagno e maestro!» (ivi, p. 405). Il 9 gennaio 1911, Boine scrive a Tommaso Gallarati Scotti: «Ho letto ora in Walt Whitman nel canto *Del terribile dubbio delle apparenze* un verso di cui son pieno: "una stretta di mano mi ha pienamente soddisfatto"» (ivi, p. 558). Si tratta dell'ultimo verso di *Of the Terrible Doubt of Appearances*, nella sezione *Calamus*. Dopo la pubblicazione di *Un ignoto* sulla "Voce" nel febbraio 1912, accusato di «peguismo e whitmanismo», Boine risponde a Giovanni Amendola senza respingere il contatto con i due poeti stranieri, ma ribadendo come il suo scritto esprima unicamente se stesso e sia scritto nel ritmo suo personale (BOINE, Giovanni, *Carteggio*, Tomo IV, *Amici della Voce. Vari, 1904-1917*, a cura di Margherita Marchione e S. Eugene Scalia, prefazione di Giovanni Vittorio Amoretti, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1979, p. 292).

opposizione e in alternativa alla “Voce”, e che riconosceva tra i suoi principali modelli e ispiratori proprio Walt Whitman.

Infine, in questo capitolo si tratterà anche il caso di Mario Novaro, direttore di un'altra ben nota rivista letteraria di inizio Novecento, vale a dire “La Riviera Ligure”. Nonostante la sua collocazione geografica isolata e distante dal centro fiorentino, l'attività editoriale della “Riviera” fu infatti influenzata profondamente dalla collaborazione di Novaro con alcune delle principali personalità vociane: Papini, in un primo momento, poi Jahier e soprattutto Boine, che sulle pagine della rivista condurrà una celebre rubrica di recensioni letterarie, *Plausi e botte*. Da un certo momento, cioè, le due riviste appaiono strettamente legate tra loro, animate dagli stessi protagonisti, negli stessi anni, in parallelo. Novaro sarà quindi interessante innanzitutto in quanto principale espressione della “Riviera ligure”, ma anche per il suo rapporto con Whitman e per la particolare forma dei suoi testi, costantemente incerti tra la poesia e la prosa.

In definitiva, “La Voce” risulta significativa non solo in sé e per sé, ma in quanto vero e proprio cuore pulsante di una stagione letteraria che, attraverso percorsi diversi, si sviluppa anche in altre esperienze, più e meno lontane e differenti, come appunto quelle di “Lacerba”, “Lirica” e “La Riviera Ligure”. Seguendo le vicende di questi protagonisti della letteratura di inizio secolo, e anche di quelli apparentemente più marginali, è possibile farsi un'idea dell'ampiezza della circolazione di Whitman nella cultura italiana di questi anni. Da Firenze a Bologna, da Roma a Oneglia, Whitman conosce in questi anni una diffusione che sembra ancora più pervasiva di quella già vastissima dell'epoca simbolista. Al di là delle enormi differenze che separano una rivista dall'altra e soprattutto un poeta dall'altro, Whitman sembra costituire un punto di riferimento comune, strumentalizzato spesso e per varie ragioni, ma in definitiva riconosciuto e ammirato pressoché da tutti.

2.6.2.1 Piero Jahier

Piero Jahier rappresenta per il nostro studio un caso ineludibile ma molto complesso. Ineludibile, innanzitutto, perché alcuni dei testi di Jahier sono di fatto tra le poesie italiane che più si avvicinano dal punto di vista metrico e retorico alle *Leaves of Grass*; ragione per cui, come vedremo tra poco, molti critici hanno fatto il nome di Whitman in relazione all'opera jahieriana. E tuttavia definire i termini del rapporto di Jahier con il poeta americano non è una questione tanto semplice, per diverse ragioni.

In primo luogo, lo scrittore genovese sembra essere davvero riuscito nell'intento – comune a molti dei primi versoliberisti, Whitman in testa – di abbattere le barriere tra poesia e prosa, portando alle

estreme conseguenze quella «stretta osmosi di poesia e prosa»⁶⁹³ tipicamente vociana. Se infatti nell'opera di molti autori attivi nell'ambiente della "Voce" – come Boine, Sbarbaro e Rebora – è possibile individuare una simile interazione e sovrapposizione di poesia e prosa, Jahier è stato però in grado di toccare all'interno delle sue poesie «tutte le possibilità di espressione ritmica libera che si offrivano a un poeta italiano (ma non solo) negli anni 1912-1917», praticandole cioè «contemporaneamente, e negli stessi contesti», sottraendosi a qualsiasi tipo di distinzione formale e di genere.⁶⁹⁴ Allo stesso modo, anche all'interno di opere prevalentemente narrative come *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (1915), *Ragazzo* (1919) e *Con me e con gli alpini* (1919) è spesso possibile individuare una certa tensione lirica e ritmica o anche intere sequenze in veri e propri versi. Nel caso di Jahier, perciò, sarà particolarmente difficile selezionare le poesie da prendere in considerazione per questa analisi, proprio perché «non è possibile distinguere la poesia dalla prosa di J[ahier] senza operare scelte arbitrarie».⁶⁹⁵

Ad aggravare ulteriormente questa difficoltà interviene anche la singolare vicenda editoriale delle poesie dell'autore. Tra il 1912 e il 1917 Jahier pubblicò in rivista (principalmente sulla "Voce", sulla "Riviera ligure" e su "Lacerba") trentasette componimenti, che tuttavia non vennero riuniti in volume fino al 1964, anno in cui l'autore curò un'edizione di tutte le sue *Poesie* per Vallecchi, includendovi anche brani "poetici" estrapolati dalle *Resultanze*, da *Ragazzo* e da *Con me e con gli alpini*.⁶⁹⁶ La peculiarità dell'edizione vallecchiana del '64, su cui non è certo opportuno soffermarsi a lungo in questa sede,⁶⁹⁷ consiste dunque sia nell'insolito divario cronologico che separa la prima pubblicazione dei testi dalla loro sistemazione in volume, sia nella profonda rielaborazione cui l'autore ha voluto sottoporli in questa occasione, a distanza di mezzo secolo, nella direzione di una generale ridefinizione dei confini e dei ruoli reciproci tra poesia e prosa.⁶⁹⁸

Un ulteriore elemento di complessità riguarda poi il rapporto di Jahier con gli antecedenti letterari, dal momento che egli non riconobbe mai altri modelli all'infuori del testo biblico, anche se in realtà alcuni riferimenti importanti sono senz'altro riconoscibili alle sue spalle. Per quanto concerne il legame con la tradizione poetica italiana, è possibile individuare nell'opera di Jahier qualche somiglianza linguistica e stilistica con la produzione crepuscolare e futurista, così come non sorprende la presenza di

⁶⁹³ MENGALDO, Pier Vincenzo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano: Mondadori, 1978, p. 430.

⁶⁹⁴ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero*, cit., p. 257. I corsivi, in entrambi i casi, sono di Giovannetti. A proposito della particolarità della sperimentazione jahieriana all'interno dell'ambiente vociano si veda quanto lo stesso Giovannetti scrive anche in *Prosimetro addormenta guerra. Con me e con gli alpini di Piero Jahier*, in ID., *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara: Interlinea, 2008, pp. 77-110: 79.

⁶⁹⁵ BRIGANTI, Paolo, *Jahier*, Firenze: La Nuova Italia, 1976, p. 57.

⁶⁹⁶ Prima di questa data, alcune poesie erano state già ripubblicate in volume, in *Ragazzo e prime poesie* (Vallecchi, 1939) e *Qualche poesia* (Scheiwiller, 1962), *plaquette* che comunque precede di pochissimo il volume completo.

⁶⁹⁷ Per la questione, piuttosto nota, si rimanda all'edizione critica a cura di Paolo Briganti, JAHIER, Piero, *Poesie in versi e in prosa*, Torino: Einaudi, 1981.

⁶⁹⁸ BRIGANTI, Paolo, *Introduzione*, in JAHIER, *Poesie in versi e in prosa*, cit., pp. V-XXIII: XXII-XXXIII.

qualche eco pascoliana. Tuttavia, nonostante l'inevitabile vicinanza con il contesto letterario a lui anche cronologicamente più prossimo, Jahier pare distinguersi nel panorama di inizio Novecento per il suo stile originale e personalissimo, che di fatto non trova un preciso riscontro nella tradizione italiana, antica o recente, che lo precede.

Più diretti sembrano invece i rapporti con l'opera di alcuni autori francesi, come Péguy e soprattutto Claudel, che furono nominati dalla critica sin dall'inizio della carriera creativa di Jahier.⁶⁹⁹ Già nel 1914, Renato Serra, cui i versetti prosastici di Jahier non piacevano affatto, lo aveva accusato di «falsificare» Claudel, spinto forse da quella «servitù della parola» che lo aveva sempre «legato» e da una eccessiva «preoccupazione moralistico-religiosa».⁷⁰⁰ In anni successivi, di critica meno militante e più distaccata e accademica, Alfredo Gargiulo ha parlato, a proposito delle opinioni critiche sullo stile jahieriano, di «un gran discorrere di derivazioni da Péguy, dalla Bibbia, da Claudel».⁷⁰¹ Pur non negando l'importanza di questi antecedenti letterari, Gargiulo ha però rilevato come «alle strette nessuno avrebbe poi saputo indicare con precisione la presenza qua d'una di tali fonti, là di quest'altra».⁷⁰² In altre parole, se certi modelli sono presenti nei suoi testi, Jahier ha però saputo rielaborarli in maniera nuova e originale, mettendo a punto uno stile del tutto personale, dove «la prosa passa talora con spontaneità al verso» e, viceversa, il verso «non aspira punto a un taglio netto», non abbandonando mai «tutte le ragioni della sua prosa».⁷⁰³

In effetti, bisogna dire che soprattutto il rapporto con Paul Claudel – conosciuto negli anni vociani, forse per tramite di Alessandro Casati – sembra essere stato determinante: lo stesso Jahier ha scritto di aver trovato sin da subito nel linguaggio biblico del poeta francese dei «modi di espressione familiari e naturali», lo «scoppio di un'energia poetica primordiale», dove non mancavano «reminiscenze rimbodiane o whitmaniane».⁷⁰⁴

Non potrà sembrare un caso che proprio nel 1912, anno del suo esordio poetico,⁷⁰⁵ Jahier avesse pubblicato anche la traduzione del *Partage de Midi* – dopo aver ricevuto l'autorizzazione da Claudel in

⁶⁹⁹ Per un'ampia panoramica sulla storia della critica jahieriana, si veda il capitolo dedicato a questo argomento in BENEVENTO, Aurelio, *Studi su Piero Jahier*, Firenze: Le Monnier, 1972, pp. 1-34.

⁷⁰⁰ SERRA, Renato, *Le Lettere*, Roma: Bontempelli, 1914, oggi leggibile in ID., *Le Lettere*, con introduzione e commento di Giuliana Benvenuti, e con i Frammenti del secondo volume a cura di Luigi Weber, Bologna: Clueb, 2006, pp. 118-119.

⁷⁰¹ GARGIULO, Alfredo, *Piero Jahier*, in "L'Italia letteraria", 2 novembre 1930, poi in ID., *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze: Le Monnier, 1940, pp. 141-147: 146.

⁷⁰² Ivi, p. 147.

⁷⁰³ ID., *Il verso in Jahier e in Boine*, in "L'Italia letteraria", 29 maggio 1932, poi in ID., *Letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 312-317: 312.

⁷⁰⁴ JAHIER, Piero, *Claudel con gli occhi dello spirito*, "Il Dramma", XXV, 91-92, 1 settembre 1949, pp. 6-8, ora in ID., *Con Claudel*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1964, pp. 53-64.

⁷⁰⁵ I primi testi furono *Alla Guardia Medica*, edito sulla "Voce" il 14 novembre 1912 e la *Canzone per arrivare alla fine del mese*, uscita sulla "Riviera Ligure" nel dicembre dello stesso anno. Per informazioni più dettagliate si veda l'apparato dell'edizione critica JAHIER, *Poesie in versi e in prosa*, cit., pp. 217-218.

persona, incontrato quell'inverno al Consulat Général de France di Francoforte sul Meno – e un articolo intitolato proprio al poeta francese,⁷⁰⁶ da cui peraltro era scaturita una polemica piuttosto nota con Soffici.⁷⁰⁷ Di Claudel, cioè, Jahier era stato uno dei primi scopritori e traduttori, contribuendo in maniera significativa alla sua ricezione italiana di inizio Novecento.⁷⁰⁸ Inoltre, la cronologia dei suoi articoli e delle sue poesie sembra dimostrare come la lettura del poeta francese avesse di fatto preceduto e in qualche modo preparato l'esordio letterario jahieriano.

Tuttavia, il punto è che Jahier non ammise mai l'influenza di Claudel o di altri poeti sulle proprie scelte stilistiche. Interrogato a proposito del particolare ritmo dei suoi testi, Jahier rispondeva:

Ecco, capirete che un uomo che ha vissuto dalla età di sei anni fino all'età di ventuno sempre masticando bibbia, la bibbia del Diodati, per giunta anche con l'originale e col parallelismo biblico, si può un poco capire che ce l'abbia nel sangue e nelle orecchie. Tant'è vero che, quando qualcuno mi accusò di imitazione di certi versetti di Claudel, risi tra me e me della sua potente ignoranza, perché semplicemente Claudel in quei versetti imitava semmai lui Whitman il quale Whitman li aveva nel sangue perché anche lui era nutrito di bibbia come me, era la sua forma insomma.⁷⁰⁹

Jahier individua dunque nella Bibbia l'unica fonte alla base della scansione ritmica delle sue poesie, considerandola peraltro come una fonte presente in modo spontaneo, legata a ragioni biografiche più che a ponderate scelte stilistiche, conseguenza naturale delle proprie origini valdesi, dell'educazione familiare ricevuta e dei propri studi teologici. Né Claudel né Whitman sono quindi accolti come modelli diretti, anche se Jahier sembra riconoscere la propria vicinanza a questi poeti – e soprattutto all'americano – proprio in ragione di una comune ascendenza biblica.

⁷⁰⁶ CLAUDEL, Paul, *Partage de Midi*, trad. di Piero Jahier, Firenze: Libreria della Voce, 1912; JAHIER, Piero, *Paul Claudel*, "La Voce", 11 aprile 1912. Per questo e i successivi articoli citati, si veda oggi la ristampa anastatica in più volumi *La Voce*, Sala Bolognese: Arnaldo Forni Editore, 1985.

⁷⁰⁷ Nell'ottobre dello stesso 1912, infatti, Soffici aveva espresso sulla "Voce" la sua insofferenza nei confronti del «claudellismo» che andava diffondendosi all'epoca. La polemica tra i due si inserisce in realtà in un più ampio quadro di scontro tra letteratura moralista e impegnata e letteratura pura. Per gli articoli di Soffici e Jahier in proposito, oltre al già citato articolo uscito in aprile, si vedano i numeri della "Voce" del 10, 17 e 24 ottobre 1912. Sull'emblematicità della polemica si veda anche quanto scrive ROMANÒ, *Introduzione*, cit., pp. 67-69.

⁷⁰⁸ Sicuramente rilevante fu anche la decisione di tradurre e pubblicare il suo più importante scritto di poetica (in parte già parafrasato nell'articolo vociano dell'aprile 1912): CLAUDEL, Paul, *Arte poetica*, traduzione e introduzione a cura di Piero Jahier, Milano: Libreria Editrice Milanese, 1913, ora in JAHIER, *Con Claudel*, cit., pp. 7-33.

⁷⁰⁹ Si tratta di un'intervista condotta verso la metà degli anni Cinquanta da Franco Antonicelli, trasmessa in occasione del *Ricordo di Piero Jahier*, tre trasmissioni radiofoniche del febbraio-marzo 1967. Ora parte dell'intervista è leggibile in BRIGANTI, *Jahier*, cit., pp. 1-7. Lo stesso fermo rifiuto dell'influenza di Claudel sulla propria opera si può leggere in una lunghissima lettera scritta a Cecchi il 13 gennaio 1920 (in PETROCCHI, Francesca, *Conversione al mondo. Studi su Piero Jahier. In Appendice Lettere di Jahier ad Alessandro Casati, Emilio Cecchi e Giovanni Papini*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, p. 242): «Claudel non è che un episodio nella mia arte; non bisogna dargli altra importanza. Ne sono uscito molto più presto di certi critici che – non avendo mai letto una pagina della Bibbia – scambiano le profonde influenze bibliche immerso nelle quali ho vissuto fino a 21 anni, con una simpatia letteraria e nulla di più».

Inoltre, da questa breve dichiarazione poetica emerge una ulteriore problematicità relativa al rapporto jahieriano con le *Leaves of Grass*. Jahier infatti rappresenta forse il caso più eclatante in cui si registra quella già accennata sovrapposizione tra il modello whitmaniano e quello della generazione di poeti francesi di inizio Novecento:⁷¹⁰ da quanto detto sin qui, cioè, risulta evidente come sia molto difficile stabilire, di volta in volta, se l'impiego da parte di Jahier di determinati strumenti espressivi sia desunto direttamente dal modello di Whitman, oppure arrivi a lui tramite la mediazione di Claudel, oppure ancora debba effettivamente essere spiegato soltanto attraverso il riferimento biblico.

Si tratta di una questione in definitiva non risolvibile. Di certo, però, se anche si accetta di riconoscere la Bibbia quale principale e predominante modello alla base dell'opera jahieriana, non per questo si dovrà negare una parallela presenza di Claudel e di Whitman. Volendo dare ascolto alle affermazioni di Jahier, infatti, bisognerà tenere in considerazione quanto da lui dichiarato non solo in merito alla propria poetica, ma anche a proposito di Claudel. Anche il poeta francese, infatti, aveva più volte respinto qualsiasi forma di influenza delle *Leaves of Grass* sui propri versi, eppure, come si è visto, Jahier non esitava a ricondurre certi stilemi claudelliani all'imitazione del poeta americano; e in effetti è difficile negare che Claudel fosse consapevole della somiglianza formale tra la sua opera e quella di Whitman.⁷¹¹

È evidente che lo stesso ragionamento può essere applicato anche al caso di Jahier: nonostante egli ammettesse il solo modello biblico alla base delle proprie scelte stilistiche, bisogna ritenere che egli fosse perfettamente consapevole della vicinanza formale che lo legava alla poesia di Claudel e prima ancora a quella di Whitman. Il rifiuto di tali antecedenti letterari, allora, dovrà forse essere interpretato come una precisa dichiarazione di intenzioni poetiche da parte di Jahier: una «pervicace volontà di “far popolare”»,⁷¹² la scelta cioè di una poesia anti-letteraria, sincera, realistica e radicalmente nuova. Solo il testo biblico, fondamento e origine dell'identità e della cultura occidentale, poteva servire come strumento per rinnovare la poesia italiana dalle sue radici più profonde.

Il caso di Jahier impone quindi di riconsiderare un momento che cosa si intenda per *influenza* di Whitman sulla poesia italiana. Se in tanti casi presi in considerazione fin qui Whitman rappresenta un vero e proprio modello, un esempio che alcuni poeti italiani ammirano e si propongono programmaticamente di imitare, in qualche altro caso si tratterà invece di riconoscere nell'opera degli

⁷¹⁰ Cfr. *supra* sezione 1.1.2.

⁷¹¹ Si ricorderà infatti che Whitman era stato scoperto in Francia dai maestri di Claudel, vale a dire dalla prima generazione di poeti simbolisti, primi tra tutti Laforgue e Vielé-Griffin, che iniziarono a tradurne le poesie in francese e assimilarono buona parte delle sue teorie poetiche. Non sembra irrilevante, poi, che proprio nella sua *Arte poetica* Claudel abbia voluto citare alcuni versi del poeta americano in nota, a dimostrazione dell'affinità del loro pensiero poetico: JAHIER, *Arte poetica*, in ID., *Con Claudel*, cit., p. 20.

⁷¹² MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 430.

autori italiani una somiglianza formale, una vicinanza all'esperienza del poeta americano che, se pure forse non esplicitamente ricercata, risulta ben consapevole e di certo non viene evitata o nascosta.

Questa corrispondenza linguistica e stilistica, inoltre, è tanto più significativa quanto più sembra determinata da un simile obiettivo, da un comune «sogno di integrità umana e culturale che intende restituire alle parole un significato vergine, aurorale».⁷¹³ Come ha opportunamente rilevato Virgilio Mattevi nel suo fondamentale saggio jahieriano, la ricerca poetica di Jahier di fatto non si allontana troppo dagli intenti della migliore lirica d'avanguardia a lui contemporanea, volta appunto al «recupero dei valori primari della parola». La lingua della nuova poesia «non poteva essere quella della tradizione; doveva essere creata nuovamente, magari come sintesi del nuovo con l'arcaico».⁷¹⁴

A supporto di questa tangenza tra la ricerca poetica di Jahier e quella di Whitman, sembra in effetti possibile individuare – a livello puramente superficiale – alcuni nuclei tematici e ideologici comuni: si tratta, per esempio, di un diffuso spirito democratico e umanitario, di una comune concezione della guerra (a tratti ritenuta giusta e necessaria, a tratti vissuta come dolorosa tragedia umana),⁷¹⁵ un'idea simile di patria e di identità nazionale, un particolare sguardo nei confronti della natura e persino un sincero sentimento religioso, seppure declinato in forme molto diverse. Una vicinanza tematica e ideologica, dunque, svolta mediante le stesse soluzioni espressive, vale a dire, principalmente, attraverso una scelta antiletteraria e antitradizionale che vuole risalire alle più antiche origini della poesia biblica e popolare, costruendo la forma ritmica e retorica del testo unicamente a partire dal suo significato, dal suo contenuto semantico.

Più che di influenza di Whitman sull'opera di Jahier o di imitazione delle *Leaves of Grass*, dunque, sembra opportuno parlare di somiglianza, corrispondenza, parziale condivisione di una certa visione del mondo e della poesia da parte dei due autori. A questo si aggiunge l'eventualità che Whitman possa aver funzionato come modello almeno nel rifarsi al testo biblico: in Whitman, cioè, e conseguentemente in Claudel, Jahier poteva trovare la conferma dell'efficacia dell'applicazione degli artifici espressivi e retorici tipicamente biblici in ambito poetico, come strumento per la costruzione di un linguaggio letterario adeguato alla poesia moderna.

I più autorevoli critici che si sono occupati di Jahier tra la seconda metà del Novecento e l'inizio del nuovo millennio, infatti, hanno più volte suggerito l'importanza delle *Leaves of Grass* per le sue

⁷¹³ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 259.

⁷¹⁴ MATTEVI, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, cit., p. 100. In merito alle simili ragioni alla base delle scelte formali e linguistiche whitmaniane, si vedano tra gli altri gli studi di Glauco Cambon (almeno *Walt Whitman e il mito di Adamo*, "Aut-Aut", 40, 1957 e *La parola come emanazione. Note marginali sullo stile di Whitman*, cit.), Francis Otto Matthiessen (*Rinascimento americano. Arte ed espressione nell'età di Emerson e Whitman*, cit.) e Marina Camboni (*Walt Whitman e la lingua del nuovo mondo*, cit).

⁷¹⁵ A questo proposito, si veda per esempio la vicinanza di un testo come *Mare* al whitmaniano *Come up from the fields father*, specie nella conclusione, che prospetta in entrambi i casi la morte della madre per il dolore della perdita del figlio.

poesie. La prima indicazione in questo senso proviene nientemeno che da Gianfranco Contini, che già nel 1969, nella sua *Letteratura dell'Italia unita*, aveva scritto che «nell'elaborazione del ritmo jahieriano, anch'esso discendente in definitiva da Walt Whitman, ebbe importanza decisiva la conoscenza dell'arte di Paul Claudel».⁷¹⁶ Nella nota ai *Poemi lirici* di Bacchelli, all'interno della stessa antologia, Contini aveva specificato che «il verso lungo di Whitman [aveva animato] parecchie esperienze europee, e anzitutto quella di Paul Claudel (1868-1955)», influenzando in Italia per primo Bacchelli, appunto, e poi Jahier e Pavese.⁷¹⁷ Contini sembra quindi non avere alcun dubbio nel far risalire a Whitman il verso lungo «respiratorio»⁷¹⁸ di Claudel e, per suo tramite, il ritmo salmodiante delle poesie di Jahier.

A questa indicazione rimane invece estraneo Virgilio Mattevi, che nel già citato saggio dei primi anni Settanta dimostra in modo convincente la presenza di moduli biblici all'interno della poesia di Jahier. In conclusione al suo studio, Mattevi non manca di riconoscere che accanto al primario modello biblico sia possibile individuare nei testi jahieriani echi di altri antecedenti poetici, sia italiani (come Pascoli, i futuristi e alcuni contemporanei che pubblicavano negli stessi anni su "La Voce" e "Lacerba") che francesi, da Baudelaire a Péguy e Claudel, ma non nomina mai il caso di Whitman.

Qualche anno dopo, in un'altra celebre antologia, Pier Vincenzo Mengaldo individua tra le caratteristiche emergenti della poesia jahieriana proprio «la metrica irregolare, con predominio di versi lunghi, litanti», nei quali secondo lui Jahier «risente da vicino, su una comune base biblica, delle esperienze prosodiche di poeti anche ideologicamente affini come Ch. Péguy e soprattutto P. Claudel».⁷¹⁹ Date queste premesse, Mengaldo prosegue poi nella direzione indicata da Contini, affermando che «si suole accostare questa metrica a quella, tanto più costruita e regolare [...] dei coevi (1914) *Poemi lirici* di Bacchelli, pure risalenti in ultima analisi al modello di Whitman, tradotto in Italia fin dal 1890 e influente su altri esperimenti ritmici del tempo, come quelli di E. Thovez».⁷²⁰

Nell'introduzione alla sua edizione critica delle poesie di Jahier, rimane piuttosto cauto Paolo Briganti, che comunque ammette che i casi in cui le simmetrie e i parallelismi danno luogo «sistematicamente ad una scansione versale (o addirittura strofica)» fanno pensare «al versetto di Claudel o, più ancora, al verso lungo, "respiratorio", di Whitman, un verso sermoneggiante di evidente ascendenza biblica».⁷²¹

Il modello di Whitman è tenuto poi dichiaratamente presente nell'analisi dell'opera jahieriana compiuta da Paolo Giovannetti. Prendendo in considerazione sia la produzione poetica sia il prosimetro *Con me e con gli alpini*, Giovannetti ha messo in luce come alcuni «fattori costruttivi

⁷¹⁶ CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita*, cit., p. 702.

⁷¹⁷ Ivi, p. 763.

⁷¹⁸ La definizione è di Jahier stesso, nel già citato articolo su Claudel pubblicato sulla "Voce" nell'aprile del 1912.

⁷¹⁹ MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 429.

⁷²⁰ *Ibidem*.

⁷²¹ BRIGANTI, *Introduzione*, cit., pp. XVII-XVIII.

whitmaniani e biblici» riescano in Jahier a debordare dai limiti della lirica, venendo a interagire con «intenzionalità narrative, argomentative o aforismatiche», e riuscendo molto spesso a «neutralizzare l'opposizione fra poesia e prosa».⁷²² Rifacendosi al giudizio di Contini, Giovannetti riconosce come questa vasta «gamma di artifici biblici e whitmaniani», vale a dire i parallelismi, le anfore, i ritornelli e via dicendo, costituiscano in effetti «la caratteristica primaria dello stilismo jahieriano»,⁷²³ il tratto distintivo della sua poetica, non solo però all'interno dei testi in versi, bensì anche in molte pagine di carattere più esplicitamente prosastico e narrativo. Non a caso, infatti, il critico dichiara di mettere a frutto, nelle sue analisi dei testi di Jahier, molte delle indicazioni suggerite dall'«attualissimo saggio» di Pasquale Jannaccone sulla poesia di Walt Whitman.⁷²⁴

Infine, un utile indizio sul rapporto di Jahier con l'opera whitmaniana proviene non da un testo critico, bensì da un documento epistolare. Il 3 dicembre 1948, Cesare Pavese rispondeva infatti all'amico:

Caro Jahier,
la notizia che tu stai traducendo Whitman mi riempie di vecchie nostalgie. Tu non sapevi che la mia tesi di laurea fu appunto intorno a W. Whitman. Senz'altro mandaci il manoscritto, quando sia pronto. Ma perché non tenteresti anche una bella scelta dalle *Leaves*? Dopotutto il verso aperto del vecchio «poeta grigio» ha avuto il suo influsso anche sulla tua opera giovanile. Tienici informati.⁷²⁵

Si tratta degli anni della collaborazione di Jahier con Einaudi in qualità di traduttore. In gioventù, Jahier si era occupato soprattutto di traduzioni dal francese (da Claudel, ma anche da Proudhon e Halévy); durante gli anni del fascismo e della seconda guerra mondiale, invece, si era dedicato soprattutto allo studio della lingua inglese, avvicinandosi poi negli anni Quaranta alla casa editrice Einaudi, per cui pubblicò traduzioni di Stevenson e di Conrad.⁷²⁶ Da questa lettera sembra possibile ipotizzare che Pavese avesse già bene in mente il progetto di una nuova traduzione integrale delle *Leaves of Grass*, cui però evidentemente Jahier non aveva voluto o potuto adempiere, rendendo poi necessario l'affidamento dell'incarico a Enzo Giachino.⁷²⁷ In ogni caso, sicuramente utile per noi è sia la notizia dell'interesse traduttivo di Jahier nei confronti del poeta americano, sebbene molti anni dopo aver smesso di scrivere poesie in prima persona, sia il giudizio con cui Pavese dà quasi per scontata, quasi

⁷²² GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero*, cit., p. 256.

⁷²³ GIOVANNETTI, *Prosimetro addormenta guerra*, cit., p. 78.

⁷²⁴ Ivi, p. 78, nota 5.

⁷²⁵ PAVESE, Cesare, *Lettere 1945-1950*, a cura di Italo Calvino, Torino: Einaudi, 1966, p. 318.

⁷²⁶ IZZI, Giuseppe, *Piero Jahier*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 62, 2004.

⁷²⁷ Un anno dopo, nella lettera a Giachino del 17 novembre 1949, Pavese scrive: «[...] Godo per gli Elisabetiani, ma ti supplico attacca subito Whitman: sarà un libro *monstre* e diventerai celebre e...ricco» (PAVESE, *Lettere*, cit., p. 436).

fosse evidente e risaputa, l'influenza di Whitman sull'opera letteraria jahieriana, come a voler suggerire che proprio per questo la riproduzione dello stile whitmaniano nelle traduzioni delle *Leaves* dovesse riuscire spontanea e congeniale a Jahier.

Per procedere all'analisi dei testi, sarà necessario quindi tenere in considerazione le peculiarità della produzione poetica jahieriana e scegliere a quale edizione dei testi fare riferimento. Per diverse ragioni, è sembrato opportuno analizzare i testi nella forma originaria in cui sono stati pubblicati tra il 1912 e il 1919, e non in quella definitiva assunta nell'edizione del 1964. Volendo indagare l'influenza di Whitman sulla liberazione metrica italiana, infatti, pare importante innanzitutto tenere in considerazione gli anni in cui i testi sono nati, il particolare contesto storico, culturale e letterario in cui sono stati prodotti, che nel caso di Jahier corrisponde appunto agli anni dell'esperienza vociana. A questo si aggiunge il fatto che nella rielaborazione degli anni Sessanta, proprio la caratteristica sovrapposizione delle due forme espressive ha conosciuto una notevole attenuazione,⁷²⁸ così come risulta ridotto il ricorso a certe strutture di ripetizione di ascendenza biblico-whitmaniana tipiche del linguaggio poetico jahieriano.⁷²⁹

All'interno della produzione poetica jahieriana è possibile individuare cinque diverse forme di costruzione del testo (che forse potrebbero ridursi a quattro, vista la facilità con cui certe forme si intersecano e si sovrappongono, rendendo difficile collocare determinati testi in una categoria piuttosto che in un'altra).⁷³⁰ La prima tipologia comprende i componimenti in versi, più frequentemente liberi e lunghi, ma in diversi casi anche brevi e tradizionali (per esempio, *Andiamo lungo i parapetti*, *Isola*, *Dichiarazione*, *Canto della sposa*, *Canto di marcia*). Nel secondo gruppo possono essere raggruppati i componimenti di segno opposto, quelli cioè più vicini alla prosa vera e propria (come *Alla guarda medica*, *Quartiere povero*, *Mi hanno prestato una villa*). Nella terza categoria rientrano invece i componimenti a metà strada tra il primo e il secondo gruppo: si tratta di testi in prosa, la cui suddivisione in commi, per lo più sottolineati da strutture parallelistiche e anaforiche, si avvicina molto spesso alla forma del verso lungo, del versetto biblico (si vedano testi ambigui come la *Canzone per arrivare alla fine del mese*, *I marrondindia hanno acceso*, *Canto del camminatore*, *Ritratto dell'uomo più libero*). La quarta categoria comprende i veri e propri prosimetri, vale a dire quei componimenti in cui paragrafi in prosa si alternano a brani in versi veri e propri, spesso brevi e talvolta anche rimati (e qui si tratta principalmente dei sette testi intitolati *Con me*, che Briganti giudica come «il campione più *éclatant* dell'«anticonformismo» di Jahier»).⁷³¹ Infine, una tipologia particolare è costituita dai componimenti a dominante visiva, che impiegano frequentemente espedienti grafici (come il corpo espanso dei caratteri tipografici, l'uso di parole in

⁷²⁸ BRIGANTI, *Introduzione*, cit., pp. XXII-XXIII.

⁷²⁹ L'osservazione in questo caso è di MATTEVI, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, cit., p. 69 (nota 12) e p. 89 (nota 59).

⁷³⁰ La classificazione che qui proponiamo è molto simile a quella di GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero*, cit., p. 257.

⁷³¹ BRIGANTI, *Introduzione*, cit., p. XII.

corsivo o in grassetto, e via dicendo) e si rifanno esplicitamente alla contemporanea tradizione futurista dei manifesti e delle parole in libertà (si tratta di un piccolo gruppo di testi: *Allegri Italiani!*, *Finalmente*, *Pane*. *Primo-ultimo avviso*, *Parola d'ordine*, *Wir müssen*).

Mettendo da parte queste ultime poesie, dove la componente grafico-visiva interferisce con la costruzione puramente metrico-ritmica del testo, e tralasciando i componimenti pienamente prosastici, la nostra attenzione andrà rivolta soprattutto a quelle poesie a metà strada tra il verso libero e la prosa poetica, nella dimensione del versetto biblico-whitmaniano. In questo spazio si collocano a pieno titolo poesie come *I marrondindia hanno acceso...*, *Ritratto dell'uomo più libero*, *Dichiarazione* e *Canto di marcia*, che sono state scelte perché risultano rappresentative delle più diffuse modalità jahieriane di strutturazione del testo poetico: i primi due sono testi in versetti lunghi, mentre gli ultimi sono più esplicitamente poetici, costituiti di versi anche brevi e talvolta tradizionali. In tutti i casi la suddivisione in unità minori, versi o versetti che siano, è determinata principalmente dal contenuto semantico, dall'andamento sintattico, e la costruzione ritmica è affidata a «un numero piuttosto ristretto di meccanismi logico-retorici invariati, veri e propri pilastri *ritmici* dell'opera jahieriana».⁷³²

Secondo Paolo Giovannetti questi meccanismi espressivi di origine biblico-whitmaniana, presenti in Italia ormai da lungo tempo e ampiamente utilizzati tra Otto e Novecento soprattutto dalla poesia simbolista e futurista, proprio grazie a Jahier hanno trovato finalmente «una codificazione piuttosto duratura capace in qualche modo di condizionare il Novecento italiano».⁷³³ Questo è forse il punto più rilevante del discorso sul poeta genovese, vale a dire la funzione che la sua poesia svolge – in modo non del tutto consapevole – nel permettere una sorta di assestamento, di regolarizzazione di un certo tipo di verso lungo italiano, dando inizio a una tradizione che avrà grande importanza innanzitutto per Cesare Pavese e per molti poeti neorealisti, ma che sarà in grado di propagare la sua eco ancora fino al secondo Novecento.⁷³⁴

Infine, Jahier sembra preludere al Novecento più maturo anche per un'altra caratteristica importante dei suoi testi, ovvero il suo tentativo di drammatizzazione del testo poetico e di parziale «spersonalizzazione»⁷³⁵ dell'io lirico. Mediante l'inserzione di didascalie, “cori” di tipo teatrale e voci altre, «la testualità jahieriana [...] inaugura un procedimento “a montaggio” che da una parte riesce a comporre diversi momenti e intenzioni locutive [...], dall'altra drammatizza, in senso formale, il tessuto monologico della poesia».⁷³⁶ In questa chiave si possono spiegare, nei testi presi in analisi, sia l'*Osservazione e Riserva* che chiude il *Ritratto dell'uomo più libero*, sia le sequenze più liriche di *Canto di marcia*,

⁷³² GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero*, cit., p. 257.

⁷³³ GIOVANNETTI – LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 252.

⁷³⁴ Ivi, pp. 253-256.

⁷³⁵ Il termine è utilizzato da Jahier in una lettera a Casati del 14 aprile 1915 (pubblicata nell'appendice di PETROCCHI, *Conversione al mondo*, cit.).

⁷³⁶ FEBBRARO, *Introduzione*, cit., pp. 36-37.

segnalate anche tramite il corsivo tipografico, laddove l'autore tenta di riprodurre effettivamente la voce cantata dei soldati in cammino. A questo proposito, forse non sembrerà troppo inopportuno – ferma restando la consapevolezza delle diverse intenzioni poetiche dei due autori e delle differenze anche formali tra i testi in questione – avvicinare questo procedimento alla partizione di certi grandi canti delle *Leaves of Grass* (come la celebre elegia per Lincoln, *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*, oppure *Out of the Cradle Endlessly Rocking*), laddove Whitman, sul modello del melodramma, inserisca delle parti “cantate”, ovvero sezioni di versi più brevi e di tonalità decisamente più lirica, che spesso sono evidenziate tipograficamente proprio tramite il corsivo e che in ogni caso corrispondono all'entrata in scena di una diversa voce accanto a quella dell'io lirico.

2.6.2.2 Dino Campana

Dino Campana è uno dei poeti italiani che più esplicitamente hanno accolto Walt Whitman all'interno della loro opera poetica, tanto che proprio in epigrafe ai *Canti Orfici*, come è noto, è inserita una citazione dal *Song of Myself*.⁷³⁷ Per essere compresa, tuttavia, la presenza del poeta americano all'interno dei *Canti Orfici* deve essere inquadrata entro il più ampio panorama dei riferimenti culturali e letterari di Campana.⁷³⁸ A questo proposito, la critica campaniana ha messo in luce un quadro ampio e complesso, dove ai modelli italiani si affiancano quelli stranieri, e alle radici culturali ancora ottocentesche si intreccia l'attenzione ad alcuni dei risultati più aggiornati della modernità italiana ed europea.⁷³⁹

Nonostante l'originalità della sua poesia e il suo isolamento rispetto agli ambienti culturali di inizio Novecento, infatti, non bisogna dimenticare che Campana era in stretto rapporto tanto con il gruppo

⁷³⁷ Campana è autore di un'unica raccolta di poesie, i *Canti Orfici* pubblicati a Marradi presso l'editore Ravagli nel 1914. Della stessa opera, l'amico Bino Binazzi curò una nuova edizione nel 1928, per l'editore Vallecchi; questa seconda edizione, tuttavia, non incontrò l'approvazione dell'autore (all'epoca già rinchiuso a Castel Pulci), che in seguito raccomandò di raffrontare e correggere l'edizione del 1928 con la «lezione originale» del 1914. Oggi, si può contare su un'edizione commentata CAMPANA, Dino, *Canti Orfici*, con il commento di Fiorenza Ceragioli, Firenze: Vallecchi, 1985 e su un'edizione critica ID., *Canti Orfici*, edizione critica a cura di Giorgio Grillo, Firenze: Vallecchi, 1990. Per quanto riguarda invece le carte campaniane venute alla luce nel corso del Novecento, si veda CAMPANA, Dino, *Opere e contributi*, a cura di Enrico Falqui, Firenze: Vallecchi, 1973. Una più accurata edizione dei taccuini, più precisamente ricollocati nella cronologia campaniana, si deve poi alla Ceragioli, in CAMPANA, Dino, *Taccuini*, edizione critica e commento di Fiorenza Ceragioli, Pisa: Scuola Normale Superiore, 1990.

⁷³⁸ Sulla straordinaria vastità della cultura di Campana, si veda la testimonianza di Soffici (SOFFICI, Ardengo, *Ricordi di vita artistica e letteraria*, Firenze: Vallecchi, 1931), riportata anche da PARIANI, Carlo, *Vita non romanizzata di Dino Campana*, con un'appendice di lettere e testimonianze, a cura di Cosimo Ortesta, Milano: SE, 2002, pp. 85-86.

⁷³⁹ A questo proposito, all'interno della ricchissima bibliografia di studi campaniani, si vedano almeno: BONALUMI, Giovanni, *Cultura e poesia di Campana*, Firenze: Vallecchi, 1953; COSTANZO, Mario, *Cultura e poesia di Campana*, in ID., *Studi critici. Reborra Boine Sbarbaro Campana*, Roma: Giovanni Bardi Editore, 1955, pp. 97-112; BONIFAZI, Neuro, *Dino Campana*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1964 (spec. capp. 2 e 3); GALIMBERTI, Cesare, *Dino Campana*, Milano: Mursia, 1967; DEL SERRA, Maura, *L'immagine aperta. Poetica e stilistica dei "Canti Orfici"*, Firenze: La Nuova Italia, 1973, e soprattutto il cap. *Il "milieu" culturale e stilistico dei Canti Orfici*, pp. 93-351.

fiorentino che faceva capo a Papini e a Soffici quanto con “La Riviera ligure” di Mario Novaro e Giovanni Boine.⁷⁴⁰ Pertanto, nonostante il suo rifiuto a riconoscersi in qualsiasi movimento, corrente o scuola, l’opera di Campana rivela le tracce del suo apprendistato futurista e dei suoi contatti con l’ambiente vociano e lacerbiano, a dimostrazione di come il poeta di Marradi, tutt’altro che privo di «radici nella nostra tradizione del nuovo», abbia costruito la sua poesia in un «dialogo autentico con i principali innovatori» italiani del suo tempo, futuristi e crepuscolari (oltreché con i grandi maestri di fine Ottocento, soprattutto Carducci e D’Annunzio).⁷⁴¹

Detto ciò, la critica ha ormai dimostrato come sia però impossibile circoscrivere l’esperienza di Campana unicamente entro i confini della poesia italiana del Novecento, essendo indispensabile collocarlo nel più ampio quadro del «grande simbolismo europeo», o meglio ancora nello spazio «ricchissimo e ancora non del tutto esplorato» fra simbolismo e avanguardia internazionale.⁷⁴² Se dunque Campana «nacque e si formò, tutt’altro che precocemente, in quel clima arroventato di *ismi*» del primo Novecento italiano, nel processo di elaborazione e maturazione della propria opera poetica si rivolse poi a «maestri più fini di quelli seguiti dai suoi provvisori iniziatori», ripudiando d’istinto «la parte più meccanica, più elencativa del liberismo di moda» e risalendo invece alle «sorgenti più certe di quel movimento, da Whitman a Rimbaud».⁷⁴³

Tra i modelli stranieri dei *Canti orfici*, andrà individuata innanzitutto la letteratura francese della modernità, da Baudelaire a Verlaine, Verhaeren e soprattutto Rimbaud, sentito particolarmente affine a Campana da parte della critica, forse anche per via del maledettismo che caratterizzò le vicende biografiche di entrambi.⁷⁴⁴ Proprio da Rimbaud e dai simbolisti francesi, secondo Neuro Bonifazi, Campana aveva inoltre ereditato quella tradizione orfica che faceva capo a Édouard Schuré e che gli avrebbe fornito non solo lo spunto per il titolo della sua raccolta, ma anche tante delle immagini e dei simboli qui utilizzati.⁷⁴⁵

⁷⁴⁰ Per quanto riguarda i rapporti tra Campana e il gruppo fiorentino, un’interessante testimonianza è offerta dallo stesso Soffici, in SOFFICI, Ardengo, *Ricordi di vita artistica e letteraria*, Firenze: Vallecchi, 1931.

⁷⁴¹ BERTONI, Alberto, *Appunti sul metro degli “Orfici”*, in GENTILINI, Anna rosa (a cura di), *Dino Campana alla fine del secolo*, Bologna: Il Mulino, 1999, pp. 121-133: 128. Simili considerazioni sulla presenza di elementi di matrice futurista e lacerbiana in Campana sono avanzate da MENGALDO, Pier Vincenzo, *Dino Campana*, in ID. (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, cit., pp. 275-279: 278.

⁷⁴² ASOR ROSA, Alberto, *Premesse a Campana*, in GENTILINI, *Dino Campana alla fine del secolo*, cit., pp. 11-20: 17-18.

⁷⁴³ MONTALE, Eugenio, *Sulla poesia di Campana*, in “L’Italia che scrive”, ottobre 1942, ora in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano: Mondadori, 1996, vol. I, pp. 569-581: 571-573.

⁷⁴⁴ Cfr. PECORARO, Aldo, *Campana fra Verlaine, Baudelaire e Rimbaud*, in CUDINI, Piero (a cura di), *Materiali per Dino Campana*, Lucca: Pacini Fazzi, 1986, pp. 117-146.

⁷⁴⁵ BONIFAZI, *L’orfismo di Campana*, in ID., *Dino Campana*, cit., pp. 77-132. A proposito dell’orfismo di Campana e del titolo della sua raccolta poetica, Millet suggerisce opportunamente che un certo ruolo abbiano avuto le conversazioni avute dal poeta con gli amici di Bologna proprio su Edouard Schuré, e ricorda che Bino Binazzi, futuro editore dei *Canti* del 1928, aveva scritto una poesia giovanile intitolata, guarda a caso, *Canto Orfico*, con ogni probabilità presente a Campana nel 1914 (vedi MILLET, Gabriel Cacho, *Prologo*, in CAMPANA, Dino, *Lettere*

A questa stessa tradizione orfica, poi, Campana si era legato ancor più strettamente tramite la frequentazione dei testi di uno dei più rivoluzionari pensatori di fine Ottocento, vale a dire Friedrich Nietzsche. Proprio nell'opera del filosofo tedesco, infatti, la critica ha concordemente individuato le radici più profonde del pensiero poetico campaniano:⁷⁴⁶ l'accettazione della vita e anche della propria solitudine, la volontà di spezzare le catene e rifiutare i vecchi idoli e le vecchie illusioni, la concezione circolare del tempo e dell'esistenza. Forse, Campana aveva trovato in Nietzsche persino un'affinità di tipo stilistico, nell'uso di un linguaggio esoterico e nella predilezione per l'espressione ritmata e franta, «barbaramente balzante e irrompente»: «Nietzsche è un Wagner del pensiero. La susseguenza dei suoi pensieri è assolutamente barbara, uguale alla musica wagneriana».⁷⁴⁷ Secondo Galimberti, anche la tecnica della ripetizione, così tipica dello stile di Campana, potrebbe essere ricondotta tanto alla tecnica wagneriana del *Leitmotiv* musicale quanto all'impiego nietzschiano-zarathustriano di immagini ricorrenti, «di parole chiave, di sintagmi conduttori, di frasi ritualmente fisse».⁷⁴⁸ Buona parte delle caratteristiche stilistiche campaniane, cioè, sembrano rispecchiare «un vasto retroterra ottocentesco letterario e musicale» di autori come Wagner, Nietzsche, ma anche Nerval e Whitman, dove la scelta di uno stile circolare funziona «come rispecchiamento di visioni fondate sul senso della compiutezza ciclica dell'essere».⁷⁴⁹

In definitiva, e questo è il punto che maggiormente ci interessa, anche il legame di Campana con Walt Whitman sembra dover essere connesso al suo orfismo e al messaggio vitalistico nietzschiano, e dunque al cuore della poetica campaniana:

Un soffio di cultura nuova è all'inizio del secolo: Nietzsche, il pragmatismo, Whitman [sic] e Bergson sono alla base di un desiderio di umanità nuova, innocente e primitiva: ultima fase di un movimento spirituale che era nato come reazione al positivismo e al realismo fino dalla metà del secolo diciannovesimo, e che rivelava una nuova religiosità, un nuovo senso della natura e un grande sentimento morale rinnovato.⁷⁵⁰

Con queste parole, Bonifazi sembra riconoscere come attivo e vitale quello stesso mito di Whitman che abbiamo già avuto modo di incontrare nella riflessione di Giovanni Papini:⁷⁵¹ «Whitman è stato una scoperta della sensibilità della vecchia Europa in vena di rinnovarsi e di attingere una nuova

di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931), con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998), a cura di Gabriel Cacho Millet, Firenze: Edizioni Polistampa, 2011, pp. IX-XXII: XVII).

⁷⁴⁶ A questo proposito, si veda soprattutto il capitolo *Campana e Nietzsche*, in BONIFAZI, *Dino Campana*, cit., pp. 19-74.

⁷⁴⁷ La frase, annotata dal poeta in uno dei suoi quaderni, si può leggere in CAMPANA, *Opere e contributi*, cit., p. 446.

⁷⁴⁸ GALIMBERTI, *Dino Campana*, cit., p. 93.

⁷⁴⁹ Ivi, pp. 90-97.

⁷⁵⁰ BONIFAZI, *L'orfismo di Campana*, cit., p. 44.

⁷⁵¹ Difficile dire se Campana avesse letto l'articolo papiniano del giugno 1908, anche perché in quella data il poeta si trovava in Sud America. In entrambi i casi, però, che l'abbia letto oppure no, la corrispondenza è indicativa dell'ampio raggio della funzione svolta da Whitman nell'Italia di inizio secolo.

forza naturale per il suo pensiero e per la sua poesia, nel momento stesso dell'assimilazione europea della filosofia nietzschiana». ⁷⁵² In effetti anche per Campana, come vedremo meglio tra poco, il poeta americano e Nietzsche rappresentavano l'espressione di una stessa ricerca di libertà e di rinnovamento, la stessa promessa di un mondo nuovo e di una nuova umanità.

Il caso di Whitman sembra dunque collocarsi alle origini più profonde dell'ispirazione poetica campaniana, e proprio per questo motivo la questione ha già ricevuto una certa attenzione da parte della critica. Tralasciando ancora per un momento l'epigrafe posta in chiusura della raccolta, si può cominciare l'indagine sulla conoscenza campaniana delle *Leaves of Grass* partendo, ancora una volta, dalle testimonianze dei contemporanei. La prima e più suggestiva è raccontata dal cugino, Lello Campana, e riportata da Gabriel Cacho Millet: «a ventidue anni egli salì sul bastimento di cui non si è mai saputo il nome, con *Leaves of Grass* in tasca e alla cintura una pistola belga calibro 38». ⁷⁵³ Verso la fine del 1907 (come dimostra il passaporto rilasciato dal comune di Marradi il 7 settembre di quell'anno) Campana si imbarcò per il Sud America, deciso a «trovare da vivere» in Argentina, e vi rimase probabilmente fino all'inizio del 1909. ⁷⁵⁴ È innegabile che questo viaggio deve aver colpito nel profondo la sensibilità del poeta, che compose diversi testi ispirati ai paesaggi americani: se è vero che era partito proprio con le *Leaves of Grass* in tasca, ⁷⁵⁵ sembra plausibile immaginare che Campana avesse voluto cercare nell'America proprio quel paese nuovo e libero, quella terra promessa cantata da Whitman nelle sue poesie. Dietro il viaggio in Sud America si può allora intravedere la «fissazione mitica ed esistenziale» di un Campana che realmente «viveva i suoi ideali e i suoi miti». ⁷⁵⁶

Il fascino dell'America e della poesia di Whitman, comunque, non si era affatto esaurito al momento del ritorno in Italia. Alcuni anni dopo, infatti, Camillo Sbarbaro riferirà di un suo incontro a Genova con Campana, raccontando che il poeta marradese, sempre più inquieto, andava in giro con *Le Foglie d'Erba* in tasca come una sorta di «viatico», ⁷⁵⁷ esattamente come quando era partito, dunque.

Whitman doveva essere allora un autore veramente caro a Campana; non una lettura tra le tante o un riferimento meramente letterario della sua poesia, ma una specie di testo sacro, una fonte di nutrimento anche esistenziale e spirituale. L'amica Leonetta Cecchi Pieraccini, in una testimonianza

⁷⁵² BONIFAZI, *L'orfismo di Campana*, cit., p. 130.

⁷⁵³ MILLET, *Prologo*, cit., p. XII.

⁷⁵⁴ *Ibidem*.

⁷⁵⁵ Se la datazione del viaggio di Campana all'autunno del 1907 è corretta, è possibile che la copia dell'opera di Whitman in suo possesso non fosse ancora la traduzione integrale di Gamberale, che sarebbe uscita nelle librerie solo tra dicembre e gennaio; forse, quindi, si può supporre che si trattasse di una delle antologie ottocentesche della Sonzogno, oppure di un'edizione in lingua originale, come farebbe pensare la citazione whitmaniana in inglese inserita in chiusura dei *Canti*.

⁷⁵⁶ BONIFAZI, *Dino Campana*, cit., p. 130.

⁷⁵⁷ SBARBARO, Camillo, *Sproloquio d'estate*, in "L'Azione", 12-13 giugno 1916, ora in ID., *L'opera in versi e in prosa*, a cura di Gina Lagorio e Vanni Scheiwiller, Milano: Garzanti, 1985, p. 269.

risalente all'inverno del 1916, riferisce che Campana «si vantava di non conoscere l'arte di nessuno, a cominciare da Dante», eppure «faceva eccezione soltanto per Villon e Walt Whitman».⁷⁵⁸

Anche la citazione whitmaniana inserita in *colophon* ai *Canti Orfici*, infatti, richiede un'interpretazione complessa, che non può fermarsi al dato letterario né tantomeno a quello letterale.

They were all torn
and cover'd with
the boy's
blood

Con queste inquietanti parole si chiude l'unica raccolta poetica pubblicata da Dino Campana, parole tratte dal v. 894 del *Song of Myself* di Whitman: «The three were all torn and cover'd with the boy's blood». L'inesattezza della citazione, vale a dire la sostituzione di *three* con *they*, è certamente giustificabile con l'assimilazione del testo whitmaniano in funzione di un nuovo significato, con la volontà cioè di riferirsi a un più ampio (quasi universale) gruppo di colpevoli macchiati di sangue. Campana, come si vedrà a breve, dimostrò di conoscere perfettamente il contesto da cui aveva estrapolato la sua citazione: si tratta della sezione 34 del poemetto whitmaniano, dove viene raccontato l'«eccidio a sangue freddo» di alcuni valorosi giovani americani:

They were the glory of the race of *rangers*,
Matchless with horse, rifle, song, supper, courtship,
Large, turbulent, generous, handsome, proud, and affectionate,
Bearded, sunburnt, drest in the free costume of hunters,
Not a single one over thirty years of age.

A proposito dell'ultimo verso citato, Fiorenza Ceragioli ha notato acutamente che nell'agosto del 1914, quando uscivano i *Canti Orfici*, Campana compiva ventinove anni.⁷⁵⁹ Anche da questo indizio, risulta quindi evidente l'immedesimazione di Campana in questi giovani massacrati ingiustamente, ma per comprenderne appieno il valore è necessario riconnettere l'epigrafe al sottotitolo che, all'estremo opposto del libro, introduce la raccolta dei *Canti*: «Die Tragödie des letzten Germanen in Italien»; cui seguiva poi, nella prima pagina del libro, la dedica «a Guglielmo II imperatore dei Germani».

L'assassinio del *boy* innocente in epigrafe si rivela allora essere l'oscuro epilogo della tragedia dell'ultimo Germano in Italia. Sottotitolo e *colophon* costituiscono così una vera e propria «cornice

⁷⁵⁸ Il riferimento al libro di Leonetta Cecchi Pieraccini (*Visti da vicino*, Firenze: Vallecchi, 1952) è riportato nella Appendice III da Gabriel Cacho Millet, in CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo*, cit., p. 423. Inutile dire che non si può dare credito alle parole di Campana, che, come le sue poesie chiaramente dimostrano, aveva una cultura ampia e ricchissima, a partire proprio da Dante; certo però è significativo che lui stesso riconoscesse al poeta americano un ruolo eccezionale e privilegiato.

⁷⁵⁹ CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 331.

autobiografica»⁷⁶⁰ che fa da contenitore e da sfondo all'intera raccolta poetica: la scelta del tedesco all'inizio e dell'inglese alla fine sembrano giustificarsi con la volontà da parte di Campana di accennare «con parole altrui»⁷⁶¹ alla propria personale tragedia, facendola narrare cioè a una voce altra, quasi fuori campo, ai confini del testo poetico. Campana sceglie di rappresentare il dato autobiografico, la propria situazione personale, nell'unico modo possibile per lui, vale a dire attraverso la letteratura, e in questo caso tramite le parole di Whitman.

Il supporto per l'interpretazione della cornice dell'opera è offerto dall'autore in persona, in una fondamentale lettera scritta, non a caso, a Emilio Cecchi, caro amico del poeta ma soprattutto tra i primi critici e sostenitori dei *Canti Orfici*:

[...] Allora fuggii sui miei monti, sempre bestialmente perseguitato e insultato e scrissi in qualche mese i canti Orfici includendo cose già fatte. Dovevano essere la giustificazione della mia vita perché io ero fuori dalla legge, prima che *finissi* di morire assassinato colla complicità del governo, in barba lo *Statuto*. [...] Se vivo o morto lei si occuperà ancora di me la prego di non dimenticare le ultime parole *They were all torn and covered with the boy's blood* che sono le uniche importanti del libro. La citazione è di Walt Whitman che adoro nel *Song of Myself* quando parla della cattura del *flour of the race of rangers*. Ora io dissi *die tragodie des letzten germanen in Italien* mostrando di aver nel libro conservato la purezza del Germano (ideale non reale) che è stata la causa della loro morte in Italia. Ma io dicevo ciò in senso imperialistico e idealistico, non naturalistico. (Cercavo idealmente una patria non avendone) Il germano preso come rappresentante del tipo morale superiore (Dante Leopardi Segantini). Così io invocavo la giustizia contro la brutalità secolare clericale e popolare e già 3 anni fa *sapevo*, le giuro che *sapevo*, che la storia mi avrebbe dato ragione. [...]⁷⁶²

La lettera, lunga e a tratti confusionaria, doveva essere molto importante per Campana. Come dimostrano anche le numerose correzioni e cancellature segnalate in nota da Millet, Campana sembra compiere qui un notevole sforzo per spiegare il senso della propria opera a uno dei suoi pochi interpreti fidati. La convinzione della fine tragica che lo aspettava, prospettata nella prima parte della lettera, già suggerisce un collegamento con la sorte del *boy* whitmaniano. Ma sottotitolo ed epigrafe sono poi esplicitamente connessi l'uno all'altra dall'autore e chiamati in causa a fare dei *Canti Orfici* «la giustificazione della [sua] vita», rendendo evidente l'unione strettissima tra vita e arte, biografia e scrittura poetica. E infatti è possibile spiegare sottotitolo e *colophon* innanzitutto tramite un'interpretazione autobiografica, riconducibile all'opposizione tra Campana e i suoi contemporanei, marradesi e fiorentini. Tanto il dottor Pariani quanto Soffici testimoniano come Campana avesse

⁷⁶⁰ La calzante definizione si trova in CERAGIOLI, *Introduzione*, in CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. XVIII.

⁷⁶¹ L'osservazione è ancora di Fiorenza Ceragioli, in CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 332.

⁷⁶² CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo*, cit., pp. 130-140. La lettera risale al 13 marzo 1916.

giustificato la scelta del sottotitolo e della dedica a Guglielmo II «come risposta alle insulsaggini e menzogne sentite a Marradi contro l'Alemagna»:⁷⁶³

Ma sì, è stato il dottore, il farmacista, il prete, l'ufficiale della posta, tutti quegli idioti di Marradi, che ogni sera al caffè facevano quei discorsi da ignoranti e da scemi. Tedescofobi, francofilo, massoni e gesuiti, dicevan tutti e sempre le stesse cose [...]. Nessuno capiva nulla. Mi fecero andare in bestia; e dopo averli trattati di cretini e di vigliacchi, stampai la dedica e il resto per finirli di esasperare.⁷⁶⁴

Entrambe le fonti raccontano poi come Campana fu costretto a pentirsene, a causa degli equivoci generati da una tale dedica in quella delicata fase storica, finché le critiche ricevute lo spinsero a strappare via la pagina di dedica da tutti gli esemplari dei *Canti* ancora in suo possesso.

Per quanto riguarda la sanguinosa epigrafe, la spiegazione autobiografica è suggerita nel prosieguo della medesima lettera a Cecchi, dove Campana scrive che «tutti i fiorentini sono tracciati di assassinio anch'essi *covered with the boy's blood* per riconoscerli il giorno della giustizia». Ma la stessa concezione, le stesse manie di persecuzione erano già state espresse in una lettera inviata proprio a Papini, nel 1914:

Io sono indifferente, io che vivo al piede di innumerevoli calvari. Tutti mi hanno sputato addosso dall'età di 14 anni, spero che qualcheduno vorrà al fine infilarmi. Ma sappiate che non infilerete un sacco di pus, ma l'alchimista supremo che del dolore ha fatto sangue. Urrah! io voglio infilare od essere infilato in odio ai sacchi di pus coperti di futurismo.⁷⁶⁵

Dal tono di questa lettera già emergeva chiaramente l'identificazione di Campana con un eroe tragico che «sa di non poter far nulla per modificare un ordine storico» con cui si sente in conflitto, «la consapevolezza della malattia che lo colpisce e soprattutto di una incomprensione che crea tra lui e un certo tipo di società borghese una frattura incolmabile».⁷⁶⁶ C'è un'incompatibilità di fondo tra «la costante di profonda moralità» di Campana, che coincide con la sua «assoluta dedizione alla poesia e alla letteratura»,⁷⁶⁷ e il sistema culturale e letterario dominante, che per il poeta marradese trova la sua incarnazione proprio nelle persone di Papini e Soffici, cui sempre infatti rimprovera (e lo si può vedere sia nelle lettere inviate a loro, sia nella corrispondenza con altri amici letterati) di non essere autentici

⁷⁶³ Carlo Pariani è lo psichiatra che aveva seguito Campana a Castel Pulci, raccogliendo i colloqui avuti con il poeta in PARIANI, Carlo, *Vite non romanzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncelli scultore*, Firenze: Vallecchi, 1938, da noi letta e citata nell'edizione più recente ID., *Vita non romanzata di Dino Campana*, cit. p. 18.

⁷⁶⁴ SOFFICI, *Ricordi di vita artistica e letteraria*, cit.; il passo è citato anche in PARIANI, *Vita non romanzata*, cit., pp. 88-89.

⁷⁶⁵ CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo*, cit., p. 24.

⁷⁶⁶ CERAGIOLI, *Introduzione*, cit., pp. XVIII-XIX.

⁷⁶⁷ Ivi, p. XX.

artisti, di non possedere quella «purezza di coscienza»,⁷⁶⁸ quella moralità superiore necessaria al vero poeta. In questa luce si spiega allora il fatto che Campana si sentisse «l'ultimo Germano in Italia», «tardo poeta germanicus sperduto nei Paesi del sud»⁷⁶⁹ che «cerca di agire controcorrente [...], aspira a comportarsi da barbaro in un'età che si svela corrotta dagli istituti e dalle convenzioni letterarie».⁷⁷⁰ E così si spiega anche la definizione di *Tragödie* e l'identificazione di Campana con un eroe tragico, in quanto il poeta sa che la sua opposizione al sistema dominante è destinata alla sconfitta; ciononostante, alla «consapevolezza della propria predestinazione al martirio» Campana continua ad opporre fieramente «la propria moralità, la propria fede nei valori della poesia».⁷⁷¹

Il «tipo morale superiore» di cui il “Germano” è fatto rappresentante, dunque, si configura come qualità di una purezza specificatamente artistica e letteraria. Non per caso, infatti, questa figura viene esemplificata da Campana attraverso i nomi di Dante, Leopardi e Segantini, tre artisti che secondo il poeta marradese incarnavano quell'ideale. E bisogna supporre che a questo elenco sia possibile aggiungere anche il nome di Whitman, visto che proprio di Whitman è la citazione che Campana sceglie per rappresentare il proprio destino di poeta innocente e puro destinato alla sconfitta, moderno Orfeo sbranato dalle menadi. Ed ecco così emergere, accanto al significato più immediatamente autobiografico, anche il valore simbolico che sottotitolo ed epigrafe assumono. Nelle parole di Whitman – che per questo possono sembrargli le più importanti di tutto il libro – Campana rappresenta se stesso e il significato profondo che la poesia assume per lui, «la giustificazione della [sua] esistenza».⁷⁷²

La presenza di Whitman all'interno dei *Canti Orfici*, dunque, risulta non solo molto evidente ma anche molto significativa. Eppure, forse non è del tutto corretto affermare che Whitman abbia rappresentato un modello effettivo per Campana nella composizione delle sue poesie, quanto piuttosto

⁷⁶⁸ L'espressione è tratta da quella che forse è la lettera maggiormente rappresentativa di questo atteggiamento da parte di Campana, inviata a Papini da Genova, nel maggio 1913, ora leggibile in CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo*, cit., pp. 17-18.

⁷⁶⁹ MONTALE, *Sulla poesia di Campana*, cit., p. 578. Ma è Campana stesso a definirsi «poeta germanicus», e così usava talvolta firmarsi, come si può vedere in certe lettere cfr. CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo*, cit., p. 155. Con questo pseudonimo Campana aveva chiesto a Novaro di pubblicare *Dianora*, la più famosa poesia di Luisa Giaconi, che proprio per questo motivo fu a lungo erroneamente attribuita a Campana, si veda ivi, pp. 167-169.

⁷⁷⁰ RAMAT, Silvio, *Il “germano” e la sua notte*, in CAMPANA, *Opere e contributi*, cit., p. 97.

⁷⁷¹ CERAGIOLI, *Introduzione*, cit., p. XXII.

⁷⁷² Nella prima lettera inviata a Sibilla Aleramo, che si era messa in contatto con lui dopo essere rimasta colpita dalla lettura dei *Canti Orfici*, Campana chiederà, a bruciapelo: «conoscete Walt Whitman?» (ALERAMO, Sibilla – CAMPANA, Dino, *Un viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*, a cura di Bruna Conti, Milano: Feltrinelli, 2000, p. 43). Forse, la Aleramo aveva fatto riferimento all'epigrafe nella sua prima lettera, ancora oggi inedita, o forse la domanda di Campana era davvero sorta in maniera irrelata. Certo però è suggestiva l'interpretazione di Roberto Coppini, secondo cui Campana avrebbe così voluto suggerire alla poetessa «non solo una predilezione, ma una inequivoca chiave di lettura» per gli *Orfici*. Si veda COPPINI, Roberto, *Su Dino Campana*, “Revue des langues romanes”, LXXXIX, 2, 1985, pp. 137-156.

che anche Whitman, come ogni fonte letteraria alla base dei *Canti Orfici*, sia stato assimilato in funzione di un nuovo significato, deformato dalla lente campaniana per raccontare un'altra storia.

Cionondimeno sarà interessante verificare in quali testi dei *Canti Orfici* sia possibile rintracciare delle suggestioni whitmaniane e quale significato queste assumano nella riscrittura del poeta marradese. Caterina Bernardini ha voluto cercare in Whitman persino la fonte del titolo originario della raccolta poetica di Campana,⁷⁷³ vale a dire il famoso *Il più lungo giorno* che Soffici aveva smarrito in un trasloco e che fu ritrovato solo nel 1971.⁷⁷⁴ In effetti, il v. 18 di *Salut au Monde!* recita: «Within me is *the longest day*, the sun wheels in slanting rings, it does not set for months».⁷⁷⁵ L'ipotesi è dunque plausibile e suggestiva, anche se rimane ben più probabile la fonte tradizionalmente individuata dalla critica, vale a dire il dannunziano *Forse che sì, forse che no*, uscito solo tre anni prima dei *Canti*: qui, infatti, «il più lungo giorno», ovvero il solstizio d'estate, costituisce un motivo simbolico ricorrente.⁷⁷⁶ Del resto è anche possibile ipotizzare che lo stesso poeta pescarese abbia ricavato l'espressione in questione dalle *Leaves of Grass*, funzionando così da tramite per un più o meno consapevole Campana.

Senza altro più difficile è ricondurre a Whitman il titolo definitivo dei *Canti Orfici*. In questo caso, la Bernardini cita l'articolo di Enrico Nencioni del 1879, dove i poemi del vate americano vengono definiti «veri canti orfici senza tradizione». Certamente la coincidenza è curiosa, ma in primo luogo non c'è alcuna prova del fatto che Campana conoscesse gli articoli di Nencioni su Whitman, pubblicati persino prima della sua nascita, e soprattutto sembrano molto più persuasive le ipotesi menzionate sopra, che più semplicemente riconducono il titolo della raccolta del 1914 alla tradizione orfica di Schuré e alla poesia giovanile dell'amico Binazzi.

Venendo propriamente al contenuto dei *Canti*, la critica ha spesso rintracciato qualche richiamo a Whitman nei testi campaniani. Come è facile immaginare, è soprattutto nei componimenti nati dal fascino dei paesaggi americani che l'eco delle *Leaves of Grass* si fa più percepibile, tanto che Caterina Bernardini ha parlato di «creative response to Whitman's idea of America as the source of an extra-European newness, freedom, regeneration».⁷⁷⁷ I testi in questione sono *Viaggio a Montevideo*, *Dualismo*, *Pampa* e *Passeggiata in tram in America e ritorno*.

⁷⁷³ BERNARDINI, Caterina, *The Longest Day: Dino Campana and Walt Whitman across Italy and South America*, "Walt Whitman Quarterly Review", 33, 1, 2015, pp. 4-20: 7.

⁷⁷⁴ L'episodio dello smarrimento del manoscritto, più volte citato nell'epistolario del poeta, è raccontato anche dallo stesso Soffici, in SOFFICI, *Ricordi di vita artistica e letteraria*, cit., in un passo riportato anche da Ortesta nell'appendice a PARIANI, *Vita non romanziata*, cit., pp. 86-87.

⁷⁷⁵ Il corsivo è mio.

⁷⁷⁶ Attraverso il suggerimento tematico, Pinchera giunge a ipotizzare un'influenza di tipo anche stilistico delle prose dannunziane di quegli anni (*Forse che sì forse che no*, ma anche le *Faville* del 1911-1913) sulle «novelle poetiche» di Campana. Cfr. PINCHERA, Antonio, *Appunti sulla prosa dei "Canti Orfici"*, in BERNARDINI NAPOLETANO, Francesca (a cura di), *Dino Campana nel Novecento. Il progetto e l'opera*, Roma: Officina Edizioni, 1992, pp. 96-131: 105-106.

⁷⁷⁷ BERNARDINI, *The Longest Day*, cit., p. 4.

In *Dualismo*, nelle «ore di sogno, ore di profondità mistiche e sensuali che scioglievano in tenerezze i grumi più acri», Maura Del Serra ha riconosciuto una reminiscenza di due espressioni whitmaniane dei *Drum-taps* (anche se bisogna dire che il contesto da cui provengono è profondamente diverso, trattandosi del ricordo di una fanciulla amata a Bahìa Blanca, in un caso, e di ricordi di guerra e di compagni d'armi feriti, nell'altro). La prima, più generica, si trova in *The Wound-dresser* («Thus in silence in dreams' projections», v. 59), mentre la seconda, che pare più calzante, è in *Vigil Strange I Kept on the Field One Night* (v. 13): «Passing sweet hours, immortal and mystic hours with you». ⁷⁷⁸

Un'altra «astratta analogia» o «probabile fonte» whitmaniana si può individuare poi nella *Passeggiata in tram in America e ritorno*: qui, se le scene cittadine e portuali ricordano soprattutto Verhaeren, le scene marine possono forse richiamare alcune pagine delle *Leaves of Grass*, come *In Cabin'd Ships at Sea*. ⁷⁷⁹

Ma è soprattutto per *Pampa* e *Viaggio a Montevideo* che molti critici hanno pensato a Whitman, rintracciando talvolta contatti testuali più concreti. Già Neuro Bonifazi aveva individuato proprio in *Viaggio a Montevideo* «qualche cosa, qualche trasporto» della vitale e travolgente poesia whitmaniana, una ripetizione dell'«aspirazione primitiva di Whitman», del suo *battito*, ⁷⁸⁰ eppure lo stesso Bonifazi aveva riconosciuto poi, nel medesimo testo, riscontri dannunziani molto più precisi, in particolare con diversi luoghi delle *Odi navali*. ⁷⁸¹

L'esperienza del viaggio per mare raccontata in questa poesia ha ricordato a Caterina Bernardini la terza sezione del poemetto whitmaniano *Crossing Brooklyn Ferry*. ⁷⁸² In effetti qualche contatto si può individuare, innanzitutto nell'insistenza sull'esperienza visiva dell'io lirico, espressa anche in Campana attraverso l'uso di numerosi verbi di visione (*vidi* v. 1, *vedemmo* v. 24, *appariva* v. 34, *apparve* v. 36, *vidi* v. 38), e poi nelle immagini stesse verso cui si rivolge lo sguardo del protagonista-osservatore. Si tratta in particolare di alcune notazioni coloristiche – anche se a dire il vero piuttosto generiche – come l'immagine della terra scura che si allontana dietro la nave in partenza o il riflesso di luce che colpisce gli uccelli in volo sul mare. ⁷⁸³ Tra coloristico e simbolico è anche il legame tra la fanciulla «bronzina» e le donne «tann'd in the face by shining suns and blowing winds» di *A Woman Waits for me*. La somiglianza

⁷⁷⁸ DEL SERRA, *Il milieu culturale e stilistico dei "Canti Orfici"*, cit., p. 228.

⁷⁷⁹ Ivi, p. 63. Anche la definizione prudenziale utilizzata per fare riferimento alle reminiscenze tematiche di altri autori in Campana è della Del Serra, p. 218.

⁷⁸⁰ BONIFAZI, *Dino Campana*, cit., pp. 130-131.

⁷⁸¹ Ivi, pp. 245-246.

⁷⁸² BERNARDINI, *The Longest Day*, cit., pp. 8-9.

⁷⁸³ In *Crossing Brooklyn Ferry*, i gabbiani sono descritti così (vv.28-30): «Watched the Twelfth-month sea-gulls, saw them high in the air floating with motionless wings, oscillating their bodies, | Saw how the glistening yellow lit up parts of their bodies and left the rest in strong shadow | Saw the slow-wheeling circles and the gradual edging toward the south»; mentre in Campana, ai vv. 10-14, si legge: « Pure i dorati silenzi ad ora ad ora dell'ale | varcaron lentamente in un azzurreggiare... | Lontan tinti dei varii colori | dai più lontani silenzi | ne la celeste sera varcaron gli uccelli d'oro [...]». A proposito del valore simbolico del colore giallo/oro in Campana, si vedano le considerazioni di BIGONGIARI, Piero, *La Pampa di Campana*, in ID., *Capitoli di una storia della poesia italiana*, Firenze: Le Monnier, 1968, pp. 345-414: 380.

tra questa ragazza (misteriosa immagine femminile che si incontra diverse volte nei *Canti Orfici*)⁷⁸⁴ e le donne «del nuovo mondo geografico-spirituale di Whitman» è stata notata da Maura Del Serra, e ribadita poi dalla Bernardini. Il colore della pelle di queste fanciulle e la loro appartenenza a una «razza nuova» assumono evidentemente un valore simbolico, che Bigongiari ha ricondotto alle teorie orfiche dello Schuré;⁷⁸⁵ qui però, più nello specifico, la «fanciulla bronzina» incarna il candore dell'innocenza primordiale che Campana sta cercando nell'incontaminato paesaggio americano, in evidente contrasto con le «gravi matrone di Spagna», immagine del fardello europeo che il poeta porta con sé.⁷⁸⁶

Il significato del viaggio di Campana in Sud America e il ruolo attribuito a Whitman in questa ricerca divengono poi ancora più espliciti in *Pampa*. Questa volta, innanzitutto, il ricordo del testo whitmaniano sembra più saldo:

Un disco livido spettrale spuntò all'orizzonte lontano profumato irraggiando riflessi gelidi d'acciaio sopra la prateria. Il teschio che si levava lentamente era l'insegna formidabile di un esercito che lanciava torme di cavalieri colle lance in resta, acutissime lucenti [...].

Il sorgere della luna sulla Pampa silenziosa produce in Campana una visione molto particolare, facendogli apparire i fili d'erba (elemento whitmaniano per eccellenza) come lance in resta, come un esercito in posizione d'attacco.⁷⁸⁷ Tanto l'atmosfera quanto l'immagine militare, in effetti, somigliano moltissimo a quella descritta in *Bivouac on a Mountain Side*.⁷⁸⁸

I see before me now a traveling army halting,
Below a fertile valley spread, with barns and the orchards of summer,
Behind, the terraced sides of a mountain, abrupt, in places rising high,
Broken, with rocks, with clinging cedars, with tall shapes dingily seen,
The numerous camp-fires scatter'd near and far, some away up on the mountain,
The shadowy forms of men and horses, looming, large-sized, flickering,
And over all the sky—the sky! far, far out of reach, studded, breaking out, the eternal stars.

Sembra proprio che Campana si sia ricordato di queste sagome di soldati illuminati dalla luce delle stelle, in una immensa vallata americana immersa nella notte. Un ulteriore indizio in questa direzione, forse, potrebbe essere colto anche nella scelta del termine *bivacco*, alla riga 17 della prosa lirica campaniana.

⁷⁸⁴ Molto simile è soprattutto l'ancella addormentata con «il bel corpo agile e ambrato» della sesta sezione di *La Notte*, cfr. DEL SERRA, *Il milieu culturale e stilistico dei "Canti Orfici"*, cit., p. 120.

⁷⁸⁵ BIGONGIARI, *La Pampa di Campana*, cit., pp. 384-385 e seguenti.

⁷⁸⁶ Per questa interpretazione si vedano BONALUMI, *Cultura e poesia di Campana*, cit., p. 98, e Fiorenza Ceragioli, in CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., pp. 169-170.

⁷⁸⁷ Cfr. commento di Fiorenza Ceragioli, in CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 246.

⁷⁸⁸ Il riferimento a questo testo whitmaniano è stato notato sia dalla DEL SERRA, *Il milieu culturale e stilistico dei "Canti Orfici"*, cit., p. 120, sia dalla BERNARDINI, *The Longest Day*, cit., pp. 10-11.

Ad ogni modo, non sarà di certo un caso che proprio «sull'erba vergine, in faccia alle strane costellazioni» dell'America latina, «dentro l'infinita maestà della natura» argentina, Campana trovi finalmente ciò che stava cercando, sentendo compiersi il miracolo:

La luce delle stelle ora impassibili era più misteriosa sulla terra infinitamente deserta: una più vasta patria il destino ci aveva dato: un più dolce calor naturale era nel mistero della terra selvaggia e buona. Ora assopito io seguivo degli echi di un'emozione meravigliosa, echi di vibrazioni sempre più lontane: fin che pure cogli echi l'emozione meravigliosa si spense. E allora fu che nel mio intorpidimento finale io sentii con delizia l'uomo nuovo nascere: l'uomo nascere riconciliato colla natura ineffabilmente dolce e terribile: deliziosamente e orgogliosamente succhi vitali nascere alle profondità dell'essere: fluire dalle profondità della terra: il cielo come la terra in alto, misterioso, puro, deserto dall'ombra, infinito. Mi ero alzato. Sotto le stelle impassibili, sulla terra infinitamente deserta e misteriosa, dalla sua tenda l'uomo libero tendeva le braccia al cielo infinito non deturpato dall'ombra di Nessun Dio.

Come hanno ben visto tutti i critici, l'America si configura per Campana come un «paese di rigenerazione», una «nuova patria primitiva e selvaggia» dove è possibile liberarsi dalle catene della cultura, della tradizione, della morale europea e ritrovare il contatto autentico e originario dell'uomo con la natura.⁷⁸⁹ Nell'America di Whitman Campana può cedere nietzschianamente alla «completa integrazione dell'uomo nella vicissitudine del mondo, nella continuità e nella onnipresenza di tutta la vita» in perpetua trasformazione, rifiutando così «la condanna e il privilegio della esclusione» e della opposizione del poeta nei confronti della realtà che caratterizzano invece la linea dominante della poesia italiana del Novecento.⁷⁹⁰

Il viaggio in Sud America, cioè, rappresenta una ricerca tanto esistenziale quanto letteraria, la ricerca di una poesia vitale, più nuova e più libera. A maggior ragione risulterà quindi suggestiva la proposta – il «sospetto» – di Silvio Ramat, secondo cui in *La Chimera* si potrebbe leggere un anagramma di *L'America*: l'affascinante figura femminile raffigurata in quella che Campana definisce «la più vecchia la più ingenua» delle sue poesie,⁷⁹¹ allora, rappresenterebbe non semplicemente «una figurazione della poesia»,⁷⁹² ma anche «il Paese sconfinato di Whitman e della Pampa», «il nuovo Continente della Poesia, il più moderno e insieme il più “primitivo” fra quanti se ne possano immaginare».⁷⁹³

Sicuramente, «l'accettazione totale e gioiosa del mondo e della vita, la disposizione estrovertita della poesia di Whitman» doveva aver provocato una sorta di «*choc* nella cultura europea introversa o quanto meno incerta, ambigua e complicata, della fine dell'Ottocento», e così anche in quella di

⁷⁸⁹ BONIFAZI, *Dino Campana*, cit., pp. 130-131; CERAGIOLI, nel commento a *Pampa*, in CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 242; BIGONGIARI, *La Pampa di Campana*, cit., pp. 347-348; BERNARDINI, *The Longest Day*, cit., pp. 8-12.

⁷⁹⁰ LUZI, Mario, *Al di qua e al di là dell'elegia*, in CAMPANA, *Opere e contributi*, cit., pp. V-X: IX-X.

⁷⁹¹ In una lettera a Prezzolini del 6 gennaio 1914, ora edita in CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo*, cit., pp. 21-22.

⁷⁹² Questa l'interpretazione accolta dalla maggior parte della critica, cfr. CERAGIOLI, nel commento a *La Chimera*, in CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 71.

⁷⁹³ RAMAT, Silvio, *Qualche nota per "La Chimera"*, in GENTILINI, *Dino Campana alla fine del secolo*, cit., pp. 21-38: 38.

Campana.⁷⁹⁴ La poesia di Whitman, insieme soprattutto alla filosofia di Nietzsche, offriva una «liberazione dai problemi dell'anima nella direzione della natura», della vita e della forza.⁷⁹⁵ In questo si realizza, secondo Bonifazi, il «debito generico» di Campana nei confronti del poeta americano, ennesima figura di «Orfeo liberatore, che rovescia i termini e spezza le catene».⁷⁹⁶

Altri critici hanno però voluto vedere in Whitman anche un modello formale per la poesia di Campana. Secondo Mario Costanzo «la libertà delle forme e del ritmo musicale di Whitman» hanno funzionato per il poeta marradese come «un *incitamentum* a realizzare le sue aspirazioni più segrete e una conferma della validità della propria poetica».⁷⁹⁷

Bonalumi arriva addirittura a citare la legge «fantastica» individuata da Pavese nella metrica whitmaniana, sostenendo che anche in Campana si debba riconoscere «un largo margine di adeguazione» a questo principio. Anche nei *Canti Orfici*, cioè, le immagini risultano «mai preordinate e sottoposte a un fine, se non a quello che ha dato loro origine: di musica che varia secondo il pensiero e sfugge per sé stessa al frammento, creando col verso una unità sinfonica».⁷⁹⁸

Più nello specifico, Caterina Bernardini ha individuato «a number of striking analogies» tra lo stile poetico di Campana e quello di Whitman: si tratta, in primo luogo, del fatto che entrambi i poeti sono autori di un solo libro, un'unica opera sottoposta a un lungo processo di revisione e riscrittura; dal punto di vista metrico, poi, nell'opera di Campana poesia e prosa si alternano o si sovrappongono in continuazione, così come nei testi versificati si riscontra un alto grado di eterometria, per cui a versi tradizionali si affiancano misure del tutto inedite; dal punto di vista retorico, anche per Campana ripetizioni e parallelismi svolgono una funzione centrale, talvolta ossessiva; la sintassi mostra una chiara preferenza per uno stile nominale e per l'uso di gerundi e participi presenti; la lingua, infine, accoglie parole e intere frasi in inglese, francese, tedesco e spagnolo, e mescola al contempo forme colte e letterarie con espressioni popolari o dialettali.⁷⁹⁹

Ora, per quanto effettivamente tutte queste siano caratteristiche comuni ai *Canti Orfici* e alle *Leaves of Grass*, a noi sembra che non si possa per questo concludere che Campana le abbia desunte da Whitman. La somiglianza, infatti, si può riscontrare solo a livello superficiale; nel concreto, tutti questi tratti vengono sviluppati in forme dissimili dai due poeti, e assumono spesso funzioni sostanzialmente diverse. Come ha dimostrato Antonio Pinchera, prosa e poesia mantengono nei *Canti Orfici* statuti e ruoli ben distinti:

⁷⁹⁴ BONIFAZI, *Dino Campana*, cit., p. 131.

⁷⁹⁵ *Ibidem*.

⁷⁹⁶ *Ivi*, p. 132.

⁷⁹⁷ COSTANZO, *Cultura e poesia di Campana*, cit., p. 111.

⁷⁹⁸ BONALUMI, *Cultura e poesia di Campana*, cit., p. 70.

⁷⁹⁹ BERNARDINI, *The Longest Day*, cit., p. 6.

Campana mette sì in funzione delle tecniche miranti a omologare i risultati, volta per volta, *in una prospettiva macrostrutturale*: ma senza che da ciò dipenda *nella struttura fina* un'equivalenza costante, effettiva e programmata, ascrivibile all'intenzione (ludica, parodistica, polemica: intenzione ben novecentesca, anche vociana, certo, ma non campaniana) di far della prosa e del verso un solo modo di espressionismo, in un regime di quasi totale liberismo anarchico.⁸⁰⁰

Non c'è traccia in Campana della programmatica volontà whitmaniana di abbattere le barriere tra poesia e prosa. Persino la qualità semantica della metrica campaniana, su cui insiste Bonalumi, appare vera fino a un certo punto: non solo Campana fa un uso frequente dell'*enjambement*, ma il contenuto dei suoi testi, il senso logico che questi esprimono, non pare essere sempre la finalità prioritaria della sua espressione poetica, dal momento che «le ragioni della musica (nonché del colore) e quelle del senso confliggono» nel testo di Campana. «L'iterazione disperde e moltiplica un significato, lo intensifica e al tempo stesso gli toglie referenzialità»;⁸⁰¹ le ripetizioni producono uno «scompaginamento del senso», in quanto intervengono a impedirne la progressione logica, aggrediscono la coerenza testuale pur «esaltandone patologicamente la coesione».⁸⁰²

Ecco allora emergere anche il particolarissimo ruolo svolto dalle figure di ripetizione nella poesia di Campana, una funzione di ripresa musicale ma anche di ritorno ossessivo e straniante sulle stesse immagini, tutto al contrario delle anafore di Whitman, funzionali allo sviluppo logico del discorso e alla compattezza del ritmo.

Persino il plurilinguismo assume un aspetto diverso nei *Canti Orfici*: non si tratta tanto di costruire una nuova e più ricca lingua per la parola poetica, una lingua in grado di dare voce a tutti, di esprimere ogni realtà e appropriarsi di ogni esperienza; piuttosto, come si è già notato nel caso del sottotitolo in tedesco e dell'epigrafe in inglese (ma la cosa risulta evidente anche nelle inserzioni in spagnolo di *Pampa*), le lingue straniere sembrano appartenere spesso a voci "altre" nella poesia di Campana, voci con cui il poeta dialoga o voci cui affida il racconto della propria tragedia, guardando alla propria esperienza da una prospettiva esterna e straniante.⁸⁰³

⁸⁰⁰ PINCHERA, *Appunti sulla prosa dei "Canti Orfici"*, cit., p. 97.

⁸⁰¹ GIOVANNETTI, Paolo, *Genova: il verso libero "cubista" di Dino Campana*, in ID., *Dalla poesia in prosa al rap*, cit., pp. 47-76: p. 71.

⁸⁰² COLETTI, Vittorio, *Dalla lingua al testo: note linguistiche sui "Canti Orfici"*, in GENTILINI, *Dino Campana alla fine del secolo*, cit., pp. 63-79: 70-71.

⁸⁰³ A questo proposito, Fiorenza Ceragioli ha parlato per i *Canti Orfici* di «un sistema linguistico diverso dall'italiano», che si configura come «una lingua immersa nelle letterature, e più precisamente nell'esperienza di letterature assimilate nelle loro lingue originali», in CERAGIOLI, *Introduzione*, cit., pp. XXII-XXIV. Sulla conoscenza delle lingue straniere da parte di Campana, si vedano nelle lettere le diverse occasioni in cui si vanta di conoscere «cinque lingue», tutte «meno il russo», vale a dire italiano, inglese, spagnolo, francese e tedesco: si tratta di tre lettere, spedite rispettivamente alla rivista "La difesa dell'arte" (estate 1910), a Emilio Cecchi (27 marzo 1915) e a Renato Serra (17 aprile 1915), che ora si possono leggere in CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo*, cit., pp. 7, 44, 51.

Rimane valida, semmai, l'ipotesi di un'influenza della lingua inglese (e in particolare delle sue forme verbali in *-ing*) sull'uso campaniano delle forme participiali e gerundive, con lo scopo di creare un effetto di sospensione o indeterminatezza temporale.

Più in generale, sembra possibile attribuire a Whitman un'influenza solo generica sulle scelte metriche campaniane, quello stimolo alla liberazione formale ed espressiva che tutti i critici hanno notato e che da sempre rappresenta la funzione-Whitman attiva nella poesia italiana otto-novecentesca. Forse si potrà anche ipotizzare che in Whitman Campana abbia trovato il suggerimento e la giustificazione per la costruzione di certi suoi versi lunghi tendenti alla prosa, difficilmente riconducibili a segmenti tradizionali, e che tuttavia costituiscono solo una piccola percentuale dei versi dei *Canti Orfici*. Pertanto, sarà opportuno concludere che il debito formale di Campana nei confronti delle *Leaves of Grass* non risulta particolarmente rilevante; eppure, Campana è forse il poeta italiano su cui il fascino e la suggestione di Whitman hanno agito in maniera più potente e profonda, arrivando a nutrire le radici stesse della sua visione del mondo e della poesia.

Venendo infine alla selezione dei testi, si è scelto innanzitutto di concentrarsi, come al solito, sui testi in versi e non sulle prose liriche (che pure occupano la gran parte dei *Canti Orfici*).⁸⁰⁴ In particolare, si è deciso di analizzare *Viaggio a Montevideo* e *Genova*. Il primo, infatti, è uno dei testi più utili per studiare l'uso campaniano del verso lungo, in quanto 28 delle 49 unità del testo sono appunto versi lunghi. Inoltre questa poesia, come si è visto, è anche tematicamente una delle più vicine a Whitman e all'America. *Genova*, invece, pur appartenendo a un altro momento dell'ispirazione campaniana, è uno dei testi più celebri e più importanti dei *Canti* (come dimostra la stessa collocazione in chiusura della raccolta), nonché la poesia in versi più lunga: pertanto questo poemetto, con le sue 159 unità, risulta rappresentativo delle principali modalità metriche e retoriche messe in atto dal poeta marradese, esemplificando anche il ruolo estremamente rilevante che ancora rivestono i versi della tradizione italiana.

2.6.2.3 Sibilla Aleramo

Nel nome di Walt Whitman si apre la corrispondenza tra Sibilla Aleramo e Dino Campana. La prima lettera di Sibilla, inviata nel luglio del 1916 dopo aver letto i *Canti orfici*, è ancora inedita, ma si può leggere la risposta di Campana del 22 dello stesso mese:

⁸⁰⁴ Alberto Bertoni (*Appunti sul metro degli "Orfici"*, cit., pp. 121-123) ha notato che sebbene capitoli in prosa e capitoli in versi siano numericamente equivalenti, i testi in prosa risultano però preponderanti in quanto generalmente molto più lunghi, così che a 565 versi complessivi vengono giustapposte 1544 righe di prosa.

Egregia Sibilla,
vorrei scrivervi ma non posso. Sono orribilmente annoiato. Conoscete Walt Whitman? Non capisco
come facciate a vivere a Firenze e a conoscere certa gente.⁸⁰⁵
[...]

Non sappiamo che cosa gli avesse scritto Sibilla, se lei per prima avesse fatto riferimento al poeta americano, magari a partire dall'epigrafe whitmaniana che sigilla i *Canti Orfici*, o se la domanda di Campana fosse nata proprio così come la leggiamo, in maniera un po' irrelata ed estemporanea. Sta di fatto che il primo poeta di cui Dino e Sibilla parlano, il primo amore che condividono, è proprio Walt Whitman. Nella lettera successiva, la Aleramo risponde:

[...]
E ho amato Walt Whitman, come pochi altri. È già tanto tempo.
Vi mando qualche mio vecchio articolo: giornalismo, non altro. Ma in uno parlo appunto, come
potevo farlo allora, con ingenua gravità, di Walt.⁸⁰⁶
[...]

Si tratta di un articolo pubblicato sulla "Nuova Antologia" il 16 gennaio 1906, firmato con lo pseudonimo "Nemi". Sibilla infatti aveva conosciuto Whitman molti anni prima, probabilmente già sul finire dell'Ottocento, ma di certo entro il 1902, anno del suo primo articolo sul poeta americano.⁸⁰⁷ Già in questa occasione, la Aleramo dimostra una conoscenza tutt'altro che superficiale dell'autore e degli studi al riguardo: l'articolo prende infatti le mosse dalla notizia di un'imminente nuova edizione americana di tutte le opere di Whitman «preparata dai suoi amici ed esecutori testamentari, R.M. Bucke, Th. B. Harned e H. Traubel», e si sofferma poi sulla circolazione italiana del poeta americano:

Di Walt Whitman poco si conosce in Italia: esiste una traduzione incompleta e molto imperfetta di alcune opere sue; qualche saggio sperduto fra le Riviste e infine un buon lavoro su le forme ritmiche della sua poesia, di P. Jannaccone (*La poesia di W. Wh. e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Roux e Viarengo), che prometteva d'esser seguito e compiuto da altri quattro studi su lo stesso argomento attesi finora invano.

I riferimenti alle tappe più importanti della ricezione italiana di Whitman di fine Ottocento sono tutti presenti: gli articoli sulle riviste (con probabile riferimento a quelli di Nencioni, in parte pubblicati sulla stessa "Nuova Antologia" per cui scriveva l'Aleramo), le antologie di traduzioni di Gamberale, tanto meritevoli quanto piene di imprecisioni e fraintendimenti (e a questo proposito il rilievo della Aleramo farebbe già supporre quanto scopriremo tra poco, vale a dire che la poetessa avesse letto

⁸⁰⁵ ALERAMO – CAMPANA, *Un viaggio chiamato amore*, cit., p. 43.

⁸⁰⁶ Ivi, p. 44.

⁸⁰⁷ NEMI, *Walt Whitman*, "Nuova Antologia", CLXXXVI, 741, 1° novembre 1902, pp. 154-157.

anche i testi originali, o almeno delle traduzioni più fedeli), ma soprattutto il fondamentale saggio di Jannaccone uscito quattro anni prima. Il seguito dell'articolo è dedicato soprattutto a ripercorrere la vita di Whitman, soffermandosi in particolare su alcune tappe importanti come la partecipazione alla guerra civile americana e citando la biografia whitmaniana di Borroughs.⁸⁰⁸

Ma è con l'articolo del 1906, proprio quello inviato dieci anni dopo a Campana, che Sibilla-Nemi, prendendo le mosse dalla recente traduzione della *Vita di Walt Whitman* di Henry Binns,⁸⁰⁹ offre una lettura critica più completa e matura dell'opera del poeta americano, che è opportuno rileggere almeno in parte:

Il suo ottimismo elementare, la sua noncuranza delle leggi morali e letterarie, lo stile strano e caotico delle sue opere deriva poi da un profondo sentimento democratico che è alla base della sua ispirazione. Egli ambiva di esaltare il presente ed il reale, per insegnare all'uomo normale e mediocre la gloria del suo lavoro giornaliero. Mirando così a idealizzare questo tipo d'uomo, egli voleva creare una poesia americana che non dovesse nulla alla tradizione e alla cultura, e che fosse l'immediata e vitale espressione di tutte le forze e le aspirazioni della moderna civiltà del suo paese; perciò ci sembra che, se da un lato il rifuggire da tutte le forme tradizionali ed acquisite di letteratura, che gli fu rimproverato, dipende da personale impazienza e capriccio, e desiderio di originalità per sé e per la nuova arte della sua patria, - si deve d'altro canto riflettere che ciò gli era in parte imposto dal compito che si era prefisso, il quale richiedeva uno strumento poetico nuovo, vario e abbastanza flessibile da seguire l'ondeggiare multiforme della vasta materia che si trovò dinanzi il poeta quando volle esser l'interprete della moderna vita democratica.

A parte il valore assoluto dei suoi versi, intorno ai quali tante polemiche si accesero, si può dire che essi non sanno d'accademia o di libreria, ma che odorano di vita e di sole! Qualche volta il profumo è un po' acre e pungente, ma sempre sano e vivace.⁸¹⁰

Sono parole che non necessitano di essere lungamente commentate; si può dire che qui Sibilla riesca a cogliere tanto il nucleo profondo dell'ispirazione poetica di Whitman, quanto le motivazioni del suo rivoluzionario verso libero, che proprio ai temi e ai propositi della sua poesia era strutturalmente legato.

Nella conclusione dell'articolo, Sibilla auspica una nuova traduzione italiana delle *Leaves of Grass*, forse perché già si iniziava a parlare di quella che Gamberale stava elaborando ormai da tempo. All'uscita delle *Foglie d'Erba* per Sandron, infatti, Sibilla prontamente recensisce il volume per la "Nuova Antologia":

È una fatica immane che il Gamberale ha dovuto sostenere per compiere questo lavoro, di cui avevamo letto dei saggi pubblicati a più riprese in opuscoli. Grazie al dotto professore gli Italiani hanno ora il mezzo per conoscere uno dei più grandi poeti moderni.⁸¹¹

⁸⁰⁸ BORROUGHS, John, *Whitman, A Study* (1896), St. Clair Shores, Mich.: Scholarly, 1970.

⁸⁰⁹ BINNS, *A life of Walt Whitman*, cit.

⁸¹⁰ NEMI, *Walt Whitman*, "Nuova Antologia", CCV, 818, 16 gennaio 1906, pp. 343-344.

⁸¹¹ EAD., *Le "Foglie d'Erba" di Walt Whitman*, "Nuova Antologia", CCXVI, 864, 16 dicembre 1907, pp. 697-698.

L'anno successivo, Sibilla scriverà che grazie alla traduzione di Gamberale «il vate americano» era finalmente diventato «quasi familiare al pubblico italiano»; nel frattempo, però, era uscito un nuovo volume che la Aleramo riteneva utile per «completare la loro conoscenza di Walt Whitman, come poeta e come uomo», vale a dire la biografia pubblicata da Léon Bazalgette edita sul “Mercure de France”.⁸¹²

Facendo il nome di Bazalgette,⁸¹³ Nemi-Aleramo aveva completato il quadro dei più importanti studi su Whitman cui un lettore di inizio Novecento poteva fare riferimento, dimostrando così una conoscenza del poeta americano decisamente matura e approfondita. Con questi aggiornatissimi articoli, Sibilla Aleramo si era dunque guadagnata un ruolo di primo piano nella ricezione e divulgazione italiana dell'opera di Whitman, continuando l'opera iniziata da Enrico Nencioni sulla stessa “Nuova Antologia” e poi proseguita nella medesima sede da Giovanni Papini, con quel saggio del giugno 1908 che avrebbe avuto poi tanta risonanza.

La conoscenza di Whitman da parte di Sibilla si può dunque far risalire con certezza almeno agli anni del soggiorno romano e della relazione con Giovanni Cena, che appunto era capo redattore della “Nuova Antologia” in quegli anni. Arrivata a Roma nel 1902, dopo aver abbandonato finalmente la prigione domestica del marito Ulderico Pierangeli,⁸¹⁴ Sibilla aveva potuto entrare in contatto con alcuni dei più importanti esponenti della letteratura e della cultura italiana di inizio secolo, con conseguente arricchimento della propria formazione e delle proprie letture: nei taccuini, si trovano in quegli anni le tracce della lettura di Whitman, ma anche di Nietzsche, Ibsen, Emerson, Amiel, Schuré, Novalis.⁸¹⁵

I primi appunti su Whitman risalgono proprio al 1902: Sibilla trascrive la poesia *To Rich Givers*, nella traduzione francese di Bazalgette,⁸¹⁶ e un verso in lingua originale di *Scented Herbage of my Breast* (v. 28), della sezione *Calamus*.⁸¹⁷ Queste brevi citazioni potrebbero forse bastare a dimostrare che Sibilla aveva letto Whitman sia in lingua inglese sia in traduzione francese, e probabilmente proprio per questo motivo era in grado di individuare le carenze delle antologie ottocentesche di Gamberale.

⁸¹² EAD., *Una biografia di Walt Whitman*, “Nuova Antologia”, CCXXII, 885, 1° novembre 1908, pp. 148-150. BAZALGETTE, *Walt Whitman: l'homme et son oeuvre*, cit.

⁸¹³ Sibilla avrebbe poi avuto occasione di incontrare lo studioso anche di persona, durante il suo soggiorno parigino del 1913-1914. Tra i due, legati da reciproca stima e dal comune amore per Whitman, era nato un duraturo rapporto epistolare.

⁸¹⁴ Sulla notissima vicenda, raccontata anche dalla stessa Aleramo nel romanzo *Una donna* del 1906, si può vedere la breve nota biografica di STRAPPINI, Lucia, *Rina Faccio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, v. 44, 1994; più approfonditi gli studi e le testimonianze offerte da GUERRICCHIO, Rita, *Storia di Sibilla*, Pisa: Nistri-Lischi, 1974 e CONTI, Bruna – MORINO, Alba (a cura di), *Sibilla Aleramo e il suo tempo. Vita raccontata e illustrata*, Milano: Feltrinelli, 1981.

⁸¹⁵ ALERAMO, Sibilla, *Orsa minore. Note di taccuino e altre ancora*, cura e introduzione di Anna Folli, Milano: Feltrinelli, 2002, p. 206.

⁸¹⁶ La traduzione del brano è preceduta da una citazione tratta probabilmente da qualche articolo del critico francese, confluito poi nella monografia BAZALGETTE, Léon, *Le “Poème evangile” de Walt Whitman*, Paris: Mercure de France, 1921: «Il est une âme publique qui se voudrait foulée comme la grande route».

⁸¹⁷ ALERAMO, *Orsa minore*, cit., pp. 124-125.

Tra il 1906 e il 1907 Sibilla torna ad appuntare alcuni versi del poeta americano: si tratta della stessa citazione da *Scented Herbage of My Breast*, questa volta in traduzione italiana, e di un verso di *As the Time Draws Nigh*, la prima poesia di *Songs of Parting*: «O anima, noi siamo apparsi positivamente – e ciò è bastate». ⁸¹⁸ Decenni dopo, in data 30 marzo 1941, Sibilla annoterà sul *Diario*: «ho tratto dallo scaffale un volume di Whitman, apro a caso: “O anima, noi siamo apparsi positivamente – e ciò è bastate”». ⁸¹⁹ Nello stesso anno, si trova sul *Diario* anche questa curiosa testimonianza: «Nietzsche... Per quanti anni mi ha accompagnato! Anche quando non portavo nelle valigie, nel mio lungo periodo randagio, *Zarathustra* o *l'Origine della Tragedia*, sempre avevo con me un suo ritratto, insieme a quello di Ibsen e a quello di Whitman. Solo quest'ultimo viso era bello e chiaro, consolatore: gli altri due accigliati, staccati; [...]». ⁸²⁰

Quello con Whitman, in definitiva, risulta essere un rapporto di lunghissima durata, che accompagna la Aleramo nel corso di tutta la sua vita, lasciando inevitabilmente qualche traccia anche all'interno della sua opera letteraria. La prima prosa di *Andando e stando*, intitolata *Vallate dell'Alpe*, racconta un'esperienza biografica e letteraria insieme, vissuta in Val Veny nell'estate del 1911. Qui, immersa nell'immensità e nella bellezza delle vallate alpine, Sibilla legge le *Leaves of Grass*:

Walt Whitman è qui con le sue «foglie d'erba». È uno dei pochi poeti che si possono ascoltare in mezzo alla natura. È vero ch'egli stesso cimentava le sue strofe ad alta voce sopra la musica della tempesta o nel silenzio dei campi. Egli non si sostituisce con petulanti descrizioni alle cose che vede: si accontenta di salutarle, con esaltazione gioiosa. Ed enumera con perenne freschezza di timbro tutto che nella vita gli è apparso sacro: dal nudo corpo umano all'idea del cosmo, dalla conchiglia sul mare alle architetture dei palazzi d'esposizione, dal volto del soldato ferito in battaglia a quello della prostituta sul marciapiede. La sua maggior grandezza sta in questa unità religiosa, in questa riverenza, in questa appassionata riconoscenza di tutte le ore della sua lunga vita.

[...]

L'anima si protende in fiera adorazione. Forse mai più la meraviglia dell'universo si svelerà tanto augusta ed armoniosa. Forse mai più. L'arcano avviso alita sereno sulla fronte. ⁸²¹

Si direbbe che Whitman diventi qui il tramite per un'immersione gioiosa e quasi panica nella natura, lo strumento che consente a Sibilla, per un istante, di sentirsi in perfetta armonia con il mondo nella sua interezza; quasi come Campana nella Pampa, si potrebbe dire.

Un indizio ulteriore in questa direzione è dato forse dall'immagine dell'erba, così patentemente whitmaniana: «ma non si può sempre star distesi nel bosco o nel prato, le dita immerse negli *innumerevoli fili di erba*, o camminare lenti mentre il cuore batte col palpito d'ogni creatura alata solcante l'aria». ⁸²² È il momento che precede immediatamente la decisione di Sibilla di avventurarsi tra le vallate, di salire il

⁸¹⁸ Ivi, pp. 144-145.

⁸¹⁹ ALERAMO, Sibilla, *Un amore insolito. Diario 1940-1944*, Milano: Feltrinelli, 1979, p. 56.

⁸²⁰ Ivi, p. 41. L'annotazione è del 26 gennaio 1941.

⁸²¹ ALERAMO, Sibilla, *Vallate dell'Alpe*, in ID., *Andando e stando*, Firenze: Bemporad, 1921, pp. 3-12: 10-12.

⁸²² Ivi, p. 8. Corsivo mio.

versante della montagna che la porterà a contemplare quel paesaggio che produrrà in lei la sensazione panica appena descritta.

Coerentemente, in Corsica non si troverà traccia di questo simbolo di unione armoniosa con la natura e di accettazione totale e gioiosa della vita: «questa terra non vuol essere abbracciata, ma soltanto guardata. Non c'è dell'erba perch'io possa affondarvi la fronte».⁸²³ Qui saranno l'aridità e l'asprezza del paesaggio a rappresentare la solitudine e il dolore di Sibilla, abbandonata da Giovanni Papini.⁸²⁴

Ma gli innumerevoli fili d'erba sono per Whitman anche il simbolo democratico per eccellenza, l'immagine della moltitudine e dell'eguaglianza degli uomini. Allora forse non sarà un caso che, molti anni più tardi, Sibilla scelga proprio l'immagine del filo d'erba per descrivere la sua idea di una poesia universale, in grado di comunicare i suoi valori anche agli uomini più umili:

Perché anche la fede in un migliore avvenire del mondo, in una raggiungibile giustizia e pace, la fede che anima moltitudini di viventi in tutto il globo, ha bisogno delle parole del poeta.

Non già per mettere in versi quel che il profeta e il pensatore hanno trovato ed enunciato, ma, per scoprire e dimostrare quanta possibilità vi sia di partecipare ad una esistenza più alta, più spirituale, nella grande maggioranza degli uomini. I poeti sanno quanta vergine fresca spontaneità posseggono i contadini, gli operai, i manovali, tutti quelli che finora non hanno avuto modo di coltivare l'intelletto, sanno i poeti con quanta prontezza e finezza quei lavoratori raccolgono ciò che si dice loro sui valori supremi della vita. Valori che hanno del resto radici nella semplicità dell'essere, nella osservazione amorosa *d'un filo d'erba*, di un riflesso di sole.⁸²⁵

L'adesione al Partito Comunista e la svolta nella direzione di una poesia socialmente e politicamente impegnata appartengono a una fase della vita di Sibilla Aleramo che esula di parecchio dai limiti cronologici della nostra ricerca. Tuttavia, non andrà sottovalutata la corrispondenza tra quest'idea matura della poesia della Aleramo e la descrizione delle *Leaves of Grass* che Sibilla aveva fornito nell'articolo del 1906, laddove aveva celebrato la scelta whitmaniana di una poesia che, sebbene contro tutte le leggi morali, letterarie e formali, era in grado di dare voce alla moderna realtà americana e di «insegnare all'uomo normale e mediocre la gloria del suo lavoro giornaliero». Pertanto, forse si potrà supporre che Sibilla avesse condiviso con Whitman anche «il mito della giustizia sociale, l'esaltazione del popolo lavoratore» che da sempre «erano stati i cardini della sua formazione socialista»; una «volontà palingenetica» e una «mitologia umanitaria» che soltanto dopo la seconda guerra mondiale

⁸²³ ALERAMO, Sibilla, *Corsica*, in ID., *Andando e stando*, cit., pp. 21-30: 24.

⁸²⁴ A proposito del rapporto dell'Aleramo con Papini, si veda DELLO VICARIO, Annagiulia, *Lettere Papini-Aleramo e altri inediti (1912-1943)*, Roma: Edizioni Scientifiche Italiane, 1988. Nell'introduzione (*Inquietudine e poesia di un incontro*, pp. 9-100), la curatrice non manca di sottolineare il comune interesse di Sibilla e Giovanni per alcuni autori, come soprattutto Nietzsche e Whitman.

⁸²⁵ ALERAMO, Sibilla, *Momenti di grazia*, in ID., *Il mondo è adolescente*, Milano: Milano-sera editrice, 1949, pp. 52-53. Corsivo mio.

avevano trovato vera espressione nella sua attività letteraria.⁸²⁶ Un'ulteriore dimostrazione di ciò si può trovare in una lettera che Sibilla scrive nel settembre 1948:

Caro compagno Togliatti,
sarei felice se questa lirica buttata giù al mio ritorno dalla Polonia, tu la trovassi, pur grezza qual è, degna di apparire in *Rinascita*. Tu che traducevi Whitman. L'avevo proposta all'*Unità*, ma al giovin Ferrara è sembrata troppo lunga, o non so che altro. Certo, io ho scritto in passato versi un po' migliori, ma questi mi son cari come l'inizio di una nuova attività, più *nostra*. Che ne pensi tu? Vorrai farmelo sapere francamente? Te ne sarò tanto grata. E potrò alfine rivederti, una di queste mattine, e permetterai ai miei 72 anni di abbracciarti?⁸²⁷

Come abbiamo già avuto modo di accennare, infatti, nell'ormai lontano 1919 Togliatti aveva tradotto due testi whitmaniani, *To a Foil'd European Revolutionaire* e *Poem of The Dead Young Men of Europe*.⁸²⁸ Questa seconda poesia, tradotta con il titolo di *Europa*, era poi stata ripubblicata su "Rinascita" nel 1948, proprio sull'ultimo numero uscito al momento della stesura della lettera di Sibilla: pertanto, è probabile che l'Aleramo si riferisca proprio a questa traduzione.⁸²⁹ Se si considera l'importanza del rapporto di Sibilla con Togliatti negli ultimi anni della sua vita (al punto che proprio Togliatti sarebbe stato nominato suo esecutore testamentario), si potrà riflettere sul fatto che ancora una volta, come già con Campana, Papini e Bazalgette, Whitman aveva rappresentato per Sibilla un terreno comune nel quale affondare le radici dei propri rapporti personali, umani e professionali. Inoltre, il riferimento a Whitman nella lettera di accompagnamento a una propria poesia sembra suggerire il sentimento di una certa affinità tematica e ideologica da parte dell'autrice. Questi, infatti, sono gli anni in cui la poesia di Sibilla conosce una svolta, nei contenuti così come nello stile adottato, ed è forse questa la «nuova attività» cui la scrittrice accenna nella sua lettera.

Ora, non si vuole rischiare di attribuire a Whitman troppa importanza, ma sembra innegabile che tanto la prima quanto la seconda fase della poesia di Sibilla, specchio di due diverse visioni del mondo e della letteratura, abbiano trovato numerosi e saldi fondamenti nell'opera del poeta americano, dal punto di vista letterario, filosofico-religioso, politico-ideologico.

Lanciato questo rapido sguardo alla seconda metà del Novecento, è tuttavia opportuno tornare agli anni Dieci, per analizzare la poesia di Sibilla Aleramo che in questo contesto nasce e si sviluppa.⁸³⁰

⁸²⁶ GUERRICCHIO, *Storia di Sibilla*, cit., p. 288.

⁸²⁷ La lettera è pubblicata in CONTI-MORINO, *Sibilla Aleramo e il suo tempo*, cit., p. 308.

⁸²⁸ WHITMAN, *A un rivoluzionario vinto d'Europa*, cit.; ID., *Europa*, cit.

⁸²⁹ ID., *Europa*, "Rinascita", V (1948), 8, p. 310. Cfr. LAVEZZI, Gianfranca, «*Il vento e le rose*»: la poesia di Sibilla Aleramo, in IOLI, Giovanna (a cura di), *Sibilla Aleramo, Una donna nel Novecento*, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato-Alessandria, 29-30 giugno 2017, Novara: Interlinea, 2019, pp. 107-130: 130.

⁸³⁰ Sibilla Aleramo è autrice di sette raccolte poetiche: *Momenti* (Firenze: Bemporad, 1920); *Poesie* (Milano: Mondadori, 1929); *Si alla terra. Nuove poesie 1928-1934* (Milano: Mondadori, 1934); *Selva d'amore* (Milano: Mondadori, 1947); *Aiutatemi a dire. Nuove poesie 1948-1951* (Milano: Milano-Sera, 1949); *Russia alto paese* (Roma: Italia-URSS Editrice, 1953); *Luci della mia sera. Poesie 1941-1946* (Roma: Editori Riuniti, 1956). Una raccolta

Come lei stessa racconta, la sua prima poesia è stata scritta nell'estate del 1912, durante il soggiorno in Corsica seguito alla breve relazione con Papini:

Avevo già oltrepassata di qualche anno la trentina quando i primi ritmi erano sbocciati da me, un'estate solitaria in Corsica, in un trapasso inavvertito dalla prosa a una libera versificazione. Proprio in quello stesso mese avevo principiato a stendere qualche periodo del mio secondo libro, *Il Passaggio*, e anche lì, per la prima volta, il mio mondo intimo si esprimeva con movenze e accenti lirici, dei quali invece non v'ha quasi traccia nel precedente romanzo, *Una donna* [...]. Fino ad allora m'ero ritenuta "negata" alla poesia, e né da bambina né sui vent'anni avevo mai fatto il menomo tentativo per affrontarla. Forse perché digiuna di studi classici, e perfino di qualsiasi cognizione di metrica [...]. Provavo, talora, dinanzi a un magico aspetto della natura, o per un moto veemente d'affetto, o ammirando qualche alta anima, provavo un'emozione, un tremore, che pareva invocassero, dal fondo della mia sostanza di venir tradotti in canto. Ma, *non osavo*. [...] E poi, un giorno, ero partita, sola, per quel villaggio sperduto nel centro dell'isola [...]. Solitudine, libertà. Dolorose e grandi. E si convertono in balenii d'incanto, in carmi, se pur ancora bagnate di lagrime. Scrisi *Notte in un paese straniero*. E poi un'altra, e un'altra lirica, che sembrava fossero giaciute entro di me, già composte da millenni. Stupore e una specie di reverenza pavida mi avvolsero. Intorno, l'isola selvatica e aromatica assisteva, grave, al sortilegio.⁸³¹

La poesia nasce quindi quasi all'improvviso, spontaneamente, e soprattutto scaturisce «in un trapasso inavvertito dalla prosa alla libera versificazione». Negli stessi anni, Sibilla scrive le liriche che confluiranno nella prima raccolta poetica, *Momenti* (Firenze, 1921), e il suo secondo romanzo, *Il passaggio* (Milano, 1919). Nello stesso 1921, poi, la Aleramo raccoglierà in *Andando e stando* le prose già stampate in alcuni periodici, prose che qualche critico giudicherà tra le cose sue più belle.⁸³² Sono anni di intenso e ispirato lavoro, dove in effetti la contiguità del registro poetico e di quello prosastico appare evidente, sia a livello cronologico che stilistico. Nell'ultima sezione del *Passaggio*, intitolata significativamente *La poesia*, veniva citata la medesima lirica che sarebbe stata posta in apertura della raccolta *Momenti*, con il titolo di *Ritmo*, a segnalare in maniera piuttosto evidente il rapporto di continuità tra le due opere. Inoltre, la critica ha notato che «alcune immagini del *Passaggio* ritornano identiche in alcune poesie di *Momenti*», e che questa «trasfusione» si applica «anche in ambito più strettamente logico-espressivo»: il lirismo delle poesie, da una parte, si esprime secondo moduli che erano già stati sperimentati nel romanzo e in un verso libero che tenta un «ulteriore ravvicinamento» alla prosa, mentre dall'altra la prosa semplifica sempre di più la propria struttura, riducendo i costrutti sintattici a una «linearità

completa di *Tutte le poesie* di Sibilla Aleramo è stata curata da Silvio Raffo (Milano: Mondadori, 2004). Per un percorso trasversale a tutte le raccolte si vedano il fondamentale studio della GUERRICCHIO, *Storia di Sibilla*, cit., e la più recente lettura di LAVEZZI, «*Il vento e le rose*», cit., pp. 107-130.

⁸³¹ ALERAMO, Sibilla, *Genesis della poesia*, in EAD., *Gioie d'occasione e altre ancora*, Milano: Mondadori, 1954; poi raccolta in EAD., *Andando e stando*, a cura di Rita Guerricchio, Milano: Feltrinelli, 1997, pp. 168-174; pp. 170-171.

⁸³² Il giudizio è espresso da Emilio Cecchi, in una lettera inviata alla Aleramo il 31 dicembre 1920, ora pubblicata in CONTI-MORINO, *Sibilla Aleramo e il suo tempo*, cit., p. 168. Lo stesso giudizio positivo sarà ribadito molti anni dopo in CECCHI, Emilio, *Premiato nella Aleramo il mito del miracolo romantico*, "L'Europeo", 30 agosto-5 settembre 1948; poi, con titolo *Sibilla incoronata*, in ID., *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*, Milano: Garzanti, 1954, pp. 63-67.

elementare»,⁸³³ talvolta anche ricorrendo a uno «stile enfatico-epigrafico», a tratti salmodiante, marcato da frequenti “a capo”.⁸³⁴

Numerose caratteristiche formali, in effetti, avvicinano le liriche di *Momenti* a una dimensione prosastica: innanzitutto, in molti testi la Aleramo sperimenta l'uso del verso lungo, di misura anche molto superiore all'esametro barbaro, di solito impiegato in alternanza con misure più brevi; più in generale, nella raccolta si registra una pressoché totale corrispondenza di metro e sintassi, supportata da una sintassi prevalentemente paratattica, così che gli *enjambements* sono quasi del tutto assenti e i versi sono per lo più autonomi e in sé conclusi; piuttosto evidente è poi la predilezione per un tono discorsivo, spesso anche dialogico o vocativo, che si esplica principalmente nell'uso di numerose esclamazioni e interrogazioni.

Alla dimensione più propriamente poetica e musicale dei testi assolvono invece «espediti tecnici abbastanza scontati»,⁸³⁵ come le continue ripetizioni e riprese – di singole parole, di sintagmi o di interi versi – e i numerosi procedimenti fonici, in primo luogo le allitterazioni, ma anche alcune rime, più e meno perfette, e assonanze.

Giustamente è stato detto che questi versi liberi appartengono a un “genere” di poesia scorciato e vibrante che trova probabilmente la sua origine, almeno esteriore, nell'esperienza dannunziana e “frammentista”.⁸³⁶ Tutti i critici hanno collocato a pieno diritto la poesia di Sibilla Aleramo nella *koiné* dannunziano-pascoliana di inizio secolo,⁸³⁷ riconoscendo in particolare in D'Annunzio la presenza più evidente e anche più ingombrante della poesia della Aleramo, a livello sia lessicale che ritmico-sintattico.⁸³⁸

D'altro canto, l'avvicinamento delle modalità espressive di poesia e prosa, insieme alla possibilità di ricondurre gran parte della poesia di Sibilla entro il genere dell'autobiografismo lirico e, ancora, la sua «completa dedizione all'attimo»⁸³⁹ (da cui il non casuale titolo *Momenti*), di gusto tipicamente frammentista, ci permettono di collocare la Aleramo nell'ambito della letteratura vociana degli anni

⁸³³ GUERRICCHIO, *Storia di Sibilla*, cit., pp. 208-209.

⁸³⁴ Ivi, pp. 202-203.

⁸³⁵ LAVEZZI, «*Il vento e le rose*», cit., p. 108.

⁸³⁶ SOLMI, Sergio, “*Poesie*” di Sibilla Aleramo, “*La Fiera letteraria*”, V, 12, 24 marzo 1929; ora in ID., *La letteratura italiana contemporanea*, Tomo I, *Scrittori negli anni, Note e recensioni, Ritratti di autori contemporanei, Due interviste*, a cura di Giovanni Pacchiano, Milano: Adelphi, 1992, pp. 78-84.

⁸³⁷ Cfr. GUERRICCHIO, *Storia di Sibilla*, cit., p. 217 e p. 250; LUTI, Giorgio, *Sibilla Aleramo nell'esperienza letteraria del Novecento*, in CONTORBIA, Franco – MELANDRI, Lea – MORINO, Alba (a cura di), *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura*, Milano: Feltrinelli, 1986, pp. 91-103; LAVEZZI, «*Il vento e le rose*», cit., pp. 108-109.

⁸³⁸ *Ibidem*. Per un inquadramento più generale del rapporto di Sibilla Aleramo con il poeta pescarese, poi, si può vedere COSTA, Simona, *Sibilla e D'Annunzio*, in CONTORBIA-MELANDRI-MORINO, *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura*, cit., pp. 117-129.

⁸³⁹ SOLMI, “*Poesie*” di Sibilla Aleramo, cit. pp. 80-81.

Dieci, sebbene non si possa dire che Sibilla raggiunga un livello di avanguardia espressiva pari a quello degli altri poeti vociani.

La peculiarità di questa scrittrice, semmai, risiede nel fatto che nel corso di tutta la sua carriera poetica (sino alla svolta del secondo dopoguerra) rimarrà fedele alle «antiche ragioni liriche», alle «stesse motivazioni esistenziali», di modo che anche le variazioni di carattere formale che si possono riscontrare nelle successive raccolte costituiscono semplicemente la maturazione «di una tecnica, un vocabolario, una disposizione che restano gli stessi sottesi alla prima raccolta».⁸⁴⁰ Quando nel 1948 *Selva d'amore* riceverà il Premio Viareggio, Emilio Cecchi metterà in luce la straordinaria estraneità della poesia della Aleramo nel contesto poetico italiano del Novecento: «i cambiamenti e i rinnovamenti stilistici e tecnici, intervenuti con tanta abbondanza durante il secolo, la lasciano quasi del tutto indifferente».⁸⁴¹

Sibilla per prima rivendicherà sempre con orgoglio la «costanza di tono e di timbro» delle sue poesie, «per cui tutte si attestano esclusivamente [sue], fuor d'ogni suggestione o moda».⁸⁴² Nella nota autobiografica in cui racconta per l'ultima volta la propria vita leggendaria, tra il 1957 e il 1959, l'autrice scriverà a proposito della propria poesia: «dai primi agli ultimi suoi versi [...], Sibilla non solo non si ripete ma non si riallaccia ad alcun altro poeta, né classico né moderno, la sua personalità è autonoma, assoluta».⁸⁴³

Se qualche suggestione di Whitman è entrata nella poesia di Sibilla,⁸⁴⁴ perciò, bisognerà pensare più genericamente, sul piano stilistico-espressivo, alla ricerca di una forma libera e mutevole, in grado di assecondare l'andamento del pensiero e soprattutto del sentimento. Sebbene Sibilla non sperimenti forme metriche significativamente differenti da quelle già adottate da simbolisti, futuristi e vociani, non si potrà escludere l'influenza di Whitman sulla sua predilezione per un verso lungo prosastico di natura prettamente logico-sintattica. Proprio la natura semantica della metrica della Aleramo, infatti, costituisce una delle caratteristiche più evidenti e tipiche della sua poesia. A questo proposito, Sergio Solmi ha parlato di un verso libero che «non si può ridurre, come in genere quello che si è fatto fino ad ora in Italia, né alla prosa poetica né al verso tradizionale colto nel suo respiro ritmico ancora indeterminato», ma sembra avere, almeno nelle sue liriche migliori, «la funzione di accennare le pause del canto, rallentandone il movimento e conferendogli come il senso d'un indugio estatico, fuori dal tempo».⁸⁴⁵

⁸⁴⁰ GUERRICCHIO, *Storia di Sibilla*, cit., p. 249. La stessa costanza nota anche SOLMI, *"Poesie" di Sibilla Aleramo*, cit., p. 79.

⁸⁴¹ CECCHI, *Sibilla incoronata*, cit., p. 66.

⁸⁴² ALERAMO, *Genesis della poesia*, cit., p. 170.

⁸⁴³ La nota è citata in chiusura di ALERAMO, *Orsa minore*, cit., p. 220.

⁸⁴⁴ Finora, l'unico suggerimento in merito all'importanza di Whitman per la poesia di Sibilla Aleramo si deve a LAVEZZI, *«Il vento e le rose»*, cit., pp. 110-111.

⁸⁴⁵ SOLMI, *"Poesie" di Sibilla Aleramo*, cit., pp. 80-81.

Oltre a questo, sul piano tematico e, si vorrebbe dire, esistenziale, la Aleramo sembrerebbe aver condiviso con Whitman una disposizione prevalentemente ottimistica e gioiosa nei confronti della vita, la volontà di una nietzschiana accettazione del mondo e dell'esistenza che forse potrà ravvisarsi ancora, molti anni più avanti, nel titolo asseverativo della raccolta *Sì alla terra* (1935), e che sembra emergere nelle poesie di *Momenti* laddove Sibilla si abbandona alla contemplazione di un paesaggio o alla voluttà di un incontro amoroso.

Indubbiamente, però, il ruolo di Sibilla nel nostro discorso resta legato soprattutto, come già quello di Papini, alla sua opera di precoce e acuta lettura e divulgazione dell'opera di Whitman, compiuta sia attraverso gli articoli pubblicati sulla "Nuova Antologia" – che sono tra le cose più importanti scritte sul poeta americano a inizio Novecento – sia tramite i numerosi e intensi rapporti, amorosi ma non solo, da lei intrecciati con gran parte dei protagonisti della letteratura italiana di quegli anni.

Le poesie di *Momenti* possono essere suddivise in tre categorie in base alle loro caratteristiche metriche (si tratta, s'intende, di categorie di comodo, dai confini tutt'altro che rigidi): poesie in versi prevalentemente brevi, laddove si possono trovare anche versi brevissimi (si vedano per esempio *La rosa*, *Ancor oggi*, *Il salice* o *Una risata*); poesie in versi prevalentemente lunghi (si tratta spesso di poesie brevi come di *Son tanto brava*, *Insonne arsura*, *Sai bene*, *Chiarità notturna*); poesie che fanno di una forte eterometria il loro principio costruttivo, alternando cioè versi brevi e versi lunghi.

Per l'analisi dei testi, naturalmente, si è deciso di concentrarsi sulle poesie in versi lunghi, per verificare più nel dettaglio le caratteristiche di questa tipologia metrica in Sibilla Aleramo. Pertanto saranno analizzate le poesie *Son tanto brava*, *Insonne arsura* e *Chiarità notturna*. Infine, per esemplificare quella che di fatto è la modalità più diffusa e tipica della Aleramo, si è voluto analizzare anche una poesia fortemente eterometrica come *Noite in paese straniero*, che peraltro rappresenta la sua prima poesia in assoluto, scritta nel 1912.

2.6.2.4 Riccardo Bacchelli

Riccardo Bacchelli è autore di difficile collocazione all'interno del nostro discorso: la particolare forma metrica dei suoi *Poemi lirici*, come vedremo, suggerirebbe di avvicinarlo a Thovez, ma il criterio cronologico che abbiamo cercato di seguire sin qui ci impone di collocarlo nel contesto storico-culturale cui appartiene, vale a dire gli anni Dieci del Novecento, più di un decennio dopo la pubblicazione del *Poema dell'adolescenza* (che peraltro, come si è visto, era stato composto molto prima, negli anni Novanta del XIX secolo).

Inoltre non si può dire che la poesia rappresenti l'attività principale della lunghissima carriera letteraria di Bacchelli, in quanto essa occupa una posizione indubbiamente marginale rispetto alla vastissima produzione in prosa cui lo scrittore ha atteso tutta la vita. Ciononostante, in un certo senso, si può dire che la sua esperienza letteraria si apra e si chiuda proprio nel segno della scrittura poetica, ovvero con i *Poemi lirici* del 1914 e con la definitiva sistemazione della produzione in versi nei *Versi e Rime* dei primi anni Settanta, nonché con la sezione in versi che chiude l'ultimo romanzo (*In grotta e in valle*, 1980). Sebbene avesse già edito una novella e un romanzo nel 1911, infatti, è proprio con la pubblicazione dei *Poemi lirici* nel 1914 che Bacchelli esordisce ufficialmente nel panorama letterario nazionale.

Un'ulteriore difficoltà nella collocazione dei *Poemi lirici* è determinata poi dal fatto che si tratta a tutti gli effetti di un'opera giovanile, nata in un momento in cui la personalità letteraria di Bacchelli era ancora in piena formazione, all'incrocio di molteplici esperienze diverse. Se i *Poemi lirici* furono pubblicati solo nel novembre del 1914, è noto che uno scartafaccio dell'opera esisteva fino almeno dal 1912, anno in cui, stanco dell'ambiente accademico e tradizionalista di Bologna (dove frequentava con scarso entusiasmo la Facoltà di Lettere dal 1910), Bacchelli aveva deciso di trasferirsi nella ben più vivace e aperta Firenze. La collaborazione con la "Voce" durò pochi ma intensissimi mesi, mettendo il giovane scrittore in contatto con i principali protagonisti della cultura letteraria italiana di inizio Novecento. Qui Bacchelli aveva incontrato Vincenzo Cardarelli, Emilio Cecchi e Scipio Slataper. In particolare, proprio «il romano Cardarelli dovette, subito, riuscire nella cerchia degli amici il più affine al bolognese Bacchelli»,⁸⁴⁶ le comuni inclinazioni di gusto e di studio avrebbero infatti determinato tra i due un'amicizia profonda e duratura, che li avrebbe legati per oltre un decennio, fino all'esaurimento dell'esperienza romana della "Ronda".

Bacchelli aveva quindi iniziato a mettere mano ai *Poemi lirici* all'inizio del 1913, dopo aver preso le distanze dalla Firenze vociana, ma ormai profondamente influenzato da quell'esperienza e da quegli incontri. La critica, infatti, ha riconosciuto nelle poesie di Bacchelli uno dei risultati più riusciti dell'autobiografismo morale tipicamente vociano, nonché un esempio di forma ibrida tra poesia e prosa simile a molti altri esperimenti fiorentini di quegli anni. Al contempo, però, la forma prosastica dei *Poemi lirici* rispondeva all'esigenza del tutto soggettiva dell'autore di far coesistere «due vocazioni, quella del lirico e quella del narratore-moralista».⁸⁴⁷ Il verso lungo di Bacchelli, inoltre, sembra dover essere ricondotto non tanto a una volontà eversiva e trasgressiva, quanto piuttosto a un intento già *ricostruttivo*. Innanzitutto, il titolo stesso di *Poemi lirici* non poteva, nel 1914, non suonare in esplicito contrasto con i

⁸⁴⁶ RAIMONDI, Giuseppe, *Riccardo Bacchelli bolognese*, in A.A.V.V., *Discorrendo di Riccardo Bacchelli*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1966, pp. 9-26: 21.

⁸⁴⁷ SOLMI, Sergio, *Bacchelli Poeta*, in A.A.V.V., *Discorrendo di Riccardo Bacchelli*, cit., pp. 27-36: 29.

Frammenti lirici appena pubblicati da Clemente Rebora (1913):⁸⁴⁸ nella distanza tra la scelta del *frammento* e quella del *poema* risulta evidente la fiducia bacchelliana nella rinnovata possibilità di un'espressione lirica ampia, distesa, perfino narrativa. A ciò si aggiunge l'indicazione offerta dall'autore nella fondamentale *Nota metrica* che apre l'edizione del 1914:

Il verso è necessario organicamente, per il valore delle sillabe, delle pause, della voce. È necessario sintatticamente e stilisticamente. D'altra parte il verso libero è inevitabile, ma conduce, specialmente in un periodo complesso, a vere arguzie di tipografia.

Questo, più propriamente che un verso, è una misura in quattro tempi, scandita su quattro accenti, quantitativa e complementariamente sillabica.

Debbo dire che fuori di così non ritrovo ritmi né intonazione. Questa almeno non è saccenteria tecnica.⁸⁴⁹

È lo stesso Bacchelli a spiegare il principio costruttivo alla base dei suoi versi, dimostrando così la consapevolezza della sua proposta poetica: non si tratta di versi tradizionali, ma neppure di versi propriamente liberi, in quanto ciascuna misura è scandita da quattro accenti. Nel prendere le distanze dalla tradizione, Bacchelli cerca quindi un diverso tipo di regolarità, una misura costante innanzitutto sotto l'aspetto quantitativo. Nell'edizione del 1930, l'autore riporterà la stessa nota, specificando: «s'intende che questa misura, fra quantitativa e sillabica, è data dai quattro accenti sui quali posa più forte la voce nella lettura ritmata».⁸⁵⁰

Si tratta cioè di una concezione prosodica del verso, vicina alla dimensione narrativa della prosa o forse anche più a quella discorsiva della comunicazione orale. Ma se il «recupero della prosa da parte della poesia» non rappresentava una novità assoluta nel 1914, l'operazione di Bacchelli, rispetto ai primi tentativi crepuscolari e futuristi, è compiuta con un'attitudine diversa e più matura, con un atteggiamento di «distacco riflessivo e ironico».⁸⁵¹ Solmi definisce i *Poemi lirici* come una poesia «“di secondo grado”, che anziché abbandonarsi o trasfondersi nel proprio oggetto, lo allontana, lo precisa su un quadro di pacata e sostenuta riflessione».⁸⁵² Bacchelli cioè non cerca nella prosa un linguaggio rivoluzionario, quanto piuttosto quella «posatezza riflessiva e disincantata che non rifugge dai termini generali e astratti propri delle deduzioni ragionate che conseguono all'esperienza».⁸⁵³

In questo senso si può dire che i *Poemi lirici* costituiscono, al contempo, il risultato della partecipazione di Bacchelli all'esperienza vociana ma anche il suo compiuto distacco da essa. La ricerca

⁸⁴⁸ Il suggerimento viene da GRAZIOSI, Elisabetta, *Dai Poemi lirici ad Amore di poesia*, in A.A.V.V., *Riccardo Bacchelli, lo scrittore, lo studioso*, Atti del Convegno di studi, Milano, 8-10 ottobre 1987, Modena: Mucchi, 1988, pp. 71-106: 90.

⁸⁴⁹ La nota si può leggere anche nella ristampa BACCHELLI, Riccardo, *Memorie del tempo presente*, Milano: Mondadori, 1961, p. 14.

⁸⁵⁰ BACCHELLI, Riccardo, *Amore di poesia*, in ID., *Amore di poesia*, Milano: Preda, 1930, pp. 185-196: 185.

⁸⁵¹ SOLMI, *Bacchelli poeta*, cit., pp. 29-30.

⁸⁵² *Ivi*, p. 30.

⁸⁵³ *Ibidem*.

di una nuova regolarità, infatti, avvicinava lo scrittore bolognese molto più alla contemporanea esperienza della rivista “Lirica” e a quella successiva della “Ronda”. A questo proposito, se è ben noto il ruolo svolto da Bacchelli nel processo di “ritorno all’ordine” promosso nel dopoguerra dalla “Ronda”, sembra opportuno insistere sull’importanza dei suoi contatti con “Lirica”, proprio negli anni in cui i *Poemi lirici* vedevano la luce.

Per molti aspetti è possibile affermare che “Lirica” abbia anticipato, nell’ambito della poesia, ciò che la “Ronda” avrebbe rappresentato poi per la prosa.⁸⁵⁴ Uscita a Roma tra il 1912 e il 1913, “Lirica” era l’espressione del gruppo di intellettuali che era solito riunirsi presso il Caffè Aragno: i cinque principali redattori, nella prima annata, sono Rosario Enrico Brizzi, Armando De Santis, Teofilo Valenti, Umberto Fracchia e Arturo Onofri. Nel corso del tempo, però, a questi si affiancarono diversi altri collaboratori, come Antonio Baldini, Enrico Aurelio Saffi, Giuseppe Antonio Borgese e soprattutto Vincenzo Cardarelli, il cui influsso sulla rivista si fece sempre più rilevante nel corso del 1913, sostituendosi progressivamente al predominio di Onofri.⁸⁵⁵

In evidente opposizione all’impegno etico e civile della “Voce”, “Lirica” si proponeva di valorizzare la poesia e la letteratura pura, dedicandosi unicamente all’analisi dell’interiorità e dello spirito. Tra i riferimenti culturali citati più spesso come «ispiratori e affini», ricorrono i nomi di De Vigny, Bergson, Mallarmé, Wilde, Musset, Dostoevskij, Shelley e soprattutto Whitman, che costituisce senz’altro la presenza «più diffusa ed esplicita».⁸⁵⁶ Già nel terzo fascicolo della rivista (marzo 1912) si trova una traduzione del celebre brano whitmaniano sulla necessità di abbattere le barriere tra poesia e prosa, dove si insiste sull’assoluta autonomia dell’artista;⁸⁵⁷ a Whitman fa riferimento di sfuggita anche Onofri nel saggio *La libertà del verso*, dell’aprile 1912;⁸⁵⁸ al verso lungo delle *Leaves of Grass*, infine, sembrano ispirarsi anche le *Prose liriche* di Aurelio Saffi.⁸⁵⁹ A tal proposito, non sarà inutile ricordare che

⁸⁵⁴ *Ibidem*.

⁸⁵⁵ Purtroppo la rivista è oggi di non troppo agevole consultazione, in quanto risulta posseduta unicamente dalla Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma. Tra i pochi studi al riguardo, si può fare riferimento a: CASSOLA, Arnold, *Indice ragionato della rivista “Lirica” (1912-1913)*, “Cenobio”, XXXIV, 1985, pp. 209-224; DEI, Adele, *La rivista “Lirica” (1912-1913)*, in *Cultura e società in Italia nel primo Novecento (1900-1915)*, Atti del secondo Convegno, Milano 7-11 settembre 1981, a cura del Centro di ricerca “Letteratura e cultura dell’Italia unita”, Milano: Vita e Pensiero, 1984, pp. 386-399.

⁸⁵⁶ DEI, *La rivista “Lirica”*, cit., p. 388.

⁸⁵⁷ WHITMAN, Walt, *Fantasie sopra un vecchio tema*, traduzione di Giulio Angelini, “Lirica”, III, marzo 1912, pp. 73-76.

⁸⁵⁸ ONOFRI, Arturo, *La libertà del verso*, “Lirica”, IV, aprile 1912, pp. 148-155.

⁸⁵⁹ SAFFI, Aurelio, *Prose liriche*, “Lirica”, X-XII, ottobre-dicembre 1912, pp. 380-381; ID., *Paesi*, “Lirica”, 1913, pp. 33-39. Per ragioni di tempo e per la difficoltà di accedere alla rivista, non è stato qui possibile analizzare questi componimenti più nel dettaglio. La suggestione metrica whitmaniana dietro alle poesie di Saffi, tuttavia, è stata notata sia da Adele Dei che da Arnold Cassola.

anche Emilio Cecchi, che pur non collaborando direttamente a “Lirica” si trovava molto vicino al gruppo romano in quegli anni, nel 1912 aveva pubblicato delle *Note su Walt Whitman* su “Tribuna”.⁸⁶⁰

Per la nostra indagine risulterà quindi significativo che, dopo aver preso le distanze dall’ambiente fiorentino, Bacchelli si sia trovato in stretto contatto con alcuni esponenti di questo gruppo romano. In particolare, come si è accennato, proprio Vincenzo Cardarelli aveva svolto un ruolo decisivo nella storia dei *Poemi lirici* e dell’esordio letterario di Bacchelli: il rapporto epistolare tra i due dimostra non solo un legame di intensa e sincera amicizia, ma anche un rapporto di condivisione di letture e di riflessioni letterarie.⁸⁶¹ Negli stessi anni avevano elaborato uno i *Poemi lirici* e l’altro i *Prologhi*, nella direzione di una comune ricerca stilistica e poetica, che a tratti poteva persino tradursi in una sorta di competizione.⁸⁶² Cardarelli era stato non solo il «suggeritore» di tante poesie dell’amico, ma anche il «proclamatore» delle stesse,⁸⁶³ vale a dire colui che si era incaricato di farle conoscere nell’ambiente romano prima e dopo la pubblicazione in volume. È lo stesso Bacchelli, nelle *Confessioni letterarie*, a ricordare il circolo letterario del caffè Aragno e a raccontare:

Sicché [...], venutogli in mano il primo getto di ciò che alla vigilia della guerra pubblicai poi col titolo di *Poemi lirici*, 1914, Cardarelli, sto per dire li fece suoi, e venne leggendoli agli amici e conoscenti di caffè, d’osteria, di strada, a Roma [...]; e in case di amici, come Giuseppe Antonio Borgese, giovine universitario, Emilio Cecchi, giovine giornalista letterario, Giovanni Amendola, che dalla filosofia passato al giornalismo politico, volgeva alla politica attiva.⁸⁶⁴

In realtà, nonostante l’entusiasmo di Cardarelli, i *Poemi lirici* non ricevettero una calorosa accoglienza nel panorama letterario nazionale. Pessimo il giudizio dei vociani, e in particolare di De Robertis e di Boine,⁸⁶⁵ la cui stroncatura influenzò pesantemente l’opinione vulgata sul poeta bolognese, almeno fino alla cauta rivalutazione di Sergio Solmi e di Francesco Flora negli anni Trenta.⁸⁶⁶ La poesia raziocinante e filosofica di Bacchelli, infatti, doveva sembrare in netto contrasto con la poesia d’immagini e di illuminazioni che un Papini o un Campana proponevano a quel tempo sulla “Voce”. Il giudizio negativo espresso nei confronti dei *Poemi lirici*, cioè, non riguardava semplicemente la polemica

⁸⁶⁰ Il contributo ora si può leggere in CECCHI, Emilio, *Scrittori inglesi e americani*, Milano: Mondadori, 1954, pp. 162-166.

⁸⁶¹ A questo proposito si veda MORGANI, Silvia (a cura di), *L’epistolario Cardarelli-Bacchelli (1910-1925). L’archivio privato di un’amicizia poetica*, Perugia: Morlacchi, 2014. Alle notizie ricavabili dalle lettere si aggiunge poi la diretta testimonianza dello stesso BACCHELLI, Riccardo, *Come arrivai alla “Ronda”*, in ID., *Confessioni letterarie*, Milano: Mondadori, 1973, pp. 24-32.

⁸⁶² In una lettera del novembre 1914 Cardarelli aveva persino espresso il timore di «diventare una specie di Romolo e Remo della nuova poesia», in MORGANI, *L’epistolario Cardarelli-Bacchelli*, cit., p. 191.

⁸⁶³ Ivi, pp. 133-134.

⁸⁶⁴ BACCHELLI, Riccardo, *Avventura letteraria di Riccardo Bacchelli*, in ID., *Confessioni letterarie*, cit., pp. 396-399.

⁸⁶⁵ DE ROBERTIS, Giuseppe, *Domande indiscrete*, “La Voce”, 15 dicembre 1914; BOINE, Giovanni, “Frantumi” seguiti da “Plausi e botte”, Firenze: La Voce, 1918, pp. 184-191.

⁸⁶⁶ GAVAZZENI, Franco, *I cinquant’anni dei “Poemi lirici”*, in A.A.V.V., *Discorrendo di Riccardo Bacchelli*, cit., pp. 37-76: 59-60.

tra la “Voce” e la più piccola “Lirica”, ma proprio la contrapposizione di due «linee poetiche vistosamente antagoniste»; Bacchelli si trovava «non soltanto appartato rispetto alla poesia vociana ma su una linea perdente nella lirica novecentesca».⁸⁶⁷ A ben vedere, in effetti, anche la ricezione presso il gruppo di “Lirica” era stata piuttosto tiepida:

Intanto qui il Ghetto romano non è inferiore per qualche lato a quello fiorentino. Onofri va dicendo che la tua poesia è il caos. Tilgher è ossessionato. Gargiulo ti scriverà (gran bontà). Slataper ingoia tutto, ma con gli occhi di fuori. Cecchi, vedremo Cecchi. Quanto parlare abbiamo fatto! Ma puoi star certo che il massimo d'ingenerosità a cui può giungere è far aspettare un po'! Quanto a capire perdio non può farne a meno. Baldini, Saffi, etc. solidali.⁸⁶⁸

Stando alle prime recensioni dell'opera, si potrebbe dire che i *Poemi lirici* abbiano avuto un impatto quasi «traumatico» sui lettori contemporanei. Le ragioni di questo scarso apprezzamento e di questa profonda incomprendimento si possono forse trovare, da un lato, nel pensiero filosofico espresso dalla raccolta, ispirato soprattutto a Blondel e Bergson,⁸⁶⁹ e dall'altro proprio nella «specificità delle scelte ritmiche adottate, che hanno condizionato in profondità la ricezione di quelle stesse opzioni tematiche».⁸⁷⁰

A distanziarlo dalle contemporanee esperienze poetiche vociane, era anche la diversa importanza riconosciuta ad Arthur Rimbaud, che in quegli anni rappresentava uno dei principali punti di riferimento del gruppo fiorentino. Era stato lo stesso Bacchelli, in una recensione del 1912 alle poesie e alle lettere di Rimbaud, a contrapporre il poeta francese al prediletto Leopardi, esplicitando così quello che era il modello sentito in assoluto più vicino alla propria ricerca di una pacata riflessione e di una superiore eticità nella poesia.⁸⁷¹ Sarà soltanto dopo l'esperienza della guerra, in una diversa fase personale e storica, che Bacchelli assumerà Rimbaud come punto di riferimento per una nuova ricerca stilistica.

Al tempo dei *Poemi lirici* l'interesse di Bacchelli era rivolto a letture diverse, e in primo luogo proprio a Whitman. Il poeta americano offriva al giovane bolognese un modello per la ricerca non di

⁸⁶⁷ GRAZIOSI, *Dai Poemi lirici ad Amore di poesia*, cit., pp. 88-89. Il contributo della Graziosi risulta prezioso anche per un più generale inquadramento della vicenda di “Lirica” e della sua opposizione alla “Voce”.

⁸⁶⁸ Il giudizio è espresso dallo stesso Cardarelli, in una lettera del 19 dicembre 1914: MORGANI, *L'epistolario Cardarelli-Bacchelli*, cit., pp. 199-200.

⁸⁶⁹ A questo proposito, si vedano le persuasive indagini compiute da GRAZIOSI, *Dai Poemi lirici ad Amore di poesia*, cit., pp. 74-81, e GAVAZZENI, *I cinquant'anni dei “Poemi lirici”*, cit., pp. 39-55.

⁸⁷⁰ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, pp. 260-261.

⁸⁷¹ Il contributo giovanile su Arthur Rimbaud è ora leggibile in BACCHELLI, Riccardo, *Giorno per giorno dal 1912 al 1922*, Milano: Mondadori, 1966, p. 15. Sulla contrapposizione del modello leopardiano a quello di Rimbaud, si veda GRAZIOSI, *Dai Poemi lirici ad Amore di poesia*, cit., pp. 89-90; sulla necessità di ridimensionare il ruolo di Rimbaud all'interno dei *Poemi lirici* concordano anche BRIGANTI, Alessandra, *Riccardo Bacchelli*, Firenze: La Nuova Italia, 1980, p. 24 e SOLMI, *Bacchelli poeta*, cit., p. 31.

una prosa poetica, ma di una poesia prosastica, che poteva costituire «una buona mediazione fra la volontà del verso e la volontà di un discorso sentenzioso e sottilmente ragionatore».⁸⁷²

In realtà, non è facile trovare indizi concreti sulla lettura del poeta americano in questi anni: a differenza di quanto avviene per l'amato Leopardi (ma anche per Goethe per esempio, o Shakespeare), non c'è traccia di Whitman nell'epistolario con Cardarelli; non si trovano articoli o pubblicazioni al riguardo nella sua bibliografia critica.⁸⁷³ Bacchelli farà riferimento al poeta americano solo in pochissime occasioni, tutte di molto successive alla nascita dei *Poemi lirici*. Una di queste è lo scritto eponimo inserito in *Amore di poesia* nel 1930, con il quale il poeta prende definitivamente le distanze da quell'esperienza e spiega la scelta di tornare ai versi tradizionali:

Che si possa far poesia in prosa, questa è una verità dimostrata, tanto che, una volta scoperta, pare esistita sempre, e non si riesce più a concepire epoca e menti alle quali sia stata celata. E mentre esteticamente essa è una conseguenza delle dottrine della poesia pura, della liricità dell'arte, ogni lettore di poesia moderna scopre a prima vista le linee del disegno storico della prosa poetica, chiarissimo nel secolo scorso ed in questo: niente di meno che un nuovo genere. E sarebbe difficile negare che *Saison en Enfer*, o anche *Foglie d'Erba*, sia lirica formalmente. Più facile se mai contestare che Rimbaud o Whitman siano poeti. (Per me sono, intendiamoci).

[...] Il meglio qui è esporre il caso proprio, e lasciarlo al giudizio del prossimo. Per mio conto, dopo *Poemi Lirici*, poesia primitiva, avventura d'adolescenza anche metrica, grammaticale e sintattica, oltre che ideologica e passionale, tornai ai versi, e anzi ai versi tradizionali [...].

Versi tradizionali; infatti, se la prosa poetica s'è stabilita trionfalmente, il verso libero ha dimostrato laboriosamente di non esistere e di non avere ragione d'esistere, in quanto il verso è, indipendentemente dalla poesia e dalla più intima essenza del ritmo stesso, misura fissata e prestabilita.⁸⁷⁴

In queste riflessioni, che lui definisce «confessioni», Bacchelli prende le distanze dall'esperienza giovanile del verso libero, cui nega legittimità in favore della prosa poetica. Whitman e Rimbaud sembrano qui citati come massimi esempi di quella prosa poetica riconosciuta ormai quale unica soluzione possibile in alternativa al verso tradizionale. Se il giudizio su Whitman appare dunque indubbiamente positivo, sembra però che Bacchelli distingua l'«avventura» metrica dei *Poemi lirici* dal modello delle *Leaves of Grass*. Eppure diversi anni dopo, in occasione di un articolo intitolato *Confessioni di fine e di principio*, Bacchelli afferma di voler «confidare» ai lettori che negli anni gli hanno dimostrato la loro amicizia i nomi di due autori che sono stati importanti per la sua produzione in versi: e si tratta appunto di Walt Whitman, «liberale e ampio come la natura», e di Laforgue.⁸⁷⁵

In ogni caso, anche senza la tarda dichiarazione dello scrittore bolognese, il riferimento al poeta americano sembra più che plausibile se si considera l'ampia circolazione delle *Leaves of Grass* in tutti gli

⁸⁷² GRAZIOSI, *Dai Poemi lirici ad Amore di poesia*, cit., p. 90.

⁸⁷³ BACCHELLI, *Giorno per giorno dal 1912 al 1922*, cit.; MASOTTI, Claudia – SACCENTI, Mario – VITALE, Maurizio, *Uno scrittore nel tempo. Bibliografia di Riccardo Bacchelli*, Firenze: Le Lettere, 2001.

⁸⁷⁴ BACCHELLI, *Amore di poesia*, cit., pp. 185-187.

⁸⁷⁵ BACCHELLI, Riccardo, *Confidenze di fine e di principio*, "Corriere della Sera", 31 dicembre 1972.

ambientati frequentati da Bacchelli negli anni della sua formazione: si è visto, infatti, quanto fosse stato apprezzato il «*Fogliame americano*» nella Bologna carducciana dove Bacchelli era cresciuto, ma anche quanto importante sia stata la lettura di Whitman per tanti protagonisti della Firenze vociana e, infine, quanto interesse riscuotessero le *Foglie d'erba* presso il circolo letterario dell'Aragno.

A questi inconfutabili indizi si aggiunge poi la particolare fattura dei versi lunghi dei *Poemi lirici*, che ha spinto molti critici a fare il nome di Whitman. Contini per primo ha rilevato che «una tale alternanza di arsi fisse e tesi mobili è estranea alla tradizione greco-romana e romanza [...], mentre caratterizzava la più antica poesia germanica». ⁸⁷⁶ Pertanto, un verso libero di questo tipo può essere ricondotto, «sia pure con minore elasticità», al modulo biblico delle *Foglie d'Erba*; anzi, proprio a Bacchelli Contini riconosceva (probabilmente a torto, come abbiamo visto) la «primogenitura» nell'affiliazione italiana al verso lungo di Whitman, nella cui tradizione si sarebbero inseriti poi almeno Jahier e Pavese. ⁸⁷⁷

Sulla scorta del suggerimento continiano, anche Mengaldo faceva risalire i *Poemi lirici* al modello di Whitman, e li ricollegava a Thovez, da una parte, e a Jahier e Pavese dall'altra. ⁸⁷⁸ L'esistenza di una tradizione italiana del verso lungo ispirato a Whitman (anche per tramite di Jannaccone) e perlopiù costruito su una regolare successione di piedi o accenti è stata poi sostenuta da Mario Pazzaglia, Elena Salibra, Aldo Menichetti e Alberto Bertoni. ⁸⁷⁹

Solo Paolo Giovannetti si discosta dalla vulgata critica che riconduce i versi bacchelliani a Whitman, sottolineando come nei *Poemi lirici* siano «totalmente assenti quei parallelismi sinonimici e antinomici [...] che rappresentano il vero tessuto connettivo d'ogni poesia whitmaniana e biblica» e non sia possibile rintracciare la caratteristica «corrispondenza della *tournure* sintattica con il taglio dei versi», ricorrendo con grande frequenza l'*enjambement*. ⁸⁸⁰ La presenza di un principio logico-semantic, semmai, si può individuare non nell'unità dei versi, quanto piuttosto nella loro frequente disponibilità ad essere scomposti in quattro segmenti sintattico-lessicali equivalenti. Inoltre, secondo Giovannetti, nella maggior parte dei casi non è possibile analizzare i versi dei *Poemi lirici* secondo il principio ritmico e prosodico dichiarato dall'autore, in quanto la «postulazione dei quattro accenti fissi» risulta «del tutto incompatibile con il sistema prosodico della lingua italiana», fondata su un sistema a isocronia sillabica e non accentuale. Dalla costante dialettica tra le due diverse «serie semiotiche», quella metrico-accentuale

⁸⁷⁶ CONTINI, Gianfranco, *Riccardo Bacchelli*, in *Letteratura dell'Italia unita*, cit., p. 763.

⁸⁷⁷ *Ibidem*.

⁸⁷⁸ MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 429 e ID., *Questioni metriche novecentesche*, cit., pp. 37-38.

⁸⁷⁹ PAZZAGLIA, Mario, *Teoria e analisi metrica*, Bologna: Patron, 1974, p. 242; SALIBRA, Elena, *Considerazioni sul verso libero*, "Il Ponte", XXXVIII (1982), pp. 1186-1206: 1194; MENICHETTI, Aldo, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova: Antenore, 1993, p. 8; BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., pp. 212-214.

⁸⁸⁰ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 262. Anche Beltrami, in realtà, distingue il verso accentuale di Bacchelli da quello semantico di Jahier, ma poi entrambi vengono ricondotti all'influenza whitmaniana: BELTRAMI, *La metrica italiana*, cit., pp. 235-238.

e quella semantico-sintattica, deriva l'incoerenza del verso di Bacchelli, che finisce per manifestarsi come «artificio meramente ottico», senza riuscire a valorizzare né il senso né il ritmo.⁸⁸¹

In definitiva, secondo Giovannetti la poesia di Bacchelli risulta mossa da intenzioni espressive troppo distanti da quelle che si trovavano alla base della poetica vociana e della metrica semantica di Jahier, e viceversa già molto vicine alle soluzioni costruttive di Ungaretti e Cardarelli.⁸⁸²

Se in Jahier l'urgenza di un discorso totalizzante in grado chimericamente di ricomporre le parvenze frantumate della realtà fa premio su ogni altra istanza, travolge i generi e le forme e li dissolve, in Bacchelli l'impulso lirico sembra fin dagli inizi subordinarsi a un intento di equilibrio stilistico e di misura espressiva, sembra conciliare ragionamento e accensione lirica, riflessione e contemplazione. Entro la medesima *couche* vociana, e grosso modo nello stesso torno di tempo, da un lato si perviene a una sostanziale dissoluzione delle forme liriche, dall'altro a una restaurazione delle stesse, al recupero d'una compostezza ormai trasparentemente *anti-vociana*.⁸⁸³

Queste osservazioni sono senz'altro condivisibili, tanto più perché l'esempio di Bacchelli viene messo a confronto con quello della poesia di Jahier, di stampo così evidentemente biblico. Tuttavia, a nostro parere, il verso lungo bacchelliano va compreso piuttosto attraverso il confronto con Enrico Thovez. I doppi ottonari del *Poema dell'adolescenza*, infatti, nascevano dall'incrocio del modello carducciano con la suggestione whitmaniana, di modo che alla grande regolarità ritmica e anche sillabica faceva da contrappunto l'ampiezza del respiro e la distensione narrativa del verso. Anche l'innovazione metrica di Thovez nasceva da una «volontà ordinatrice» e da un «criterio di lucida razionalità»: il *poème en prose* della linea Baudelaire-Rimbaud, con la sua «forte accentuazione visionaria», non poteva fornire gli strumenti per una poesia che cercasse il «livello “normale”, piano» della comunicazione aperta; il ritmo prosastico della poesia di Whitman, invece, rappresentava il modello perfetto per questa linea poetica.⁸⁸⁴

La poesia di Bacchelli nasceva da un intento molto simile, da una medesima ricerca di «equilibrio etico tra tema e stile, forse già un esorcismo del caos, della vita moderna».⁸⁸⁵ Rispetto a Thovez, Bacchelli compiva però un ulteriore passo avanti: nonostante «l'ampiezza e lentezza della dizione» dei *Poemi lirici* ricordino inevitabilmente le *Odi barbare*, non c'è traccia in Bacchelli di alcuna «nostalgia verso la metrica latineggiante del tipo carducciano»,⁸⁸⁶ né i suoi versi lunghi possono essere ricondotti a una scansione esametrica. Nei *Poemi lirici*, la forte compromissione dei doppi ottonari thoveziani con il sistema sillabico tradizionale e con la metrica barbara veniva superata, e la regolarità ritmico-accentuale diventava effettivamente un principio *sostitutivo* del sillabismo tradizionale, messo alla prova di continuo

⁸⁸¹ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 263 e p. 270.

⁸⁸² Ivi, pp. 269-270.

⁸⁸³ Ivi, p. 260.

⁸⁸⁴ BRIGANTI, *Riccardo Bacchelli*, cit., pp. 24-25.

⁸⁸⁵ *Ibidem*. Sulla corrispondenza tra contenuto etico e scelte formali in Bacchelli si veda anche SOLMI, *Bacchelli poeta*, cit., p. 32.

⁸⁸⁶ *Ibidem*.

tramite l'alternanza di versi di misure anche molto differenti tra loro. In questo senso, secondo Solmi, il verso di Bacchelli può definirsi davvero libero, in quanto non nasce dalla frantumazione, dilatazione o composizione di metri tradizionali, ma «attinge direttamente alla prosa».⁸⁸⁷

Ancora più che per Thovez, quindi, Whitman poteva rappresentare per Bacchelli un importante punto di riferimento. Non si trattava però «di pure suggestioni metriche, bensì della ricerca di una tonalità alta, di cui Carducci non poteva più costituire l'esempio».⁸⁸⁸ Whitman incarnava non soltanto il modello di un'arte che era una cosa sola con la religione e con la vita, ma anche il giusto «compromesso di liricità ed epicità» cui aspirava Bacchelli nei *Poemi lirici*.⁸⁸⁹ Già nel 1912, nel recensire sulla "Voce" *Coi miei occhi* di Umberto Saba, il giovane scrittore bolognese lamentava il ripiegamento intimista della poesia contemporanea, denunciando il modo in cui «quello che era parso una liberazione diventava una limitazione peggiore», un nuovo formalismo.⁸⁹⁰ Proprio nella «nobile aspirazione all'alta poesia», dunque, si deve riconoscere uno dei tratti più tipici della poesia di Bacchelli, una caratteristica rara a quel tempo, «allorché la nostra lirica illanguidiva nello stanco crepuscolo dannunziano, o tentava invano di tonificarsi immergendosi nel facile impressionismo futurista».⁸⁹¹

In definitiva, non sembra troppo sbagliato confermare la derivazione del verso lungo dei *Poemi lirici* dalla suggestione delle *Leaves of Grass*. Sebbene Bacchelli non costruisca i suoi versi secondo un principio propriamente semantico, né tramite gli strumenti della retorica biblica, non per questo si dovrà negare che egli possa aver trovato in Whitman un modello formale per i *Poemi lirici*, non solo in ragione della proclamata ricerca di una regolarità ritmico-accentuale dei versi (che saltuariamente si può rintracciare, come dimostrava Jannaccone, anche nelle *Leaves of Grass*), ma anche per il tentativo di una poesia di ritmo prosastico e di linguaggio piano che potesse però, al contempo, non rinunciare alla tonalità alta della lirica.

Per quanto riguarda infine l'analisi dei testi, vista la grande uniformità stilistica che caratterizza i *Poemi lirici*, si è ritenuto sufficiente analizzare il primo testo, vale a dire *Memorie d'adolescenza*, ben rappresentativo delle caratteristiche e delle problematicità della metrica di Bacchelli.

⁸⁸⁷ SOLMI, *Bacchelli poeta*, cit., p. 32.

⁸⁸⁸ GRAZIOSI, *Dai Poemi lirici ad Amore di poesia*, cit., p. 90.

⁸⁸⁹ CECCHI, *Note su Walt Whitman*, cit., p. 163.

⁸⁹⁰ BACCHELLI, Riccardo, *Su un libro di versi di un giovane triestino, Umberto Saba*, "La Voce", 12 dicembre 1912.

⁸⁹¹ SOLMI, Sergio, *Bacchelli 1930*, in ID., *La letteratura italiana contemporanea*, Tomo I, cit., pp. 139-152: 142.

2.6.2.5 Mario Novaro

Un altro protagonista della letteratura italiana del primo Novecento che dovrà essere preso in considerazione in questo lavoro è Mario Novaro. Autore di un'unica opera poetica, i *Murmuri ed echi* rielaborati e riediti per ben cinque volte nel corso della sua vita,⁸⁹² Novaro si affermò nel panorama letterario del suo tempo soprattutto come direttore della ben nota "Riviera ligure".⁸⁹³

Nonostante la posizione periferica in cui si trovava geograficamente collocato – a Oneglia, sulla riviera di ponente – Novaro riuscì infatti a svolgere un importante ruolo di organizzatore e promotore culturale, entrando in contatto con i maggiori esponenti della letteratura nazionale di inizio secolo. Indispensabile, a questo proposito, fu il lungo rapporto di reciproca stima e collaborazione con Giovanni Papini (il carteggio tra i due data tra il 1906 e il 1943, anche se lo scambio più intenso si restringe al decennio 1909-1919),⁸⁹⁴ che rese possibile la mediazione e il contatto continuo tra l'isolata realtà della "Riviera ligure" e il fervente ambiente della "Voce" e di "Lacerba". Fu proprio Papini a mettere in contatto Novaro con alcuni dei principali esponenti delle riviste fiorentine, come Soffici, Slataper e soprattutto Boine, presto diventato assiduo e influente collaboratore della "Riviera ligure", determinando in modo piuttosto evidente l'indirizzo della rivista negli ultimi anni di pubblicazione, specie con la celebre rubrica di *Plausi e botte*.

Pur senza raggiungere la centralità delle riviste fiorentine, dunque, anche la "Riviera ligure" riuscì a ritagliarsi un suo spazio e un suo ruolo nel panorama letterario italiano di inizio secolo, soprattutto in ragione della dichiarata libertà del periodico ligure, che programmaticamente rifiutava qualsiasi

⁸⁹² La prima edizione di *Murmuri ed echi* uscì nel 1912 presso Ricciardi, seguita a breve distanza da una nuova edizione nel 1914, con poche aggiunte. Molto diversa è invece l'edizione del 1919 (per Vallecchi), dove all'aggiunta di nuovi testi si affianca la riscrittura in versi di buona parte dei vecchi testi in prosa. Con Ricciardi, Novaro pubblicò poi una quarta edizione, nel 1938, e una quinta, nel 1941: a eccezione di *Notte e Sui monti*, tutti i componimenti erano stati riscritti in versi. Nei suoi ultimi anni di vita, il pensiero di approntare un'edizione "definitiva" della propria opera divenne «quasi ossessivo» per Novaro, come dimostrano le correzioni e varianti appuntate su sei esemplari della quinta edizione, in preparazione di una sesta ulteriore ristampa. Per un approfondimento della vicenda editoriale e variantistica dell'opera si veda PESCE, Veronica, *Nota al testo*, in NOVARO, Mario, *Murmuri ed echi*, edizione critica a cura di Veronica Pesce, prefazione di Giorgio Ficara, Genova: San Marco dei Giustiniani, 2011, pp. 13-36.

⁸⁹³ Nata come semplice espediente commerciale nel 1895, per pubblicizzare i prodotti dell'industria olearia della famiglia Sasso-Novaro, dal 1899 la "Riviera ligure" venne ad assumere, proprio grazie alla nuova direzione di Mario Novaro, una fisionomia letteraria sempre più definita e rilevante, accogliendo sia testi di autori già affermati (esemplare il caso di Pascoli), sia soprattutto le prime prove di giovani esordienti, che si sarebbero poi dimostrati tra le maggiori voci del primo Novecento italiano (si pensi soprattutto a Boine e Jahier, ma anche Slataper, Campana, Sbarbaro e persino Ungaretti). Per un approfondimento sulla storia e sull'importanza della rivista si veda VILLA, Edoardo – BOERO, Pino, *La Riviera ligure*, Treviso: Canova, 1975.

⁸⁹⁴ NOVARO, Mario – PAPINI, Giovanni, *Carteggio (1906-1943)*, a cura di Andrea Aveto, Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2002.

esclusione di gusti, tendenze, scuole o correnti, aprando così le sue pagine a «sperimentazioni stilistiche d'eccellenza».⁸⁹⁵

Anche nel caso di Mario Novaro, dunque, come già in quello di Papini, la conoscenza e l'apprezzamento di Walt Whitman saranno rilevanti non tanto o non solo per la sua personale produzione poetica, quanto soprattutto per la sua posizione influente e nodale, al centro di una rete di relazioni e di contatti con i più importanti poeti e scrittori primonovecenteschi.

Nella amplissima corrispondenza del poeta ligure, infatti, si possono trovare numerosi indizi sulla lettura di Whitman, nonché in merito alle affinità tra la poesia di Novaro e quella del vate americano. Il 26 settembre 1904 Novaro scrive a Giovanni Pascoli:

Caro Pascoli,
non mi manderete punto de' nuovi versi? Sapete quanto giungono cari, cari quanto tutte le cose vostre. – Col mio Guido (il mio primo figlio) fummo in viaggio col sacco in spalla ultimamente tra monti cielo e mare, e passammo alla Turbia, dove le rocce e i pini sentirono *La sementa* che il mio bambino con amore volle per via imparare a mente come ora lieto tutto sa dirla.
Ci eravate compagno Voi con i Poemetti e il Whitman con i *Leaves of grass*.⁸⁹⁶

Da questa lettera sappiamo con certezza che già nel 1904 Novaro conosceva benissimo Whitman, anche prima che venisse pubblicata la traduzione integrale delle *Foglie d'Erba* nella collana della Biblioteca dei popoli diretta dallo stesso Pascoli. Inoltre, la lettera sembra curiosamente accostare le opere dei due poeti, se non altro per il posto che queste occupano nel cuore di chi scrive, che le porta con sé in viaggio per leggerle insieme al figlio Guido. In una lettera interamente dedicata a esprimere tutto il suo apprezzamento per la poesia pascoliana, l'accostamento dei *Poemetti* e delle *Leaves of grass* in chiusura non fa altro che dimostrare l'amore che Novaro provava anche per il poeta americano. Infine, il fatto che Novaro citi qui l'opera di Whitman con il titolo inglese farebbe pensare che egli avesse tra le mani un'edizione in lingua originale, e non uno dei volumetti di traduzioni del Gamberale, che portavano un titolo diverso (i già citati *Canti scelti* del 1887 e 1890).

⁸⁹⁵ Significativo e sincero, a questo proposito, il profilo di "Riviera ligure" tracciato da Slataper e uscito sulla "Voce" nel numero del 14 dicembre 1911, come premessa all'estratto qui pubblicato di *Murmuri ed echi*: «Prendiamo alcuni brani d'un articolo della prossima *Riviera ligure* di Oneglia, rivista artistica mensile diretta da Mario Novaro. È una rivista simpatica, non nata con prevenzioni letterarie, ma fondata da una casa d'oli liguri per far reclame ai propri prodotti. Cosicché il criterio è: libertà, e il mezzo è: pagare subito gli articoli; due cose che si escludono troppo spesso. Molti di noi vi collaborano: Papini, Soffici, Cecchi, Slataper, Jahier. Ci scrivono poeti ultimissimi: Gozzano, Moretti, Saba, Palazzeschi; ed è qui che conoscemmo il buon Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi. Naturalmente la libertà e i soldi fanno entrare anche della roba morchiosa; e troppo spesso. Ma insomma la *Riviera* è oggi l'unica rivista d'Italia in cui un giovane sia accolto con affetto, e senza obblighi o di castrazione o di programma, e senza arie di degnazione o di pietosa accondiscendenza. Ed è quel che ci vuole».

⁸⁹⁶ BOERO, Pino (a cura di), *Lettere a "La Riviera ligure"*, vol. I, 1900-1905, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1980, pp. 123-124.

A sostegno di questa ipotesi si può indicare una lettera di qualche anno dopo, inviata a Riccardo Ricciardi il 6 maggio 1912. Qui Novaro lamenta il ritardo dell'editore nella stampa della prima edizione dei *Murmuri ed echi* e fornisce ulteriori e puntuali indicazioni per l'impaginazione dei testi:

Vi sono edizioni di prosa vera e propria che àno tutti i capoversi non rientranti (p. es. la nuova edizione di Goethe dell'Inselverlag); perché dovrei tenermi io dal fare così, mentre ciò risponde al mio speciale intendimento? La tipografia alla fine deve seguire gli autori; e è un tradimento p. es. che il Italia sia stato stampato il Witman [sic] diversamente dal modo ch'egli à voluto seguire nella sua stampa.⁸⁹⁷

Novaro doveva quindi aver letto e confrontato la versione originale delle *Leaves of Grass* con la loro traduzione italiana. In effetti, come vedremo tra poco, i volumi conservati presso la Fondazione Mario Novaro di Genova confermano queste conclusioni.

Ma le informazioni più importanti che l'epistolario offre in merito al rapporto tra Novaro e Whitman si trovano proprio laddove il poeta ligure discute della propria opera con i critici letterari a lui più vicini. Prima di pubblicare *Murmuri ed echi*, infatti, Novaro aveva fatto leggere ad alcuni amici il poemetto che sarebbe uscito sulla "Riviera ligure" nel gennaio 1912 e che avrebbe poi dato il nome all'intera raccolta poetica. Dopo aver letto il testo in questione, Papini scrive a Novaro:

Lei sa che non è mia abitudine far complimenti e anche se volessi prender quell'uso non saprei farli. Ma sento il bisogno, proprio stasera, di dirle che quella sua prosa è una delle più belle cose ch'io abbia letto negli ultimi tempi e di quelle scritte e concepite più secondo il mio cuore. Già le scrissi quanta meraviglia mi aveva fatto il lirismo della lettera a Simirenko ma qui c'è qualcosa di più: c'è più poesia e non c'è meno profondità. V'è tutto un uomo in cui il tormento del pensiero non ha seccato il cuore, non ha intorbidato l'occhio; c'è l'ansia del «chercheur de l'absolu» e l'abbandono del lirico. In certi momenti mi sembrava di leggere un Walt Whitman più *profondo*, più interiore, più tragico. E lei sa forse quanto ami il profeta di Paumanok.⁸⁹⁸

Si tratta di un giudizio quasi incondizionatamente positivo, in quanto la poesia di Novaro viene avvicinata da Papini tanto al proprio gusto e al proprio sentimento quanto all'amatissimo Whitman. Ora, questo accostamento al poeta americano è importante soprattutto perché condiviso e sentito in primo luogo dallo stesso autore dei *Murmuri ed echi*. Il giudizio di Papini, infatti, verrà fatto proprio da Novaro e riportato il 26 marzo 1912 nella lettera di presentazione scritta a Riccardo Ricciardi per convincerlo a pubblicare le sue poesie. Le ragioni di questa scelta si spiegano sicuramente con la fama di Papini nel panorama letterario del tempo, tanto più che al giudizio del collega fiorentino è affiancato anche quello – positivo e incoraggiante, ma decisamente più stringato rispetto a quello papiniano – dell'illustre Giovanni Pascoli. Tuttavia, se il giudizio di Papini, come quello di Pascoli, doveva servire

⁸⁹⁷ BOERO, Pino – MERLANTI, Federica – AVETO, Andrea (a cura di), *Lettere a "La Riviera ligure"*, III, 1910-1912, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. 225.

⁸⁹⁸ NOVARO-PAPINI, *Carteggio (1906-1943)*, cit., pp. 45-46.

come sorta di garanzia della qualità delle proprie poesie e come dimostrazione del livello delle proprie conoscenze letterarie, certo bisogna riconoscere che il paragone con Whitman doveva sembrare a Novaro parecchio lusinghiero, nonché condivisibile. Le medesime parole di Papini, infatti, saranno riportate ancora in una lettera a Mario Puccini dell'11 luglio 1912, di nuovo accompagnate da quelle di Pascoli.

Dal carteggio tra Novaro e Giovanni Boine, poi, veniamo a sapere che era stato lo stesso Novaro, anche prima di ricevere la lettera di Papini, a sentire per primo l'entità dell'influenza whitmaniana sui propri testi, preoccupandosi addirittura di poter essere accusato di «whitmanismo». In una lettera del 5 novembre 1911, infatti, Boine aveva scritto al poeta ligure:

Che abbondanza di mondo! Badi che non ha proprio nulla a che fare con *Witman* [sic]: lei è anima tra elegiaca e idillica (ampiamente capace di idillio e di elegia), ma Witman [sic] è invece un *trionfale*.⁸⁹⁹

L'origine di questo giudizio, che suona come una rassicurazione nei confronti di Novaro, è spiegata dallo stesso Boine in una lettera inviata un mese e mezzo dopo all'amico Alessandro Casati:

Ti ho spedito una copia della *Riviera ligure* con su intera la cosa di Mario Novaro estratta sulla *Voce*. Era corso qui un paio di mesi fa appena l'ebbe scritta per leggermela «Ho fatto un canto». È un uomo ingenuo quantomai. Aveva paura d'esser accusato di Whitmanismo; l'ho consolato. In fondo è un idillico elegiaco. Ma Whitman è un *uomo*: è un *torrenziale*.⁹⁰⁰

Boine sembra cioè preoccuparsi soprattutto di rilevare gli elementi che allontanano Novaro dal poeta americano, sottolineando alcune differenze di stile e di tonalità tra le due esperienze che appaiono in effetti innegabili. Tuttavia, in occasione della recensione scritta per *Murmuri ed echi* sulla "Voce", sarà lo stesso Boine a tornare a fare il nome di Whitman, sia pure attenuandone l'influenza su Novaro in chiave pascoliana:

Si tratta qui di una un po' muliebre effusione elegiaca whitmaniana (sebben la delicatezza idillica, la sua tenuità pascoliana ci porti lontano molto, – al di sotto troppo – dell'epicità colossale di Whitman), di una effusione di elegiaco amore alla vita [...].⁹⁰¹

Se dunque all'influenza di Pascoli, dedicatario del poemetto, sono attribuiti la «tenuità del titolo», il tono sommesso e forse anche l'«acquarellismo» di certi indugi paesaggistici, secondo Boine «c'è pur dell'altro» nella poesia novariana: «l'universale, il pensiero c'è qui dentro, e nel pensiero il canto...»⁹⁰².

⁸⁹⁹ BOERO-MERLANTI-AVETO, *Lettere a "La Riviera ligure"*, III, cit., pp. 151-152.

⁹⁰⁰ BOINE, *Carteggio*, Tomo III, *Amici del Rinnovamento*, cit., p. 658, lettera del 17 dicembre 1911.

⁹⁰¹ BOINE, Giovanni, *Appendice a Plausi e botte*, in ID., *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, cit., pp. 242-243.

⁹⁰² Ivi, 241-243.

Sono pochi i letterati italiani che hanno saputo nutrire la propria poesia di una profonda riflessione filosofica, e proprio per questo Boine individua nella «rarietà della filosofia messa in versi» le ragioni dell'incomprensione, dello scarso apprezzamento di lettori e critici nei confronti dell'opera di Novaro. Ma in questa stessa qualità Boine riconosce una somiglianza con la poesia di Whitman e le sue «filastrocche di storia della filosofia».⁹⁰³

Una whitmaniana effusione di «elegiaco amore alla vita» è percepibile, secondo Boine, sin dall'incipit del poemetto eponimo di *Murmuri ed echi*, a partire dalla domanda: «Perché piangi?»:

Perché prima io morirò anzi che le tacenti notti o l'albe pungenti o i trepidi tramonti m'abbiano sazio di meditare la vita e la morte e il mondo e lor vicende, con lo spazio e il tempo, l'infinito e l'eterno.

Stelle lontane che miti raggiate e accennate, vi dimenticai io mai o dimenticai un istante il mistero di cui siete tremule scintille? il mistero in cui per ogni verso ci moviamo, e dentro del quale fasciata geme e gode l'anima umana senza mai penetrarlo?

E piango perché penso ch'io chiuderò gli occhi per sempre prima di averli saziati dell'ampia vista del mare e dell'onde e della spuma; de' cieli e delle nubi e delle stelle; de' monti delle roccie e de' prati e dell'acque correnti; prima d'averli saziati della vista del mattino e de' tramonti, della vista della rugiada della neve della pioggia della nebbia; della vista della fiamma delle fronde e de' fiori e de' frutti e dell'erbe; di grilli e farfalle con tremole ali turchine, bianche, verdi, gialle, ali d'aria! e degli uccelli; oh oh e della vista de' bimbi: loro occhi e atti; di giovani uomini e donne, e della vista della rugosa vecchiaia umana con le sue sibille e i suoi profeti.

Oh luminoso il sorriso e lo sguardo dell'amante! lo sguardo e il sorriso della madre e tutti gli atti suoi di madre: da quando con tanta di intima gioia sente il primo subito balzo ascoso! [...]

Oh il nobile sdegno virile, il sicuro sguardo virile cui è promesso il mondo; e lo sguardo del raro amico che muto chiama e riceve, come s'ei la senta, l'appassionata stretta dell'amico che l'ama nell'intimo!⁹⁰⁴

Non può sfuggire qui l'accento leopardiano agli astri notturni, cui viene affidato in un certo senso il mistero dell'esistenza; né si può mancare di riconoscere con Boine l'influenza pascoliana sulla delicatezza del tono e sul ripiegamento interiore del poeta. Tuttavia è vero che nell'amore universale per il mondo e per la vita espresso in questo brano si può sentire anche un'impronta whitmaniana: innanzitutto è la scelta della struttura enumerativa a richiamare immediatamente i cataloghi delle *Leaves of Grass*, e in particolare i lunghi elenchi celebrativi del *Song of Myself* o di *Salut au Monde*!. Per quanto riguarda la costruzione stilistica e retorica, limitandosi solamente al terzo paragrafo del brano in questione, si può notare come l'enumerazione sia sorretta da una serie di figure di ripetizione di tipo propriamente whitmaniano: l'espressione «prima di averli saziati della vista» è impiegata all'inizio (con l'aggettivo *ampia*) e verso la metà dell'elenco delle bellezze della natura, intensificata poi nella seconda

⁹⁰³ Ivi, p. 242.

⁹⁰⁴ Si cita dall'edizione originale del 1912, riportata in NOVARO, *Murmuri ed echi*, cit., p. 74.

parte del paragrafo dalla ripetizione per ben quattro volte di «della vista», e soprattutto dal fitto poliptoto della preposizione articolata.

In secondo luogo, anche la scelta di certe immagini suggerisce la fonte whitmaniana: se il catalogo delle bellezze della natura potrebbe tutto sommato spiegarsi anche solo come una sorta di lode francescana del mondo (ma cfr. per es. sezione 31 del *Song of Myself*), è la celebrazione dei vari tipi umani a ricondurre più direttamente a Whitman (es. sezioni 15, 16, 19 del *Song of Myself*). Bambini, vecchi, uomini e donne, nessuno è escluso dalla lode della meraviglia dell'essere umano e della sua vita, rappresentata attraverso la gioia dell'amore carnale, da cui deriva il miracolo della maternità, e persino attraverso il rapporto di amicizia che lega gli uomini *virili*, nella cui «appassionata stretta» forse non sarà troppo azzardato rivedere quella tra i *comrades* whitmaniani di *Calamus*.

In generale sembra possibile individuare una corrispondenza tra il poemetto eponimo di *Murmuri ed echi* e il *Song of Myself* whitmaniano: in entrambi i casi, si tratta del componimento di gran lunga più esteso della raccolta, contenente il nucleo centrale del pensiero poetico dell'autore, baricentro dell'intero libro. Considerati poi i richiami intertestuali tra i due poemetti, non sarà forse inopportuno ipotizzare che anche il titolo del testo novariano, tradizionalmente ricondotto a Pascoli dalla critica, possa essere stato suggerito dal capolavoro del poeta americano: il v. 22 del *Song of Myself* si apre infatti con le parole «echoes, ripples, buzz'd whispers», vale a dire, alla lettera, «echi, mormorii, ronzanti sussurri».⁹⁰⁵ In Whitman questi echi e sussurri sono chiamati a tradurre fonicamente il fiato umano, il respiro dell'io-lirico, simbolo per eccellenza – insieme al sangue – della vita che lo attraversa («my respiration and inspiration, the beating of my heart, the passing of blood and air through my lungs»). Forse, l'immagine sarà sembrata adeguata a Novaro per esprimere suggestivamente il rumore della vita – dell'uomo e di tutti gli elementi della natura – che attraversa la sua riflessione poetica e filosofica. Nel corso del poemetto, infatti, Novaro si pone costantemente in ascolto del «libro aperto della natura», del «libro della vita», dove murmuri, echi e sussurri sono parole-chiave ricorrenti: qui il poeta sente il «mormorio de' pini»; i «liquidi labili murmuri del mistero, sussurri inavvertiti di cielo appena percettibili, (echi di altra vita altri mondi? [...]) voci informi per l'aria, ne' cuori, voci d'ignoto senso riposto»; il «liquido murmure delle polle rompenti dalla viva roccia»; e via dicendo.⁹⁰⁶

Dalla consultazione della Biblioteca dell'autore, presso la Fondazione Mario Novaro di Genova, è possibile poi ricavare informazioni importanti a supporto di quanto dedotto dall'epistolario e dalla

⁹⁰⁵ Qui la traduzione letterale è mia. Bisogna notare che *ripple* si può tradurre anche come *increspatura*, e così lo traduce infatti Mario Corona (WHITMAN, *Leaves of Grass*, cit., pp. 70-71); tuttavia, considerando il contesto, mi sembra preferibile un'accezione del termine connessa alla sfera semantica del suono piuttosto che a quella dell'acqua.

⁹⁰⁶ NOVARO, *Murmuri ed echi*, cit., pp. 76-77.

riflessione sui testi.⁹⁰⁷ Tra i volumi qui conservati si trova innanzitutto la traduzione integrale di Gamberale del 1907, così come l'edizione rivista della stessa traduzione del 1923. Ben più significativa è però l'opportunità di verificare che Novaro avesse effettivamente letto Whitman in lingua originale, in quanto nella biblioteca si trovano due edizioni in inglese, vale a dire le *Leaves of Grass* pubblicate da Appleton nel 1912 (nell'anniversario della morte del poeta americano) e soprattutto una raccolta di *Poems* selezionati e editi da Ernest Rhys nel 1886.⁹⁰⁸ Ora, per quanto non sia dimostrabile con certezza che Novaro avesse effettivamente letto Whitman già nel 1886, quando aveva ancora meno di vent'anni, sembra comunque plausibile che lo avesse conosciuto molto presto, diversi anni prima di iniziare a scrivere le proprie poesie, e forse anche che l'avesse letto prima in inglese che in traduzione italiana. Sull'edizione italiana del 1907, infatti, Novaro interviene frequentemente a correggere la traduzione di Gamberale, mostrando così di conoscere bene il testo originale e probabilmente di utilizzarlo per confronto durante la lettura della versione italiana.

Anche sull'edizione Appleton del 1912, poi, si trovano annotazioni e commenti del poeta, a dimostrazione del fatto che la lettura di Whitman continuava ad accompagnarlo negli anni, anche dopo il suo esordio poetico. A questo proposito, i volumi whitmaniani conservati presso la Fondazione Novaro riservano un'ulteriore sorpresa: proprio sull'edizione Appleton del 1912, Novaro ha talvolta appuntato anche alcuni frammenti delle proprie poesie, come a suggerire un'influenza importante del poeta americano sulla propria ispirazione poetica. I testi in questione sono *Pentecoste* e *Iscrizione*, due brevi poesie appartenenti alla seconda stagione creativa novariana, entrambe pubblicate per la prima volta sulla "Riviera ligure" nell'agosto 1915. Nel biennio 1915-1916, infatti, Novaro inaugura una seconda fase di scrittura, componendo nuove poesie e riscrivendo in versi alcuni testi originariamente scritti in prosa, facendo poi confluire il tutto nella terza edizione dei *Murmuri ed echi* del 1919.

Una stesura di *Pentecoste* datata 23 maggio 1915 è redatta a matita sul *colophon*.⁹⁰⁹

Pentecoste
 campane del pomeriggio
 lucido verde al sole
 turchino di mare con sparse vele
 nuvole chiare
 delle selve d'ulivi respiro mite

5

e le campane
 con tocchi chiari blandi

⁹⁰⁷ Alcune informazioni sui volumi whitmaniani posseduti da Novaro si trovano già in PESCE, *Nota al testo*, cit., p. 21. Ringrazio poi Maria Comerci della Fondazione Novaro per il suo prezioso aiuto nella consultazione dei volumi qui conservati.

⁹⁰⁸ WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass*, New York-London: Appleton, 1912; ID., *Leaves of Grass. The Poems of Walt Whitman*, selected with introduction by Ernest Rhys, London-Newcastle-on-Tyne: Walter Scott, 1886.

⁹⁰⁹ PESCE, Veronica, *Apparato*, in NOVARO, *Murmuri ed echi*, cit., pp. 231-283: 261.

oh come tutto sarebbe felice
se potesse vanire
nel blando suono delle campane

10

Nonostante l'annotazione del testo sul volume delle *Leaves of Grass* costituisca un indizio abbastanza inconfutabile, non è facile individuare la suggestione whitmaniana all'origine di questi versi: il paesaggio descritto è evidentemente ligure e le campane, semmai, risuonano un'eco pascoliana.

Un po' diverso è il caso di *Iscrizione*, poiché sul frontespizio del volume del 1912 non si trova una vera e propria stesura del testo, ma un frammento dal titolo *Seni e dorsi*:

seni di mare
archi di cigli e di lune
dorsi di pecore
dorsi di onde
ma nulla più dolce mai vidi
che i dorsi dei miei
dolcissimi colli

5

Veronica Pesce, riportando questo frammento nell'apparato della sua edizione critica, vi individua la genesi del v. 4 di *Iscrizione*, verso che curiosamente sarà eliminato nell'edizione del 1941.⁹¹⁰

Oh giorni oh anni

E un alito della sera
una prima sera solitaria
un dorso di colle
fra le nuvole un lembo di turchino

5

(un immemore guizzo di beffa lampo di riso?)
divorante estasi vi copre.

Anche in questo caso, in realtà, risulta arduo identificare il luogo del testo americano da cui Novaro può aver tratto ispirazione per il suo «dorso di colle». Se si vuole ipotizzare come fonte per questo frammento ancora il *Song of Myself*, forse si potrà risalire all'immagine della sezione 21 (vv. 438-445):

Smile O voluptuous cool-breath'd earth!
Earth of the slumbering and liquid trees!
Earth of departed sunset—earth of the mountains misty-topt!
Earth of the vitreous pour of the full moon just tinged with blue!
Earth of shine and dark mottling the tide of the river!
Earth of the limpid gray of clouds brighter and clearer for my sake!
Far-swooping elbow'd earth—rich apple-blossom'd earth!

⁹¹⁰ Ivi, p. 259.

Smile, for your lover comes.

Qui, l'atmosfera è molto simile a quella del frammento novariano, e soprattutto la «far-swooping elbow'd earth» del v. 444 ricorda abbastanza le curve dei colli su cui si sofferma il poeta ligure (anche se Whitman le paragonava più alla forma dei gomiti che non a quella dei *dorsi*). Che sia valida o meno l'ipotesi di questa derivazione, sembra utile notare una somiglianza tra questo frammento e un brano della prima sezione di *Murmuri ed echi*:

Il grido che salutò il mare e le coste lontano dall'alto della vetta del colle o dell'alpe raggiunta, e gli echi lo ripeterono pronti; il grido che il mare o che il vento inghiottirono né fu potuto raccogliere; l'urlo e il sussurro del mare alla spiaggia o alla carena; le arricciate creste dell'onde e i seni loro di ineffabile grazia: cune dolci di natanti, cune di vele cune d'ali, cune di naufraghi!

La corrispondenza suggerita da Veronica Pesce con il v. 4 di *Iscrizione* è senz'altro più precisa, anche considerando che questa poesia fu sicuramente composta dopo il frammento appuntato sull'edizione delle *Leaves of Grass* del 1912. Cionondimeno, viste le importanti eco whitmaniane nel poemetto centrale della raccolta, il contatto pare significativo: forse, lo stesso passo delle *Leaves of Grass* che aveva dato origine al frammento e poi a *Iscrizione* nel 1915 aveva colpito Novaro già al tempo della composizione di *Murmuri ed echi*.

In ogni caso, *Pentecoste* e *Iscrizione* non sembrano recare traccia dell'influenza whitmaniana da un punto di vista metrico-formale: non ci sono versi eccezionalmente lunghi (il più lungo di *Pentecoste*, il v. 6, è un endecasillabo ipermetro, mentre in *Iscrizione* si trova, ancora in sesta posizione, un esametro barbaro scomponibile in settenario e ottonario), né ripetizioni o parallelismi significativi a strutturare il testo (si può notare solo la ripetizione di *campane* in *Pentecoste*, che sembra però utile soprattutto a sottolineare il rintocco delle stesse). Dunque se lo spunto alla base di queste poesie va cercato in Whitman, si tratterà più che altro della suggestione di qualche immagine o di qualche paesaggio, e non tanto di un'effettiva influenza formale.

Per trovare dei componimenti formalmente paragonabili alle *Leaves of Grass*, infatti, bisogna tornare indietro ad osservare l'edizione originaria di *Murmuri ed echi* del 1912. Qui, infatti, su un totale di diciannove testi si trovano: cinque prose liriche (oltre al già analizzato poemetto eponimo, si tratta di *Notte*, *Sui monti*, *Vita nostra* e *Congedo*); un prosimetro (*Libeccio*); quattro poesie in versi brevi tradizionali (*Primavera*, *Il fiore*, *A Cellino*, *Morto*); nove poesie in versetti, talvolta sufficientemente lunghi da poter essere meglio definiti come brevi paragrafi di prosa (*Sapienza*, *Sera d'inverno*, *Amore*, *Onde*, *Il dolore*, *Quante volte ancora*, *Il dono*, *Luna*, *Dove*). Proprio quest'ultima categoria, che oltretutto è la più numerosa, è quella che più ci interessa, da cui pertanto ricaveremo alcuni testi per l'analisi. Si tratta infatti di una forma estremamente ibrida, a metà strada tra poesia e prosa, dove alla misura lunga e prosastica dei versetti fa

da contrappunto una intensa ricerca ritmica e musicale: molto numerose sono sia le ripetizioni sia le rime e le assonanze; frequente è persino la possibilità di individuare segmenti ritmico-metrici più brevi all'interno dei versetti. Nella raccolta del 1912, cioè, «verso e prosa si sovrappongono e si confondono in modo pressoché inestricabile», secondo una formula molto simile ad alcune esperienze di quegli anni, come soprattutto quella di Jahier.⁹¹¹

I testi composti a partire dal 1915-1916, invece, si collocano tutti in un'area di poesia in versi molto meglio definita, più lirica e meno sperimentale. Nella stessa direzione conduce anche l'iter correttorio cui Novaro sottopose gran parte dei suoi testi in prosa, che infatti furono riscritti in versi dall'autore, versi in parte tradizionali e in parte liberi, ma in ogni caso molto distanti dall'originaria forma lunga e prosastica del 1912.

Le spiegazioni di questa profonda e peculiare riscrittura dei testi possono essere molteplici. Sicuramente, la scelta iniziale della prosa poetica era volta a «cogliere nel genere più aperto e sperimentale la forma capace al tempo stesso di dare spazio alle ragioni della prosa filosofica e all'urgenza della ragion poetica», di coniugare cioè «il linguaggio delle immagini e dei sentimenti e quello dei concetti e delle astrazioni»; la scelta del trasferimento ai versi, invece, si può spiegare come lo «sforzo di liricizzazione» di un dettato sentito forse eccessivamente prosastico, nel tentativo di una maggiore condensazione espressiva, in conformità con le tendenze che andavano affermandosi in Italia nel frattempo.⁹¹² Se cioè «nelle sue soluzioni più “forti”» Novaro era stato «partecipe dello sperimentalismo dell'età in cui nacque», nel corso degli anni la sua opera «ha indubbiamente patito le suggestioni e i ripensamenti di altre età e di nuovi tempi».⁹¹³ Forse, come ha suggerito Vittorio Coletti, a queste ragioni si dovrà aggiungere anche l'incapacità di Novaro di reggere il confronto con le splendide prose liriche dell'amico Giovanni Boine.⁹¹⁴

In ogni caso, ciò che qui interessa notare è come il percorso di evoluzione poetica di Novaro lo abbia portato sempre più lontano dalla suggestione formale whitmaniana. Nella ricerca di una maggiore essenzialità dell'espressione, di un linguaggio più lirico e meno intellettualistico, molte di quelle caratteristiche formali che potevano avvicinarlo alle *Leaves of Grass* – come soprattutto un certo uso strutturante dei cataloghi e delle ripetizioni – sono state progressivamente eliminate per semplificare il discorso, per alleggerirlo da quel «po' di zavorra» di cui Novaro era perfettamente consapevole.

In conclusione, se è possibile riconoscere qualche somiglianza formale tra i *Murmuri ed echi* e le *Foglie d'erba*, queste andranno individuate soprattutto nella prima fase creativa novariana: qui Whitman

⁹¹¹ La somiglianza con le *Poesie jahieriane* è notata anche da GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., pp. 290-291, nota 175.

⁹¹² COLETTI, Vittorio, *Mario Novaro: l'esitazione della poesia*, "Resine", 33, 2, 1987, pp. 3-13: 5-6.

⁹¹³ Ivi, p. 11.

⁹¹⁴ Ivi, p. 6.

sembra aver rappresentato un modello importante per la ricerca di una poesia filosofica e ragionativa, in grado di aprirsi all'espressione più distesa della prosa conservando allo stesso tempo una grande attenzione alla costruzione ritmica e musicale del testo. In ogni caso, è bene non sopravvalutare l'importanza formale del modello di Whitman, in quanto il versetto lungo rappresenta soltanto una delle modalità sperimentate da Novaro nella sua raccolta poetica, modalità che peraltro rimane circoscritta alla prima stagione poetica, presto abbandonata in direzione di un linguaggio molto più essenziale. Semmai, testi come *Pentecoste* e *Iscrizione* dimostrano come anche nella seconda stagione della poesia novariana Whitman abbia continuato a rappresentare una potente fonte di immagini e suggestioni filosofiche.

CAPITOLO III

Analisi dei testi

Premessa alle analisi dei testi

Questo capitolo è dedicato all'analisi dei testi: la selezione delle opere e delle specifiche poesie da prendere in considerazione è già stata motivata nel capitolo precedente, all'interno delle sezioni dedicate ai rispettivi autori. Qui, per ogni poesia verrà fornita una scheda metrica con una breve sezione di analisi del testo.

Le schede metriche sono strutturate in forma di tabella: a ogni verso (o versetto)⁹¹⁵ è dedicata una riga; nella prima colonna viene riportato il verso, nella seconda si propone l'individuazione del tipo di verso (oppure, laddove questo non sia possibile, ci si limita a riportare il numero di sillabe del verso), mentre nella terza sono indicate le sillabe accentate. Nella seconda colonna, la tipologia di verso è indicata, convenzionalmente, tramite il numero di sillabe del verso piano: 11 per endecasillabo, 7 per settenario, e via dicendo. L'impiego della lettera s minuscola dopo il numero farà riferimento alla terminazione sdrucchiola, la lettera t a quella tronca (es. 5s starà per quinario sdrucchiolo, 8t per ottonario tronco).

In questo modo, tenendo presente la struttura ritmico-accidentale indicata nell'ultima colonna, il lettore potrà verificare la plausibilità dell'ipotesi proposta nella colonna precedente o suggerirne una diversa, oppure semplicemente concentrarsi sull'andamento ritmico (giambico, anapestico, dattilico, ecc.) del verso. Per questo motivo, laddove la morfologia dei versi di un testo sia sempre regolare e chiaramente riconoscibile (come nel caso di alcuni esametri di D'Annunzio o dei doppi ottonari di Thovez), nella terza colonna sono stati indicati gli accenti secondo la scansione versale suggerita nella seconda colonna (per gli esametri tradizionali di *La nave*, per esempio, sono stati indicati gli accenti del settenario e quelli del novenario, separati da una barretta verticale. Es. v. 1: «Va, va con la tua forza che doma la forza del mare»: 2 6 | 2 5 8); laddove invece la morfologia dei versi di una poesia risulti più varia e di più ambigua interpretazione, nella seconda colonna si è generalmente tentato di offrire comunque una personale lettura metrica, ma nella terza sono stati indicati gli accenti del verso lungo considerato nel suo insieme, nella maniera più oggettiva possibile (è il caso, per esempio, dei versi lunghi di Lucini; nel *Monologo di Rosaura* il v. 1, interpretato nella seconda colonna come unione di un settenario e di un endecasillabo, sarà indicato così: «La campana dei Frari: il singhiozzo morente del risucchio»: 3 6 10 13 17).

⁹¹⁵ In una ricerca come questa, volta a confrontarsi con unità versali non canoniche, di misure e di forme spesso varie e ambigue, è evidente che non sarà sempre appropriato parlare di “versi”. Nella consapevolezza di questa imprecisione terminologica e nell'assenza di un termine più adeguato e onnicomprensivo (in molti casi “versetto” può essere preferibile, ma non sempre), si avverte qui che molte volte si farà comunque uso del termine “verso” per riferirsi genericamente alle linee che compongono i testi, così come della consueta abbreviazione v. e vv., anche qualora esse raggiungano forme e dimensioni anche notevolmente superiori al verso tradizionale.

L'uso delle parentesi tonde nella seconda colonna della tabella segnala l'impiego di un verso doppio o composto come emistichio all'interno di un verso più lungo: emblematico il caso del particolare esametro dannunziano di *In memoriam*, scomponibile in un settenario e un doppio quinario, per es. v. 1: «Quale sarà il mio canto oggi per questa tomba che amo?»: 7+(5+5). L'uso delle parentesi tonde nella terza colonna, invece, indica un accento secondario o un accento che cada su particelle del discorso generalmente atone o semanticamente poco rilevanti (preposizioni, congiunzioni, ecc.): prendiamo, a caso, un esempio dal *Grido di liberazione* di Thovez (v. 107): «sul mio cammino un possente, inestinguibile palpito», accentato (1) 4 7 | (1) 4 7.

Siamo perfettamente consapevoli che il sistema del computo sillabico non risulta sempre pertinente nell'ambito della metrica libera, e in particolar modo nel caso di versi lunghi di tipo prosastico. Tuttavia, abbiamo scelto di proporre sempre una scansione sillabica dei versi per due ragioni principali: innanzitutto il sistema sillabico ci sembra essere comunque il metodo più oggettivo per descrivere la misura, l'effettiva lunghezza dei versi; in secondo luogo, la maggior parte degli autori presi in considerazione (così come – più in generale – la maggior parte dei primi versoliberisti italiani) continua a tenere presente la tradizionale struttura sillabica dei versi accanto a eventuali nuovi sistemi di scansione, come quello ritmico-accentuale o quello prosodico-semantic. In altre parole, la scansione sillabica permette di mettere in evidenza la compromissione e la sovrapposizione di sistemi metrici differenti tipiche della fase di incubazione del verso libero. Si è fatta però eccezione per i testi di forma più esplicitamente prosastica (come alcuni di De Bosis o di Jahier), dove non si è ritenuto opportuno procedere al computo sillabico di tutti i versi; tuttavia, laddove sia stato possibile individuare, all'interno dei versetti prosastici, qualche segmento metrico dal ritmo più scandito e riconoscibile, questo è stato segnalato tra parentesi quadre nella seconda colonna della tabella.

Un discorso analogo va fatto, più in generale, per l'impiego di concetti, convenzioni e terminologie tradizionali all'interno di un contesto metrico versoliberista.⁹¹⁶ Alludiamo soprattutto all'impiego delle tradizionali figure metriche (dieresi, sineresi, dialefe, sinalefe). Molto spesso, infatti, abbiamo inserito nei versi dieresi e dialefi (queste ultime specie nei punti di incontro tra due emistichi),⁹¹⁷ con la consapevolezza che si tratta però di una semplice proposta di lettura, che facilmente può essere contraddetta dal lettore che invece scelga, legittimamente, di vedere negli stessi luoghi sineresi e sinalefi. È noto infatti che a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento (e in particolare dall'esempio del Carducci barbaro prima e di D'Annunzio poi) l'impiego di queste figure metriche non segue più

⁹¹⁶ Numerosi sono, a questo proposito, gli ammonimenti e gli inviti alla cautela da parte dei metricisti italiani, sia in merito all'impiego di convenzioni metriche come dieresi, dialefe, cesure, eccetera, sia per quanto riguarda l'identificazione dei segmenti metrici di un verso lungo composto con i loro nomi tradizionali. Cfr. PAZZAGLIA, *Teoria e analisi metrica*, cit., pp. 251-252; BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., pp. 326-327; PIETROPAOLI, *Riflessioni sul verso libero in Italia*, cit., pp. 294-296.

⁹¹⁷ Le dieresi inserite dagli autori nei loro testi sono state mantenute e segnalate.

rigorosamente la normativa letteraria precedente.⁹¹⁸ Inoltre, se questo avviene già all'interno di forme metriche tradizionali o comunque regolari (come sono per lo più quelle barbare), all'interno di un contesto versoliberista assume ancora più evidenza e problematicità: l'impossibilità di individuare con precisione le figure metriche risulta infatti strettamente legata, in un rapporto di influenza e dipendenza reciproca, all'impossibilità di riconoscere con certezza la misura e la tipologia dei versi. Il gioco versoliberista, del resto, sta anche e soprattutto in questa ambiguità interpretativa, o meglio nella compresenza di molteplici possibilità di lettura differenti, tutte ugualmente valide e legittime in un contesto non regolare e anti-normativo.

Alla lettura sillabica e accentuativa dei versi, dunque, sono dedicate sia la seconda e la terza colonna delle tabelle, sia la sezione di "Analisi metrica" posta immediatamente di seguito a ciascuna tabella, dove si è cercato di esplicitare in forma discorsiva l'interpretazione generale della forma metrica del testo in questione, con attenzione particolare ai versi più problematici o interessanti.

All'analisi metrica e ritmica dei testi, poi, è affiancata un'analisi di tipo logico e retorico, che come si è visto risulta determinante per la struttura delle *Leaves of Grass*. Preliminarmente è stato messo a punto un particolare sistema di formattazione del testo (tramite sottolineature, corsivi, grassetto, maiuscoletti, ecc.) per segnalare l'uso di rime e figure retoriche, di cui si fornisce qui di seguito la *Legenda*:

- Ripetizione di singole parole: anafora, figura etimologica, poliptoto, paronomasia: sottolineato continuo;
- Parallelismo: parallelismo...sinonimico, parallelismo antitetico (anche antitesi e chiasmo), parallelismo grammaticale/sintattico: sottolineato discontinuo;
- *Ripetizione di più parole/emistichi/interi versi/strofe, ritornello*: corsivo;
- **Allitterazione (e onomatopea)**: grassetto;
- RIMA, assonANZA, consonANZA: maiuscoletto.

Nei rari casi in cui sia stato possibile rintracciare uno schema rimico regolare, questo è stato indicato nell'apposita sezione dell'analisi del testo ("Rime e figure di suono"), e non tramite maiuscoletto nella tabella. Eventuali corsivi o altri espedienti tipografici messi in atto dagli autori non sono stati riportati nel testo trascritto nelle tabelle, per evitare fuorvianti sovrapposizioni con i nostri interventi grafici. Tutti questi casi, naturalmente, sono stati sempre segnalati in nota o in analisi (così

⁹¹⁸ A questo proposito si fa riferimento soprattutto a MANFREDINI, Manuela, «N'ha un po' colpa il Carducci». *Sulla dieresi nella poesia italiana di fine Ottocento*, "Stilistica e Metrica", 8 (2008), pp. 217-252. Cfr. anche Mengaldo (*Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, cit., p. 150), che individua proprio nella dieresi – usata evidentemente in posizioni irregolari – «uno dei contrassegni stilistici più vistosi della poesia italiana d'area simbolista e liberty».

come sono stati segnalati e giustificati i rari casi in cui si è scelto di mantenere la disposizione tipografica originale dei testi).

Infine, la terza e ultima sezione di analisi, “Figure retoriche e di ripetizione”, è dedicata al commento e alla discussione della strumentazione retorica già evidenziata visivamente dalla suddetta formattazione del testo, con particolare attenzione alle figure retoriche più tipiche dello stile di Whitman (cataloghi, anafore, parallelismi, ecc.).

3.1 Filippo Turati

3.1.1 Strofe (1883)

A un tarlo		Struttura del verso	Posizione accenti
1	La tenebra è alta, la dimora è sola	11	2 4 8 10
2	e <i>tu canti</i> , poeta falegname, la tua secca canzone	11+7	3 6 10 14 17
3	vecchia come il primo ~ informe arnese di legno,	6+8	1 5 8 10 13
4	ermo lavorando con la trivella e con la sega.	6+9	1 5 10 12 14
5	<i>Tu canti</i> da la grotta del canterano massiccio	7+8	2 6 8 11 14
6	che le reliquie ha in serbo della povera nonna,	7+7	4 6 10 13
7	le gale e i <u>fiori</u> di quand'era zitella	5+7	2 4 8 11
8	e un profumo superstite di episodi e sospiri.	7s+7	3 6 11 14
9	Anche nel mio petto ~ un vecchio mobile scricchiola	6+8s	1 5 8 10 13
10	di vizzi <u>fiori</u> a la rinfusa ~ ingombro e di memorie,	9+7	2 4 8 11 15
11	e le sue <u>latebre</u> rode <u>sordamente</u> un <u>tarlo</u>	8+6	3 5 7 11 13
12	a' <u>tuoi</u> ritmi, a <u>tue</u> cadenze parafrasi querimoniosa.	8+9	3 7 10 (13) 16
13	E gli dice: - hai ragione, ~ o faticoso compagno,	7+8	3 6 8 11 14
14	è fastidio ed è grande ~ il romitaggio della vita:	7+9	3 6 11 15
15	dopo aver <u>lungamente</u> <u>lungamente</u> <u>scavato</u>	7+7	3 6 10 13
16	noi non suscitemmo che la polvere e il vuoto.	6+7	2 5 9 12
17	Una fuga <u>scavammo</u> di leggiadre e nitide celle	7+9	3 6 10 12 15
18	<u>ma nessuno ma nessuno</u> venne ad abitarle:	8+6	3 7 9 13
19	<u>ma</u> nel proprio labirinto vagoliamo smarriti,	8+7	3 7 11 14
20	<u>ma</u> nel buio <u>scavammo</u> ~ a noi stessi la tomba.	7+7	3 6 10 13

21	E tuttogiorno <u>scaviamo, scaviamo, scaviamo</u>	8+6	1 4 7 10 13
22	perché la tomba sia <u>più</u> vasta, <u>più</u> cupa, <u>più</u> fredda:	7+9	2 4 6 9 12 15
23	invano vorremmo rimanerci da traforare omai,	10+7	2 5 9 14 16
24	un fato nella notte ci è sopra e ci sospinge.	7+7	2 6 9 13

25	<i>Maledetto, maledetto</i> il mestiere del tarlo	8+7	3 7 11 14
26	che rode nella notte ~ e <u>vigila</u> e fa <u>vigilare</u> :	7+9	2 6 9 12 15
27	<i>maledetto, maledetto</i> codesto disseccato nOCE,	8+9	3 7 10 14 16
28	<i>maledetto, maledetto</i> questo disseccato cuOrE!	8+8	3 7 9 13 15

29	<u>Così</u> da la sua troppa piena di Eco e di desErtO	7+8	2 6 8 10 14
30	<u>così</u> egli con la voce del silEnziO che il disuso arrOCA:	11+6	2 6 10 14 16
31	e la polve che giù fiOCCA de l'assiduo travaglio	8+7	3 7 11 14
32	cosparge mano mano ~ i fiori e seppellisce le memorie.	7+11	2 4 6 9 13 17

Analisi metrica

Il testo è composto da otto strofe tetrastiche di versi lunghi. Solo il primo verso può essere ricondotto alla misura dell'endecasillabo canonico, ma a prezzo di una sineresi piuttosto improbabile (tanto che forse sarebbe preferibile una scansione in doppio senario, più coerente anche con la struttura sintattica); tuttalpiù il v. 7 potrebbe essere interpretato come endecasillabo ipermetro. In generale, comunque, esplicita è la volontà di eccedere la misura del verso tradizionale, poiché tutte le unità del testo oscillano tra le 12 e le 18 sillabe. Alcuni di questi versi sembrano poi richiamare abbastanza direttamente la recente tradizione barbara, riproducendo le forme dell'esametro (per esempio i vv. 14, 17, 22, 26 corrispondono alla forma carducciana più tipica con settenario e novenario, ma diversi altri sono riconducibili a varianti meno frequenti dello stesso verso) e del pentametro (o alessandrino, impossibile stabilirlo con certezza: vv. 6, 8, 15, 20, 24). In numerosi casi, però, la struttura regolare dell'esametro viene stravolta e invertita: si tratta dei vv. 18, 19, 21, 25, 31, composti dall'unione di un ottonario o novenario nel primo emistichio e di un senario o settenario nel secondo emistichio, e soprattutto dei vv. 2 e 30, scomponibili in endecasillabo più settenario o senario. Anche le forme barbare, dunque, proprio come quelle tradizionali, sono alluse da Turati per poi venire sistematicamente eluse e trasgredite. Proprio questo atteggiamento induce a cercare altrove il principio costruttivo alla base del testo, vale a dire, con ogni probabilità, nella corrispondenza tra metro e contenuto logico-sintattico: nella poesia non

si trovano infatti *enjambements* e le strofe sono perfettamente autonome le une dalle altre, tutte chiuse da un segno di punteggiatura forte.

Rime e figure di suono

Nel testo non c'è uno schema rimico preciso e non ci sono nemmeno rime tradizionali (solo, forse, si può individuare una rima interna di tipo grammaticale tra i vv. 16-17, *suscitammo: scavammo*). Tuttavia è possibile rintracciare legami fonici di altro tipo, soprattutto nell'ultima parte del testo: qui, l'assonanza tra i vv. 27-28 rafforza il legame parallelistico che li unisce (*noce: cuore*), mentre i vv. 29-31 sono legati da un'assonanza (*deserto: silenzio*) e una quasi rima (*arrocca: fiocca*).

Figure retoriche e di ripetizione

Ben più frequenti delle rime sono i parallelismi e le ripetizioni che legano tutto il testo. Oltre al parallelismo tra il poeta e il tarlo che rappresenta il tema centrale della poesia, si può notare che già il primo verso è costituito da due emistichi parallelistici tra loro, mentre un'anafora-ritornello lega i vv. 2 e 5. Molto insistito è poi il poliptoto delle forme del verbo *scavare*, tematicamente centrale, che attraversa la quarta, quinta e sesta strofa. Subito dopo, particolarmente evidente è il ritornello che si ripete con variazione ai vv. 27-28, già preparato nella medesima strofa dall'attacco del v. 25. L'eponalessi, che qui interessa la parola *maledetto*, rappresenta in realtà una modalità iterativa tipica di questa poesia, ricorrendo anche ai vv. 15, 18, 21 (e in un certo senso nell'avverbio del v. 32). Da notare, infine, la ricorrenza della semplice anafora a inizio verso (*ma* ai vv. 18-20, *così* ai vv. 29-30).

3.2 Eugenio Colosi

3.2.1 *Canti e prose ritmiche* (1889)

A' poeti nuovi		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<i>Osereste affermare che la <u>tempesta</u> manda i suoi ruggiti con fracasso misurato?</i>	[6+6]	3 6 (9) 11 13
2	<i>E che con orbite tutte <u>eguali</u> si muovono gli astri pel firmamento, e che sieno in <u>eguali</u> costellazioni ad <u>eguali</u> distanze distribuiti?</i>		
3	<i>E che il rombo dell'uragano e il <u>flagellare</u> del <u>flutto irritato</u> contro la scogliera,</i>		
4	<i>E i disperati ^ urli de' naufraghi,</i>	5+5s	1 4 6 9
5	<i>Q gli urrà degli eserciti ^ irrompenti alla battaglia,</i>	7s+8	3 6 11 15
6	<i>Q il supremo rantolo de' moribondi (<u>balbettio</u> di un linguaggio nuovo),</i>		
7	<i>Siano ritornelli in cadenza?</i>	9	1 5 8
8	<i>Osereste affermare che le <u>nuvole nere</u> che marciano furiose sulle <u>creste irte</u> delle montagne procedano ordinate e uniformi come in tempo di pace un drappello di fantocchini sfilanti in rivista?</i>	[6+6]	3 6 10 13
9	<i>Oppure che le <u>altre tempeste</u> e le <u>altre nubi</u>, quelle più formidabili dell'interna anima umana, si manifestino a battute?</i>		
10	<i>Q non piuttosto che ognuno di tali ululi o suoni o fremiti o sospiri</i>		
11	<i>Sia una nota incompleta per sé, ma necessaria alla suprema universale armonia?</i>		
12	<i>Perché dunque <u>ammiccate</u> dagli <u>occhi miopi</u>,</i>		
13	<i>E <u>turate</u> inorriditi le <u>caste orecchie</u>,</i>		
14	<i>S'io <u>disfreno strofe</u> larghe o serrate, liberamente, <u>senza</u> ritmo misurato e <u>senza</u> rima,</i>		
15	<i>Guardando a un accordo più vasto che non è quello della piccola levigata strofe?</i>		
16	<i><u>Lasciatemi</u>: io sono in perfetta ^armonia con la natura.</i>	9+9	2 5 8 12 14 17
17	<i>O voi <u>poeti</u>...</i>	5	2 4
18	<i><u>Poeti</u> d'oggi cresciuti con me,</i>	11t	2 4 7 10

19	Giovani prostrati sì ma gagliardi	11	1 5 7 10
20	<u>Che</u> avete <u>respirata</u> l'aria ch'io ho <u>respirata</u> , e vi siete tuffati nel medesimo mare, e scaldati allo <u>stesso</u> sole, e avete ammirato e contemplato la <u>stessa</u> luna e le <u>stesse</u> stelle;	[7+7]	2 6 8 10 13
21	<u>Che</u> avete assistito, in apparenza indolenti, alle <u>stesse</u> formidabili lotte		
22	Del lavoro e della prepotenza,	10	3 5 9
23	E siete rimasti pensosi allo spettacolo <u>di viltà turpi e di sublimi virtù...</u>		
24	<u>Ascoltatevi, abbracciatemi, fatevi</u> presso a me; io parlo per voi tutti.		

25	<u>Saliamo</u> insieme la montagna dei secoli...		
26	<u>Saliamo</u> sublimi;	6	2 5
27	Religiosi però: non è granito quello che calpestiamo, ma cenere viva di migliaia e migliaia di <u>generazioni...</u>		
28	<u>Mirate! ascoltate!</u>	6	2 5
29	<u>Volgetevi</u> al sud, <u>volgetevi</u> al nord, <u>volgetevi</u> all'est e all'ovest:		
30	La terra è sotto di <u>noi</u>	8	2 4 7
31	E per <u>noi</u> , con le <u>generazioni</u> morte, con le <u>generazioni</u> viventi...		
32	<u>Mirate!</u>	3	2

33	<u>Ed</u> ecco, il <u>nostro</u> soffio animatore e l' <u>immenso</u> <u>amor</u> <u>nostro</u> ridesta le antiche età:	[11]	2 4 6 10
34	<u>Ed</u> ecco Ninive e Babilonia e Menfi e la città dei Faraoni,		
35	<u>E</u> le lotte ed il sangue e i <u>piccoli</u> <u>trionfi</u> e le <u>calamità</u> <u>maggiori</u> ;		
36	<u>Ecco</u> la grave solenne stirpe dell'Asia,	5+8	1 4 7 9 12
37	<u>E</u> la Grecia e Roma e la luce mistica di Gerusalemme,		
38	<u>E</u> Cristo soffiante nel gran corpo pagano la sacra fiamma dello spirito.		

39	<u>Non</u> maledite, <u>non</u> disprezzate, <u>non</u> irridete nessuno:		
40	<u>Ogni</u> età ha la sua missione, <u>ogni</u> uomo nasce nel suo tempo.	8+10	3 5 7 11 13 17
41	<u>Siamo</u> <u>noi</u> sani? Chi l'afferma?	9	1 4 8
42	<u>Noi</u> <u>siamo</u> gli eredi dei secoli, e basta.	[9]	2 5 8
43	Ma abbiamo pure il <u>compito</u> nostro:	10	2 4 6 9
44	Il <u>compito</u> che noi <u>soli</u> , o poeti, comprendiamo e che <u>soli</u> dobbiamo adempire.		

45	Una nuova <u>grande</u> età si apparecchia.	11	3 5 7 10
46	<u>Grandi</u> avvenimenti si dispiegheranno dinanzi ai nostri occhi.		
47	<u>Vedete</u> le nazioni armate e pur cercanti chiedenti <u>pace</u> ?		
48	<u>Vedete</u> i <u>grandi</u> apparecchi di distruzione?		
49	Sì, certo, si avrà la <u>pace</u> ;	8	2 5 7
50	Ma flutti di sangue, ma oceani di sangue si verseranno prima,		
51	Sino a che la <u>guerra</u> <u>cruenta</u> distruggerà sé stessa.		

52	<u>Coraggio</u> e sulla breccia: <u>combattiamo!</u>	11	2 6 10
53	<u>Sublime</u> è l'ideale dell' <u>umanità</u> ...		
54	<u>Coraggio!</u> <u>Chi</u> dice che noi morremo?	11	2 5 8 10
55	<u>Chi</u> ? Le <u>nostre</u> idee i <u>nostri</u> spasimi i <u>sentimenti nostri</u> le <u>nostre</u> melanconie,		
56	Aleggeranno <u>sempre sublimi</u> sopra l' <u>umanità immensa</u> :		
57	Noi siamo immortali!	6	2 5

58	<u>Lasciate</u> di cantare le piccolezze <u>solite</u> :	7+7s	2 6 (9) 11 13
59	Le <u>solite</u> donne i <u>soliti</u> ruscelli e il <u>solito</u> lume di luna o di sole:		
60	Le donne <u>più o meno</u> nude o vestite, i ruscelli <u>più o meno</u> selvaggi, la luna <u>più o meno</u> pallida, il sole <u>più o meno</u> raggiante.		
61	Le generazioni nuove domandano:	11s	5 7 10
62	Qual è il compito della donna? <u>Che</u> fa l' <u>umanità sotto</u> la luna? <u>Che</u> fanno i fervidi lavoratori <u>sotto</u> il sole?		
63	Perché l' <u>umanità</u> è la gloriosa <u>immensa famiglia</u> ,		
64	E le patrie cadranno.	7	3 6

65	<u>Miriamo</u> all'avvenire secondo le razionali previsioni del presente.		
66	<u>Mirate!</u> <u>Mirate!</u>	6	2 5
67	Dove sono più gli eroi divoranti terga di tauro arrostiti		
68	<u>E</u> <u>tracannanti</u> colme <u>tazze</u> di lieo?		
69	<u>E</u> i Romani di Porsenna e del Regillo?		
70	<u>E</u> i trovatori e i cavalieri e i torneamenti di amore?		
71	<u>E</u> le arcadie e le incipriate <u>parrucche</u> e i <u>paggi</u> ?		
72	Pure, laude a questi tutti: essi hanno trasfuso in noi le loro essenze commiste.		

73	Quale sublime visione!	8	1 4 7
74	I secoli venturi ci si affacciano innanzi.		
75	Nelle notti nubilose la terra vince il bagliore della luna:		
76	L'elettrico la circonda vittorioso.		
77	Il mare non ha più tempeste, vinto dalla forza spiritale degli uomini,	9	[2 5 8]
78	Né l'aria ha più tempeste...	8	2 5 7
79	<u>E</u> navi da tutti i porti con allegre bandiere si spiccano solcando i mari,		
80	<u>E</u> sui mari si sta come sulla terra securi;	7t+9	3 6 7 11 14
81	<u>E</u> i palloni s'innalzano a migliaia, e nei campi dell'aria, un tempo muti, risa di donne felici e musiche nuove d'istrumenti si alternano,		
82	<u>E</u> segni <u>vivi</u> di fuoco trasmettono l'allegria della Terra agli altri mondi		
83	Che rispondono con luci <u>vive</u> al richiamo.		

84	O <u>poeti</u> del mio tempo,	8	3 7
85	Giovani baldi e gagliardi piena la mente di ideali ma pure fiaccati per inerzia,		
86	Su, via, <u>uscite</u> dalla vecchia crisalide:	11s	3 7 10
87	<u>Uscite</u> , sfarfallate vittoriosi nella luce;		
88	Alti sulla massa umana <u>cantate! cantate! cantate!</u> ,		
89	Non le vecchie viete storie ma i nuovi meravigliosi ideali;		
90	Non addormentate col ritmo i cuori avvizziti,		
91	Ma destateli coll'urto selvaggio della strofe libera sciolta piena di fantasmi:		
92	Perché voi, poeti, siete ora come sempre i sacerdoti dell'ideale!		
93	I luminosi divinatori dell'avvenire!	5+5+5	4 9 14

Analisi metrica

Quattordici strofe di lunghezza variabile, da uno a undici versi ciascuna (nella maggior parte dei casi, tra i sei e gli otto versi per strofa).⁹¹⁹ Fatta eccezione per alcuni versi riconducibili a misure tradizionali o barbare (anche se spesso con accentazione irregolare), i versi sono molto lunghi, al punto da raggiungere spesso la misura di veri e propri paragrafi in prosa, anche di più righe ciascuno.

⁹¹⁹ Nel testo le strofe, in questa come in tutte le altre poesie della raccolta, sono numerate in numeri arabi.

In generale, quindi, la ragione alla base della versificazione colosiana va senz'altro individuata in un principio di tipo logico-semantic. Ciascun versetto corrisponde cioè a un segmento sintattico, a un nucleo di significato. Si riscontra, infatti, un unico *enjambement*, tra il v. 21 e il 22.

Rime e figure di suono

Non ci sono rime, ma numerose allitterazioni e soprattutto anafore. In qualche caso (piuttosto raro) si possono individuare delle assonanze, che tuttavia non servono tanto a creare un legame tra versi successivi, quanto piuttosto a ribadire una stessa tonalità vocalica all'interno dello stesso verso, svolgendo una funzione più simile a quella dell'allitterazione che non a quella della rima. Es. v. 85, *baldi: gagliardi*; v. 93, *luminosi: divinatori*.

Figure retoriche e di ripetizione

Le numerose anafore, ripetizioni e parallelismi sostituiscono *in toto* le rime tradizionali, svolgendo una funzione strutturale (come per esempio nel caso della settima strofa, dove quasi tutti i versi sono aperti dalla congiunzione *e/ed*) e ritmica. In particolare, si può segnalare l'insistenza sulle forme di imperativo di seconda persona plurale (rivolto chiaramente ai «poeti nuovi» cui la poesia è destinata), con le loro desinenze sempre uguali a scandire ritmicamente il testo.

Significativo anche l'impiego di diversi elenchi e cataloghi che attraversano tutta la poesia, come quelli delle antiche civiltà nella settima e nella dodicesima strofa.

Ulula, o mare!		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<i>Ulula, ulula, o mare!</i>	8	1 4 7
2	Io vo solo sulla spiaggia,	8	1 3 5 7
3	<u>Solo!</u>		
4	Dinanzi a me è la <u>distesa</u> curva delle acque, scura al fondo, chiara rasente alla scogliera,		
5	E la grande <u>distesa</u> dell'aria	10	3 6 9
6	Buia umida aggrondata, aprentesi in chiarore incerto sul Pellegrino,		
7	Coperta su Gilbilrossa e gli altri monti del sud da nuvole nere.		

8	<i>Ulula, ulula, o mArE!</i>	8	1 4 7
9	Imperversi l' <u>onda</u> dinanzi sull' <u>onda</u> che segue,		
10	Spumosa, <u>rifrangente</u> foschi ignoti riflessi;	7+7	2 6 8 10 13

11	E tu, o vento irrequieto, infuria :	11	2 4 8 10
12	Dal sud dall'est dal nord dall'ovest sconvolgi e arruffa i miei incolti capelli,		
13	E solleva il flutto e lancialo a infrangersi contro il murALE,	8s+9	3 5 7 11 14 17
14	Sì ch'io mi senta sferzato allegramente alle gambe, al petto che respira largo, alla faccia dalla quale ammiro con occhi spalancati.		

15	<i>Ulula, ulula, o mare!</i>	8	1 4 7
16	Che dicono quelle fosforescenze fuggevoli che si accendono qua e là sulle livide onde?		
17	Perché tu, ultima stella splendente sul vertice del Pellegrino,		
18	Cali e ti eclissi dietro la cima oscura?		

19	<i>Ulula, ulula, o mare!</i>	8	1 4 7
20	<u>Non più il</u> chiarore, <u>non più: tenebra, tenebra</u> ovunque!	8+8	2 4 7 8 11 14
21	O densi veli che <u>il cielo infinito</u> distende sulle <u>infinite acque</u> ,		
22	Che si nasconde dietro di voi?		

23	<i>Ulula, ulula, o mare!</i>	8	1 4 7
24	<u>Lo so</u> ; migliaia di navi hanno preso il largo da' porti : <u>lo so</u> ; dietro i <u>veli di nebbia</u> altri <u>veli di nebbia</u> si addensano: la tempesta scatenasi ...		
25	<u>Lo so</u> : <u>e so</u> ancora il grido de' naufraghi e le preghiere e il pianto e le suppliche ...		
26	<u>E so</u> pure l'oceano che si spalanca spaventoso e inghiotte...		
27	<u>E le grida</u> più strazianti ancora, <u>delle</u> madri, <u>delle</u> spose, <u>dei</u> figli, che a ogni fischio tuo tremendo , <u>o mare</u> ,		
28	Si arrestano atterriti , le mani tra' capelli, ascoltando!	7+10	2 6 9 13 16

29	<i>Ulula, ulula, o mare!</i>	8	1 4 7
30	<u>Che fai tu de' milioni di spiriti che s'inabissano in te?</u>		
31	<u>Che hai tu fatto delle miriadi che si sono in te inabissati</u> , dacché l'uomo ardito ha osato affrontarti corpo a corpo		
32	Affidando la sua vita a un tronco cavo ?		
33	<i>Ulula, ulula, o mare!</i>	8	1 4 7

34	<u>E' ulula</u> sempre!	6	2 5
----	-------------------------	---	-----

35	Ma già l'umor salutare dell'ulivo riesce a lenirti,	8+9	2 4 7 11 13 16
36	Già potenti paliscalmi passano in te sicuri come veicoli su terra ferma;...		
37	<u>E presto, o mare furioso irrefrenato, presto</u> avverrà, o nubi nere , che <u>le madri nostre e le nostre spose</u> guarderanno a voi senza tremore;		
38	<u>E tu urlerai meno</u> , assai <u>meno temIBILE</u> , o <u>mare</u> ,	6+10	2 5 9 12 15
39	<u>E voi batterete meno</u> formidabili le vostre ali, o tempeste,		
40	Vinte e dome da noi ; sì, da noi così deboli e piccini,	7+11	1 3 6 10 13 17
41	<u>Eppure</u> così fieri e animosi, <u>eppure</u> con elettriche armi assurgenti vendicatori		
42	Delle miriadi implacate di eroi	12	4 8 11
43	Che, fra la rabbia de' nembi , hai <u>divorato</u> e <u>divorato</u> per secoli,		
44	<u>O mare</u> fosco e terrIBILE!	8s	2 4 7

Analisi metrica

Sette strofe di lunghezza variabile (dai quattro ai dieci versi ciascuna). In diversi casi – circa il 50% del totale – sembra possibile individuare versi di misura tradizionale, o comunque riconducibili a forme composte o barbare. Frequente l'uso dell'ottonario, specie per via del ritornello «ulula, ulula, o mare!». Nel restante 50% dei casi (percentuale che però aumenta significativamente se si eliminano dal computo i sette versi-ritornello), la poesia è composta da versi lunghi e lunghissimi, di andamento prosastico, motivati dalla scansione logico-sintattica del testo.

Da notare la ricorrenza di parole sdruciole, a partire dall'*ulula* ripetuto nel ritornello.

Rime e figure di suono

Non ci sono rime, ma numerose allitterazioni e soprattutto anafore. In particolare, Colosi sembra prestare una certa attenzione alla riproduzione del suono del mare, soprattutto tramite la ripetizione del verbo onomatopeico *ulula*, ma anche mediante l'insistenza sulle tonalità vocaliche scure e su certe consonanti, come sibilante, vibrante, dentale e fricativa labiodentale sorda. Per esempio, si veda la seconda strofa (e soprattutto i vv. 10 e 13), particolarmente elaborata dal punto di vista fonico e allitterativo.

Figure retoriche e di ripetizione

Come si è già avuto modo di notare, è centrale in questa poesia l'uso del ritornello: l'invocazione «ulula, ulula, o mare!», infatti, apre tutte le strofe e si ripete in chiusura della penultima, svolgendo così una chiara funzione strutturale e anche fonica, poiché definisce fin da subito la tonalità dominante del testo.

Fa eccezione l'ultima strofa, dove al primo verso non si trova il solito ritornello, ma comunque ricorre l'imperativo *ulula*.

Non mancano poi altri tipi di ripetizioni e anafore. Per esempio, si può notare l'anafora di «lo so» e poi di «e so» alla quinta strofa, mentre ai vv. 30-31 si può individuare un parallelismo sinonimico, poiché nei due versi è ripetuta al mare la stessa domanda, con parole quasi identiche, anche se situata prima nel presente e poi nel passato.

Parole alla natura		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Natura onnipossente, io <u>ti</u> amo e <u>ti</u> venero, né chiedo a <u>te</u> più del mio diritto.	[7]	2 6
2	Appena una pensosa impercettibile particella di <u>te</u> io sono, o gran <u>madre</u> ruvida forte e potente,		
3	E <u>so</u> che <u>tu non</u> mi rinneghi, <u>no</u> ; ma che <u>pure</u> al mio <u>pianto non</u> puoi <u>piangere</u> che <u>non</u> puoi <u>ridere</u> al mio <u>riso</u> ;		
4	<u>So</u> che <u>tu non</u> puoi dolce carezzarmi, <u>né</u> generosa offerirmi le tue poppe inesauribili, qual <u>madre</u> al proprio bambino che piange e strilla,		
5	O quale amante buona al giovane accorato che al tiepore vitale del petto <u>rifragante</u> di amore lietissimo si <u>rinfranca</u> .		

6	Tutto questo io <u>so</u> , o <u>portentosa</u> e grave <u>parente</u> ,	7+10	3 6 10 12 15
7	E penso che fuor da ogni giusto diritto per noi forme vitali di un attimo		
8	Sarebbe invero <u>da te</u> pretender troppo misteriosa parte alle cose,		
9	<u>Da te</u> , <u>non</u> infelicissima forse, <u>ma non</u> oziosa, <u>ma</u> agitata <u>al certo</u> , <u>ma al certo</u> incessantemente sconvolta in lavorio eterno.		

10	Però è fermo – e se diverso fosse troppo miseramente saremmo stati presi a giuoco –		
11	<u>Che</u> tu ancora fremi e piangi e godi ed esilari,	6+8s	3 5 8 10 13
12	<u>Che</u> come noi tu soffri i drammi <u>spaventosi</u> dello <u>spirito</u> ,	7+10s	2 4 6 9 13 17
13	A cui, brutale o tenera, ma <u>sempre</u> e <u>sola</u> nelle tue leggi immutabili assorta,		
14	<u>Ora spettatori</u> , <u>ora attori</u> ne inviti.	6+7	1 5 7 9 12

15	Oh <u>come</u> in primavera, qui sulla terra nostra, odori e brilli <u>come</u> in estate nuda e libera fiammeggi!		
16	<u>Come</u> in autunno sei nebbiosa e malinconica: in inverno triste grigia e pensosa in corrucchio!		

17	<u>O</u> amaNTi beati, o forti vinceNTi e godeNTi la <u>vita</u> ,		
----	--	--	--

18	<u>Q</u> soverchiaNTE numero di naufraghi di malati di inghiottiti da' tremuoti di inceneriti dal fulmine di infranti dalla bufera,		
19	<u>Q</u> infiniti e infiniti deboli soccombENTi nella lotta <u>vitale</u> ,		
20	<u>Q</u> fortunati e dolorosi <u>spettatori</u> , o <u>attori</u> dolorosi sempre!		

21	<u>Ma</u> si disfreni <u>pure</u> la crudeltà inevitabile ,	7+8s	4 6 11 14
22	<u>Ma</u> siano <u>pure</u> miriadi di anime sacrificate alla morte ,		
23	Nulla nulla è tutto ciò, o <u>Natura</u> , per l' infinito amore e la fede che ho in te;		
24	Perché inflessibile inesorata è la scura legge che l'universo domina,		
25	E tu come <u>noi</u> , più che <u>noi</u> anzi, sei innocente , o <u>Natura</u> .		

26	Pure , <u>sempre</u> pietosa , la sorte nostra fedele moderi e reggi,		
27	E certo a te <u>sempre</u> , sia la felicità o il dolore il fine ultimo delle cose,		
28	A te, o Dea, noi staremo stretti legati con spasimo di affinità profonda ;		
29	E il tuo grembo intemerato immutabile ci accoglierà ne' secoli,		
30	<u>Non</u> severo <u>non</u> maligno, ma consapevole affabilmente.		

31	Ora, guardando a <u>me</u> stesso e all'universo e al <u>mio</u> breve spazio,		
32	Perché non dovrei dunque esser pago e superbo della personalità <u>mia</u> ?		
33	E nulla forse per un piccolo qual <u>io</u> sono ascoltare e accogliere le <u>mille</u> voci del tutto e le sue vibrazioni lucenti?		
34	Fiutare i <u>mille</u> odori della Terra, assaporarne le <u>mille</u> sostanze?	11+11	2 6 10 15 18 21
35	Assistere alle scene mirabili di essa, incompreso miser <u>io</u> medesimo ?		
36	Essere veracemente insomma un <u>piccolo</u> <u>Iddio</u> che giudica condanna distrugge e crea ?		
37	Un <u>piccolo</u> <u>Iddio</u> potente in mezzo a <u>Iddii</u> simili a <u>me</u> ?		

38	O <i>voluttà sconfinata</i> di baci e amplessi dati e ricevuti, <u>mentre</u> il sole sorge o tramonta, <u>mentre</u> le serene stelle sorgono o tramontano;	[8+11]	1 4 7 10 12 14 18
39	<u>Mentre</u> i fiumi scorrono, <u>mentre</u> i venti soffiano e carezzano;		
40	<u>Mentre</u> odorano i giardini e i prati e increspasi il mare tranquillo rifragrante di alighe...		
41	O <i>voluttà sconfinata</i> di baci e amplessi dati e ricevuti, <u>mentre</u> la bufera schianta le foreste, <u>mentre</u> l'uragano inghiotte miriadi di vite!...	[8+11]	1 4 7 10 12 14 18
42	O dolcezza <u>sconfinata</u> del <u>bacio</u> <u>tragico</u> , del <u>bacio</u> <u>presentitore</u> della <u>morte</u> !		

43	In verità io dico: <i>nessuna cosa è più meravigliosa di me stesso e degli altri che a me somigliano,</i>		
44	<i>Nessuna cosa è più meravigliosa degli animali ammiranti con occhi calmi e attoniti;</i>	[11]	2 4 6 10
45	<i>Del cibarsi e del deglutire e del digerire medesimo;</i>		
46	<i>Della potenza riproduttiva ch'è in me e negli altri e dello spasimo ineffabile che l'accompagna;</i>		
47	<i>Della vista mia che accoglie in un attimo ville mari montagne fiumi giardini;</i>		
48	<i>Del mio udito che in un punto solo ascolta strepiti e suoni melodie e singhiozzi!</i>		

49	Or tutte queste cose io <u>sento</u> e milioni di miei simili <u>sentono</u> con me, e <u>miriadi</u> hanno già <u>sentito</u> , e altre <u>miriadi</u> <u>sentiranno</u> ...		
50	Oh, quale scala armonica indefinita di sentimenti e di pensieri ne' secoli!		
51	O fremiti di foreste, ululi di fiere, <u>murmuri</u> di mare, o boati di vulcani, o canti, o suoni, o bestemmie,		
52	Di cui l'impalpabile fascia aerea del nostro globo è satura dopo così breve spazio!		

53	<u>Tutte</u> queste cose per te, o Natura, eterna angosciosa generatrice,		
54	<u>Tutte</u> queste ricchezze ho per te e meco hanno <u>tutti</u> i miei simili:		
55	<u>Per</u> te il mio pensiero, portento a me stesso, si sprigiona dal debole corpo e dilatasi gigante sino agli estremi fini del tempo e dello spazio!		

56	E ora concedi che io volga a te una preghiera calda e solenne, o Natura, mia benigna terribile Dea;		
57	Perocchè io non scrivo pe' secoli, ma per brevi anni e per gli uomini che amo.		
58	Deh! fa, o Dea possente, che i canti ch'io <u>vo</u> scrivendo e meglio ancora quelli che <u>vo</u> pensando per la "Democrazia"		
59	Nuova rilevantesi dalle vecchie feudalità europee		
60	(Tu, o diva suprema, tu intendi il mio piccolo linguaggio)		
61	<u>Siano</u> possenti essi pure, <u>siano</u> emanazione tua immediata netta selvaggia:		
62	Dona tu alla mia larga strofe, ch'è la strofe onnipossente di Walt, <u>l'ala della bufera, i fremiti della tempesta, i boati del terremoto,</u>		
63	Perch'essa voli e balzi impetuosa e abbatta e distrugga e flagelli,		
64	E i tiranni al soffio si veggano strappar via le corone dalle lor teste all'espiazione mature,		
65	E sentano i troni crollare e giù precipitino in mezzo al popolo amoroso trifatore,		
66	E gli oppressori tutti diventino eguali fra eguali,		
67	E l'intera vecchia macchina in breve e i più minuti ingranaggi di essa si spezzino e si disperdano		

68	All'urto impetuoso e selvaggio degl'inni serrati in battaglia falange!		
----	--	--	--

69	Ma pure a te chiedo, o <u>Natura</u> , per le mie strofe l'innocente incresparsi del terribile oceano in calma,		
70	<u>E</u> la salsedine de' flutti e l'afrore grato delle alighe,		
71	<u>E</u> il gemito lene degli sterminati biondi campi di biada,		
72	<u>E</u> tutte le gradazioni del verde de' pianori colti con sapiente elezione,		
73	<u>E</u> le ombrie molli e dense,	8	3 5 7
74	Perché non sempre durerà la guerra; ma giorni di pace deliziosa ne aspettano.		

75	Genuflesso dinanzi a <u>te</u> , del tuo Grande Spirito circondato, pauroso quasi per religione profonda,		
76	<u>Non altro a te prego</u> , o sublime terribile <u>Dea</u> , ch'esser arpa vibrante a ogni tocco della tua mano sacra,		
77	<u>Non altro a te prego</u> ch'esser voce impersonale delle cose universe;		
78	<u>Non altro a te prego</u> , o <u>Natura</u> sovrana grande e travagliosa genitrice.....		
79	<u>Non altro: a te</u> sia l'onore e a <u>te</u> l'ammirazione delle genti mortali:		
80	A me solo l'amore de' miei fratelli nel tempo, per la fedeltà devota che ti serbai sempre!		

Analisi metrica

Quindici strofe di lunghezza variabile, dai due ai tredici versi. Degli ottanta versi che compongono la poesia, solo il v. 73 è di misura tradizionale, e cioè un ottonario; tutti gli altri sono versi molto lunghi, dove talvolta è forse possibile individuare un segmento di ritmo tradizionale (per esempio l'attacco della poesia è un settenario, mentre il ritornello dei vv. 43-44 è un endecasillabo), oppure dei versi composti o barbari. Tuttavia, non è detto che applicare questo genere di lettura sia opportuno in un contesto di questo tipo, dal momento che la motivazione metrica alla base dei versi lunghi colosiani è evidentemente di tipo logico-semantic.

Rime e figure di suono

Non ci sono rime, ma numerose allitterazioni e soprattutto anafore.

Figure retoriche e di ripetizione

Anche in questo caso, la funzione di strutturare e scandire ritmicamente il testo è affidata ad anafore e figure di ripetizione. Tra i numerosi espedienti retorici messi in atto da Colosi in questa poesia, si può segnalare, al v. 3, la combinazione di chiasmo (sostantivo + verbo + verbo + sostantivo) e duplice

figura etimologica (pianto-piangere e ridere-riso); similmente, al v. 20, il chiasmo (aggettivo + sostantivo + sostantivo + aggettivo) si intreccia alla ripetizione dell'aggettivo *dolorosi*, e soprattutto di *attori* e *spettatori* già citati al v. 14, mettendo così in relazione la chiusura delle due strofe.

Da notare anche, alla decima strofa, il catalogo delle “cose maravigliose”, interamente retto dal poliptoto della preposizione.

3.3 Gabriele D'Annunzio

3.3.1 Odi navali (1893)

La Nave		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<i>Va, va con la tua forza</i> che doma la <i>forza</i> del <i>marE</i>	7+9	2 6 2 5 8
2	con tutte bandiere spiegATE,	9	2 5 8
3	<i>va, va</i> dove il DestInO ti <i>scorge</i> in tuo <i>solco</i> <i>infinItO</i> ,	7+9	2 6 2 5 8
4	o Nave, <i>più</i> bella e <i>più</i> grANDE	9	2 5 8
5	d'ogni altra a le tempeste commessa da gente mortALE!	7+9	2 6 2 5 8
6	<i>Va, va con la tua forza! O Nave, è in te più che il vigore</i>	7+9	2 6 2 5 8
7	<i>dai</i> secoli infuso nei tronchi	9	2 5 8
8	<i>de le</i> selve terrestri. <i>O Nave, è in te più che la tempra</i>	7+9	3 6 2 5 8
9	<i>del</i> ferro cui tratto da l'ime	9	2 5 8
10	viscere de la Madre provaron la fiamma e l'incude.	7+9	1 6 2 5 8
11	<i>Va, va!</i> Con la tua prora attingi i confini de l'acque!	7+9	2 6 2 5 8
12	Tu porti un terribile incarco.	9	2 5 8
13	Tutte , o Nave, <i>le glorie degli uomini, tutte le glorie</i>	7+9	1 3 6 2 5 8
14	<i>degli uomini</i> ne la carena	9	2 5 8
15	profonda con gran rombo sul gorgo oceanico porti .	7+9	2 6 2 5 8
16	Dal sommo de le antenne eccelse che sanno la nube	7+9	2 6 2 5 8
17	tonante e la folgore intatte ,	9	2 5 8
18	<i>giù per le sartie, a poppa, a prora, in un vento di gioia</i>	7+9	1 4 6 2 5 8
19	<i>ondeggiano</i> come una selva	9	2 5 8
20	eröica le belle bandiere di <i>tutte le glorie</i> .	7+9	2 6 2 5 8
21	- <i>quella</i> che su la torre sanguinea de l'espugnata	7+9	1 3 6 2 5 8

22	città, sotto il vol de la Morte,	9	2 5 8
23	lacerata tenne e infisse l'incolume poliorcète	7+9	1 4 6 2 (5) 8
24	(sostava d'in torno la strage	9	2 5 8
25	dal prodigio interrotta: udivasi il drappo garrire);	7+9	3 6 2 5 8

26	quella in cui cadde avvolto l'eroe disperato a difesa	7+9	1 4 6 2 5 8
27	de l'ultimo ponte, morendo	9	2 5 8
28	in vano; quella aperta al torrido sole, su terra	7+9	2 4 6 2 5 8
29	ignota, in conspetto d'un grande	9	2 5 8
30	fiume misterioso, tra nembi di frecce letali;	7+9	1 (3) 6 2 5 8

31	quella nel radiante silenzio de l'artico gelo	7+9	1 3 6 2 5 8
32	alzata in conspetto del mare	9	2 5 8
33	libero, mentre tutta pareva sospesa la vita	7+9	1 4 6 2 5 8
34	del mondo sul palpito umano	9	2 5 8
35	e pendevan gli aloni come larve di astri sul polo;	7+9	3 6 3 5 8

36	quella che bianca e pura nel fumido vento, nel rombo	7+9	1 4 6 2 5 8
37	continuo de la battaglia,	9	2 5 8
38	simbolo tutelare, protesse la tenda ove china	7+9	1 6 2 5 8
39	su orride piaghe l'umana	9	2 5 8
40	pietà senza lacrime compiva prodigi ignorati;	7s+9	3 6 2 5 8

41	quella, più gloriosa d'ogni ALTRA nei cieli, che stette	7+9	1 3 6 2 5 8
42	altissima su la più ALTA	9	2 5 8
43	cupola dei palagi di ferro e di vetro rivali	7+9	1 4 6 2 5 8
44	dei templi - ove accolse la Pace	9	2 5 8
45	misti nell'opre nuove il genio e la forza dell'Uomo:	7+9	1 4 6 2 5 8

46	tutte, giù per le sartie, a pOppA ed a prOrA, in un vEntO	7+9	1 3 6 2 5 8
47	di gioia le belle bandiere	9	2 5 8

48	<u>ondeggiano</u> splendendo come incorruttibili fiamme;	7+9	2 6 (2) 5 8
49	<u>ondeggiano</u> - e l'Aere in dietro	9	2 5 8
50	Arde - mentre tu passi il <u>gorgo oceanico</u> , o <u>NAve</u> .	7+9	1 3 6 2 5 8

51	<i>Va, va con la tua gloria, o Nave, oltre tutte le SIRTI</i>	7+9	2 6 2 5 8
52	<i>attingi l'Atlantide estrema;</i>	9	2 5 8
53	giungi la terra ignota che libera guardando i cieli	7+9	1 4 6 2 6 8
54	ridenti, che libera il Sole	9	2 5 8
55	ama. <i>Va, va o Nave, sicura oltre tutte le SIRTI,</i>	7+9	1 4 6 2 5 8

56	là dove i figli eguali d'innanzi a la Madre comune	7+9	1 4 6 2 5 8
57	partiscono il frutto e la fiamma;	9	2 5 8
58	dove in città sonanti di popolo laborioso	7+9	1 4 6 2 (5) 8
59	onorasi il vecchio dei campi	9	2 5 8
60	che esercitò la vita nell'opera sacra del pane;	7+9	4 6 2 5 8

61	dove, fuor d'ogni giogo e fuor d'ogni vincolo, ognuno	7+9	1 3 6 2 5 8
62	espande il poter che in sé chiude;	9	2 5 8
63	dove ognuno in sé stesso è sovrano, ha in sé le sue leggi,	7+9	3 6 3 5 8
64	ha in sé la sua forza e il suo sogno;	9	2 5 8
65	dove fratello al grande pensiero è il tenace lavoro;	7+9	1 4 6 2 5 8

66	dove sorgono e stanno come inviolabili querci	7+9	3 6 (2) 5 8
67	tra gli uomini i grandi pensieri;	9	2 5 8
68	dove scende invocata dai puri poeti e serena	7+9	3 6 2 5 8
69	tra gli uomini sta la Bellezza;	9	2 5 8
70	dove l'amore crea la vita e respira la gioia.	7+9	1 4 6 2 5 8

71	<i>Va, va, o Nave, corri sicura oltre tutte le sirti,</i>	7+9	2 4 6 2 5 8
72	<i>attingi l'Atlantide estrema;</i>	9	2 5 8
73	reca a la nuova terra le glorie degli uomini e i segni.	7+9	1 4 6 2 5 8

74	<u>Va, va!</u> Come l'Àlbatro è forte	9	2 5 8
75	L'anima che ti segue sul <u>gorgo oceanico</u> , o Nave.	7+9	1 6 2 5 8

Analisi metrica

La forma metrica non è tradizionale, ma è molto regolare: si tratta di quindici strofe pentastiche, ciascuna composta da tre versi lunghi inframmezzati da due novenari. In tutti i versi lunghi sembra possibile individuare una riproduzione dell'esametro barbaro, secondo il consueto accostamento di un settenario e un novenario dattilico. I novenari, sia quelli impiegati per comporre gli esametri che quelli tradizionali che occupano i versi pari, sono quasi sempre accentati sulla 2°, 5° e 8° posizione metrica, secondo il ritmo già prediletto da Carducci e poi consacrato dal Pascoli. Solo in pochissimi casi si trovano novenari con ritmo diverso: i vv. 35 e 63 sono accentati sulla 3° 5° e 8°, mentre il v. 53 presenta accenti di 2° 6° e 8°. I settenari, tutti piani tranne quello sdrucchiolo del v. 40, presentano ritmo e accenti più variabili. Molto frequente è l'uso di dieresi e diafe, specialmente in corrispondenza della cesura tra i due emistichi dell'esametro.

Interpretando il quinto esametro di ciascuna strofa come eccedente, Felicità Audisio ha riconosciuto in questa struttura quella dell'archilochio I o alcmiano, composizione distica già sperimentata da Carducci dove si alternano un esametro (7+9) e un tetrametro dattilico catalettico (novenario dattilico).⁹²⁰

Gli *enjambement* sono numerosi (specie nelle prime strofe) e anche piuttosto forti: vv. 4-5, 6-7, 7-8, 8-9, 9-10, 13-14, 14-15, 16-17, 19-20, 21-22, 24-25, 26-27, 27-28, 28-29, 29-30, 32-33, 33-34, 36-37, 38-39, 39-40, 41-42, 42-43, 46-47, 47-48, 49-50, 53-54, 54-55, 56-57, 61-62, 68-69, 74-75.

Rime e figure di suono:

Insieme a *XXVI Novembre*, è l'unica delle *Odi navali* in cui non si trovano rime. Un'unica rima, identica, si può individuare tra i vv. 51 e 55; molto più numerose sono però le rime interne e i legami fonici di altro tipo (assonanze, consonanze, allitterazioni).

Figure retoriche e di ripetizione:

Tra le numerose figure di ripetizione si segnalano innanzitutto le insistite anafore che legano le strofe 5-9 (tutte aperte dal dimostrativo *quella*, che scandisce il catalogo delle glorie) e 12-14 (attraversate dall'avverbio *dove*). Particolarmente evidenti sono poi due ritornelli: quello che si ripete nella quarta e

⁹²⁰ AUDISIO, *Scheda metrica per "Elettra"*, cit., pp. 198-199. Pietropaoli (*Riflessioni sul verso libero in Italia*, cit., p. 281) definisce la struttura metrica di questo testo come strofe alcmiano con "coda" esametrica.

nella decima strofa, e quello che lega l'undicesima e la quindicesima strofa, riecheggiando al contempo l'incipit della poesia, che viene così ad assumere una struttura compatta e circolare.

Pel battesimo di due paranze		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Sacerdote canuto da la fronte alta e serena,	7+8	3 6 10 11 14
2	dal braccio ancor possente,	7	2 4 6
3	<i>tu' uomo de la gleba come i padri</i> tuoi, gagliardo	7+8	2 6 8 10 12 14
4	a la vanga e al bidente	7	3 6
5	<i>come i padri</i> , nutrito <i>come i padri</i> ne l'antica	7+8	1 3 6 8 10 14
6	fede di nostra gente;	7	1 4 6

7	<u>tu rude agricoltore</u> da le mani venerande	7+8	2 6 10 14
8	che su la terra arata	7	1 4 6
9	sparsero la semenza' <u>ed or</u> l'ostia alzano al Dio	7+8	1 6 9 10 11 14
10	dei <u>padri</u> consacrata	7	2 6
11	<u>ed or</u> con sempre eguale gesto effondono il perdono	7+8	2 4 6 8 10 14
12	su l'anima prostrata;	7	2 6

13	<i>tu uomo de la gleba</i> , che in diritto solco il ferro	7+8	2 6 10 12 14
14	de l'aratro guidavi,	7	3 6
15	<u>tu</u> che il flutto sonoro de la messe a mietitura	7+8	1 3 6 10 14
16	godendo in cor varcavi,	7	2 4 6
17	<u>tu</u> le navi gemelle <u>benedici, benedici</u>	7+8	1 3 6 10 14
18	<u>tu</u> le novizie <u>navi!</u>	7	1 4 6

19	<u>Benedici</u> le navi <u>sopra il dolce mar funesto</u> ,	7+8	3 6 10 12 14
20	<u>sopra il bel mar natale</u> ;	7	1 4 6
21	per le prue rilucenti, dirizzate a la fortuna,	7+8	3 6 10 14
22	spargi l'acqua lustrale;	7	1 3 6
23	consacra nel tuo verbo' a la pesca portentosa	7+8	2 6 10 14
24	la rete virginale!	7	2 6

25	<u>Propria</u> 'è l'ora al vóto, poi che il cielo alto silente	7+8	1 4 6 10 11 14
26	<u>ode le tue parole</u> ;	7	1 4 6
27	e il mar limpido ai lidi, come un giovine che dorma,	7+8	2 3 6 10 14
28	ansa leggero, e il Sole	7	1 4 6
29	forse non mai dal sommo s'inchinò tanto benigno	7+8	1 4 6 10 11 14
30	su la terrena prole.	7	4 6

31	La montagna materna splende ai limiti del cielo	7+8	3 6 8 10 14
32	tUTTA cerula in vene	7	1 3 6
33	d'oro, cerchiata i fianchi da le selve ove la scure	7+8	1 4 6 10 14
34	bUTTA per le carene.	7	1 3 6
35	Ecco il ventol Su l'acque desta innumeri sorrisi	7+8	1 3 6 8 10 14
36	il primo alito lene.	7	2 3 6

37	- Rosse latine vele, contro l'albero ancor chiuse,	7+8	1 4 6 10 14
38	apritevi <u>lunanti</u>	7	2 6
39	come la nova <u>LUNA!</u> E voi, donne, con effuse	7+8	1 4 6 9 10 14
40	<u>voci levate i canti</u>	7	1 4 6
41	da la <u>DUNA!</u> Selvagge muse, canti di fortuna	7+8	3 6 8 10 14
42	voi <u>date ai naviganti!</u>	7	2 6

43	<i>Protendete le braccia</i> verso il <u>mar</u> meravigliOSO,	7+8	3 6 10 14
44	le <u>forti</u> nude braccia;	7	2 4 6
45	<u>forti</u> a <u>trarre</u> sul lido i rottami del <u>marOSO</u> ,	7+8	1 3 6 10 14
46	<u>forti</u> a segnar la <u>traccia</u>	7	1 4 6
47	nel duro tronco, <u>forti</u> ad oprar senza riposo:	7+8	2 4 6 10 11 14
48	<i>protendete le braccia</i>	7	3 6

49	nude <u>cantando</u> i <u>canti</u> de la gioia in cori alterni	7+8	1 4 6 10 12 14
50	al giustissimo Sole!	7	3 6

51	Propizia è l'ora; è dolce ogni vita; ed i SupERNI	7+8	2 4 6 10 14
52	odono le parole	7	1 6
53	umane. Alzate i canti de la gioia ai cieli etERNI!	7+8	2 4 6 10 12 14
54	Nessuno oggi si duole.	7	2 3 6

Analisi metrica

Nove strofe esastiche, dove si alternano tre versi lunghi (dispari) e tre versi brevi (pari). I versi lunghi, generalmente di 15 sillabe, sembrano interpretabili come esametri composti da un settenario e un ottonario. I versi brevi sono sempre settenari tradizionali. A rendere vario e incalzante il ritmo è l'uso frequente dell'accento ribattuto, individuabile già al primo verso, e poi lungo tutta la poesia, ai vv. 25, 27, 29, 39, 47, 54.

Si contano numerosi *enjambements*, spesso piuttosto forti: vv. 3-4, 5-6, 9-10, 13-14, 15-16, 17-18, 23-24, 25-26, 32-33, 33-34, 35-36, 39-40, 41-42, 48-49 (tra 8° e 9° strofa), 51-52, 52-53.

Rime e figure di suono

I versi pari di ogni strofa sono sempre in rima tra loro; la rima in *-ole* si ripete nella quarta e nella nona strofa. Nelle ultime due strofe anche i versi dispari sono rimati tra loro. Si possono individuare poi altre rime sparse, anche interne, assonanze, consonanze, allitterazioni. A questo proposito, si segnala almeno la settima strofa, dove un sistema di rime interne (*luna: duna*, vv. 39, 41 e *levate: date*, vv. 40, 42) si affianca e si intreccia a quello di rime regolari (*luna*, al v. 39, è legato alla parola-rima del v. 38 tramite figura etimologica, e rima non solo con *duna* al v. 41 ma anche con *fortuna*).

Figure retoriche e di ripetizione

Tra le figure di ripetizione, particolarmente rilevanti sono il parallelismo sinonimico che lega, a distanza, la quinta e la nona strofa (vv. 25-26 e 51-53), e la ripetizione dell'imperativo ai vv. 17 e 19, che crea tra la terza e la quarta strofa un legame di *coblas capfinidas*.

A una torpediniera nell'Adriatico		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<i>Naviglio d'acciaio, diritto veloce guizzante</i>	6+9	2 5 8 11 14
2	<i>bello come un'arme nuda,</i>	8	1 3 5 7
3	<i>vivo palpitante</i>	6	1 5
4	<i>come se il metallo un cuore terribile chiuda;</i>	6+9	1 5 8 11 14

5	<i>tu che solo al freddo coraggio dell'uomo t'affili</i>	6+9	1 3 5 8 11 14
6	<i>come l'<u>arme</u> su la cote,</i>	8	1 3 5 7
7	<i>e non soffri i vili</i>	6	3 5
8	<i>su la piastr<u>a ard</u>ENTE del pONTE che il fremito scOTE;</i>	6+9	3 5 8 11 14

9	<i>messengero primo di morte sul <u>mar</u> guerreggiato,</i>	6+9	3 5 8 11 14
10	<i>franco vèlite del <u>mare</u>,</i>	8	1 3 7
11	tu passi, - e il tuo fato	6	2 5
12	io seguo nel flutto guardando la scia luccicare.	6+9	2 5 8 11 14

13	Crollan dal ciel sommo valanghe di nubi difformi	6+9	1 4 5 8 11 14
14	fra colonne alte di raggi;	8	3 4 7
15	trapassano <u>a stormi</u>	6	2 5
16	<u>a stormi</u> gli uccelli radendo con gridi selvaggi;	6+9	2 5 8 11 14

17	sotto la bufera cinerèo là verso Ancona	6+9	1 5 8 11 14
18	l'Adriatico s'oscura:	8	3 7
19	se di lungi tuona,	6	3 5
20	il rombo rimbomba giù giù per la cUpA calUrA.	6+9	2 5 8 11 14

21	Fa schermo la nube. Ma l'occhio dell'anima <u>SCORGE</u>	6+9	2 5 8 11 14
22	oltremare in lontananza	8	(1) 3 (5) 7
23	la città che <u>SORGE</u>	6	3 5
24	alta sul suo golfo <u>splendendo</u> a la nostra speranza,	6+9	1 5 8 11 14

25	da tutte le torri <u>splendendo</u> nell'unica fede:	6+9	2 5 8 11 14
26	" <u>Sempre</u> a te! <u>Sempre</u> la stessa!"	8	1 3 4 7
27	poi che ancora crede,	6	3 5
28	la triste sorella domata, a la nostra promessa.	6+9	2 5 8 11 14

29	E un'ombra s'allunga, s'aggrava su l'acque, (io la <u>scorgo</u>	6+9	2 5 8 11 14
30	con un brivido interrotto	8	3 7
31	crescere, nel <u>gorgo</u>	6	1 5
32	livido una macchia far come di sangue corrotto);	6+9	1 5 8 11 14

33	s'allunga da Lissa remota a la riva materna.	6+9	2 5 8 11 14
34	Ecco, appar Faa di bruno.	8	1 4 7
35	"Sarà dunque eterna	6	2 5
36	la vergOgnA?" E ascolta. " <u>Nessuno</u> risponde, <u>nessuno</u> ?"	6+9	3 5 8 11 14

37	<u>Tu, tu</u> , o naviglio d'acciaio, veloce <u>guizzante</u>	6+9	2 5 8 11 14
38	bello come un'arme nuda,	8	1 3 5 7
39	vivo <u>palpitante</u>	6	1 5
40	come se il metallo un cuore terribile chiuda;	6+9	1 5 8 11 14

41	<u>tu</u> che solo al freddo coraggio dell'uomo t'affili	6+9	1 3 5 8 11 14
42	come l'arme su la cote,	8	3 7
43	e non soffri i vili	6	3 5
44	su la piastru <u>ardente</u> del PONTE che il fremito scOTE;	6+9	3 5 8 11 14

45	messengero primo di morte sul <u>mar</u> guerreggiato,	6+9	3 5 8 11 14
46	franco vèlite del <u>mare</u> ,	8	1 3 7
47	oh rispondi! Il <u>fato</u>	6	3 5
48	è certo; e a quel Giorno s'accendono i fochi su l'are.	6+9	2 5 8 11 14

Analisi metrica

Il metro non è tradizionale ma è molto regolare: si tratta di dodici strofe tetrastiche, dove i versi esterni di ciascuna strofa sono versi lunghi, mentre i due centrali sono versi brevi tradizionali, rispettivamente un ottonario e un senario. Nei versi lunghi è ravvisabile la riproduzione dell'esametro barbaro, composto da un senario e un novenario dattilico.

A differenza di altre *Odi navali*, qui si trovano pochi *enjambements*: vv. 11-12; 23-24; 31-32; 35-36; 47-48.

Rime e figure di suono

Tutte le quartine sono a rima alternata, secondo uno schema AbaB. In aggiunta si contano molte altre rime sparse, anche interne, assonanze, consonanze, allitterazioni. Da notare la rima inclusiva dei vv. 6-8 (*cote: scote*) e la rima quasi identica (*scorge: sorge*) dei vv. 21-23, a sua volta collegata da poliptoto con la parola-rima *scorgo* del v. 29.

Tra le figure di suono va segnalata la forte allitterazione tra *rombo* e *rimbomba*, al v. 20, dove oltre a un'evidente onomatopea si potrebbe forse individuare anche una figura pseudoetimologica.

Figure retoriche e di ripetizione

Tra le figure di ripetizione spicca soprattutto l'esteso ritornello che occupa quasi interamente le prime e le ultime tre strofe della poesia. Oltre a questo, si può notare anche il parallelismo sinonimico che lega i vv. 29 e 31-33.

23 Novembre 1892		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<u>Dio salvi</u> l'Ammiraglio! <u>Dio</u> lo <u>salvi</u> ! La Morte,	7+7	2 6 3 6
2	che gli passò rombando sul capo innanzi al Forte	7+7	4 6 2 4 6
3	di San Giorgio, <u>attenda</u> ancora.	8	3 5 7
4	<u>Attenda</u> . Non un volto cinerèo che langue	7+7	2 4 2 6
5	nel <u>guancia</u> le infossato <u>ella vedrà</u> ma un <u>sangue</u>	7+7	3 6 1 4 6
6	<u>più vermiglio</u> de l'aurora.	8	1 3 7

7	<u>Vedrà splendere</u> il <u>sangue</u> fuor de le <u>vene</u> in <u>flutto</u> .	7+7	3 6 1 4 6
8	<u>veemente</u> e cadervi [✓] entro il gran <u>vecchio</u> , tutto	7+7	3 6 1 4 6
9	glorioso di ferite.	8	3 7
10	<u>Non il letto</u> ma il <u>ponte</u> de la nave ammiraglia.	7+7	3 6 3 6
11	<u>non il pianto</u> ma il <u>vasto</u> fragor de la battaglia	7+7	3 6 2 6
12	sopra l'acque colorite!	8	3 7

13	O Morte, anche una volta guarda l'eroe negli occhi	7+7	2 6 1 4 6
14	che ti ravviseranno; ma <u>l'ala tua</u> non tocchi	7+7	(3) 6 2 4 6

15	quella fonte immacolata.	8	(1) 3 7
16	Guardalo ed oltre passa. De l'ala tua che romba	7+7	1 4 6 2 4 6
17	egli conosce il volo. Tu l'avrai. La sua tomba	7+7	1 4 6 3 6
18	già nel mare è consacrata.	8	1 3 4 7

Analisi metrica

Innanzitutto bisogna notare che questo componimento e i due seguenti (24 e 25 Novembre 1892) sono raccolti insieme sotto il titolo *Per la morte dell'Ammiraglio di Saint-Bon*. Dopo il titolo, le tre sezioni in versi sono precedute dallo stato di servizio di Simone Pacoret di Saint-Bon. È interessante l'interazione che viene così a crearsi tra la sezione in prosa e quelle in versi, tutte unite sotto lo stesso titolo, e quindi evidentemente concepite come un unico componimento. La struttura dello stato di servizio, inoltre, ben si abbina alle poesie celebrative in stile whitmaniano, viste le numerose anafore (es. il titolo di *capitano* si ripete cinque volte all'inizio di cinque frasi successive) e ripetizioni (*a Venezia [...]*, *a Gaeta [...]*, *a San Giorgio di Lissa [...]*, *a Roma [...]*).

Le tre sezioni in poesia, poi, possono essere interpretate come un'allusione alla struttura della triade corale classica, con strofe, antistrofe ed epodo.⁹²¹ Nonostante la polimetria delle tre sezioni, infatti, ci sono diversi legami metrici e numerici che possono sostenere l'ipotesi di una struttura organica: innanzitutto, la prima sezione è composta da strofe sestine, la seconda di quartine, la terza di una quartina più due versi isolati, per un totale di nuovo di sei versi; nella prima sezione, inoltre, ci sono 18 versi e nella seconda 36, ovvero esattamente il doppio; nella prima sezione ci sono tre strofe e nella seconda 9, ovvero 3².

23 Novembre 1892 è composto da tre strofe esastiche, dove due coppie di versi lunghi si alternano a due versi brevi. I versi lunghi sono doppi settenari, mentre i versi brevi sono ottonari.

Enjambements: vv. 2-3, 5-6, 8-9, 14-15, 16-17, 17-18

Rime e figure di suono

Lo schema rimico è costante in tutte le strofe: AAbCCb.

Figure retoriche e di ripetizione

Da segnalare il parallelismo grammaticale o meglio, in questo caso, sintattico dei vv. 10-11, costruiti su una struttura sintattica identica: negazione + sintagma nominale + congiunzione avversativa + sintagma

⁹²¹ CAPOVILLA, *D'Annunzio e la poesia «barbara»*, cit., pp. 191-193.

nominale + sintagma preposizionale. La stessa struttura, più espansa, è impiegata anche ai vv. 4-6, mentre un parallelismo sinonimico lega i vv. 5-6 al v. 7 creando una sorta di legame tra *coblas capfinidas*.

24 Novembre 1892		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Forse <u>vivrà</u> . Certo <u>vivrà</u> , se vale	11	1 4 5 8 10
2	il fervore d'un <u>popolo</u> ansiOsO	11	3 6 10
3	in un vÓtO. Oh risorga egli dal male,	11	3 6 10
4	più vigorOsO!	5	1 4

5	<i>Tutto il <u>popolo prega</u>. Il vecchio guarda</i>	11	1 3 6 8 10
6	verso il p assato; il giovinetto ardente	11	1 4 8 10
7	offre nel van desio la sua gagliarda	11	1 4 6 10
8	vita al morente.	5	1 4

9	<i>Tutto il <u>popolo prega</u>. E su le navi,</i>	11	1 3 6 10
10	quando cala nel vespro la bandiera,	11	3 6 10
11	i marinai levano a Dio più gravi	11	4 5 8 10
12	una <u>preghiera</u> .	5	1 4

13	E i p oeti, ch'egli <u>ama</u> poi che i p uri	11	3 6 10
14	sogni egli <u>ama</u> e nel petto intimo serra,	11	1 3 6 7 10
15	<u>pregano</u> p er l'eroe sacro ai futuri	11	1 6 10
16	inni di guerra.	5	1 4

17	Oh ch'egli viva! Lui conduca il pio	11	2 4 6 8 10
18	f ratello dove già d'una p recoce	11	2 6 10
19	p rimavera f iorisce il solatio	11	3 6 10
20	<u>lido</u> (la voce	5	1 4

21	del mare f avorevole gli giunga,	11	2 6 10
22	per la tenera s elva, dal s onoro	11	3 6 10

23	<u>lido</u> ricurvo come una lunga	11	1 4 6 10
24	citara d'oro).	5	1 4

25	Sia la sua casa a l'ombra de la palma	11	1 4 6 10
26	simbolica: tepente e bianca, senza	11	2 6 8 10
27	strepiti. Tutto rida a la sua calma	11	1 4 6 10
28	convalescenza.	5	(1) 4

29	Tutto rida a la sua nova salute.	11	1 3 7 10
30	L'eroe con gli <u>occhi</u> suoi chiari e quieti	11	2 4 7 10
31	a le pagine torni conosciute	11	3 6 10
32	de' suoi poeti.	5	2 4

33	Quegli <u>occhi</u> , avvezzi al vento aquilonare,	11	2 4 6 10
34	si faccian dolci ed umidi se al sole	11	2 4 6 10
35	mite ne l'erba vedano le rare	11	1 4 6 10
36	prime viole.	5	1 4

Analisi metrica

Nove strofe tetrastiche composte da tre endecasillabi e un quinario, secondo lo schema della strofe saffica: a differenza di Carducci, D'Annunzio recupera però la rima alternata che caratterizzava questo metro barbaro nella tradizione cinque-settecentesca.

Enjambements: vv. 1-2, 6-7, 7-8, 11-12, 13-14, 15-16, 17-18, 18-19, 19-20, 20-21 (interstrofico), 22-23, 23-24, 25-26, 26-27, 27-28, 31-32, 34-35, 35-36.

Rime e figure di suono

Tutte le quartine sono a rima alternata, secondo lo schema ABAb.

Figure retoriche e di ripetizione

Tra le figure di ripetizione si noti il poliptoto che lega le strofe due, tre e quattro (*prega-pregano-prega*), cui si intreccia la figura etimologica *prega-pregghiera* nella strofa centrale (la terza), con funzione enfatica.

Da rilevare anche la figura retorica del catalogo, molto cara a Whitman, qui impiegata per individuare tutti gli elementi del *popolo* che si uniscono nella preghiera per l'Ammiraglio: il vecchio (v. 5), il giovinetto (v. 6), i marinai (v. 11), i poeti (v. 13).

25 Novembre 1892		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<i>Dio protegga l'ITALIA!</i>	7	1 3 6
2	<u>La speranza è perduta. Sta su noi la sventura.</u>	7+7	3 6 3 6
3	Egli morrà; né forse vedrà l'alba ventura.	7+7	1 4 6 3 6
4	<u>Cade su Roma quasi un gelo di paura.</u>	7+7	1 4 6 2 6
5	<u>Un'oscuro minaccia sta ne la notte oscura.</u>	7+7	3 6 1 4 6
6	<i>Dio protegga la PATRIA!</i>	7	1 3 6

Analisi metrica

La poesia è composta da una quartina di doppi settenari a rima costante, più un settenario in apertura e uno in chiusura.

Rime e figure di suono

La strofa centrale è monorima (AAAA): la ripetizione della stessa rima in -ura scandisce il testo come un lugubre rintocco funebre.⁹²² I due settenari in apertura e in chiusura, invece, sono in assonanza tra loro.

Figure retoriche e di ripetizione

L'intera, breve poesia è costruita sulla figura del parallelismo sinonimico. Il primo e l'ultimo verso sono così simili da essere interpretabili piuttosto come ritornello, ma i versi centrali, fatta eccezione per il v. 3, ripetono tutti uno stesso concetto, la percezione di una minaccia, di una sventura che si abbatte sull'Italia. Da notare, in questo intreccio di ripetizioni, il chiasmo al v. 5, aggettivo-sostantivo-sostantivo-aggettivo, con la ripetizione di *oscura*.

⁹²² D'ANNUNZIO, Gabriele, *Elegie Romane, Poema paradisiaco, Odi navali*, a cura di Enzo Palmieri, Bologna: Zanichelli, 1959, p. 357.

XXVI NOVEMBRE MDCCCXCII		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Armata d'Italia!	6	2 5
2	<i>Nel nome d'Italia, di Dio</i>	9	2 5 8
3	<i>e del Re, nella nostra cattolica Fede, SIMONE</i>	7+9	3 6 9 12 15
4	DI SAINT BON è MORTO. <i>Il Grande Ammiraglio oggi è MORTO.</i> ⁹²³	6+9	3 5 8 11 14

5	<u>Navi</u> all'ancora; <u>navi</u> in arme veglianti sul mare	7+9	1 3 6 9 12 15
6	nostro; e <u>voi</u> che recate 'ai figli lontani il saluto	7+9	1 3 6 9 12 15
7	della Madre; e <u>voi</u> anche, 'immote nei vasti arsenali	7+9	3 6 9 12 15
8	fragorosi , raggiati dai fuochi delle fucine	7+8	3 6 9 11 14
9	profonde <u>ove</u> si temprava la vostra forza -; <u>voi</u> tutte	7+8	2 6 9 11 14
10	<u>ch'Egli amò</u> , <u>ch'Egli tenne per unico amore</u> , che i grandi	7+9	3 6 9 12 15
11	occhi suoi leonini videro per l'ultima <u>volta</u>	7+9	1 3 6 8 12 15
12	<u>balenare</u> nel golfo munito <u>ove</u> Genova splende	7+9	3 6 9 12 15
13	(altri <u>baleni</u> mise nell'anima eroica un sogno);	7+9	1 4 6 9 12 15
14	<u>navi</u> tutte, scendano le vostre bandiere a mezz'asta.	6s+9	1 3 5 9 12 15
15	Non più batta il martello l'acciaio novo sonante,	7+9	3 6 9 12 15
16	si spengano i fuochi negli arsenali. Silenzio	6+8	2 5 7 10 13
17	e dolore. <u>Egli è MORTO</u> . <i>Il Grande Ammiraglio oggi è MORTO</i> .	7+9	3 6 9 12 15

18	<u>Marinai d'Italia</u> , giustissimo orgoglio del sangue	7+9	3 6 9 12 15
19	nostro, eletto fiore di giovinezza cresciuto	6+8	1 3 5 10 13
20	lungo i lidi ove i padri legarono l'alte galee	7+9	3 6 9 12 15
21	<u>vittoriose</u> , 'udite, <u>marinai d'Italia</u> , Speranza	7+9	3 6 10 12 15
22	prima! <u>Quegli</u> che solo nell'intimo cor v'affidava	7+9	1 3 6 9 12 15
23	della <u>vittoria</u> , <u>Quegli</u> che d'amor più antico e più forte	7+9	1 4 6 10 12 15
24	v'amava, che al fianco del Re fra il meraviglioso	6+9	2 5 8 (11) 14
25	clamore passando pur ieri sentì nell'immensa	6+9	2 5 8 11 14
26	voce concorde la possa dei giovini petti	5+9	1 4 7 10 13

⁹²³ Il nome di Simone di Saint Bon è sempre scritto in maiuscolo da D'Annunzio, qui ai vv. 3-4 e più avanti ai vv. 75-76. Dell'autore è anche il maiuscolo per "Italiani" al v. 70.

27	devoti ma un segreto anelito - e tacitamente	7+9	2 6 9 (12) 15
28	con l'augurio del Sole tra il cielo ed il mar testimoni	7+9	3 6 9 12 15
29	per voi rinnovò nell'animo suo la trentenne	6t+9	2 5 7 10 13
30	promessa -, Quegli è <u>MORTO</u> . <i>Il Grande Ammiraglio oggi è MORTO.</i>	7+9	2 4 6 9 12 15

31	<i>Gli mentirono i Fati</i> , d'innanzi a Lissa tonante.	7+9	3 6 9 12 15
32	Quando su la sua nave già rotta dagli obici e tutta	7+9	1 3 6 9 12 15
33	vermiglia di sangue, sul ponte ingombro di corpi	6+9	2 5 8 11 14
34	mùtili <u>Egli</u> stette impavido incolume solo	7+9	1 4 6 9 12 15
35	nel tragico ardore, non parve compirsi il prodigio	6+9	2 5 8 11 14
36	per un patto fatale ed <u>Egli</u> omai sacro alla guerra	7+9	3 6 9 12 15
37	futura, a una strage <u>più vasta</u> , a una gloria <u>più vasta</u> ?	6+9	2 5 8 11 14
38	Ma non nel consueto letto, in mURa anguste, fra gente	6+9	2 5 7 9 11 14
39	mUTA, per una lunga agonia la sua fiErA vecchiEZZA	7+10	1 3 6 10 13 16
40	dovea perire; ma non dovea gli inErtI origliErI	6+11	2 5 8 10 13 16
41	premere il suo capo incruento, né la sua bocca	6+9	1 5 9 11 14
42	imperiosa aprirsi all'arteficiato respiro,	7+9	3 6 (9) 12 15
43	usa al comando infallibile nelle tempeste!	5+10	1 4 8 11 14

44	<i>Gli mentirono i Fati</i> . Estinto con <u>Lui</u> nella bara	7+9	3 6 9 12 15
45	sta il suo sogno. I funebri cavalli non traggono un peso	6s+9	1 3 5 9 12 15
46	immane? Il nero carro, scemato del bronzo di guerra,	7+9	2 4 6 9 12 15
47	non piega dunque sotto la grande spoglia mortale?	7+8	2 4 6 9 11 14
48	Discenderà con <u>Lui</u> nella tomba il suo sogno. Va lento	7+9	4 6 10 12 15
49	verso la pace il carro che SEGUONO mute le scorte	7+9	1 4 6 9 12 15
50	in arme, eguali. Come per una disfatta improvvisa	7+9	2 4 6 9 12 15
51	Roma è attonita. Cade il giorno. <u>E il mare è lontano.</u>	7+9	1 3 6 9 12 15
52	Ma rapide su l'Urbe cinerèa nell'autunnale	7+9	2 6 9 (12) 15
53	crepuscolo <u>PASSANO</u> a torme le nubi fuggiasche	6s+9	2 5 9 12 15
54	<u>radendo</u> le cupole, <u>radendo</u> le torri, i cipressi;	6s+9	2 5 9 12 15
55	<u>PASSANO</u> DILEGUANO valicando l'agro deserto:	6s+9	1 5 10 12 15

56	CORRONO alle tempeste là giù, verso il <u>mare lontano</u> .	7+9	1 6 9 12 15
----	--	-----	-------------

57	O <u>mare, tu solo</u> dovevi l'estrema onoranza	6+9	2 5 8 11 14
58	al purissimo eroe. <u>Tu solo</u> eri degno di Lui.	7+9	3 6 9 12 15
59	Nella porpora cupa e nel mistico oro d'un vespro	7+9	3 6 10 12 15
60	di battaglia. su le acque soffuse di porpora e d'oro,	7+9	3 6 9 12 15
61	<u>in vista</u> ai curvi seni che argentèo guarda l'ulivo,	7+9	2 4 6 9 12 15
62	<u>in vista</u> ai promontorii selvaggi ove ruggè la fronda	7+9	2 6 9 12 15
63	sul dominato flutto, <u>in vista</u> alle cime remote	7+9	1 4 6 9 12 15
64	lung'h'essi i litorali che pura disegnan la forma	7+9	2 6 9 12 15
65	della Patria nel mare, doveva apparire una grande	7+9	3 6 9 12 15
66	nave silenziosa. con tutte bandiere a mezz'asta,	7+9	1 (3) 6 9 12 15
67	recando il cadavere; doveva, sola nel vespro	6s+8	2 5 9 11 14
68	solenne. apparire d'avanti al porto munito	6+8	2 5 8 10 13
69	recando il cadavere. E questo l'annuncio di morte.	6s+9	2 5 9 12 15

70	<u>"ITALIANI!</u> <i>Nel nome <u>d'Italia</u>, di Dio</i>	5+9	(1) 4 7 10 13
71	e del Re, avendo <u>sconfitte</u> le forze nemiche,	6+9	3 5 8 11 14
72	<u>mandate</u> a picco nella battaglia quindici navi,	7+8	2 4 6 9 11 14
73	<u>fatte</u> prigionie dieci, <u>volte</u> in fuga le altre <u>ridotte</u> .	7+9	1 4 6 10 12 15
74	al silenzio <u>inseguite</u> da presso pericolanti,	7+8	3 6 9 (11) 14
75	essendo rimasto il padrone del mare, SIMONE	6+9	2 5 9 12 15
76	DI SAINT BON, già ferito mentre erano dubbie le sorti	7+9	3 6 9 12 15
77	e pur sempre in piedi mirabile, infine sul ponte	6+9	3 5 8 11 14
78	del comando è caduto nel suo sangue e nella bandiera	7+9	3 6 10 12 15
79	vittoriosa. È <u>MORTO</u> . Il Grande Ammiraglio oggi è <u>MORTO</u> .	7+9	3 6 9 12 15
80	Per la sua volontà, sarà tumulato nel MARE.	7t+9	3 6 8 11 14
81	Le àncore e le catene delle dieci navi prigionie,	7+9	1 6 10 12 15
82	per sacro diritto, con Lui scenderanno nel MARE."	6+9	2 5 8 11 14

Analisi metrica

Sei strofe di tredici versi ciascuna, più una quartina di apertura. A parte i vv. 1 e 2 (un senario e un novenario), i versi sono tutti lunghi e corrispondono alla misura esametro barbaro, ma secondo diverse combinazioni: la maggior parte sono riconducibili a scansioni abbastanza tradizionali, come 7+9, 6+9 o 7+8, ma in alcuni casi si possono trovare anche strutture più insolite (come ai vv. 39, 40 e 43, interpretabili rispettivamente come 7+10, 6+11 e 5+10). Si tratta di un'eccezione all'interno delle *Odi navali*, dal momento che nelle altre poesie della raccolta D'Annunzio impiega sempre solo una combinazione esametrica per volta (7+9 in *La nave*, 7+8 in *Pel battesimo di due paranze*, 6+9 in *A una torpediniera nell'Adriatico*, eccetera). Qui, perciò, è proprio la variabilità ritmica e mensurale dei versi a diventare la caratteristica dominante del testo.

Da segnalare il v. 70, interpretabile come esametro a gradino, dove il primo emistichio risulta di misura inferiore alla norma (quadrisillabo, o tutt'al più quinario), mentre il secondo è un novenario dattilico tradizionale. Sebbene non disposti a gradino, anche i vv. 1 e 2 potrebbero essere interpretati insieme come un unico verso spezzato, un esametro 6+9.

Si segnalano numerosi *enjambements*, anche molto forti: vv. 3-4 (nome-cognome), 5-6, 6-7, 7-8, 8-9, 10-11, 11-12, 18-19, 19-20, 20-21, 21-22, 22-23, 23-24, 24-25, 25-26, 26-27, 29-30, 32-33, 33-34, 36-37, 38-39, 39-40, 40-41, 41-42, 45-46, 48-49, 52-53, 59-60, 64-65, 67-68, 73-74, 75-76 (nome-cognome), 77-78, 78-79.

Rime e figure di suono

Non c'è uno schema rimico regolare, e in generale le rime sono pochissime e per lo più tecniche (rima identica vv. 51-56, 80-82; rima interna identica in *morto* ai vv. 4, 17, 30, 79). Da segnalare la rima ritmica tra le forme verbali alla terza persona plurale ai vv. 54-56: il ritmo sdrucchiolo attraversa tutta la strofa, dove si contano numerose parole proparossitone (*mentirono, funebri, traggono, seguono, attonita, rapide, cinerea, crepuscolo, passano, cupole, passano, dileguano, corrono*). Per la ricorrenza di forme verbali coniugate allo stesso modo, tempo e persona, si potrebbe forse parlare anche di parallelismo grammaticale, ma l'eccezionalità del ritmo sdrucchiolo nella lingua italiana, sottolineato in modo così evidente dalla ricorrenza di numerose altre parole di questo tipo, fa emergere con maggiore evidenza l'uniformità ritmica rispetto a quella morfologica.

Di parallelismo grammaticale, piuttosto, si può parlare per i numerosi participi dell'ultima strofa, interamente costruita sulla giustapposizione di subordinate gerundivo-participiali, con la posposizione

del verbo principale di modo finito solo al v. 78. Difficile non pensare qui alla tipica struttura della sintassi whitmaniana, che forse può aver influenzato la costruzione di questo testo.⁹²⁴

Figure retoriche e di ripetizione

Si segnala la ripetizione delle parole chiave *morto* e *mare*, quest'ultima anche in legame di *coblas capfinidas* tra la quarta e la quinta strofa. Al v. 5, inoltre, la parola *arme* potrebbe essere letta come anagramma di *mare*. Molto frequente è anche l'impiego del parallelismo sinonimico, che si rintraccia ai vv. 38-42, 45-47, 65-69.

Trieste al suo ammiraglio		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<u>E tu, lungi, che guardi, che guardi senza posa!</u>	7+7	3 6 2 4 6
2	<u>Tu, lungi, sul tuo lido, sola, che ne l'angoscia</u>	7+7	2 6 1 3 6
3	<u>guardi</u> per mezzo al grigio vapore ove s'affloscia	7+7	1 4 6 2 6
4	in cima d'ogni antenna la bandiera [˘] odiosa;	7+7	2 4 6 3 6
5	<u>tu che guardi, velata la faccia dolorosa,</u>	7+7	3 6 2 6
6	<u>in silenzio, ed il pianto[˘] in fondo al cor ti scroscia!</u>	7+7	3 6 2 4 6
7	<u>Tutta velata, in lunga gramaglia, sul tuo lido</u>	7+7	1 4 6 2 6
8	<u>sola, come</u> la vedova, <u>come</u> l'orfana in piedi	7s+7	1 3 6 3 6
9	su la soglia deserta, <u>senza singulto o grido,</u>	7+7	3 6 1 4 6
10	<u>guardi a traverso un velo funebre e pure vedi</u>	7+7	1 4 6 1 4 6
11	<u>lontano, assai lontano,</u> [˘] oltre il mare in cui <u>credi.</u>	7+7	2 4 6 3 6
12	<u>Credi</u> tu sempre? L'alta speranza non è <u>scossa</u>	7+7	1 4 6 2 6
13	ne l'anima fedele, da che chiusa è la fossa	7+7	2 6 3 6
14	ov'è disceso <u>senza spada</u> [˘] il TUO Ammiraglio?	7+7	2 4 6 1 4 6
15	Trista che l'invocavi su l'acque a la riscossa,	7+7	1 3 6 2 6
16	<u>per</u> la tua <u>bocca</u> è <u>pronto</u> un <u>più</u> duro <u>bavaglio.</u>	7+7	4 6 3 6

⁹²⁴ Cfr. *supra* sezione 1.2.

17	Folle che l'aspettAVI, le mani v̄iolente	7+7	1 3 6 2 6
18	anche una volta impuni nel vivo de la chioma	7+7	1 4 6 2 6
19	ribelle l'entrerANNO; e ti terrANNO doma.	7+7	2 6 4 6
20	Su la tOmBA remOtA, sotto il cielo di ROMa,	7+7	3 6 3 6
21	marcirà come strame la tua corona aulente.	7+7	3 6 4 6
22	Lungi, tu guarderai silenziosamente.	7+7	1 3 6 1 6

Analisi metrica

Quattro strofe pentastiche, più un verso in apertura e uno in chiusura. Tutti i versi sono doppi settenari. A differenza della maggior parte delle altre *Odi*, si contano pochi *enjambements*: vv. 2-3, 3-4, 10-11, 18-19.

Rime e figure di suono

In ciascuna strofa si trovano due rime, la cui alternanza segue uno schema che varia di strofa in strofa: A BBAAB CDCDD EEF EF GHHHG G.

Figure retoriche e di ripetizione

Da notare, tra le numerose figure di ripetizione, il legame di *coblas capfinidas* tra la seconda e la terza strofa (mediante la ripetizione di *credi*), e soprattutto il denso parallelismo sinonimico che dal verso iniziale si propaga attraverso tutte e due le prime strofe e raggiunge infine anche il verso di chiusura della poesia, in modo così insistito da far pensare a ciò che scrive Cambon sulla poesia di Whitman come «puro impulso ritmico di espansione» che dall'enunciazione iniziale, dal primo verso di una strofa, si propaga «orizzontalmente».⁹²⁵

	In memoriam	Struttura del verso	Posizione accenti
1	Quale sarà il mio <u>canto</u> oggi per questa tomba che amo?	7+(5+5)	1 4 6 8 11 13 16
2	Come alzerò il mio <u>canto</u> io per la grande anima austera	7+(5+5)	1 4 6 8 11 13 16
3	ch'è disparita?	5	1 4
4	E con quale <u>profumo</u> questa serena tomba che amo	7+(5+5)	3 6 8 11 13 16
5	<u>profumerò</u> io dunque, oggi che in terra la <u>primavera</u>	7+(5+5)	4 6 8 11 16

⁹²⁵ CAMBON, *La parola come emanazione*, cit., p. 144.

6	<i>è rifuorita?</i>	5	1 4
---	---------------------	---	-----

7	<i>Coi vostri soffi, o larghi vènti del mare,</i> che dal TirrENO	7+(5+5)	2 4 6 8 11 13 16
8	che da l'Adriatico <u>soffiando</u> urtate la fronte irosa	6s+(5+5)	5 9 11 14 16
9	de l'ApennINO,	5	1 4
10	<i>coi vostri soffi, o vènti de la tempesta' e del serENO,</i>	7+(5+5)	2 4 6 11 13 15
11	<i>profumerò io dunque' oggi la tomba' ove riposa</i>	7+(5+5)	4 6 8 11 15
12	l'eroe mariNO?	5	2 4

13	Alto splende il meriggio pasquale sopra la città santa.	7+(5+5)	1 3 6 9 11 15 16
14	Per la profONDA cONCA del cielo il bronzo da ogni duomo	7+(5+5)	4 6 9 11 15
15	<u>Cristo risorto</u>	5	1 4
16	celebra. Tutta in gioia' <i>una diffusa' anima canta</i>	7+(5+5)	1 4 6 11 13 16
17	nel novo sole un inno' al saliente figlio dell'uomo	7+(5+5)	4 6 11 13 16
18	<u>Cristo risorto.</u>	5	1 4

19	" <u>Gloria!</u> " Dal ViminALE' al QuirinALE, dal VaticanO	7+(5+5)	1 3 6 11 13 16
20	al LaterANO <i>canta' una diffusa' anima. "Gloria</i>	7+(5+5)	4 6 11 13 16
21	<i>a Dio ne' cieli!"</i>	5	2 4
22	Ne l'azzurro quieto sorride come' un volto umano	7+(5+5)	3 6 9 11 14 16
23	il sole. De le bianche nubi men bianchi ne la memoria	7+(5+5)	2 6 8 11 16
24	de gli asfodeli.	5	4

25	" <i>E in terra pace!</i> " È mite' oggi l'immensa Roma; che nacque	7+(5+5)	2 4 6 8 11 13 16
26	d'aprile. Già dei semi sparsi dal vento la tiburtina	7+(5+5)	2 4 6 8 11 16
27	pietra ai fastigi	5	1 4
28	fiorisce e ne le fonti spumano in giglio niveo l'acque,	7+(5+5)	2 6 8 11 13 15
29	mentre il vasto <i>inno ondeggia</i> da la solinga Santa Sabina	7+(5+5)	1 4 6 11 13 16
30	a San Luigi.	5	4

31	<i>Ondeggia l'inno. "Gloria ne' cieli a Dio, 'e in terra pace!"</i>	7+(5+5)	2 4 6 9 11 14 16
----	---	---------	------------------

32	Ne la pausa talora fremito s'ode come d'un lento	7+(5+5)	3 6 8 11 13 16
33	vol di colombe.	5	1 4
34	Solo nel gran meriggio il cimitero candido tace.	7+(5+5)	1 4 6 11 13 16
35	Reca parole pi ANE de le camp ANE lontANE il vento	7+(5+5)	1 4 6 11 14 16
36	sopra le <u>tombe</u> .	5	1 4

37	<i>Quale sar� il mio <u>canto</u> oggi per questa tomba che amo?</i>	7+(5+5)	4 6 8 11 13 16
38	<i>Come alzer� il mio <u>canto</u> io per la grande anima austera</i>	7+(5+5)	4 6 8 11 13 16
39	<i>ch'� disparita?</i>	5	1 4
40	<i>E con quale <u>profumo</u> questa serena <u>tomba</u> che amo</i>	7+(5+5)	3 6 8 11 13 16
41	<i><u>profumer�</u> io dunque, oggi che in terra la primavera</i>	7+(5+5)	4 6 8 11 16
42	<i>� <u>rifiorita</u>?</i>	5	1 4

43	Porter� su le braccia in fasci i fiori degli arboscelli	7+(5+5)	3 6 9 11 13 16
44	che trova su la soglia la primav ERA, e rose a p EnA	7+(5+5)	2 6 11 14 16
45	dischiuse, e un ramo	5	2 4
46	di bianco spino. O Morte, coi pi� soavi fiori novelli	7+(5+5)	2 4 6 11 13 16
47	<i><u>profumer�</u> nel <u>sole</u> e ne l'<u>azzurro</u> questa serena</i>	7+(5+5)	4 6 11 13 16
48	<i>tomba che amo!</i>	5	1 4

Analisi metrica

Si tratta di otto strofe esastiche composte da coppie di versi lunghi alternati a due quinari. In alcuni casi i versi lunghi potrebbero essere interpretabili come esametri barbari suddivisi in settenario pi  novenario; si tratterebbe tuttavia di novenari non tradizionali, vale a dire non accentati su 2^o 5^o e 8^o posizione, e privi quindi di quella tipica scansione dattilica che permette all'esametro carducciano di avvicinarsi al ritmo di quello classico. Per di pi , molti dei versi lunghi di questa poesia sfuggono del tutto a questo tipo di scomposizione.

Molto pi  convincente   invece la lettura metrica proposta per primo da Palmieri, che interpreta i versi lunghi come l'accostamento di un settenario e di un doppio quinario.⁹²⁶ Si tratta di una scansione che ben si adatta a tutti versi lunghi di questa poesia, senza forzature, e che d  conto perfettamente del predominante ritmo giambico che la attraversa. Unica minima eccezione a questo schema  

⁹²⁶ D'ANNUNZIO, *Elegie Romane, Poema paradisiaco, Odi navali*, cit., p. 367.

rappresentata dal v. 8, dove il primo emistichio è un senario e non un settenario, ma raggiunge ugualmente le sette sillabe grazie alla chiusura sdrucciola: «che da l'Adriatico».

Si contano numerosi *enjambements*: vv. 4-5, 5-6, 8-9, 11-12, 14-15, 15-16, 17-18, 19-20, 20-21, 22-23, 25-26, 26-27, 27-28, 32-33, 40-41, 44-45, 47-48.

Rime e figure di suono

Le strofe sono tutte rimate secondo lo schema regolare ABcABc.

Figure retoriche e di ripetizione

Tra le numerose ripetizioni del testo, quella senz'altro più evidente riguarda il ritornello whitmaniano che – già anticipato in epigrafe – occupa interamente la prima e la settima strofa, riecheggiato poi anche in chiusura della seconda e dell'ottava e ultima strofa.

Una specie di ritornello lega anche i vv. parallelistici 7 e 10, nella seconda strofa, e l'inno di Gloria a Dio, che unisce i vv. 20, 21, 25, 29 al v. 31.

3.3.2 *Maia* (1903)

L'Annunzio		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<u>UDITE</u> , <i>udite</i> , o figli della terra, <u>udite</u> il gr <u>AndE</u>	7+8	2 4 6 10 12 14
2	<i>annunzio ch'io vi reco sopra il vento palpit<u>AntE</u></i>	7+8	2 4 6 10 14
3	<i>con la mia bocca forte!</i>	7	4 6
4	<u>Udite</u> , o agricoltori, <u>al</u> zati nei diritti solchi,	7+9	2 6 9 13 16
5	<u>e voi</u> che contro la possa dei giovenchi, o bifolchi,	8+7	2 4 7 11 14
6	<u>tendete</u> le c <u>OrdE</u> rit <u>OrtE</u>	9	2 5 8
7	come quelle del suono <u>tese</u> nelle antiche lire,	7+8	3 6 8 12 14
8	<u>e voi</u> , femmine <u>possent</u> i in <u>op</u> rare e <u>partor</u> ire,	8+8	3 7 11 15
9	alzate su le <u>port</u> e,	7	2 6
10	<u>e voi</u> nella luce <u>floridi</u> , <u>e voi</u> nell'ombra c <u>Urvi</u> ,	7s+7	2 5 7 11 13 15
11	fanciulli loquaci, vecchi tacit <u>UrnI</u> ,	6+6	2 5 7 11
12	o vita, o morte,	5	2 4

13	<u>uditemi!</u> Udite l' <u>annunziatore</u> di lontano	7+9	2 6 11 15
14	che reca l' <u>annunzio</u> del prodigio meridiano	6+8	2 5 9 13
15	onde fu pieno tutto quanto	9	1 4 6 8
16	il cielo nell'ora ardente! V'empirò di meraviglia;	8+8	2 5 7 11 15
17	v'infiammerò di gioia; vi trarrò dalle ciglia	7+7	4 6 10 13
18	il riso e il pianto.	5	2 4
19	Salirà dai profondi cuori un grido immenso	9+5	3 6 8 11 13
20	come quel che improvviso tonò nel silenzio	7+6	3 6 9 12
21	del giorno santo.	5	2 4

22	Ornate di purpuree bende il giogo oneroso,	7s+7	2 6 9 11 14
23	delle più fresche Erbe gli alari che il fuoco ha róso	7+8	4 6 9 12 14
24	nel fervido camino;	7	2 6
25	suspendete alla trave arida la ghirlanda aulente,	7+9	3 6 8 13 15
26	coronate la fronte del toro, il vaso lucente,	7+8	3 6 9 12 15
27	la pietra del confino.	7	2 6
28	<i>La bellezza del mondo sopita si ridesta.</i>	7+7	3 6 9 13
29	<i>Il mio canto vi chiama a una divina festa.</i>	7+7	3 6 11 13
30	Nelle vostre vene rudi, ecco, il mio canto versa	8+7	3 5 7 9 12 14
31	un sangue divino.	6	2 5

32	<u>UDITE</u> , <u>udite</u> , o figli del Mare, <u>udite</u> il grande	7+7	2 4 6 9 11 13
33	annunzio ch'io vi reco sopra il vento giubilante	7+8	2 4 6 10 14
34	con la mia bocca sonora,	8	4 7
35	nudi nell'ombra cerula delle vele mentre vibra	7s+8	1 4 6 11 13 15
36	come nella selva il curvo legno per ogni fibra	10+5	1 5 7 9 12 14
37	da poppa a prora	5	2 4
38	e il pino dischiomato che per l'alto sal viaggia	7+8	2 6 10 12 14
39	pur anco geme in lunghe lacrime la selvaggia	7+7	2 4 6 8 13
40	gomma onde il cuor gli odora,	7	1 4 6
41	<u>uditemi!</u> Io <u>vi</u> dirò quel che da <u>voi</u> s'attende,	9+7	2 5 8 9 12 14

42	le <u>vostre</u> sorti auguste, la deità che in <u>voi</u> splende	7+7	2 4 6 10 12 13
43	e il <u>Mar</u> che è divino ancóra.	8	2 5 7

44	Gittate le reti su i <u>giardini</u> del <u>Mare</u>	6+7	2 5 9 12
45	ove rose voraci s'aprono tra il fluttuare	7+7	3 6 8 13
46	dell'erbe confuse;	6	2 5
47	cogliete il ramo vivo nella selva dei coralli	7+7	2 4 6 10 14
48	ove fremono eretti gli ippocampi , cavalli	7+7	3 6 10 14
49	esigui, e le meduse	7	2 6
50	trapassano in torme leni come in aere n U BE;	6+9	2 5 7 11 14
51	cogliete i fiori equorei, molli come le pi U ME,	7s+7	2 4 6 9 11 14
52	dolci come le ciglia chiuse;	9	1 6 8

53	<u>fioritene ogni albero</u> , <u>fioritene ogni antenna</u>	8s+8	2 5 7 11 14 16
54	<u>il timonIERE alla barra</u> , <u>il gabBIERE alla penna</u>	7+7	4 7 11 14
55	e il pilota che sa i cieli,	8	3 7
56	e i bracci dell'ancora tenace che sa gli abissi,	6s+9	2 5 9 12 15
57	e le escubie, occhi della nave aperti e fissi	7+8	4 6 10 12 14
58	verso i lontani veli	7	1 4 6
59	ove s'asconde l'isola felice o la tempesta!	7s+7	1 4 6 10 14
60	<i>Il mio canto vi chiama a una divina festa.</i>	7+7	3 6 11 13
61	<i>La bellezza del mondo sopita si ridesta</i>	7+7	3 6 9 13
62	come ai dì sereni.	6	3 5

63	<u>MENTI</u> , <u>mentì</u> la voce d inanzi alle d entate	7+7	2 4 6 9 13
64	Echìna d i tonante nella calma d'estate	7+7	2 6 10 13
65	verso la nave. Il giorno	8	1 4 7
66	spegneasi entro quell'acque, fumido; come una pira	8+8	2 4 7 9 12 15
67	ardea Paxo; Achelòo, pensoso di Deianira	8+8	2 4 7 10 15
68	e del divelto corno	7	(2) 4 6
69	dalla forza d'Eracle nell'iterata l O TTA,	7+7	3 6 11 13

70	respirava per la sua vasta bocca nel mare e sola	11+5	3 7 8 10 13 15
71	la sua brama era intornò.	7	3 6
72	O padre fecondatore dei piani, re violento, atroce	8+9	2 (4) 7 10 12 14 16
73	sposo, testimoniao eterno sei tu. <u>Menti la voce</u>	8+7	1 5 7 10 12 14
74	che gridò: “Pan è morto!”	7	3 6

75	<i>Ma pieno era il giorno, ma' era a sommo del cErchio</i>	6+9	2 5 8 11 14
76	<u>il Sole</u> , il maestro dell'opre eccellenti, lo specchio	6+9	2 5 8 11 14
77	infaticabile degli'umani,	10	4 7 9
78	l'amico delle fonti, la chiara faccia, il puro	7+7	2 (4) 6 9 11 13
79	occhio che vede <u>tutte</u> le cose (udite, uditel); e <u>tutto</u>	7+9	1 4 6 9 11 13 14
80	il silenzio dei piani	7	3 6
81	l'adorava offerendo al suo fuoco le messi	7+7	3 6 10 13
82	altrici delle stirpi, i mietitori genuflessi	7+9	2 (4) 6 11 15
83	dalle consacrate mani,	8	1 5 7

84	e le falci terribili, e i vasi d'argilla pronti	7s+8	3 6 10 13 15
85	onde l'acqua trasuda, simili'alle fronti	7+7	3 6 8 11 13
86	madide nella fatica,	8	1 4 7
87	tramandati dai padri nella forma immortale,	7+7	3 6 10 14
88	e i rossi carri aspettanti' il peso cereale	8+7	2 4 7 10 14
89	fermi presso la bica,	7	1 3 6
90	e le chiome delle femmine seguaci, e le criniere	8s+8	3 7 11 16
91	dei cavalli furibondi sotto la sferza crudele	8+8	3 7 9 12 15
92	e la schiuma di quel furore, e le preghiere	9+5	3 6 8 12
93	grandi su l'opra antica.	7	1 4 6

94	<i>Pieno era il giorno, o figli, era il Sole imminente;</i>	7+7	1 4 6 10 13
95	e tutto il silenzio dei mari l'adorava offerendo	9+7	2 5 8 12 15
96	al suo fuoco l'aroma	7	3 6
97	del sale purificante, la felicità dell'onda,	8+8	2 7 13 15

98	della rupe immobile, dell'alga vagabonda,	7s+7	3 6 10 (12) 14
99	della ferrea prora,	7	3 6
100	il promontorio fulvo come leone in agguato	7+8	4 6 8 11 14
101	con proteso l'artiglio, il golfo dominato	7+7	3 6 9 13
102	dalla città che dolora	8	1 4 7
103	nelle sue mura ansiosa, e i vitrei meandri	7+7	1 4 6 9 13
104	delle correnti, e i gemmei limitari degli Antri	7s+7	1 4 6 11 14
105	che solo il vento esplora.	6	2 4 6

106	Tutto era silenzio, luce, forza, desio.	7+7	1 3 6 8 10 13
107	L'attesa del prodigio gonfiava questo mio	7+7	2 (4) 6 9 11 13
108	<u>cuore</u> come il <u>cuor</u> del mondo.	8	1 3 5 7
109	Era questa carne mortale impaziente	6+6	1 3 5 8 11
110	di risplendere, come se d'un sangue fulgente	7+7	3 6 10 13
111	l'astro ne rigasse il pondo.	8	1 5 7
112	La <u>sostanza</u> del Sole era la mia <u>sostanza</u> .	7+8	3 6 8 11 14
113	Erano in me i cieli infiniti, l'abondanza	7+8	1 4 6 9 13
114	dei piani , il Mar profondo .	7	2 4 6

115	E dal culmine dei cieli alle radici del Mare	8+8	3 7 12 15
116	balenò, risonò la parola solare:	7t+7	3 6 9 12
117	<i>"Il gran Pan non è morto!"</i>	7	3 6
118	<u>Tremarono</u> le mie vene, i miei capelli, e le selve,	8+8	2 7 12 15
119	le messi, le acque, le rupi, i fuochi, i fiori, le belve.	8+8	2 4 7 10 12 15
120	<i>"Il gran Pan non è morto!"</i>	7	3 6
121	T utte le <u>creature</u> <u>tremarono</u> <u>come una sola</u>	7+9	1 (3) 6 9 12 15
122	foglia, <u>come una sola</u> goccia, <u>come una sola</u>	7+7	1 3 6 8 10 13
123	favilla, sotto il lampo e il tuono della parola.	7+8	2 4 6 9 14
124	<i>"Il gran Pan non è morto!"</i>	7	3 6

125	E il terrore sacro si propagò ai confini	6+7	3 5 10 12
-----	--	-----	-----------

126	dell'Universo. Ma gli uomini non <u>tremarono</u> , chini	8s+7	1 4 7 12 15
127	sotto le consuete OntE.	8	1 5 7
128	<u>Tutte le creature</u> udirono la vOce	6+7	1 5 8 12
129	vivente; ma non gli uomini cui l'ombra d'una crOce	7s+7	2 6 10 12 14
130	umiliò la frONTE.	6	3 5
131	Ed io, che l'udii solo, stetti con le <u>tremanti</u>	8+7	2 5 7 9 11 14
132	creature muto. E il dio mi disse: "O tu che <u>canti</u> ,	7+7	2 4 6 9 11 13
133	io son l'Eterna FONTE.	7	2 4 6
134	<u>Canta</u> le mie laudi eterne." Parvemi ch'io morissi	8+7	1 5 7 9 12 14
135	e ch'io rinascessi. O Morte, o Vita, o Eternità! E dissi:	8+8	2 5 7 10 14 16
136	" <u>Canterò</u> , SignOrE."	7	3 6

137	Dissi: " <u>Canterò</u> i <u>tuoi</u> mille nomi e le <u>tue membra</u>	6+6+5	1 5 7 10 12 15
138	innumerevoli, perocché la fiamma e la semenza,	5s+10	(1) 4 9 11 15
139	l'alveare ed il gregge,	7	3 6
140	l'oceano e la luna, la montagna ed il pomo	7+7	2 6 10 13
141	son le <u>tue membra</u> , Signore; e l'opera dell'uomo	8+7	1 4 7 10 14
142	è retta dalla <u>tua</u> legge.	8	2 7
143	<u>Canterò</u> l'uomo che ara, che naviga, che combatte,	8+8	3 4 7 10 15
144	che trae dalla rupe il ferro, dalla mammella il latte,	8+7	2 5 7 12 14
145	<u>il suono dalle avene.</u>	7	2 6

146	<u>Canterò</u> la grandezza dei mari e degli eroi,	7+7	3 6 9 13
147	la guerra delle stirpi, la pazienza dei buoi,	7+7	2 6 10 13
148	l'antichità del giOgo,	7	4 6
149	l'atto magnifico di <u>colui</u> che intride la farInA	5s+10	1 4 9 11 15
150	e di <u>colui</u> che versa nel vaso l'olio d'olIvA	7+8	4 6 9 11 14
151	e di <u>colui</u> che accende il fuOco;	9	4 6 8
151	perocché i cuori umani, come per un lungo esiglio,	7+8	3 4 6 10 12 14
153	hanno obliato queste tue glorie, Signore, e che il gIGLIO	7+9	1 4 6 9 12 15
154	dei campi è un gaudio eterno." E il dio mi disse:	11	2 4 6 8 10

155	“O FIGLIO, canta anche il tuo allOrO.”	9	2 4 8
-----	---	---	-------

Analisi metrica

Quindici strofe di dodici, dieci o nove versi ciascuna. I tre tipi di strofa si alternano con regolarità: I 12 vv., II 9 vv., III 10 vv., IV 12 vv., V 9 vv., VI 10 vv., e così via.

Ogni strofa è costruita sull'alternanza costante di versi lunghi e versi più brevi di misure tradizionali, come avviene nella maggior parte delle *Odi Navali*. Il modulo alla base della struttura strofica sembra essere un tristico composto da due versi lunghi e uno breve, così che in ciascuna strofa i versi brevi sono sempre i multipli di tre (vv. 3, 6, 9, 12). Fa eccezione l'ultimo gruppo versale all'interno delle strofe di dieci versi, dove si conta un verso lungo in più, così che la strofa risulta composta da due tristici e un tetrastico, con i versi brevi in 3°, 6° e 10° posizione.

Tra i versi tradizionali si trovano soprattutto settenari e ottonari, meno frequentemente endecasillabi, novenari, senari o quinari, senza che sia possibile individuare alcuna regolarità nel modo in cui si alternano.

I versi lunghi sembrano spesso scomponibili in misure tradizionali, individuando dei versi doppi (7+7 o 8+8), degli esametri barbari (7+8, 7+9, 6+9, anche se con frequenti eccezioni di accento o di misura sillabica), o dei versi composti non canonici (numerosi i versi 8+7 o 9+7, che sembrano misure barbare invertite). In molti casi, però, questi versi lunghi non sono facilmente scomponibili: alcuni, di dodici o tredici sillabe, potrebbero forse essere interpretati come endecasillabi ipermetri o come variazioni ipometre dell'alessandrino (vv. 20, 44, 109, 125, 128); altri, di misura più lunga, andrebbero forse essere scanditi in tre tempi (per esempio, v. 137). In generale, si deve osservare una certa tendenza da parte di D'Annunzio a giocare con la struttura ambigua dei versi lunghi, laddove lo stesso verso può spesso essere interpretato sia come verso composto da due emistichi, sia – inserendo una la sinalefe tra i due emistichi e accorciando così il computo totale delle sillabe metriche – come vero e proprio verso lungo sinarteto. Così, per esempio, il v. 81 può essere considerato sia un doppio settenario («l'adorava offerendo | al suo fuoco le messi»: 3° 6° | 3° 6°) sia un tredecasillabo («l'adorava offerendo^al suo fuoco le messi»: 3° 6° 9° 12°).

Vi sono casi di versi perfettamente modellati sul contenuto logico-sintattico (per esempio i versi ritornello 28-29 e 60-61); tuttavia, si segnalano *enjambements* piuttosto numerosi, e in alcuni casi molto forti (frequente l'inarcatura tra un sostantivo e il suo aggettivo): vv. 1-2, 12-13 (interstrofico), 15-16, 17-18, 30-31, 32-33, 39-40, 49-50, 63-64, 65-66, 70-71, 72-73, 76-77, 78-79, 79-80, 81-82, 85-86, 88-89, 92-93, 95-96, 101-102, 103-104, 107-108, 109-110, 113-114, 121-122, 122-123, 125-126, 128-129, 131-132, 137-138, 140-141, 141-142, 153-154.

Rime e figure di suono

Lo schema rimico è costante, e contribuisce a sottolineare il modulo tristico alla base di ciascuna strofa: le strofe di 12 versi sono rimate secondo lo schema AAbCCbDDDbEEb, quelle di 9 AAbCCbDDDb, quelle di 10 AAbCCbDDDb. In quasi tutte le strofe, però, si trovano delle assonanze impiegate al posto delle rime, spesso rafforzate dalla somiglianza della consonante nella sillaba in assonanza (es. *grande. palpitante*, vv. 1-2). Molto spesso poi rime diverse sono in assonanza o in consonanza tra loro (es. nella strofa XIII la rima b è legata per assonanza alla rima C e per consonanza alla rima D).

Si segnalano alcune rime ritmiche (e grammaticali) create dalla ripetizione di verbi coniugati allo stesso modo: il caso più evidente è dato dai numerosi imperativi che percorrono la prima parte della poesia, dalla prima alla sesta strofa (*udite, tendete, alzate, ornate, suspendete, coronate, gittate, fioritene*), ma frequente è anche il caso della ripetizione di verbi al futuro, come nella strofa II (*empirò, infiammerò, trarrò, salirà*).

Particolare, infine, la rima interna *giglio: figlio* ai vv. 153-155, messa in rilievo dalla disposizione a gradino del verso finale.

Figure retoriche e di ripetizione

L'Annunzio è dominato dalla figura retorica del catalogo: apre la poesia un elenco di tutti i destinatari del canto del poeta (figli, agricoltori, bifolchi, femmine, fanciulli, vecchi, ecc.), mentre in chiusura vengono elencati tutti gli oggetti del canto (la grandezza, la guerra, la pazienza, l'antichità, l'atto magnifico, ecc.). Nel corso del testo ricorrono poi altri cataloghi, come quello delle allocuzioni al Sole del mezzogiorno, ai vv. 76-79, e quello di tutte le cose a lui offerte, ai vv. 81-93 e 96-105, o ancora quello di tutte le cose che tremano ai vv. 118-119.

3.3.3 *Elettra* (1904)

Alle Montagne		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<u>Candide cime</u> , grandi nel cielo forme solenni	7+8	1 4 6 9 11 14
2	cui le nubi notturne	7	3 6
3	stanno sommesse come la gregge al pastore, ed i Vegli	7+9	1 4 6 9 12 15
4	inclinati su l'urne	7	3 6
5	profonde danno eterne parole , e fanno corona	7+9	2 4 6 9 12 15
6	le stelle taciturne;	7	2 6

7	o <u>Montagne, terribili d'omi</u> abitati da Dio,	7s+8	3 6 9 12 15
8	ove gli anacoreti	7	1 6
9	d'un tempo immemorabile per sola virtù di dolore	7s+9	2 6 10 13 16
10	conobbero i segreti	7	2 6
11	del Mondo e nelle rocce co' i cavi occhi lessero come	7+9	2 6 9 12 15
12	in libri di profeti;	7	2 6

13	<u>Montagne</u> madri , sacre <u>scaturigini</u> delle Forze	7+9	2 4 6 10 (13) 15
14	pure, quando non era	7	1 3 6
15	l'Uomo; <u>donde</u> gioiosa alla cieca tenebra sparsa	7+9	1 3 6 10 12 15
16	balzò l'alba primiera	7	2 3 6
17	e alle vergini valli guidando le forme dei fiumi	7+9	3 6 9 12 15
18	<u>scese</u> la Primavera;	7	1 6

19	<u>donde scesero</u> stirpi umane d'oltrepossente	7+8	3 6 8 (10) 13
20	vita, giù per aperte	7	1 3 6
21	vie più vaste de' fiumi, stampando titaniche orme	7+9	1 3 6 9 12 15
22	nella pianura inerte	7	4 6
23	che fumigava umida al sole purpureo , pregna	7s+9	4 6 10 13 16
24	delle future offerte;	7	4 6

25	o <u>Montagne immortali</u> , non parla nel sacro silenzio	7+9	3 6 9 12 15
26	delle cose ignorate	7	3 6
27	il vostro Spirto ? Ascolta l'anima mia se non giunga	7+8	2 4 6 8 11 14
28	un messaggio . Deh fate,	7	3 6
29	o <u>Montagne immortali</u> , che scenda dai vostri misteri	7+9	3 6 9 12 15
30	cinto di luce il Vate!	7	1 4 6

31	La speranza e la gioia fuggirono lungi dai cuori	7+9	3 6 9 12 15
32	umani; e <u>tutti i SOGNI</u>	7	2 4 6

33	della bellezza e <u>tutti</u> i SOGNI dell'arte felice	7+9	4 6 9 12 15
34	vanirono; e stringe OGNI	7	2 5 6
35	cuore un'arida angoscia; e rugge d'intorno la guerra	7+9	1 3 6 9 12 15
36	degli atroci bisogni.	7	3 6

37	<u>Chi</u> finalmente, sceso a noi dalle alture inaccessi,	7+9	1 4 6 9 12 15
38	ricondurrà la gioia?	7	4 6
39	<u>Chi</u> su la vasta fronte avrà, mai veduta possanza,	7+9	1 4 6 9 12 15
40	una luce di gioia?	7	3 6
41	O tu dalle Montagne purissime, Spirito ignoto,	7+9	2 6 9 12 15
42	scendi con la tua gioia!	7	1 6

43	<u>Dai</u> culmini virginei che splendono sotto le stelle	7s+9	2 6 10 13 16
44	pi [^] e, dalle inesplorate	7	1 (3) 6
45	sedi ove le sorgenti perenni cantano inconse	7+8	1 6 9 11 14
46	della superna estate,	7	4 6
47	dalle vene incorrotte dei geli, dal sacro silenzio	7+9	3 6 9 12 15
48	delle cose ignorate,	7	3 6

49	da tutta la grandezza venerabile delle Montagne	7+10	2 6 10 (13) 16
50	madri io t'evoco, o puro	7	1 4 6
51	Spirito senza nome, che l'occhio dell'anima vede	7+9	1 4 6 9 12 15
52	trascorrere l'oscuro	7	2 6
53	abisso dove tanto umano dolore si torce	7+9	2 4 6 9 12 15
54	e schiudere il Futuro!	7	2 6

Analisi metrica

L'ode è composta da nove strofe esastiche. In ciascuna strofa si alternano tre versi lunghi e tre settenari in rima tra loro. I versi lunghi corrispondono alla struttura esametrica tradizionale di settenario più novenario dattilico. In qualche caso, il novenario del secondo emistichio presenta eccezioni d'accento, oppure può essere sostituito dall'ottonario, e in un caso anche dal decasillabo (v. 49). Felicita Audisio ha ricondotto questa struttura a quella dell'archilochio II, composizione distica di esametro e tripodia

dattilica catalettica (riprodotta dal settenario), già sperimentata dal D'Annunzio in *Primo vere*.⁹²⁷ In generale si deve notare che la struttura esastica con alternanza di esametro e settenario era già stata sperimentata da D'Annunzio in *Pel battesimo di due paranze*, anche se là l'esametro era realizzato con settenario e ottonario.⁹²⁸

Gli *enjambement* sono piuttosto numerosi: vv. 3-4, 4-5, 5-6, 8-9, 10-11, 13-14, 14-15, 19-20, 20-21, 23-24, 25-26, 27-28, 29-30, 31-32, 32-33, 34-35, 35-36, 43-44, 47-48, 49-50, 50-51, 51-52, 52-53.

Rime e figure di suono

I versi pari di ciascuna strofa sono in rima tra loro, mentre quelli dispari sono irrelati. Da notare la rima inclusiva ai vv. 32-34 (*sogni: ogni*), rafforzata dalla ripetizione di *sogni* nel cuore del v. 33.

Figure retoriche e di ripetizione

Rispetto alle altre poesie con simile forma metrica, nelle *Odi navali* o nelle *Laudi*, qui si rilevano meno figure di ripetizione. Si trova qualche anafora, come soprattutto l'allocuzione alle montagne (con i loro epiteti).

A Dante		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<i>Oce^ano senza rive</i> infinito d'intorno e oscuro	7+9	2 4 6 10 13 15
2	ma lampeggiante, e con un <u>silenzi</u> o sotto i terribili tuoni	5+6+8	1 4 7 10 12 15 18
3	immoto ma vivente come il <u>silenzi</u> o delle labbra	7+9	2 6 11 15
4	che parlerANNO:	5	1 4
5	tenebre dei T empi, profondità dell'affANNO	7+8	3 6 11 14
6	umAnO, assidua mutazione delle cose, ritorno	9+7	2 4 8 12 15
7	perpetuo delle SORTI:	7	2 6
8	<i>oce^ano senza rive</i> tra due poli, tra il Bene e il MALE,	7+9	2 4 6 10 13 15
9	con le sue bave disperse dalla procella eternALE,	8+8	1 4 7 9 12 15
10	co' suoi abissi ingOmbri dalle spoglie dei popoli mORTI,	7+10	2 4 6 10 13 16
11	era il Destino;	5	1 4
12	e tu <u>come</u> una rupe, <u>come</u> un'isola montuosa,	7+8	2 6 10 14

⁹²⁷ AUDISIO, *Scheda metrica per "Elettra"*, cit., pp. 200-201.

⁹²⁸ PIGHI, *La "grande strofe" dannunziana*, cit., p. 444.

13	<u>Come</u> una solitudine di p ensiero e di p otenza,	7+8	1 6 11 15
14	<u>come</u> una taciturna m ole di dolor m editabondo	9+8	1 6 8 12 16
15	che ode e vede,	5	1 4
16	sorgevi uno dal gorgo; e nell'ululo delle prede,	7+9	2 6 10 (13) 15
17	nel sibilo dei n Em bi, nel rom bo delle corr Ent i,	7+8	2 6 9 (11) 14
18	il tuo orecchio udiva	7	2 4 6
19	quel s ilenzio e la s ola Parola che doveva esser detta;	7+10	3 6 9 13 16
20	e di sotto alla fr on Te percossa dalle schiume e dai v en Ti	7+10	3 6 9 13 16
21	il tuo occhio in sonne vedeva in fiammarsi il mondo	9+6	3 5 8 12 14
22	all'alta tua vendetta.	7	2 4 6

23	Allora, nei baleni e nell'ombra, lo spirito dell'uomo	7+11	2 6 10 13 17
24	stette davanti a te, ignudo, <u>senza</u> la sua carne,	7t+9	1 4 6 8 10 14
25	<u>senza</u> le sue ossa, d isvelato d avanti alla <u>scienza</u>	6+10	1 5 9 12 15
26	d el tuo d olore;	5	1 4
27	e nel cavo delle tue mani, che sapean l'arme e il fiore,	9+8	3 5 8 12 14 16
28	più mansuefatti degli augelli che la neve caccia	9+6	1 4 6 8 12 14
29	verso gli asili umani,	7	1 4 6
30	discesero i messaggi delle <u>divine</u> speranze,	7+8	2 6 8 11 14
31	i poteri sconosciuti delle verità <u>divine</u> ;	8+8	3 7 9 13 15
32	e <u>ti</u> diede i <u>suoi</u> tuoni e i <u>suoi</u> raggi il <u>tuo</u> Dio, cui <u>tu</u> alzasti il canto	10+9	3 6 9 13 16 18
33	che non ha fine.	5	1 4

34	O nutrito in disparte su le cime del sacro monte,	7+9	3 6 10 13 15
35	abbeverato solo nell'albe al segreto fonte	7+8	4 6 9 12 14
36	delle cose immortali, <u>Ero</u> e primo di nostro s Angu E	7+9	3 6 10 13 15
37	rinnovell Ant E;	5	(1) 4
38	oceanica m Ent E ove dieci secoli atroci,	7+9	3 6 10 12 15
39	carichi d'oro d'ombra d i strage d i fede e d i paura	7+10	1 4 6 9 12 16
40	metton lor foci	5	1 4
41	silenziosam Ent E; anima vetusta e nuova,	7+8	(1) (3) 6 8 12 14

42	in strutta e ign ara, memore [˘] e ind ovina, [˘] ove si serra	7s+9	2 4 6 11 13 16
43	tutto il pensier dei Saggi [˘] e palpitano il Fuoco l'Aria	7+9	1 4 6 9 13 15
44	l'Acqua e la Terra;	5	1 4

45	<u>o Risvegliatore,</u> [˘] <u>o Purificatore,</u> [˘] <u>o Intercessore</u>	6+7+6	1 5 (8) 12 14 18
46	<u>per</u> la vita e <u>per</u> la morte, [˘] o <u>tu</u> che cresci il vigore	8+8	3 7 10 12 15
47	della stirpe come il pane nato dal nostro sudore,	8+8	(1) 3 5 7 9 12 15
48	<u>noi</u> <u>ti</u> <u>in</u> vochiamo;	5	1 4
49	o <u>tu</u> che col <u>tuo</u> canto <u>dis</u> veli <u>agli</u> <u>uomini</u> <u>i</u> <u>cam</u> mini	7+10	2 6 9 12 16
50	<u>in</u> visibili e <u>dis</u> copri <u>i</u> <u>vól</u> ti <u>nascosti</u> <u>dei</u> <u>dest</u> ini,	8+10	3 7 10 13 17
51	<u>noi</u> <u>ti</u> <u>pre</u> ghiamo;	5	1 4
52	o <u>tu</u> che risusciti l'antica virtù delle contrade	6s+10	2 5 9 12 16
53	e tempri il medesimo ferro per la bontà delle spade	9+8	2 5 8 13 16
54	e per la gioia delle falci nelle profonde biade ,	9+7	4 8 13 15
55	<u>noi</u> <u>ti</u> <u>att</u> endiamo;	5	1 4

56	perocché tu sii pur sempre [˘] atteso in prodigi , come il Figlio	8+10	3 5 7 10 13 15 17
57	del tuo Dio, dai cuori che nei battiti del tuo canto	6+9	3 5 9 (12) 14
58	appresero a sperare [˘] oltre il volo delle fortune,	7+9	2 6 8 10 15
59	o profeta in esiglio,	7	3 6
60	e pur sempre <u>su</u> <u>le</u> <u>nuove</u> tombe e <u>su</u> <u>le</u> <u>nuove</u> cune,	8+8	3 7 9 13 15
61	<u>là</u> <u>dove</u> un'opra si chiuse [˘] e <u>là</u> <u>dove</u> s'apre un germe,	8+8	1 4 7 10 13 15
62	suoni il tuo <u>nome</u> santo ,	7	1 4 6
63	e il tuo <u>nome</u> pei forti sia come lo squillo degli oricalchi,	7+11	3 6 9 12 14 17
64	e solo il <u>nomar</u> del tuo <u>nome</u> , <u>come</u> il turbine agita i lembi	9+10	2 5 8 12 15 18
65	d'un gran vessillo, scuota nei <u>suoi</u> mari e nei <u>suoi</u> valchi	7+8	2 4 6 10 14
66	l'Italia inerme	5	2 4

67	Dove sono i pontefici [˘] e gli imperatori? Splendenti	7s+9	3 6 (10) 13 16
68	erano nella specie dell'oro, e stampavano con piedi	7+10	1 4 6 9 12 16
69	obliqui le vestigia sanguigne, vestiti dell'antica	7+10	2 6 9 12 16

70	frode, e i lor vestimenti	7	1 3 6
71	odoravano. Rotti come i sermenti aridi, perduti	7+10	3 6 8 11 16
72	<u>come</u> i fuscilli nella tempesta, diffusi <u>come</u> crassa	10+7	1 4 6 9 12 16
73	cenere ai vènti.	5	1 4
74	E pallido il postremo ¨ alza le mani verso le porte	7+(5+5)	2 6 8 11 13 16
75	dei cieli e attende un segno, e chiama, e nulla appare fuor che la morte.	7+7+5	2 4 6 9 11 13 15 18
76	Ma il cuore della nazione ¨ è come la forza delle sorgenti	19	2 (4) 7 10 13 (15) 18
77	meraviglioso;	5	(1) 4

78	e tu rimani alzato nel conspetto della nazione	7+9	2 4 6 10 12 15
79	con la <u>tua</u> parola <u>eterna</u> nella <u>tua</u> bocca respirante,	8+9	3 5 7 12 16
80	col <u>tuo</u> potere <u>eterno</u> nel <u>tuo</u> pugno vivo; ¨ e la <u>tua</u> stagione	7+(6+6)	2 4 6 10 12 16 18
81	sta su la <u>nostra</u> terra	7	1 4 6
82	senza mutarsi; ¨ e la <u>tua</u> virtù è dentro le radici	17	1 4 8 10 12 16
83	di nostra vita <u>come</u> il sale è nel mare, <u>come</u> la fecondità	20	2 4 6 8 11 13 19
84	è nella <u>nostra</u> terra;	7	1 4 6
85	e nulla di te perisce nei tempi ma la <u>tua</u> passione,	8+9	2 5 7 10 14 16
86	ma il <u>tuo</u> furore, ma il <u>tuo</u> orgoglio ¨ e la <u>tua</u> fede ¨ e la <u>tua</u> pietà	20	2 4 7 9 13 14 18 20
87	e la <u>tua</u> ¨ estasi ¨ e tutta la <u>tua</u> grandezza dura nei tempi come	21	3 4 8 11 13 15 18 20
88	dura la <u>nostra</u> terra.	7	1 4 6

89	Tu la <u>vedesti</u> col tuo profetico ¨ <u>onniveggente</u> ¨ occhio <u>infiammato</u>	21	1 4 9 (12) 15 17 20
90	<i>l'Italia bella</i> , come ¨ una figura emersa dall'interno	7+11	2 4 6 8 11 13 17
91	abisso del <u>tuo</u> dolore, creata dalla <u>tua</u> stessa <u>fiamma</u> ,	8+10	2 5 7 10 15 17
92	con i <u>suoi</u> monti,	5	1 4
93	con i <u>suoi</u> piani, con i <u>suoi</u> fiumi, con i <u>suoi</u> laghi,	5+5+5	1 4 6 9 11 14
94	con i <u>suoi</u> golfi, con le <u>sue</u> città ruggenti d'ire,	5+6+5	1 4 8 10 12 14
95	<i>l'Italia bella</i> ;	5	2 4
96	e la <u>tua</u> rampogna la rifece sacra, la <u>tua</u> preghiera	6+6+5	3 5 9 11 14 16
97	fece risplendere di purità le <u>sue</u> membra schiave;	5+5+6	1 4 10 13 15
98	sì che sempre gli uomini vedran su lei bella il duplice splendore	7+6+7	1 3 6 10 13 15 19

99	del cielo e del <u>tuo</u> verbo.	7	2 (4) 6
----	-----------------------------------	---	---------

100	<u>Sol nel tuo verbo è per noi la luce, o Rivelatore.</u>	8+9	1 4 7 10 (13) 16
101	<u>sol nel tuo canto è per noi la forza, o Liberatore</u>	8+9	1 4 7 10 (13) 16
102	<u>sol nella tua melodia</u> è la molt'anni lagrimata	8+9	1 4 7 9 12 16
103	pace, <u>o Consolatore.</u>	7	1 (3) 6
104	quando la cruda pena il veemente sdegno il duro spregio	7+10	1 4 6 10 12 14 16
105	si fanno eguali alle più dolci cose della foresta	9+7	2 4 8 10 (12) 15
106	primaverile	5	(1) 4
107	e la mano che torturò la carne immonda, che trattò la ghiaccia	9+11	3 5 8 10 12 16 18
108	e il fuoco, la <u>pece</u> e il <u>piombo</u> , gli <u>sterpi</u> e i <u>serpi</u> , il <u>fango</u> e il <u>sangue</u> ,	8+9	2 5 7 10 12 14 16
109	tocca segrete corde e nel silenziO fa il divin concEntO	7+11	1 4 6 11 15 17
110	ch'ella può sola.	5	1 4

111	<u>Cammineremo</u> noi ne' tuoi <u>cammini</u> ? <u>O imperiale</u>	7+8	4 6 9 11 14
112	<u>duce, o signore dei culmini, o insonne fabbro d'ale,</u>	8s+7	1 4 7 11 13 15
113	<u>per</u> la notte che si profonda e <u>per</u> l'alba che ancor non sale	9+9	3 5 8 12 15 17
114	<u>noi t'invochiamo!</u>	5	1 4
115	<u>Pel</u> rancore dei forti che patiscono la vergogna,	7+9	3 6 10 15
116	<u>pel</u> tremito delle vergini forze che opprime la menzogna,	8s+9	2 5 7 10 13 17
117	<u>noi ti preghiamo!</u>	5	1 4
118	<u>Per</u> la quercia e <u>per</u> il lauro e <u>per</u> il ferro lampeggiante,	8+9	3 7 12 16
119	<u>per</u> la vittoria e <u>per</u> la gloria e <u>per</u> la gioia e <u>per</u> le tue sante	19	4 8 13 18
120	speranze, o tu che odi e vedi e sai, <u>custode alto dei fati</u> , o Dante,	19	2 4 6 8 10 12 16 18
121	<u>noi ti attendiamo!</u>	5	1 4

Analisi metrica

La poesia è composta da undici strofe di undici versi ciascuna; in ogni strofa, otto versi lunghi sono rinterzati da quinari e settenari (vv. 4, 7 e 11 di ciascuna strofa), secondo uno schema di due tetrastici

più un tristico centrale,⁹²⁹ che ricorda la forma dell'*Annunzio*, dove l'alternanza di modulo tristico e tetrastico era stata sperimentata nelle strofe di dieci versi.

In molti casi i versi lunghi possono essere ricondotti a misure esametriche o pseudo-esametriche (soprattutto nella prima, quarta e sesta strofa), dove però si riscontrano regolarmente variazioni di accento o di misura sillabica degli emistichi (e soprattutto del secondo). Molto frequentemente, tuttavia, questi versi lunghi non sono interpretabili come esametri: talvolta è possibile scomporli in altre misure tradizionali (dove comunque è sempre presente una grande irregolarità ritmica e accentuale), ma non sempre, poiché talvolta raggiungono estensioni davvero inedite, cui forse non è più nemmeno opportuno applicare un computo rigidamente sillabico.

Tra i molti versi di nuova forma e difficile interpretazione, si vedano per esempio i vv. 86, 87 e 89, che arrivano a contare più di venti sillabe ciascuno. Nella nona strofa, poi, risulta spesso preferibile scandire i versi lunghi in tre tempi (vv. 93, 94, 96, 97, 98), mentre ai vv. 19-21 un andamento anapestico molto regolare pare affiancarsi alla scansione metrica tradizionale.

Tra le poesie “pseudo-barbare” di *Elettra*, *A Dante* è forse quella che più si avvicina a forme del verso veramente libere, spesso superando il ritmo neoclassico nella direzione di quello biblico-salmodiante che prevarrà nei *Canti della guerra latina*. Palmieri ha interpretato questi versi come «“logaedici” anzi che “esametri”». ⁹³⁰ Felicità Audisio ha parlato di «verso libero che accoglie in sé misure di tradizione e *cola* ritmici sì da avviarsi alla prosa». ⁹³¹ E alla prosa ha fatto riferimento anche Barberi Squarotti, che ha descritto l'ode come una «forma singolare di ritmo senza musica», dove «l'andamento biblico delle lasse amplissime, solenni, lentissime, presso che risolte nella prosa ritmata», è il «segno della distanza dal modello poetico di Dante e da Dante stesso», secondo una modernissima volontà di «privilegiare il concetto poetico ed etico sul metro e sull'armonia». ⁹³²

Nonostante la misura quasi prosastica dei versi e la possibilità di individuare talvolta versi metricamente coincidenti membri sintattici (es. vv. 100-101), non sembra in generale opportuno parlare di corrispondenza tra metro e sintassi, poiché risulta predominante la tendenza a spezzare i periodi su più versi e a inserire numerosi *enjambements*: vv. 5-6, 6-7, 18-19, 23-24, 25-26, 35-36, 36-37, 42-43, 46-47, 49-50, 56-57, 64-65, 67-68, 68-69, 69-70, 70-71, 72-73, 74-75, 82-83, 83-84, 87-88, 90-91, 96-97, 98-99, 102-103, 104-105, 105-106, 111-112, 119-120.

⁹²⁹ AUDISIO, *Scheda metrica per “Elettra”*, cit., p. 202.

⁹³⁰ D'ANNUNZIO, Gabriele, *Elettra*, a cura di Enzo Palmieri, Bologna: Zanichelli, 1944, p. 7.

⁹³¹ AUDISIO, *Scheda metrica per “Elettra”*, cit., p. 202.

⁹³² BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, *Dante: l'inno e altro*, in PAPPONETTI-TIBONI, *Elettra*, cit., pp. 37-50.

Rime e figure di suono

In ogni strofa si trovano numerose rime, assonanze e consonanze, ma senza che sia possibile individuare un qualche tipo di regolarità. Solo la quinta e l'undicesima strofa condividono un identico schema rimico: AAAbCCbDDDb.

Figure retoriche e di ripetizione

L'elencazione, procedimento tra i più caratteristici e più evidenti in Whitman, viene a costituire «il tipico e ripetutissimo procedimento poetico»⁹³³ dell'ode *A Dante*, in funzione dell'enfasi celebrativa. L'ode è strutturata su una similitudine che dalla prima lassa si protrae sino all'ultima: l'intera poesia è quindi percorsa dai termini di paragone riferiti all'antico poeta (si veda la seconda strofa: «rupe, [...] isola montuosa, [...] solitudine di pensiero e di potenza», eccetera), così come dalle allocuzioni-invocazioni a lui rivolte (soprattutto nella quinta strofa: «o Risvegliatore, o Purificatore, o Intercessore», e nella decima: «o Rivelatore [...], o Liberatore [...], o Consolatore [...]).

Molto usati sono anche i parallelismi, di tipo sia strutturale-sintattico (vv. 100-101) sia soprattutto sinonimico (vv. 49-50, 78-87).

Per la morte di Giovanni Segantini		Struttura del verso	Posizione Accenti
1	<u>ImplorAZIONE dei monti</u> , voci del regno alto e santo,	8+8	(1) 4 7 9 12 15
2	dolor selvaggio dei venti combattuti, profondo pianto	8+9	2 4 7 11 14 16
3	delle sorgenti pure ,	7	1 4 6
4	quando l'ombra discESA da un più alto regno bENDA	7+8	3 6 10 12 14
5	la rupe e il ghiacciaio albEGgiA solo come un cammino che attEndA	8+10	2 5 7 9 14 17
6	grandi orme venture!	7	1 3 6

7	<u>SalutAZIONE dei monti</u> , coro delle gioie prime,	8+8	4 7 9 13 15
8	laude impetuosa dei torrenti, fremito delle cime	9+7	1 4 8 10 15
9	percosse dalla meraviglia,	9	2 (4) 8
10	quando si fa la luce nelle vene della pietra	7+8	1 4 6 10 14
11	come nelle fibre del fiore perché Demetra	6+8	1 5 8 11 13
12	rivede la sua figlia!	7	2 6

⁹³³ Ivi, p. 48.

13	<u>Domina</u> ZIONE dei <u>monti</u> , purità delle cose intatte,	8+9	4 7 11 14 16
14	forza generatrice delle fiumane pròvvide e delle schiatte	7+7s+5	1 6 11 13 19
15	armate per l'eterna guerra,	9	2 6 8
16	<u>mistERO</u> delle più remote origini quando un pensiero	9+9	2 8 11 14 17
17	divino abitava le fronti emerse dai mari! O <u>mistero</u> ,	9+9	2 5 8 11 14 17
18	purità, forza <i>sopra la Terra!</i>	10	3 (4) 6 9

19	Spenti sono gli occhi umili e degni ove s'accoglie l'infinita	8+11	1 5 7 11 15 19
20	bellezza, partita è l'anima ove l'ombra e la luce la vita	8+9	2 5 7 12 15 18
21	e la morte furon come una sola	11	3 5 7 10
22	preghiera, e la <u>melodia del ruscello</u> e il <u>muggio dell'armento</u> e il <u>tuono</u>	20	2 7 11 13 17 19
23	<u>della tempesta</u> e il <u>grido dell'aquila</u> e il <u>gemito dell'uomo</u>	7+10	4 6 9 12 16
24	furon come una sola parola,	10	(1) 3 6 9

25	e tutte le cose furono come una sola cosa	8s+7	2 5 7 10 13 15
26	abbracciata per sempre dalla sua silenziosa	7+7	3 6 10 13
27	potenza come dall'aria.	8	2 4 7
28	Partita è su i venti ebra di libertà l'anima dolce e rude	6+7+7	2 5 7 12 13 16 18
29	di colui che cercava una patria nelle altezze più nude	10+7	3 6 9 13 16
30	sempre più solitaria.	7	1 3 6

31	O <u>monti</u> , purità delle cose intatte, forza, mistero	17	2 6 9 11 13 16
32	<i>sopra la Terra</i> , ella va e ritorna come un pensiero	8t+9	1 4 7 10 12 15
33	immortale <i>sopra la Terra</i> .	9	3 5 8
34	O <u>monti</u> , o culmini, il <u>su</u> o dolore fu come la vostra OmbrA	19	2 4 10 13 16 18
35	<i>sopra la Terra</i> . La <u>sua</u> gioia sarà oltre la <u>sua</u> tombA	18	1 4 8 11 12 15 17
36	un palpito della <u>Terra</u> .	8	2 (5) 7

Analisi metrica

Sei strofe esastiche, in cui si alternano due versi lunghi e uno breve, altri due lunghi e un altro breve. La ripetizione di un modulo tristico (poi recuperata anche nel *Cantico per l'ottava della vittoria*) ricorda la

struttura dell'*Annunzio*. I versi brevi oscillano dal settenario all'endecasillabo, anche se spesso con accentazioni irregolari (es. il v. 21 è un endecasillabo con accento di 5°). I versi lunghi sono generalmente versi composti, doppi o barbari, ma spesso eccedono la misura dell'esametro e non sono suddivisibili in unità tradizionali.

Se Pighi indica Victor Hugo (*Odes*, II, 5 e *Légende des siècles*, 34) quale probabile fonte per la disposizione dei versi e lo schema rimico,⁹³⁴ la Audisio rileva che questi sono versi «di altro tipo», riconducibili alla metrica barbara solo in modo allusivo, poiché costitutivamente fondati sulla «varietà sillabica».⁹³⁵ In effetti, il ritmo che ne risulta è un ritmo molto variabile, assimilabile a quello di «cola prosastici che si giustappongono come campate oratorie, da scandire secondo la partitura interpuntiva».⁹³⁶

Anche in questo caso non sembra possibile parlare di metrica semantica, poiché quasi sempre il periodo sintattico è spezzato su più versi e gli *enjambements* sono piuttosto frequenti: vv. 2-3, 4-5, 5-6, 8-9, 11-12, 13-14, 16-17, 19-20, 21-22, 22-23, 23-24, 26-27, 28-29, 32-33.

Rime e figure di suono

Tutte le strofe sono rimate secondo lo schema AAbCCb, con una regolarità che può sembrare quasi una forzatura all'interno di un contesto così libero.⁹³⁷ Nel caso della quarta e della sesta strofa la rima C è in realtà un'assonanza, intensificata dalla similarità delle consonanti coinvolte (*n* e *m* nel primo caso, nesso *mb* nel secondo).

Figure retoriche e di ripetizione

Nonostante sia possibile rintracciare alcune anfore (come la parola *terra* nell'ultima strofa), ritornelli (*sopra la Terra*), parallelismi e cataloghi (vv. 22-23), si può osservare che in questa ode le figure di ripetizione sono meno numerose che in quelle analizzate sin qui.

Canto augurale per la nazione eletta		Struttura del verso	Posizione Accenti
1	<i>Italia, Italia,</i>	5	2 4
2	<i>sacra alla nuova Aurora</i>	7	1 4 6
3	<i>con l'aratro e la prora!</i>	7	3 6

⁹³⁴ PIGHI, *La "grande strofe" dannunziana*, cit., p. 436.

⁹³⁵ AUDISIO, *Scheda metrica per "Elettra"*, cit., p. 201.

⁹³⁶ *Ibidem*.

⁹³⁷ È questo appunto il giudizio della Audisio, che lo definisce «l'orpello di un forzato parallelismo».

4	Il mattino balzò, come la gioia di mille titani,	7t+11	3 6 10 13 16
5	agli astri moribondi.	7	2 6
6	Come una m oltitudine dalle innumerevoli m ani,	7s+9	2 (4) 6 (10) 13 16
7	con un fremito solo, nei monti nei colli nei piani	7+9	3 6 9 12 15
8	si volsero tutte le frondi.	9	2 5 8
9	<i>Italia! Italia!</i>	5	2 4

10	Un'aquila sublime \checkmark apparì nella luce, d'ignota	7+10	2 6 10 13 16
11	stirpe titania, bianca	7	1 4 6
12	le penne. Ed ecco splendere un peplo, ondeggiare una chioma...	7t+9	2 4 6 10 13 16
13	Non era la Vittoria, l'amore d'Atene e di Roma,	7+9	2 6 9 12 15
14	Nike, la vergine santa?	8	1 4 7
15	<i>Italia! Italia!</i>	5	2 4

16	La volante passò. <u>Non</u> le spade, <u>non</u> gli archi, <u>non</u> l'aste,	6t+10	3 5 9 12 15
17	ma le glebe infinite.	7	3 6
18	Spandesi nella luce \checkmark il rombo dell'ali sue vaste	8+9	2 (5) 7 10 13 16
19	e bianche, come quando l'udi ^a trascorrendo il peltàste	7+9	2 4 6 9 12 15
20	su 'l sangue ed immoto l'oplite.	9	2 5 8
21	<i>Italia! Italia!</i>	5	2 4

22	Lungo il paterno fiume arava un uom libero i suoi	7+9	1 4 6 9 12 15
23	p ingui iugeri, in p ace.	7	1 3 6
24	Sotto il p ungolo dura \checkmark anelava la forza dei buoi.	7+10	3 6 10 13 16
25	Grande era l'uomo all'opra, fratello degli incliti eroi,	7+9	1 4 6 9 12 15
26	col piede nel solco ferace.	9	2 5 8
27	<i>Italia! Italia!</i>	5	2 4

28	La V ittoria piegò verso le glebe fendute il suo volo,	7t+11	3 6 7 10 13 16
29	sfiorò con le sue palme	7	2 6
30	la nuda fronte umana, la stiva inflessibile, il giogo	7+9	2 4 6 9 12 15

31	ondante. E risalia. Il vomere attrito nel suolo	7+9	2 6 9 12 16
32	balenò come un'arme.	7	3 6
33	<i>Italia! Italia!</i>	5	2 4

34	Parvero l'uomo, il rude stromento, i giovenchi indefessi	7+9	1 4 6 9 12 15
35	nel bronzo trionfale	6	2 5
36	eternati dal cenno divino. Dei beni inespressi	7+9	3 6 9 12 15
37	gonfia esultò la terra saturnia nutrice di messi.	7+9	1 4 6 9 12 15
38	O madre di tutte le biade,	9	2 5 8
39	<i>Italia! Italia!</i>	5	2 4

40	La Vittoria disparve tra nuvole meravigliose	7+9	3 6 9 (12) 15
41	aquila nell'altezza	7	1 (4) 6
42	dei cieli. Vide i borghi selvaggi, le bianche certose,	7+9	2 4 6 9 12 15
43	presso l'ampie fiumane le antiche città, gloriose	7+9	(1) 3 6 9 12 15
44	ancóra di antica bellezza.	9	2 5 8
45	<i>Italia! Italia!</i>	5	2 4

46	E giunse al Mare, a un porto munito. Era il vespro.	7+7	2 4 6 9 11 13
47	Tra la fumèa rossastra	8	1 4 7
48	alberi antenne sàrtie negreggiavano in un gigantesco	7+10	1 4 6 10 13 16
49	intrico, e s'udì a cupo nel chiuso il martello guerresco	7+9	2 6 9 12 15
50	rintronar su la piastra.	7	3 6
51	<i>Italia! Italia!</i>	5	2 4

52	Una nave costrutta ingombrava il bacino profondo,	7+10	3 6 10 13 16
53	irta de l'ultime òpere.	8	1 4 7
54	Tutta la gran carena sfavillava al rossor del tramonto;	7+10	1 4 6 10 13 16
55	e la prora terribile, rivolta al dominio del mondo,	7s+9	3 6 10 13 16
56	aveva la forma del vomere.	9s	2 5 8
57	<i>Italia! Italia!</i>	5	2 4

58	Sopra quella discese precipite l'aquila ardente,	7+9	3 6 9 12 15
59	la segnò con la palma.	7	3 6
60	Una speranza eroica vibrò nella mole possente.	7+9	4 6 9 12 15
61	Gli uomini dell'acciaio sentirono subitamente	7+9	1 6 9 (12) 15
62	levarsi nei cuori una fiamma.	9	2 5 8
63	<i>Italia! Italia!</i>	5	2 4

64	Così veda tu un giorno ~ il mare latino coprirsi	7+9	2 6 9 12 15
65	di strage alla tua guerra	7	2 6
66	e per le tue corone piegarsi i tuoi lauri e i tuoi mirti,	7+9	(2) 4 6 9 12 15
67	o Semprerinascente, o fiore di tutte le stirpi,	7+9	(2) 6 9 12 15
68	aroma di tutta la terra	9	2 5 8
69	<i>Italia! Italia,</i>	5	2 4
70	<i>sacra alla nuova Aurora</i>	7	1 4 6
71	<i>con l'aratro e la prora!</i>	7	3 6

Analisi metrica

La poesia si apre con un'antifona iniziale di tre versi, si sviluppa in dieci strofe esastiche identiche tra loro, e si conclude con una strofa finale di otto versi, dove gli ultimi tre ripetono l'invocazione iniziale. Le dieci strofe centrali sono così composte: 1 verso lungo + 1 verso tradizionale + 2 versi lunghi + un verso tradizionale + ritornello. L'invocazione in ritornello corrisponde a un quinario, mentre gli altri due versi tradizionali sono generalmente un settenario e un novenario, con qualche spostamento verso il senario o l'ottonario. I versi lunghi sono invece generalmente riconducibili all'esametro barbaro (spesso nella composizione canonica di settenario e novenario dattilico).

Anche in questo caso il Pighi individua il modello per questo schema strofico in Victor Hugo (*Odes* V, 13),⁹³⁸ mentre la Audisio suggerisce la possibilità di scandire le strofe in un archilochio II (esametro + settenario) e un alcmanio (esametro+novenario), con l'aggiunta di un esametro tra i due moduli e un quinario in chiusura.⁹³⁹

⁹³⁸ PIGHI, *La "grande strofe" dannunziana*, cit., p. 435.

⁹³⁹ AUDISIO, *Scheda metrica per "Elettra"*, cit., p. 202.

Rime e figure di suono

Tutte le strofe sono rimate secondo lo schema: AbAAbx. Molto spesso, però, le rime tradizionali possono essere sostituite da assonanza (es. *bianca: santa*, vv. 11-14 o *vespro: gigantesco: guerresco*, vv. 46, 48, 49).

Il ritornello tristico invece è rimato: xyy.

Figure retoriche e di ripetizione

L'elemento ricorsivo più evidente è chiaramente il ritornello *Italia! Italia!* nell'ultimo verso di ogni strofa, che riprende l'invocazione posta in apertura e in chiusura dell'intero componimento. Si tratta di un procedimento tipicamente whitmaniano, che ricorda soprattutto la celebre poesia *Pioneers! O pioneers!*, dove il ritornello è simile a quello dannunziano per misura, struttura sintattica e andamento ritmico ascendente.

3.3.4 *Alcyone* (1904)

Ditirambo III		Struttura del verso	Posizione accenti
1	O <u>grande Estate</u> , <u>delizia grande tra l'alpe e il mare</u> ,	5+11	2 4 7 9 12 15
2	tra così candidi marmi ed acque così soavi	8+8	4 7 10 13 15
3	<i>nuda le aeree membra che riga il tuo sangue d'oro</i>	8+8	1 4 7 10 13 15
4	<i>odorate di alga di resina e di alloro,</i>	7s+7	3 6 10 14
5	<i>landata sii,</i>	5	2 4
6	o <u>voluttà grande nel cielo nella terra e nel mare</u>	6+10	4 5 8 12 15
7	e nei fianchi del fauno, o <u>Estate</u> , e nel mio cantare,	7+9	3 6 9 (12) 15
8	<i>landata sii</i>	5	2 4
9	tu che colmasti de' tuoi più ricchi doni il nostro giorno	5+11	1 4 7 9 11 13 15
10	e prolunghi su gli oleandri la luce del tramonto	9+7	3 5 8 11 13 15
11	a miracol mostrare!	7	3 6
12	<u>Ardevi col tuo piede le silenti erbe marine.</u>	7+9	2 6 10 12 15
13	<u>struggevi col tuo respiro le piogge pellegrine.</u>	8+7	2 7 10 14
14	tra così candidi marmi ed acque così soavi	8+8	(1) 4 7 10 13 15

15	alzata; e grande eri, e pur delle più tenui vite	7+9	2 4 6 9 13 15
16	<u>gioiva</u> la tua <u>gioia</u> , e tutto vedeva la tua pupilla	7+11	2 6 9 12 (15) 17
17	grande: le frondi delle selve e i fusti delle navi,	9+7	1 4 8 10 14
18	e la ragia colare , maturarsi nelle pine	7+8	3 6 10 (12) 14
19	le chiuse mandorlette e la scaglia che le sigilla	7+9	2 6 10 (12) 15
20	pender nel fulvo, e l'orme degli uccelli nell'argilla	7+8	1 4 6 10 14
21	dei fiumi, l'ombre dei voli su le sabbie saline	8+7	2 4 7 11 14
22	vedea, le sabbie rigarsi come i palati cavi,	8+7	2 4 7 9 12 14
23	al vento e all'onda farsi dolci come l'inguine e il pube	7+9	2 4 6 8 12 15
24	amorosamente,	6	(1) 5
25	imitar l'opre dell'api,	8	3 4 7
26	disporsi a mò dei favi	7	2 4 6
27	in alveoli senza miele,	9	3 6 8
28	e l'osso della seppia tra le brune carrube	7+7	2 6 10 13
29	biancheggiAR sul lido, tra le meduse morte	13	3 5 10 12
30	brillAR la lisca nitida, la valva	11	2 4 6 10
31	tra il sughero ed il vimine variar la sua IRI,	7+7	2 6 10 12 14
32	pallida di desIRI la nube	10	1 6 9
33	languir di rupe in rupe	7	2 4 6
34	lungh'essi gli aspri capi	7	2 4 6
35	qual molle donna che si giaccia cò suoi schiavi,	13	2 4 8 10 12
36	scorrere la gòmena nella rossa	11	1 5 8 10
37	cúbia, sorgere la negossa	9	1 3 8
38	<u>viva</u> di palpitanti pinne , curvarsi al peso <u>vivo</u>	9+7	1 6 8 11 13 15
39	la pertica , la possa	7	2 6
40	dei muscoli gonfiarsi nelle braccia vellute,	7+7	2 6 10 13
41	una man rude	5	3 4
42	tendere la scotta,	6	1 5
43	al garrir della vela forte	9	3 6 8
44	piegarsi il bordo, come la gota del nuotatore,	7+8	2 4 6 9 (11) 14
45	la scia mutar colore,	8	2 5 7

46	tutto il Tirreno in fiore	7	1 4 6
47	tremolar come alti paschi`al fiato di ponENTE.	8+7	3 5 7 10 14

48	O Estate, Estate ardENTE,	7	2 4 6
49	quanto t'amammo noi per t'assomigliare,	12	1 4 6 (8) 11
50	per gioir teco nel cielo nella terra e nel mare,	5+10	3 4 7 11 14
51	per teco`ardere di gioia su la faccia del mondo,	9+7	2 4 8 12 15
52	selvaggia Estate	5	2 4
53	dal respiro profondo,	7	3 6
54	figlia di Pan diletta, amor del titan Sole,	7+7	1 4 6 9 12 13
55	armoniosa,	5	(1) 4
56	melodiosa,	5	(1) 4
57	che accordi il curvo golfo sonoro	10	2 4 6 9
58	come la citareda	7	1 6
59	accorda la sua cetra,	7	2 6
60	dolore di Demetra	7	2 6
61	che di te si düole	7	3 6
62	nè solstizii sereni	7	3 6
63	per Proserpina sua perduta primavera!	7+7	3 6 9 13
64	O fulva fiera,	5	2 4
65	o infiammata leonessa dell'Etra,	10	3 6 9
66	grande Estate selvaggia,	7	1 3 6
67	libidinosa,	5	(1) 4
68	vertiginosa,	5	(1) 4
69	tu che affochi le reni,	7	3 6
70	che inrudisci la sete,	7	3 6
71	che infurii gli estri,	6	2 5
72	Musa, Gorgóne,	5	1 4
73	tu che sciogli le zone,	7	3 6
74	che succingi le vesti,	7	3 6
75	che sfreni le danze,	6	2 5

76	Grazia, Baccante,	5	1 4
77	<u>tu ch'</u> esprimi gli aromi,	7	3 6
78	<u>tu che</u> afforzi i veleni,	7	3 6
79	<u>tu che</u> aguzzi le spine,	7	3 6
80	Esperide, Erine,	6	2 5
81	deità diversa,	5	2 4
82	innumerevole gioco dei vènti	11	4 7 10
83	dei flutti e delle sabbie,	7	2 6
84	bella nelle tue rabbie	7	1 (3) 6
85	silenziose, <u>acre</u> ne' tuoi torpori,	11	3 5 8 10
86	o tutta <u>bella</u> ed <u>acre</u> <u>in mille nomi,</u>	11	2 4 6 8 10
87	fatta per me dei sogni che dalla febbre del mondo	7+8	1 4 6 8 11 14
88	trae Pan quando su le canne sacre	11	1 3 4 8 10
89	<u>delirA</u> (<u>delira</u> il sogno umano),	10	2 5 7 9
90	divInA nella schiuma del mare e dei cavalli,	7+7	2 6 9 13
91	nel sudor dei piaceri,	7	3 6
92	nel pianto aulente delle selve assetate,	12	2 4 8 11
93	<u>o Estate, Estate,</u>	5	2 4
94	io ti dirò divina <u>in mille nomi,</u>	11	1 4 6 8 10
95	in <u>mille laudi</u>	5	2 4
96	ti <u>loderò</u> se m'esaudi,	8	1 4 7
97	se soffri che un <u>mortal</u> ti domi,	9	2 6 8
98	che in carne io ti veda,	7	2 6
99	ch'io <u>mortal</u> ti goda sul letto dell'immensa spiaggia	6+9	1 3 5 8 12 14
100	<i>tra l'alpe e il mare,</i>	5	2 4
101	<i>nuda le fervide membra che riga il suo sangue d'oro</i>	8+8	1 4 7 10 13 15
102	<i>odorate di aliga di rèsina e di alloro!</i>	7s+7	3 6 10 14

Analisi metrica

Tre strofe in versi liberi, forse riconducibili alla tripartizione classica in strofe, antistrofe, epodo.⁹⁴⁰ La prima strofa, più breve (11 versi contro i 36 della seconda e i 55 della terza), rappresenta una sorta di premessa, introducendo i temi che saranno poi ripresi e sviluppati nel corso della poesia. Tutte le strofe sono caratterizzate da un'intensa polimetria, accogliendo versi dalle cinque alle diciotto sillabe (v. 16); le misure lunghe, nettamente prevalenti nella prima parte della poesia, lasciano progressivamente spazio a misure più brevi. Moltissimi sono i versi di misura tradizionale, dal quinario all'endecasillabo (anche se con qualche eccezione di accento), ma numerosi sono anche i versi lunghi, dall'endecasillabo ipermetro (es. vv. 35, 49, 92), all'alessandrino (es. vv. 4 e 102, 28, 40, 54, 90), al doppio ottonario (es. vv. 1, 2, 3, 14, 101), all'esametro barbaro (es. vv. 12, 19, 23) e oltre: diversi sono infatti i versi che raggiungono o superano le quindici, sedici, diciassette sillabe senza essere facilmente scomponibili in misure tradizionali (es. vv. 6, 9, 10, 16, 17, 50). È stato osservato che spesso l'equivalenza di questi versi lunghi, così vari per struttura ritmica o misura sillabica, è da ricercarsi nel ricorrere costante di quattro accenti (con eventuali altri accenti secondari).⁹⁴¹

L'alternanza di versi lunghi e versi brevi tradizionali ricorda la forma tipica delle *Odi navali*, anche se qui non c'è traccia di quella regolarità strutturale e strofica. Con il Ditirambo III, anzi, siamo davanti a quello che Mengaldo ha definito «l'unico testo veramente libero dell'Alcione»,⁹⁴² con caratteristiche che già precludono alla rivoluzione della strofa lunga, come l'impiego – per ben cinque volte (vv. 24, 55, 56, 67, 68) – di versi coincidenti con una sola parola.

Nella prima parte del componimento, i versi sembrano modellarsi sulla struttura logica e sintattica del testo. La corrispondenza tra metro e sintassi inizia però a venire meno già dall'inizio della seconda strofa, con la lunga serie di complementi oggetto e infinitive retta da *vedeva* (v. 16) e *vedea* (v. 22). *Enjambements*: vv. 14-15, 15-16, 16-17, 18-19, 19-20, 20-21, 21-22, 28-29, 29-30, 30-31, 32-33, 36-37, 37-38, 38-39, 39-40, 41-42, 46-47, 84-85, 88-89.

Rime e figure di suono

Le rime non seguono uno schema regolare, ma sono numerosissime, al punto che praticamente nessun verso è irrelato, così che la «tessitura timbrica calibratissima» riesce in parte a compensare «l'irregolarità

⁹⁴⁰ In ogni caso sembra accertato che la struttura tripartita sia stata ricostruita da D'Annunzio solo “a posteriori”, nel momento in cui decise di dare a questo componimento (nato come monostrofico e poi diviso in due strofe, di 11 e 91 versi) una funzione ditirambica. A questo proposito, si veda LAVEZZI, *La disciplina della libertà nella metrica di Alcione*, cit., pp. 154-155.

⁹⁴¹ PINCHERA, *L'influenza della metrica classica nella metrica italiana del Novecento*, cit., p. 120.

⁹⁴² MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, cit., p. 141.

numerico-sillabica» della poesia.⁹⁴³ Particolarmente significativa in questo senso è la rima dei vv. 47-48, che lega la seconda e la terza strofa mediante l'artificio delle *coblas capcandadas*.

Accanto alle rime tradizionali, frequente è l'uso dell'assonanza, con valore del tutto equivalente (es. *vite* al v. 15 è in assonanza con la rima *-ine* che percorre la prima parte della strofa; *nube, rube, vellute* sono in assonanza tra loro ai vv. 32, 33, 40, e così via). Si segnala anche qualche rima interna o tecnica, come *iri: desiri* (vv. 31-32) o *delira: divina* (vv. 89-90).

Figure retoriche e di ripetizione

Numerose sono le figure di ripetizione, tra cui si segnala innanzitutto quella di *Estate* (con epiteti che possono variare o ripetersi, come *grande* o *selvaggia*) che percorre tutta la poesia. Alle ripetizioni è affidata una fondamentale funzione coesiva e strutturale: il primo verso della terza strofa, infatti, richiama sia l'incipit della prima strofa (con il recupero dello stesso vocativo, *Estate*), sia il primo verso della seconda (con l'impiego di *ardente* al v. 48 e *ardevi* al v. 12). La compattezza e la «perfetta circolarità strutturale» dell'intera poesia, poi, è garantita dal ritornello che lega i primi e gli ultimi versi dell'intero componimento.⁹⁴⁴

Particolarmente rilevante il ritornello *nel cielo nella terra e nel mare*, ripetuto al v. 6 e al v. 50, che chiaramente richiama il titolo complessivo delle *Laudi*.

3.3.5 *Canti della guerra latina* [1918]

Tre salmi per i nostri morti		Struttura del verso	Posizione accenti
I			
1	Or <u>il braccio di Roma era inalzato, la destra di Roma era levata</u> a percuotere, a rompere.	[11]	3 6 10
2	Ma più <u>non</u> vedevamo i nostri segni, <u>né</u> v'era con noi profeta, <u>né</u> con noi alcuno che sapesse fino a quando.	[11]	2 6 10
3	<u>E</u> s'udiva romore di moltitudine sopra l'alpe, simile ad ànsito di schiere che s'accalcano,		
4	il gran fumo dell'incorrotto sangue salendo <u>dalle</u> vette e <u>dalle</u> valli <u>su</u> pe' cieli e <u>su</u> pe' secoli.		
5	<u>E</u> , come allor che il sole balza fuori dai monti nella sua possa, una <u>voce</u> sono <u>senza carne</u> , che diceva:		
6	“ <i>Finché non sieno beati</i> i tuoi morti, o Roma; <i>finché non sien per te beati</i> e santi coloro che avran parte nella prima resurrezione”.		

⁹⁴³ LAVEZZI, *La disciplina della libertà nella metrica* di Alcyone, cit., p. 158.

⁹⁴⁴ Ivi, pp. 157-158.

7	<u>E</u> , come svola il brandello del panno dal corpo dell'ucciso avvolto nella vampa dello scoppio, fuggì la mia pochezza nell'ardore.		
8	<u>E respirai il respiro</u> dei nostri morti, <u>oltre</u> la vita e <u>oltre</u> l'orizzonte, <u>maschia speranza alata</u> ;		
9	ché la mia <u>speranza</u> era nell'ombra delle mie <u>ali</u> d'uomo, a sommo dello spazio combattuto;		
10	e <u>non</u> la piota <u>né</u> il sasso era quivi, da pontarvi il calcagno, da stramazzarvi giù rovescio o prono,		
11	<u>non</u> luogo di periglio misurato dalla statura, <u>non</u> fosso cupo, <u>né</u> abbattuta d'alberi, <u>né</u> sacco, <u>né</u> palanca, <u>né</u> fascina,		
12	<u>non</u> l'acre cecità della battaglia in deserto sconvolto o su vulcano fragoroso;		
13	ma tutto il firmamento m'era, come all'aquila, <u>regno</u> e <u>rapina</u> , <u>visione</u> e <u>verità</u> , <u>ricordanza</u> e <u>promessa</u> .		
14	<u>E</u> , non più soma greve d'orgoglio ma rapida virtù senza peso, io vedeva nella battaglia immensa il figliuolo e la madre, la terra e la creatura,		
15	<u>come una sola</u> volontà, <u>come una sola</u> bellezza, <u>come una sola</u> potenza, <u>come</u> un dolore <u>solo</u> , <u>come</u> una gloria <u>sola</u> .		
16	<u>E</u> rinascere udii nell'aereo cuore la parola antica e santa: " <i>Cercate la mia faccia</i> ".		
17	<i>Io cercai la tua faccia, o Patria. Con occhi mortali, con occhi immortali, con le pupille della mia fronte breve e con lo sguardo dell'infinito genere, io cercai la tua faccia, o Patria.</i>		
18	<u>E dal ghiacciaio insino alla laguna, dalla rocca dell'alpe insino alla landa petrosa, dal pascolo ch'è presso il fiume insino alla barena su la bocca del fiume, dalla città che ingemma il monte insino alla città che addenta il mare,</u>	[11]	4 6 10
19	<u>m'apparì la tua specie, mi splendette la tua forma, mi ricorse il tuo numero.</u>		
20	<u>E</u> nel mio petto, più fragile che la cèntina di pioppo entro il lino della mia ala levigato, si precipitò un turbine d'amore senza schiantarlo.		
21	<u>"Il tuo testimonio è nei vertici, o Patria, il tuo testimonio è nei luoghi sovrani, il tuo testimonio è nelle pianure, il tuo testimonio è nell'umiltà.</u>		
22	<u>Tu</u> signoreggerai da un mare all'altro. I campi distrutti <u>tu</u> li <u>seminerai</u> di <u>seme</u> eterno. Le città disfatte <u>tu</u> le riedificherai col granito dell'alpe liberata.		
23	<u>Tu</u> spezzi le mascelle del nemico e gli fai <u>gittar</u> la <u>preda</u> di tra i <u>denti</u> . <u>Tu</u> rompi a una a una tutte le sue chiusure, e <u>tu</u> metti in ruina le sue fortezze.		
24	<u>Condotte come mandre, spartite come branchi</u> sono le sue schiere. Le tue <u>son come sacrifici di giustizia, son come olocausti di purità, son</u>		

	<u>come offerte</u> da ardere interamente.		
25	Una corona brilla <u>sopra</u> esse, come <u>sopra</u> la chioma delle vergini. Il sorriso <u>precede</u> la <u>prodezza</u> , e riappare dopo l'agonia. La morte è chiara come una vittoria.		
26	O Patria, i <u>tuoi</u> primogeniti han segnato il <u>tuo</u> patto, e i <u>tuoi</u> ultimi nati hanno appreso il verbo che <u>tu</u> hai comandato. Non nascondere mai più da loro il volto <u>tuo</u> ."		
27	<i>"Cercate la mia faccia vivente"</i> comandò nel turbine il tuo verbo. <i>"Cercate la mia faccia di sangue e di sudore, di passione e di anelito."</i>		
28	<u>E</u> i geli e le acque, e le rupi e i macigni, e le sabbie e le erbe, e le selve e le mura, e tutte le cose terrestri, sotto il vento della rapidità, si trasmutavano.		
29	<u>E</u> io vidi la tua <i>faccia di sangue e di sudore, di passione e di anelito</i> . Vidi te <u>fatta carne, fatta</u> come la <u>carne</u> dei tuoi figli;		
30	<u>ché intrisa t'avea da capo col sudore e col sangue la Guerra, rimediata ti avea come pasta di frumento, ricresciuta come farina lievitata.</u>		
31	Tal donna rude sopra l'asse calca il novo <u>pane</u> con le <u>pugna</u> e co' ginocchi a farlo più <u>tegnente</u> , <u>tutta</u> di vene enfiata come nell'ira; e dietro a lei rugge la fiamma chiusa.		
32	Rimescolata avea la <u>tua sostanza</u> con la <u>sostanza</u> de' <u>tuoi</u> figli la Guerra; ricacciati i <u>tuoi</u> figli nella <u>tua</u> profondità. Ecco, e i <u>tuoi morti</u> erano i <u>tuoi</u> nati!		
33	Ecco, e la <u>faccia</u> de' <u>tuoi morti</u> era come la <u>tua faccia</u> vivente, o Patria! <u>E quanto più si combatteva, tanto eri più bella. E quanto più si moriva, tanto eri più dritta.</u>		
34	Si <u>combatteva</u> anche dal cielo, sopra i luoghi eccelsi delle nuvole. Le tue stelle <u>combattevano</u> dai lor cerchi, o Italia? Non gli angeli versavano su la terra e sul mare le coppe ferree dell'ira di Dio, ma gli uomini armati d'ali senza penne.		
35	O rombo dell'alta rapina! I fratelli di giù levavano le ciglia divampate dal fuoco e l'anima <u>ansietata</u> d'altezza.		
36	Ma presi erano nella <u>terra</u> , tenuti erano dalla <u>terra</u> , profondati in <u>essa</u> , intrisi con <u>essa</u> , carnAME con zolle, ossAME con selci.		
37	E morivano. E come i <u>corpi loro</u> formavano il <u>tuo corpo</u> , così gli spiriti <u>loro</u> facevano il tuo <u>fiato</u> , o Patria, il <u>tuo fiato</u> possente.		
38	<u>E</u> gli uomini <u>alati</u> , sospesi nel mezzo del cielo come in <u>sommo</u> d'un'anima <u>immensa</u> , sentirono <u>l'ala</u> di ferzi e di verghe <u>vivere</u> come se l'agitasse con l'òmero divino la datrice di quercia, la datrice di lauro.		
39	<u>E tu dicevi: "Or chi mi condurrà nella città fedele? chi mi menerà insino al mio bel colle di San Giusto? chi mi guiderà, lungo le colonne e lungo i secoli, a cogliere la palma che m'aspetta?"</u>		

40	<i>I morti, Italia, i tuoi morti.</i>	8	2 4 7
41	<u>E tu dicevi</u> : “Or chi mi reca le dolci mie città della marina come Eufrazio il martire con le mani velate offre il suo tempio di Parenzo a Dio?”		
42	<i>I morti, Italia, i tuoi morti.</i>	8	2 4 7
43	<u>E tu dicevi</u> : “ <u>Con chi</u> passerò io per la Porta Gèmina e sotto l’Arco dei Sergi e tra le sei colonne di Cesare Augusto, nella mia sacra Pola? <u>con chi</u> m’affacerò sul mare, per gli ordini del bianco Anfiteatro, a noverar le navi imprigionate?”		
44	<i>Con Roma, o Italia, con Roma e con i tuoi morti.</i>	5+8	2 4 7 9 12
45	<u>E tu dicevi</u> : “ <u>Io</u> trionferò. <u>Io</u> romperò il nemico nella <u>mia</u> terra e <u>io</u> lo calcherò sopra i <u>miei</u> monti. <u>Io</u> spartirò le Giudicarie, <u>misurerò</u> la valle dell’Isonzo, <u>riscolpirò</u> le rosse Dolomiti.		
46	<u>Mia</u> nell’alpe è la città che Dante cuopre; <u>mia</u> sul golfo quella dove approda, sceso dall’alpe, il giovinetto sanguinoso, vittima integra e novo pegno certo.		
47	<u>Mie tutte</u> le città del <u>mio</u> linguaggio, <u>tutte</u> le rive delle <u>mie</u> vestigia. Mando segni e portenti in mezzo ad esse.		
48	Ma in Zara è la forza del mio cuore; su la Porta Marina sta la <u>mia</u> fede, ed in Santa Anastasia arde il <u>mio</u> vóto. Grida, o Porta! Ruggi, o città, coi tuoi Leoni! <u>A te</u> darò la stella mattutina.		
49	<u>A te</u> verrò, e di sotto alla tavola del tuo altare trarrò i tuoi stendardi. Li spiegherò nel vento di levante. O mare , non <u>mi rendere</u> i <u>miei</u> morti, né le <u>mie</u> navi. <u>Rendimi</u> la gloria.”		
50	E allora udita fu dall’alto una <u>voce senza carne</u> , che diceva: “Beati i <u>morti</u> .” Fu intesa una <u>voce</u> annunziare: “Beati quelli che per te <u>morranno</u> .”		

II			
1	<u>In qual</u> pianura, <u>in qual</u> chiostra di rocce, lungo <u>quale</u> fiumana, tra <u>quali</u> torrenti, sopra <u>quale</u> carnaio senza croci, in vista di <u>qual</u> città fumante, sarà oggi celebrato il sacrificio del Corpo e del Sangue di Cristo ?		
2	L’obice romba sul Monte Nero, il mortaio tuona sul Pedimonte. Tutto il Carso è fragore di ruina . Nella valle del Fella si combatte , ed in Plava selvosa; <u>si combatte</u> al traghetto di Canale, e nella conca di Plezzo dalle quattro gole.		
3	Sono scrollate le guardie di Tolmino. Gradisca croscia , gialla di foglie e d’ira; ruggia l’Isonzo alle chiuse di Sagrado; e Monfalcone dall’artiglio veneto, co’ suoi scafi di ferro su le travi nere, arde in vista di Duino folgorato, rogo navale.		

4	<u>O Vescovo</u> castrense, i tuoi fanti hanno parato il legno dell'altare con le coperte brune <u>ove giacquero a notte entro la fossa, ove all'alba taluno sanguinò</u> . Qualche grumo è forse tra le pieghe. Ma la tovaglia è candida, come la cima della Dolomite nel <u>cielo</u> eterno.		
5	E v'è <u>silenzio</u> come in quell'altezza, <u>silenzio</u> inviolabile.	11+6s	4 6 10 13 16
6	<u>O Vescovo</u> di Dio, prim <u>A</u> T <u>E</u> della str <u>A</u> G <u>E</u> , oggi la tua <u>preghiera</u> ha <u>per guglie... le baionette in asta... per istromenti... le batterie coperte</u> , che s'intonano in <u>coro come</u> il saltero e il flauto, <u>come</u> il cembalo e la cetera nell'alleluia.		
7	Inginocchiate <u>sono</u> le tue milizie, sotto l' <u>irta</u> selva dei ferri <u>chine</u> le teste floride, <u>chine</u> le facce imberbi. <u>Irta</u> ed <u>aguzza</u> è la <u>preghiera</u> , e senza canto.		
8	L'Operaia <u>terribile</u> <u>trascorre dal primo all'ultimo e dall'ultimo al primo</u> . Segna gli eletti. Metà ne <u>prende</u> . Tutti anche li <u>prende</u> . La lanugine brilla su le gotte come su i pioppi l'oro dell'autunno.		
9	Bello è taluno, come un iddio del Fòro. E <u>dice</u> il sacerdote: "Dal profondo io ti chiamai". <u>Dice</u> l'antiste: " <u>Giacciono nella polvere, addormentati sono nella polvere</u> ; perciocché il riposo di tutti egualmente sia nella <u>polvere</u> ".		
10	<u>Chiamali</u> , o Patria. Dove sono i tuoi morti? Sollevali dal profondo, a uno a uno, ciascuno pel suo nome, e i <u>sepolti</u> e gli <u>insepolti</u> , e <u>quelli</u> che non han più viso, e <u>quelli</u> che son caldi tuttavia, <u>quelli</u> che cadono mentre tu respiri, proni o riversi.		
11	Dove sono? Nei valichi dello Stelvio, nella gola del Braulio, tra le nere vette simili ai pinnacoli dei duomi, o alla soglia dei ghiacciai raggianti. <u>Chiama, e numera</u> .		
12	Nel Tonale giacciono, sotto la punta d'Ercavallo grigia, nella malga o sul picco, là dove tagliarono la roccia come il boscaiuolo pone il conio e la scure nella rovere.		
13	Dormono tra le nevi dell'Adamello e gli ulivi del Garda melodiosi, a Storo, ad Ampola, a Condino, ossa <u>d'eroi</u> su ceneri <u>d'eroi</u> , soavemente. <u>Chiama, e numera</u> .		
14	<u>Chiamali</u> da Vai Daone, <u>chiamali</u> dal Ponale, e dalle rive del tuo Chiese cerulo dove si bagnarono ridendo, a modo di pastori, nel caldo giugno, quando le rupi rosee stillavano e i colli erano cinti d'allegrezza.		
15	<u>Chiama quelli</u> che stanno su l'Altissimo, nella prim'alba della guerra preso come i leoni abbrancano la preda, con un sol balzo; e la rugiada fu la prima notte ne' loro pugni, quando gli astri danzavano lungo gli orli del giorno e le radici del monte giubilavano.		
16	<u>Chiama quelli</u> che caddero in Vallarsa scorgendo di lontano <u>biancheggiare</u> la dolce Rovereto tra i due <u>scheggioni</u> che parean vermigli del lor sangue fuggente;		
17	<u>e quelli</u> tumulati sul Salubio, al limite del bosco, nel prato eguale ove		

	fiorisce il colchico violetto come l'asfodelo, tra le baite esanimi;		
18	e <u>quelli</u> fitti sotto l'Armentera travagliato di bolge qual monte di castighi , o stronchi sotto le rocche dei Titani, schiantati sotto le Pale rosseggianti, sotto i mastii di Lavaredo opachi, ai piedi delle Tofane crudeli, nelle ambagi di ghiaccio e di macigno,		
19	essi gli assalitori senza grido, <u>con</u> le funi e <u>coi</u> ganci, <u>coi</u> raffii e <u>coi</u> ramponi , <u>coi</u> lor calzari taciti di corda , <u>coi</u> lor pugni più duri che manopole di piastra, <u>coi</u> lor cuori d'invitto diamante che brilla per gli squarci dei costati .		
20	<i>Chiama e numera. <u>Quelli</u> che gittarono incontro alle trincee fetide e cupe l'inno di giovinezza come fascio di raggi e caddero col canto puro nella gola aperta, sepolti nei tesori della neve, <u>quelli</u> udranno e verranno.</i>		
21	<i>Chiama. <u>Quelli</u> che rimasero su la via di Vercoglia, in notte cauta, calzati d'astuzia, accanto ai loro carri cui aveano ben unto i mozzi e fasciato i cerchi d'umida paglia accanto ai fidi cavalli dagli zoccoli avvolti di lana, <u>quelli</u> udranno e verranno.</i>		
22	<i>Chiama. <u>Quelli</u> che caddero in co dei <u>ponti</u>, su l'Isonzo selvaggio, che a mezzo lasciarono i <u>ponti</u> di fortuna costrutti nel buio <u>col</u> coraggio e <u>col</u> legno, che si persero fra le assi fendute, fra le barche sfasciate, fra le travi divelte, si voltarono a valle, s'enfiarono d'acqua notturna, s'impigliaron ne' vinchi o s'arrenarono presso alle foci, <u>quelli</u> udranno e verranno.</i>		
23	<i>Verranno <u>dalle</u> balze della Val Dogna, <u>dalla</u> Forcella del Cialalot, <u>dal</u> Quaternà ripido e foggio, <u>da</u> tutta l'alpe indomata, gli assodatori di vie, eredi dell'arte di <u>Roma</u>, che per <u>cemento</u> diedero un sangue <u>romano</u>, che con le vene <u>cementaron</u> le selci.</i>		
24	<i>Chiama, e numera. I frombolieri orgolesi dalle <u>fionde</u> di canape attorta scagliarono il fuoco e caddero, col rombo sul capo, col dito nel cappio, più belli del figlio d'Isai. Si leveranno al tuo grido, come nell'albe del Supramonte, girando la <u>corda</u>.</i>		
25	E il cacciator di camosci , piombato giù dal dirupo ch'egli solo calcò, rotolato col masso nel botro, si leverà di sotto alla morA .		
26	E <u>quelli</u> che schiantò l'ala nembosa della Vittoria crosciando su la vetta di Plava, grideranno verso te ancor ebbri d'assalto.		
27	E colui che portò su le spalle il cadavere conteso e le prede e i trofei per entrar col <u>fratello</u> nel buio, tornerà col <u>fratello</u> alla battaglia.		
28	<i>Chiama, e numera. Lungo i recinti di Globna, lungo le trincere di Zagora, contro gli spineti di ferro, entro i ferrei forteti squarciati, al passo di Voraia, su la cresta di Vrata, sotto il Rombon tenebroso giacciono, in Saga dormono, in Oslavia sognano i tuoi morti;</i>		
29	e <u>taluno</u> ha la nuvola per sua coltre e la caligine per sue fasce; e <u>taluno</u> è covato dalla nuvola corusca , qual semidio che si rigeneri o si trasfiguri;		

30	ed altri, che il nimbo irrespirabile avvolse, sta con la maschera in volto, qual nell'occulto sepolcro il re larvato.		
31	O Aquileia, donna di tristezza, sovrana di dolore, tu serbi le primizie della forza nei tumuli di zolle, all'ombra dei cipressi penserosi.		
32	Custodisci nell'erba i morti primi, una verginità di sangue sacro, e quasi un rifiorire di martirio che rinnovella in te la melodia.		
33	La Madre chiama; e in te comincia il canto. Nel profondo di te comincia il canto. L'inno comincia degli imperituri quando il divino calice s'inalza. Trema a tutti i viventi il cuore in petto. Il sacrificio arde fra l'alpe e il mare.		
34	Dice l'antiste: "L'acque se ne vanno via dal mare, e i fiumi si seccano e si asciugano. Così, quando l'uom giace in terra, ei non risorge. Finché non vi sien più cieli, i morti non si risveglieranno, e non si desteran dal sonno loro."		
35	Risponde il canto: "O Patria, ecco, noi siamo in piè, se tu di noi ti ricordi. Se tu ci chiami ancora, eccoci alzati. Siamo le tue ossa e la tua carne. Conta il nostro numero nel tuo numero; e ricomatteremo."		
36	Dice l'antiste: "Come un monte cade e scoscende, come una rupe è divelta dal suo luogo, e l'acque rodono le pietre, così tu fai perire la speranza dell'uomo."		
37	L'inno risponde: "Noi la tua speranza l'abbiamo saziata di midolla e di sangue. Ella è tremenda come belva immane. Ponila innanzi a noi, che ci conduca dove tu vai; e ricomatteremo."		
38	Dice l'antiste: "O Dio, mia Rocca, perché mi hai tu dimenticato? Or io me ne vo vestito a bruno, per l'oppressione del nemico, mentre mi è detto tutta notte: 'Dove è il tuo Dio?'"		
39	Conclamano gli eroi: "Signore Iddio delle vendette, o Iddio delle vendette, appari in gloria!		
40	Quelli che stanotte hanno recato a noi buone novelle, sono stati una grande schiera e lieta. Sopra costoro e sopra noi non ha potestà la seconda morte. O Patria, eccoci alzati. Conta il nostro numero nel tuo numero; e ricomatteremo."		

III			
1	Io non ti mentovai, monte dell'ira, nominato dal nome dell'Arcangelo folgorante; non gridai verso te, monte di quattro gioghi, monte di quattro teschi, calvario della nostra passione.		
2	Ma sì ti tacqui sopra gli altri luoghi, sopra gli altri carnai della salvezza, perché più mi cocessi nel mio petto, perché più mi grondassi e mi crosciassi nel mio profondo.		
3	Quando la Patria segni nel suo numero invincibile il numero dei morti e il suo soffio moltiplichi con l'ansia degli insepolti, quale tra le schiere più disperate varrà mai quest'una che ancor si scaglia?		

4	Quando nel giorno di giustizia, contro le nazioni immonde, i liberatori s'aduneranno a giudicare l'opra d'ognuno innanzi di partire e terra e mare, quali ossa avranno un tanto peso? qual misura di sangue sarà più colma?		
5	Quando sopra il tumulto e sopra il crollo, sopra i regni dirotti e sopra le stirpi sradicate, sopra i naufragi e sopra i salvamenti, apparirà di subito la Musa ineffabile, chi le parrà più bello?		
6	“Ecco, dunque, le armi son cadute dai pugni esangui. Dinanzi alla bellezza riaccesa, ora conviene rassegnare i morti. Guarda questi, contemplali in silenzio, alta eroina.		
7	Non altrimenti nella greca selva giacevano i giovinetti uccisi dalla fiera o dal dardo, prima di trasmutarsi in fiore o in astro. Si compiace pur sempre l'artefice divino in questa creta. Guarda, o Novella.”		
8	Io ti guardai, chinato sopra te, o figlio mio supino nella petraia fumigante, mentre tutti i gironi del monte atroce urlavano a furore. E l'immortalità ebbe il tuo volto.		
9	E la battaglia ebbe la tua bellezza. E il furore degli uomini ebbe da un dio un culmine silente. E la polla del sangue che colava calda dal tuo costato era bevuta dal duro scoglio.		
10	O monte della sete, rocca di siccità, quanto bevesti! O Carso dalle bocche insaziabili, o squallido sepolcro sitibondo, un rosso fiume ai tuoi fiumi di sotterra aggiungi, se notte e dì t'abbeverai di strage?		
11	Non si mescolano i due sangui avversi; ma ristagna l'impuro nelle schegge e pei botri, s'accaglia, e solo il puro corre profondamente rifiammeggiando pei meandri cavi.		
12	Lo sanno i prodi: versano il sangue a gara. Lo sanno i prodi, e vuotano le vene. L'anima invitta sprema la ferita e smunge il cuore. L'ultima goccia è quella che più splende.		
13	Nel bel Timavo dalle sette fonti scese a lavare il suo cavallo bianco un de' gemini eroi; né l'acqua oblia. Ma quest'emulo suo sanguigno è tutto gloria che ferve, gloria impetuosa.		
14	È una piena di gloria senza foce. È una piena di gloria che ti cerca per isboccare in te, mare dei figli, nel tuo silenzio, gorgo del futuro.		
15	Allora i morti avranno un nuovo cantico, e il deserto sarà santificato.		

Analisi metrica

Come indicato dal titolo, il testo è diviso in tre salmi: non si tratta più di versi tradizionali, barbari o lunghi, ma di veri e propri versetti in prosa ritmica. Il primo salmo è composto da 50 versetti, il secondo da 40, il terzo da 15.

Nonostante la dominante tendenza alla distensione prosastica, sembra comunque ancora possibile individuare delle misure tradizionali all'interno del testo. Il primo versetto del primo salmo, per esempio, si apre con un endecasillabo perfettamente regolare (*or il braccio di Roma era inalzato*); lo stesso

si può dire per il versetto 2 (*ma più non vedevamo i nostri segni*), o per il 18 (*e dal ghiacciaio insino alla laguna*), e così via. Inoltre si segnalano alcuni versetti più brevi, vicini alle misure tradizionali, come il ritornello dei vv. 40 e 42, interpretabili come ottonari, e il v. 44, forse un esametro barbaro scandibile in quinario e ottonario.

Ogni versetto è in sé autonomo, ma tutti sono strettamente collegati tra loro, come parte di un discorso unitario. In certi casi, il legame è particolarmente evidente anche a livello di struttura logico-sintattica: per esempio, nel primo salmo, il versetto 5 apre il discorso diretto del 6, i versetti 8-13 fanno parte di un unico lungo periodo. Sono poi le figure di ripetizione, e in particolare le anafore, a rendere la struttura compatta (molti versetti sono aperti dalla congiunzione *e*, molti da *non*, ecc.).

Rime e figure di suono

Non è possibile individuare delle rime tradizionali; in questo testo «la rima non è più una omofonia di sillabe, ma una ripetizione di parole e di gruppi di parole», ovvero «rima psichica», proprio come nella poesia di Whitman.⁹⁴⁵

Molto numerose sono poi le allitterazioni, che contribuiscono a scandire il ritmo in tutti i versetti.

Figure retoriche e di ripetizione

Più insistenti che mai sono le figure di ripetizione di ogni genere. In particolare, più frequente del solito è l'uso del parallelismo di tipo sintattico-strutturale, grazie al quale interi versetti sono generati dalla ripetizione di una stessa struttura sintattica che si ripete con parole e concetti diversi (come nel caso dei versetti 18, 19, 21, 24 del primo salmo).

Proprio alle ripetizioni è affidato il ruolo di conservare la “poeticità” di questi testi, di scandirne il ritmo e la musicalità. In assenza di una struttura strofica o rimica tradizionale, sono le ripetizioni, vicine e lontane, che contribuiscono a rendere il testo coeso e unitario. Un esempio eclatante è costituito dall'anafora dell'imperativo *chiama* (spesso nella variante *chiamali* o *chiama, e numera*) che apre nove versetti nella sezione centrale del secondo salmo.

La preghiera di Doberdò		Struttura del verso	Posizione accenti
1	San Francesco lacerato e logoro piange silenziosamente in ginocchio sul gradino spezzato dell'altare maggiore.		
2	Per lo squarcio del tetto il mattino di settembre gli illumina le piante dei piedi piagate; ed è come un lume che raggi dalle sue stimate di amore.		

⁹⁴⁵ JANNACCONE, *La poesia di Walt Whitman*, cit., p. 64.

3	In questo <u>lume</u> soffrono i feriti della notte colcati su la paglia lungo il muro superstite della povera casa di DIO.		
4	<u>Non</u> ha più tovaglia la <u>tavola dell'altare</u> , <u>né</u> candellieri, <u>né</u> palme, <u>né</u> ciborio, <u>né</u> turribolo, <u>né</u> ampolle, <u>né</u> messale, <u>né</u> leggiO.		
5	A mucchio su la <u>tavola dell'altare</u> stanno gli <u>elmetti</u> dei <u>morti</u> , le scarpe terrose dei <u>morti</u> . <i>Per ciò il Poverello qui piAngE.</i>		
6	<i>Gli elmetti ammaccATI, scrostATI, forATI, l'un su l'altro, grigi come la cenere, col cuoio dentro macero di sudore, intriso di sAnguE.</i>		
7	<u>Gli elmetti</u> ch'eran tenuti dalla sogà sotto il <u>mento</u> dei <u>morti</u> , e per torli <u>fu fatto un poco di forza alla mascella dura</u> .		
8	Le scarpe ch'eran rimaste ai <u>pie di per giorni</u> e <u>per giorni</u> e <u>per giorni</u> <u>in fango in polvere in sasso</u> , e <u>furono rotti i legaccioli per tirarle dai pie di freddi</u> allineati su l'orlo della sepoltURA.		
9	Le <u>spoglie</u> del capo e dei <u>pie di</u> , serbate pei vivi che nella battaglia morranno, gravano l'altare del <u>sacrificio incruento</u> .		
10	Solo v'è con le <u>spoglie</u> ' il <u>Cristo</u> che porta la <u>croce</u> , la <u>sesta Stazione</u> , un'immagine di <u>purità</u> e di <u>patimento</u> .	7+9	1 3 6 9 12 15
11	Il medico, tra <u>fiaschi fasce garza</u> e <u>cotone</u> , <u>curvo</u> su la cimasa della balaustrata di legno malferma scrive le sue <u>tristi tabelle</u> .		
12	Da presso, ripiegate, <u>contro</u> il muro <u>cadente</u> , <u>simili</u> a vecchie bandiere <u>chiuse</u> nelle <u>custodie</u> di tela, maculate di rosso e di brUnO, poggiano le <u>bianche barELLE</u> .		
13	I feriti dell'assalto nottUrno, discesi dalle trincee scavate nelle petraie del colle, <u>simili</u> a un armento sublime <u>giacciono</u> sopra la <u>paglia</u> .		
14	Bocconi <u>giacciono</u> a covare il dolore, <u>o</u> supini a fisarlo, <u>o</u> sul fianco e sul gomito, <u>o</u> rattratti, <u>o col</u> braccio dietro il <u>capo</u> , <u>o col</u> <u>capo</u> tra i ginocchi, <u>o con</u> un sorriso d'infante nella bocca assetata, <u>o con</u> nelle occhiaie torbide la vertigine della battAGLIA.		
15	<u>Non</u> si IAGNANO, <u>non</u> chiamano, <u>non</u> dimANDANO, <u>non</u> fanno parola. Taciturni, aspettano che di <u>strame</u> in <u>strame</u> li trasmuti la Patria, con le tabelle quadre legate al collo da un filo, <u>ov'è scritta la piaga e la sorte</u> .		
16	Stanno tra paglia e macerie, sotto travi stroncate, lungo un muro fenduto, nella chiesa senza preghiere. E guatano per lo <u>squarcio del tetto</u> se non si curvi sul loro patire <u>l'angelo col dittamo bianco o col papavero nero la morte</u> .		
17	<u>Sanguinano</u> gli adulti, robusti e irsuti, con vólti intagliati dall'ascia latina. <u>Domina</u> taluno il <u>dolore</u> , con cipiglio selvaggio, masticando la gialla festUCA.		
18	<u>Sanguinano</u> i <u>giovinetti</u> : e le <u>stille</u> si <u>rappigliano giù</u> per la lanugine prima. <u>Socchiude</u> taluno le ciglia, e sente la <u>mano materna</u> sotto la nuCA.		
19	Biondi e foschi, pallidi come l'abete della <u>gabbia</u> che chiude la <u>granata</u> dall'ogiva d'acciaio, <u>fuliginosi</u> come se escissero <u>fabbri lesi</u> dalla <u>fucina tremenda</u> .		
20	Sembrano corpi formati di terra con in sommo un viso di carne che duole. Ai ginocchi delle brache consunte è rimAstO il <u>sigillo rossastro</u> del <u>CarsO</u> . Ma una rosa verace <u>fiorisce</u> a <u>fior</u> d'ogni <u>benda</u> .		

21	<i><u>Pochi su poca paglia</u>, tra macerie e rottami, in una miseranda ruina, dove tutte le immagini della Passione furono abbattute o distrutte, tranne una: la SESTA.</i>		
22	E, com'essi respirano ed ansano, il luogo si riempie d'una santità vivente come quella che precede il Signore quando si manifesta.		
23	Costui dal capo bendato, dalla barba crespa che imbiutano i grumi, con negli occhi di fiera l'ardore intento della fede novella, non è simile ai giovani discepoli in Cristo, a Filippo di Betsaida, ad Andrea frater di Simone, quando il Figliuolo dell'uomo non avea pur dove posare la GUANCIA?		
24	E questo imberbe dallo sguardo cilestro, dal virgineo volto inclinato, ove un fuoco chiuso traspare pel teschio che solo è coperto di carne quanto basta a significare il dolore, non somiglia Giovanni il diletto quando si piega verso il costato che sarà trafitto dal colpo di LANCIA?		
25	<i><u>Pochi su poca paglia</u>, tra un muro fenduto e un muro crollato. E dietro hanno i loro monti, le loro valli, le loro fiumane, le lor dolci contrade, le lor città di grazia in ginocchio davanti ai lor duomi costrutti con la pietra natale.</i>		
26	E qui sanguina l'Umbria, e sanguina qui Lombardia, e sanguina Venezia la bella, sanguina la Campania felice, sanguina Sicilia l'aurata, e Puglia la piana, e Calabria la cruda, e Sardegna in disparte, e meco la terra mia preta, e tutta la Patria riscossa con Roma la donna immortale.		
27	Or chi mai su la povera casa di Dio, a raccogliere tanta offerta di porpora, gira su lo squarcio del tetto, con arte titanica, una sì vasta cupola in gloria?		
28	È l'artefice dei templi novelli, simile a un Buonarroto ventenne, pari al Genio vittorioso che calca il barbaro schiavo e guata di là dalla vittoria?		
29	Silenzio, umiltà, pazienza. Stagna la vena. La rosa è colma. Taluno s'addorme, col braccio sotto la gota. Lo vegliano i fratelli che non hanno tregua al penare.		
30	Entra una barella carica d'altre spoglie di morti, carica di scarpe terrose e d'elmetti forati. Si ferma davanti all'altare.		
31	<i>Gli elmetti ammaccati, scrostati, forati, l'un su l'altro, grigi come la cenere, col cuoio dentro macero di sudore, intriso di sangue.</i>		
32	Le scarpe lorde di terra rossigna, con qualche scheggia di sasso, con qualche fil d'erba calcata, con qualche foglia di quercia confitta dal chiodo che lustra. Per ciò il Poverello qui piange.		
33	Piange inginocchiato su la sua tonaca logora ai ginocchi, lacera agli orli che scoprono i piedi suoi scalzi. Lacrima, e non s'ode. Tanto ama, e rompersi non s'ode il suo petto.		
34	Entra una barella che porta un soldato con la benda su gli occhi, con una gamba prigioniera tra due assi grezze. Ed è come il mendico di Gerico, Bartimeo. È come l'infermo della piscina, l'uomo di Betesda, sul letto.		
35	Forse non sa ch'egli è cieco. E dice anch'egli forse nel cuore: "Figliuolo dell'uomo, abbi misericordia di me." Ed ecco appesa gli è al collo, con un frusto di corda, la tabella ov'è scritto il male e il destino.		

36	Ma d'improvviso entra per lo <u>squarcio</u> irto di travi tronche una <u>rondine</u> spersa, l'ultima <u>rondine</u> ; e nel silenzio <i>getta un grido, due gridi</i> . <u>Sorvola</u> l'altare. <u>Sorvola</u> le macerie, lo strame, le piaghe, l'ambascia, l'attesa. <i>Getta un grido, due gridi</i> . Dà un guizzo di luce. Ha seco il mattINO .		
37	E il Santo <u>rapito</u> si volge alla creatura di Dio, con ferme su la <u>faccia</u> le lacrime come la rugiada su la <u>foglia</u> è prima del sole. E <u>tutte</u> si volgono <u>rapite</u> alla messagggera d'una stagione sublime le <u>facce</u> del glorioso dOLORE .		
38	E <u>tutti</u> sono fanciulli, <u>tutti</u> nel sangue innocenti. E il cieco si leva sul gomito, con l'anima trapassa le fasce, si tende verso l'ala invisibile che muove l'aura del miracolo intorno. E ode ridiscendere nella cASA disfatta il SignORE .		

Analisi metrica

Salmo composto da 38 versetti. La tensione prosastica, comunque dominante, è però sempre contrappuntata (soprattutto nella seconda parte del testo) dalla forte ritmicità, dalle numerose ripetizioni e allitterazioni, e anche dalla possibilità di individuare cellule di metrica tradizionale. Il versetto 10, per esempio, si apre con un esametro perfettamente tradizionale, composto cioè da un settenario e da un novenario dattilico. Lo stesso vale per la frase che sigilla il ventesimo versetto (*ma una rosa verace fiorisce a fior d'ogni benda*), mentre la clausola dei versetti 5 e 32 è un novenario dattilico (*per ciò il Poverello qui piangè*).

Rime e figure di suono

La grande novità di questo salmo rispetto ai precedenti è la regolarità della struttura rimica: tutti i versetti sono legati a coppie da rima baciata, in un solo caso sostituita da assonanza (*piange:sangue*, versetti 31-32). L'inserimento della rima tradizionale in un salmo di questo tipo, naturalmente, ne contraddice la natura prosastica, marcandone con forza l'essenza specificatamente poetica.

Figure retoriche e di ripetizione

Accanto alla rima tradizionale, è impiegata con alta frequenza la rima psichica (anche in posizione diversa dall'anafora) tra un versetto e quello successivo, a creare una sorta di legame tra *coblas capfinidas*: è il caso della ripetizione di *lume* tra versetti 2 e 3, *spoglie* tra i versetti 9 e 10, *giacciono* ai versetti 13 e 14, *arte* e *artefice* (con figura etimologica) ai versetti 27 e 28, *piange* ai versetti 32-33.

Una funzione simile è svolta anche dalle antitesi, spesso in forma di chiasmo, come al versetto 16 («l'angelo col dittamo bianco o col papavero nero la morte») o al versetto 26 («qui sanguina l'Umbria, e sanguina qui Lombardia»).

Tra i numerosi ritornelli, si può segnalare almeno che il versetto 31 si ripete identico al 6.

All'America in armi		Struttura del verso	Posizione accenti
I			
1	Mattino oceanico della <u>Libertà</u> alzata sul fondamento di sangue e d'anima dalle spalle dei suoi <u>tredici</u> artIERI,		
2	<u>giorno</u> della <u>giovine</u> Republica che delle <u>tredici</u> colonie fece il fascio consolare di <u>tredici</u> verghe intorno alla scure dei pionIERI,		
3	gli Italiani lodano l'Iddio che lor concesse di salutarti <u>oggi</u> in piedi sotto il croscio della vittoria romana,		
4	essi che <u>oggi</u> <u>ti danno</u> , o <u>Libertà</u> , per <u>tu</u> o diadema il <u>sasso</u> scolpito del Grappa e <u>ti danno</u> il Piave flessibile per <u>tu</u> a collANA.		
5	O Terrestre, lasciato hai il tuo piedestallo solitario e non voli, ma cammini stampando la terra co' tuoi <u>calcagni</u> senza <u>calzari</u> .		
6	<u>Guardaci</u> . Siamo il tuo <u>amore</u> . <u>Amiamo</u> il lampo de' tuoi occhi più che il guizzo dei nostri focolARI.		
7	<u>Guardaci</u> . Riconosci il tuo <u>amore</u> . <u>Abbiamo</u> combattuto per te divinamente come la giovinezza del mondo pugnava a MaratONA.		
8	Per questo tuo giorno, <u>con la mano della vita e con la mano della morte</u> , liberali entrambe, abbiamo tessuto la tua <u>corONA</u> .		
9	La <u>corona</u> di spighe alla Fertile! L'ora del combattimento fu l'ora della <u>messe</u> per la Madre degli eroi e delle biADE.		
10	<u>Per mietere</u> , la sua gente <u>ha impugnato le falci</u> ; e <u>per uccidere ha brandito le spADE</u> .		
11	S'inchinarono le messi e brillarono nel vento come le schiere nella battaglia.		
12	<u>Rinasc</u> e a noi un pane vittorioso, e ai nostri dolci feriti si <u>rinnova</u> il letto di <u>pAGLIA</u> .		
13	<u>Abbiamo mietuto</u> e <u>abbiamo combattuto</u> , con la faccia sempre volta a orientE.		
14	Riarsi, <u>abbiamo bevuto</u> alla <u>più</u> profonda delle nostre <u>piaghe</u> come alla sorgENTE.		
15	O <u>Libertà</u> , ma la collina tumida tra Nervesa e Biadene ci nutriva come la tua mammELLA.		
16	Per <u>sette</u> dì e per <u>sette</u> notti i <u>petti eroici</u> ne trassero una forza sempre novELLA.		
17	Per <u>sette</u> mattini gli <u>eroi</u> videro te levarti dall'Adriatico <u>prima</u> del sole e <u>aprire</u> al giorno la <u>PORTA</u> .		
18	<u>Gridarono</u> : «Benché tu ci uccida, <u>lèvati</u> . <u>Lèvati</u> , e che tutti moriamo per te, non impORTA».		
19	<u>È questo il grido</u> di <u>questo</u> giorno, più alto che i <u>gridi</u> delle aquile d'Eschilo, più selvaggio che i <u>gridi</u> delle Erine di DANTE.		
20	<u>È il grido</u> che comanda <u>alla battaglia di riaccendersi e al tempo di sostare e ai morti di risorgere e ai vivi di moltiplicarsi</u> nel sAnguE.		
II			
21	Come i vasti <u>cavalli criniti</u> di <u>spuma</u> nell'oceano che uguagli, come le miriadi dei corsieri <u>spumanti</u> nell'Atlantico indOMO,		

22	i flutti del tuo vigore, o <u>Repubblica</u> , accorrono verso le rosse rive dove grandeggia quanto più sanguina la speranza dell'uOMO.		
23	Gli eroi morienti con occhi più che umani guardano levarsi la tua luce dove il loro sole si COLCA.		
24	E pensano: "O eternità del mare, non sapesti mai forza più <u>bella</u> di questo spirito che ti SOLCA".		
25	<u>Non ti</u> fa <u>bella</u> , o <u>Repubblica</u> , l'immenso <u>tuo</u> cumulo d'oro, <u>non</u> la copia inesausta che <u>ti</u> versano dal buio i <u>tuo</u> i genii senz'ALI,		
26	<u>non</u> l'ascia <u>tua</u> celere che <u>ti</u> muta in chiare città le <u>tue</u> selve, <u>non</u> l'impeto delle aeree <u>tue</u> case che <u>ti</u> sono le <u>tue</u> cattedrALI,		
27	<u>non</u> il numero delle <u>tue</u> macchine schiave che servono i <u>tuo</u> i lucri e i <u>tuo</u> i agi, <u>non</u> l'orgoglio che le <u>tue</u> stirpi arroventa e martELLA,		
28	ma una <u>parola</u> che in <u>te parlò</u> una voce repubblicana, una <u>parola</u> <u>ti</u> fa la più <u>BELLA</u> .		
29	E di subito il <u>tuo</u> oro e <u>tutti</u> i <u>tuo</u> i metalli e <u>tutte</u> le <u>tue</u> fucine e <u>tutte</u> le <u>tue</u> genti non sono se non <u>luce</u> operANTE.		
30	<u>Tutta</u> sei <u>luce</u> . E fin l'oscurità delle <u>tue</u> miniere s'irraggia, così che il <u>tuo</u> nero carbone t'è diAMANTE.		
31	Teco sono le sorgenti solari, negli occhi <u>tuo</u> i fissi. Dalla fronte al calcagno, <u>tutta</u> quanta sei <u>LUCE</u> .		
32	Sopra l'oceano che è la tua anima vera, l'ora prima, l'ora bianca dell'Alba a noi ti conduce.		
33	Innanzi che le mille e mille tue proRE fendano il cielo e il mare, la tua parola risana il cuore profondo della terra gonfio di dogLIA.		
34	Rescissa dal ferro, incesa dal fuoco, intrisa di sangue, la divina radice per te rigerMOGLIA.		
35	T'avevam <u>conosciuta</u> e <u>disconosciuta</u> , t'avevamo amata e poi rinnegata prima che il gallo cantASSE.		
36	Troppo aspettammo che i colpi del tuo vecchio tamburo riscotessero le tarde tue MASSE.		
37	Dato avevi <u>due volte</u> il tuo messaggio col sigillo <u>purpureo</u> , <u>due volte</u> vestita di <u>porpora</u> ; e il tuo terzo era atteso dai vivi e dai morti nella notte ferOCE.		
38	Gloria! Agitasti infine la tua bandiera seminando dalle sue pieghe le stelle; e nella notte sfolgorò la tua VOCE.		
39	<i>"Vivete, perché la verità è <u>vivente</u>. Morite, perché la <u>morte</u> è <u>immortale</u>. Riordinate la battaglia. Noi siamo gli eguali del Tempo. Incomincia la guERRA.</i>		
40	<i>Se questa è l'ora del <u>combattimento</u> e della <u>messe</u>, ecco le armi, ecco le falci. Si <u>combatta</u> e si <u>mieta</u>. Si muoia e si raccolga. Non <u>più</u> partiremo col <u>bruto</u> il <u>pane</u> della tERRA."</i>		
III			
41	<i>In marcia!</i> La vecchia canzone di John Brown, radicata nella memore gleba, riscoppia come il fiore dell'agave ardENTE.		
42	Dal fondo degli anni ritorna e si spande il rOMBO dei bronzi che sonarono il transito del martire nell'OccidENTE.		
43	<i>In marcia!</i> la semenza è fervida. Gli uomini nuovi balzano in armi dai tuoi solchi fulvi e dalle tue bianche strADE.		
44	Recando nel pugno il tuo gruppo di stelle, cacciano in fuga la pace ignobile da tutte le tue contrADE.		

45	<i>In marcia!</i> Come nella valle dello Shenandoah, <u>c'è il ferro e c'è il fuoco. c'è il sangue e c'è il sudore. c'è il fiele e c'è il pianto. l'urlo e il lagno. la sete e la fame, la falange spedita e il branco imMONDO.</u>		
46	<i>In marcia!</i> Come allora, nella selva, nell'alpe, nel piano, sul fiume, sul lago, sul mare, l'uomo inventi la sua vita e la sua morte ogni giorno. <u>Non v'è più sonno. Non v'è più tregua. Non v'è più respiro.</u> In marcia verso la battaglia del MONDO!		
47	Si sveglia, laggiù, nella dolce valle virginiana ove geme l'uccello notturno, si sveglia Stonewall Jackson e sente il suo sangue che tuttavia cola, e ordina: "AvANTI!"		
48	Si poggia sul gomito sano, solleva con l'anima il suo braccio stroncato, lascia pendere i suoi rossi brandelli, e ordina con la voce d'allora: "Portate innANZI i miei fAntI!"		
49	Balza di nuovo in sella Philip Sheridan fiutando la disfatta lontana, mette il suo cuore in bocca al suo baio ; e galoppa le sue venti mIGLIA.		
50	Non ha in bocca né cuore né freno il cavallo. Il cuore fu più veloce dei quattro suoi zoccoli. E, quando arriva, la vittoria gli prende la brIGLIA.		
51	" <u>Navil Navil Navil</u> " grida David Farragut, l'affondatore di arieti, l'incendiatore di zattere, lo spezzator di catene, a cui furono armi fedeli lo sperone diritto e l'anima ignuDA.		
52	Qual passo è da forzare? qual porto da violare? qual corazza da fendere? È pallido. Gli ruppe nel sepolcro i sonni e le glorie l'eroe di PremUDA.		
53	" <u>Alì Alì Alì</u> " grida non il vittorioso che balza dalla tomba all'appello, né la giovine cerna anelante , né la folla dal piè di tempESTA;		
54	ma la stessa vittoria che, come quella d'Atene, non ha negli òmeri penne e non migra , si arma la sua specie nei cieli a miriadi e con noi RESTA .		
55	<u>Resta con noi</u> sul Piave, <u>resta con noi</u> su la Marna, <u>con noi</u> su i santissimi fiumi, <u>con noi</u> sopra i monti sublimi, <u>con noi</u> dove le è suora corporale la MORTE.		
56	O Liberatrice, il tuono è incessante. Il fragore lacera il cielo come un velario che si ritessa. La nube infame acceca e soffoca la battaglia. Il coraggio ansa e soffre. Tutto è martirio celato. <u>Ma la tua</u> statura è più alta, <u>ma la tua</u> voce è più FORTE.		
57	" <u>Vivete, perché la verità è vivente. Morite, perché la morte è immortale.</u> Riordinate la battaglia. Noi siamo gli eguali del Tempo. Incomincia la guERRA.		
58	<i>Se questa è l'ora del <u>combattimento</u> e della <u>messe</u>, ecco le armi, ecco le falci. Si <u>combatta</u> e si <u>mieta</u>. Si muoia e si raccolga. Non <u>più</u> partiremo col bruto il pane della tERRA."</i>		
59	Siamo in marcia , non truppe noverate e marchiate come le greggi, non eserciti cacciati col pungolo come le mandre. Un popolo armato s'avanza. Consacra le sue stelle al FUTURO.		
60	<i>In marcia!</i> <u>Fino</u> a quando? <u>Fino a che</u> la via d'oriente, <u>fino a che</u> la via d'occidente non sia libera. <u>Fino a che</u> tra i quattro vènti del mondo <u>la Libertà</u> non sia sola con l'uomo. <u>Fino a che</u> non si compia il cammino del tempo, se non bastino al còmpito gli anni. Una fede armata s'avanza. Consacra i suoi segni al FUTURO."		

Analisi metrica

Testo diviso in tre salmi, per un totale di 60 versetti, anche se qui la numerazione non ricomincia ogni volta da capo (come nel caso di *Tre salmi per i nostri morti*), ma continua da un salmo all'altro, garantendo una maggiore compattezza al testo; per questo si potrebbe forse parlare, più opportunamente, di un unico salmo diviso in tre sezioni.

Rime e figure di suono

Come nella *Preghiera di Doberdò*, anche in questo caso D'Annunzio lega a due a due tutti i versetti mediante rima baciata tradizionale. Si incontra un solo caso di assonanza (*Dante: sangue*, versetti 19 e 20), curiosamente di nuovo in occasione dell'occorrenza della parola *sangue*. Più frequente l'uso di rime tecniche: si segnalano infatti due rime inclusive (*porta: importa*, versetti 17-18; *immondo: mondo*, versetti 45-46) e una rima identica in chiusura (*Futuro: Futuro*).

Figure retoriche e di ripetizione

Le figure di ripetizione contribuiscono in maniera determinante a legare tra loro le tre diverse sezioni del salmo: i versetti 39 e 40, che chiudono la seconda sezione, si ripetono identici, come un ritornello, alla fine dell'ultima sezione. La parola *Libertà* (impiegata talvolta al vocativo, e sempre con l'iniziale maiuscola) apre il salmo (al versetto 1), si ripete tre volte nella prima sezione (versetti 1, 4, 15), e viene recuperata nell'ultimo versetto.

Significativi dal punto di vista dell'influenza whitmaniana in D'Annunzio sono anche, come sempre, i cataloghi. In questo caso, si possono notare almeno le enumerazioni dei versetti 45 e 46 (intensificate, rispettivamente, dall'anafora di *c'è* e dal poliptoto dell'articolo determinativo, il primo, dall'anafora di *non* e dal poliptoto delle preposizioni, il secondo), che sembrano evocare la fatica della marcia.

La preghiera di Sernaglia		Struttura del verso	Posizione accenti
I			
1	<u>Chi risponde?</u> <u>La bocca d'un uomo</u> può dunque portare una parola che p esa come il sangue di t UTTI?		
2	<u>Chi risponde?</u> È <u>la voce d'un uomo</u> questa che varca l'oceano inespriato e gonfia i suoi f LUSSI?		
3	<u>Chi giudica?</u> Lo s pirito solo d'un uomo s i fa spada infallibile e taglia il groppo di tutte le s ORTI?		
4	<u>Chi giudica?</u> <u>Chi</u> è che non teme di parlare là dove s ol regna il silenzio di Dio e dei m ORTI?		

5	<u>Ha egli</u> imposto l'alterno suo polso a quel mare implacato che non ebbe mai rive a serrar le procelle?		
6	<u>Ha egli</u> come il re tebano sposato la novella Armonia, e alla città spirale cantato le leggi novelle?		
7	Chi s'alza oggi arbitro di tutta la vita futura, sopra la terra ululante e fumante?		
8	Donde è venuto? <u>dalle profondità della pena</u> , o <u>dalle sommità della luce</u> , come l'esule DANTE?		
9	<u>O solo è un savio seduto</u> nella sua cattedra immota, ignaro di gironi e di bolge?		
10	<u>O solo è un interprete assiso</u> dinanzi al polito suo libro, che nessun vento ignoto sconvolge?		
11	<u>Non</u> so, <u>né</u> m'inclino al responso lontano, <u>né</u> indago i legami tra sillaba e sillaba accorti.		
12	Serro l'animo spietato nel cuore, l'arma provata nel pugno; e ascolto il silenzio di Dio e dei morti.		
II			
13	<u>Chi risponde? Chi giudica? Non</u> l'uomo seduto, <u>né</u> l'uomo diritto, <u>né</u> il codice <u>né</u> la bilancia.		
14	<u>Risponde chi per parlare</u> sputa il fango ch'ei morse cadendo o si netta dalle lacrime di sangue la guancia.		
15	<u>Risponde chi per parlare</u> rompe lo stridore dei denti e l'ambascia, col giogo bestiale sul collo.		
16	<u>Risponde chi</u> col moncherino grondante scrisse l'abominio e il taglione sul muro superstite al crollo.		
17	<u>Risponde chi</u> nel patire eccedette i limiti del <u>patimento</u> posti al misero dalla pietà del Signore.		
18	<u>Risponde</u> l'umana e divina agonia cui fu Ghetsèmani tutta la terra cospersa di atroce sudore.		
19	E alcuno invocò sul misfatto la clemenza del Figliuol d'uomo? Ecco. Mano per mano, dente per dente, occhio per occhio.		
20	Non il sermone laborioso ma il doppio taglio della spada forbita fa la luce al nemico in ginocchio.		
21	Il Figliuol d'uomo essi tolsero di croce non per comporlo nella pietra col panno lino e l'unguento,		
22	ma per <u>riflagellarlo</u> e <u>ricoronarlo</u> di spine e <u>risaziarlo</u> d'ingiurie e partirsi il suo vestimento.		
23	Ti sovvenga, o Clemenza. Del <u>suo</u> lenzuolo e del <u>suo</u> sudario e delle <u>sue</u> bende fecero <u>vincoli</u> e <u>corde</u> :		
24	<u>vincoli</u> per legare le mani e i piedi forati delle nazioni, <u>corde</u> per strangolarle a strascino, o Misericorde.		
III			
25	Non sono un <u>rammemoratore d'immemori</u> e un riscotitore d'ignavi. Ma, se nessuno <u>grida</u> , io <u>grido</u> . <u>Oserò</u> se altri non <u>osa</u> .		
26	O pace inviata alla tristezza degli uomini non come nivea colomba ma come serpe viscosa!		
27	Che <u>mai</u> resta nel mondo, ch'essi non abbiano guasto e corrotto? <u>Più</u> pestilente è il lor fiato che il vomito dell'avvoltoio.		

28	Partire voleano col ferro la somma dei secoli , tra dominio e servaggio. Ogni stirpe era morchia di macine , e la terra il lor grande frantOIO .		
29	Hanno arsi i duomi di Dio dove battezzAMMO i nostri nati , portAMMO le nostre bare , prostrAMMO il nostro cuor trISTO .		
30	Hanno abbattUTO i <u>nostri</u> altari, fondUTO le <u>nostre</u> campane, contaminATO le <u>nostre</u> reliquie, maculATO le specie di CRISTO .		
31	Lordato hanno le <u>nostre</u> case, scoperchiato i <u>nostri</u> sepolcri, sterilito ogni solco , divelto <u>ogni</u> erba e <u>ogni</u> FUSTO ,		
32	disperso i semi, corrotto le fonti, percosso i vecchi, forzato le donne, fatto monco ogni fanciullo robUSTO .		
33	Il lagno d'Isaia si rinnova: « Tutte le tavole son piene di vomito e di lordure; luogo non v'è più, che sia MONDO ».		
34	Ma <i>Colui che già pianse</i> per Lazaro, <i>Colui che sopra Gerusalemme già pianse</i> , <i>Colui che già pianse</i> nell'Orto, oggi <u>piangere</u> non può sopra il MONDO .		
IV			
35	<u>Non piange</u> più; combatte. <u>Non</u> ha il capo chino su l'omero scarno, <u>né</u> inchiodate le palme all'infamia, <u>né</u> i piedi traFITTI .		
36	<u>Né</u> sfolgora come quando l'angelo rotolò dal sepolcro la pietra ed <u>Egli</u> sorse, ed apparve agli Undici affITTI .		
37	Ma lo vede ogni <u>fante</u> , simile a <u>sé</u> , <u>con</u> l'elmetto del <u>fante</u> , <u>con</u> le uose del <u>fante</u> , <u>col</u> sudore e <u>col</u> sangue del <u>fante</u> , <u>allato</u> allATO .		
38	Cade anch' <u>Egli</u> , <u>come quando</u> portava la <u>croce</u> ; cade e si rialza. E, <u>come quando</u> <u>riprendeva</u> la <u>croce</u> , <u>riprende</u> la <u>sua</u> arme e il <u>suo</u> fiATO .		
39	Resiste, perdura , persevera , a fianco <u>dell'uomo</u> . <u>All'uomo</u> dona il suo cuore divino e la sua lena immortALE .		
40	Si volge l'inspirato sentendo crescere nel suo petto la forza; e vede al suo fianco <u>penare</u> e <u>lottare</u> un eguALE .		
41	<u>Lotta</u> <u>Egli</u> e <u>pena</u> con noi. La sua arsurà, che lambì la spugna intrisa nell'aceto e nel fiele, si disseta alla <u>nostra</u> borrACCIA .		
42	Suda e ansa con noi. L'offerta rinnova del suo sacrificio ogni giorno spezzando con le mani <u>piagate</u> il <u>pane</u> della <u>nostra</u> bisACCIA .		
43	<u>Egli</u> che all'ora di nona gridò: "Dio mio, perché m'hai lasciato?", <u>Egli</u> ben sa quanto costi l'intera vittoria agli erOI .		
44	Non ha <u>Egli</u> pur riudito lo scherno ? "Se tu sei l'eletto di Dio, salva te stesso . Se il Cristo tu sei, salva te stesso , e nOI ."		
45	Or <u>Egli</u> vince . Con noi vince . Chi credette <u>nell'anima</u> , ora vince per l' <u>anima</u> . Chi accettò la <u>morte</u> , ecco vince per la vita immortALE .		
46	La forza dell'anima pura precipita le nostre legioni fangose, e in carne tanta non sente il suo mALE .		
47	Chi l'arresta? <u>Dove</u> sono i valli insuperabili? <u>dove</u> gli impenetrabili petti? <u>Dov'è</u> mai la lor ferrata murAGLIA ?		
48	<i>Quel che in Dio fu detto è ridetto</i> : "Son fuggiti <u>dinanzi</u> alle <u>spade</u> , <u>dinanzi</u> alla <u>spada</u> tratta, <u>dinanzi</u> all'arco teso, e <u>dinanzi</u> allo sforzo della battAGLIA ."		
49	<i>Quel che in Dio fu detto è ridetto</i> : "Guai a te che <u>predi</u> e non fosti <u>predato</u> . Quando finito avrai di <u>predare</u> , <u>predato</u> sarai tu senza mORA ."		
50	<i>Quel che in Dio fu detto è ridetto</i> : "Guardia, che hai tu veduto dopo la notte? Guardia, che hai tu veduto dopo la notte?" L'aurora! L'aurORA!		

V			
51	<u>Q</u> stagione di rapimento improvvisa, <u>che la primavera non sei e non l'autunno</u> ma quella dove il lauro eternale allega i suoi frUTTI!		
52	<u>Q</u> spirito rapido che rifecondi le piaghe della terra e suscita il fremito della messe futura dallo strazio dei campi distrUTTI!		
53	<u>Q</u> fiumi rivalicati, gonfii di giubilo, come le vene che portano l'orgoglio al cuor della Patria e sino alla sua fronte il vermIGLIO!		
54	<u>Q</u> valli disgombrare dove torna una così pura dolcezza che i morti sembran quivi dormire nel grembo di Maria come il FIGLIO!		
55	<u>Q</u> canti sovrani, <u>santissimi</u> tra gli inni più <u>santi</u> , alzati dall'agonia degli oppressi che sentono i liberatori alle pORTE!		
56	<u>Q</u> vincoli, o spine, o flagelli, rinnegamento e vergogna, soma e ambascia, sete e fame, <u>sanie e sangue</u> , o passione di Cristo e del mondo, o vittoria di là dalla mORTE!		
57	Chi muterà <u>questa</u> grandezza e <u>questa</u> bellezza impetuose in disputa lunga di vecchi, in concilio senile d'ingANNI?		
58	Inchiostro di <u>scribi</u> per sangue di <u>martiri</u> ? A peso di carte dedotte ricomperato il <u>martirio</u> degli ANNI?		
59	Se il mutilatore è in ginocchio, se leva le sudice mani, se abbassa il ceffo compunto, <u>troncategli</u> i pollici e i <u>polsi</u> , <u>rompetegli</u> zanne e ganASCE.		
60	<u>Stampategli</u> il marchio rovente fra <u>ciglio e ciglio</u> , fra <u>spalla e spalla</u> . Né basti. Tal specie, se in paura <u>si scioglie</u> , poi dalle sue fecce rinASCE.		
61	E passate oltre. Vi precedono i <u>morti</u> . Rimasto ai <u>morti</u> , ai <u>sepolti</u> e agli <u>insepolti</u> rimasto è l'osso del tallone integro per calcare la terra straniERA.		
62	<i>Quel che in Dio fu detto è ridetto: "Per l'anima delle creature che hanno spasimato di fame a ogni capo di strada; e mani non avean da giugnere nella preghiERA."</i>		
63	Vittoria nostra, non sarai mutilata. Nessuno può frangerti i ginocchi né tarparti le penne. <u>Dove corri?</u> <u>dove sali?</u>		
64	<u>La tua corsa è di là dalla notte. Il tuo volo è di là dall'aurora.</u> <i>Quel che in Dio fu detto è ridetto: "I cieli sono men vasti delle tue ALI."</i>		

Analisi metrica

Salmo diviso in cinque sezioni, per un totale di 64 versetti. A differenza dei salmi precedenti, qui i versetti sono mediamente più brevi, spesso composti da un solo periodo sintattico.

Rime e figure di suono

I versetti sono legati a coppie dalla rima baciata, e si possono individuare diversi casi di rima tecnica inclusiva: versetti 19-20 (*occhio: ginocchio*), 23-24 (*corde: Misericorde*), 25-26 (*osa: viscosa*), 57-58 (*inganni: anni*), 63-64 (*sali: ali*).

Figure retoriche e di ripetizione

Anche qui, sono le figure di ripetizione, insieme alle rime, a rendere compatta sia la struttura delle singole sezioni sia quella dell'intero salmo. Non mancano infatti legami tra una sezione e l'altra, come il «Chi risponde? Chi giudica?» che apre la seconda sezione, richiamandosi alle anfore dei versetti 1, 2, 3 e 4. Un legame simile a quello delle *coblas capfinidas* unisce poi la III e la IV sezione, mediante il poliptoto del verbo *piangere*. Infine, il ritornello «quel che in Dio fu detto è ridetto», ripetuto molte volte nella sezione IV (versetti 48-50), chiude la V sezione al versetto 64.

Cantico per l'ottava della vittoria		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Balza su dal nero fango, lava il sangue e il sudore.	8+7	1 3 5 7 9 11 14
2	E vendica la potenza del canto sul clamore,	8+7	2 7 10 13
3	o Verità cinta di quercia.	9	4 5 8
4	Come la spada a due tagli leva il tuo canto puro	8+7	1 4 7 9 12 14
5	che la nostra anima nuda fenda, mentre Bonturo	8+7	4 7 9 11 14
6	mal mondato nel trivio bercia.	9	3 6 8

7	Verità cinta di lauro, ben tu ^o oggi mi scegli	8+7	3 4 7 9 11 14
8	come quando su lo strame d'Italia i tristi vegli	8+7	3 7 10 12 14
9	rumavan la menzogna stracchi	9	2 6 8
10	e tu mi <u>cantavi</u> il <u>canto</u> solitario alla <i>Terra</i>	8+7	2 5 7 11 14
11	al <i>Cielo</i> al <i>Mare</i> agli <i>Eroi</i> , meco armata alla guerra	8+7	2 4 7 9 11 14
12	contro il sogghigno dei vigliacchi.	9	1 4 8

13	O domatrice di fuochi, foggiami tu quest'ODE	8+7	1 4 7 9 12 14
14	e scagliala verso Roma; ch� la mia mano prODE	8+7	2 5 7 9 12 14
15	mi trema e condurla non posso.	9	2 5 8
16	<u>Patria! Patria!</u> Questa sola parola mi trasPORTA.	8+7	1 3 7 10 12 14
17	E rimbombare odo dentro di me, come alla PORTA	8+7	4 5 7 10 14
18	del tempio, uno scudo percosso.	9	2 5 8

19	<u>Patria!</u> Il terribile e dolce nome chiamare voglio.	8+7	1 4 7 9 12 14
----	---	-----	---------------

20	Sono ebro. Odo il tuOnO e il rOmbo. Chi mai sul CampidOgliO	8+7	2 5 7 10 14
21	percote lo scudo raggiante?	9	2 5 8
22	Il giubilo è una <u>rapina</u> bella, un <u>ratto</u> felice.	8+7	2 4 7 9 11 14
23	E il cielo è tanto a noi chiaro, sol perché Béatrice	8+7	2 4 7 9 11 14
24	rivede sorridere Dante.	9	2 5 8

25	<i>Come <u>chi chiama</u> la luce pel suo nome divino,</i>	8+7	1 4 7 11 14
26	<i>come <u>chi chiama</u> la luce pel suo nome e al mattino</i>	8+7	1 4 7 11 14
27	<i>comanda che nasca dal mare,</i>	9	2 5 8
28	<u>o Patria</u> , cos� ti <u>chiama</u> colui che trascolora	8+7	2 5 7 10 14
29	di dolcezza e di spavento. Non tu sembri un'aurora	8+7	3 7 10 14
30	che abbia volont� di cantare?	9	1 5 8

31	Palpiti <u>come un'aurora</u> colma di melodia,	8+7	1 4 7 9 14
32	<u>come un'aurora</u> chiomata d'astri ignoti, che sia	8+7	1 4 7 9 11 14
33	apparsa alla soglia del mondo.	9	2 5 8
34	Dalle calcagna possenti fino alle rosee dita	8+8	1 4 7 9 12 15
35	non sei se non il preludio della novella vita,	8+7	2 4 7 9 12 14
36	una nell'alto e nel profondo.	9	1 4 8

37	E nel profondo e nell'alto sei tu stessa l'aurora	8+7	4 7 11 14
38	a cui ti facemmo sacra con l'aratro e la prora	8+7	2 5 7 11 14
39	quando la notte era su noi.	9	1 4 8
40	La notte pallida s'apre come si squarcia un velo.	8+7	2 4 7 9 12 14
41	Sei tutta la <u>luce</u> ; e nella <u>luce</u> cantano il <i>cielo</i>	8+7	2 5 7 9 11 14
42	il <i>mare</i> la <i>terra</i> e gli <i>eroi</i> .	9	2 5 8

43	Sei � un infinito <u>canto</u> . Muta <u>sembri rimasta</u>	8+7	1 5 7 9 11 14
44	da secoli per <u>cantare</u> quest'inno che sovrasta	8+7	2 7 10 14
45	la speranza e supera il fato.	9	3 5 8
46	<u>Sembri rimasta</u> in silenzio da che la terza rima	8+7	1 4 7 10 12 14

47	ti rapì nel Paradiso dov'arde su la cima	8+7	3 7 10 14
48	dell'amore il verso stellato.	9	3 5 8

49	<u>Tutto</u> è voce <u>numerosa</u> , <u>tutto</u> è <u>numero</u> e modo	8+7	1 3 7 9 11 14
50	in te nova. Sei la grande Carmenta. <i>Ecco che t'odo</i>	8+7	3 5 7 10 14
51	fra il Tevere e il Capitolino.	9	2 (5) 8
52	<i>Ecco che t'odo</i> fra l' <u>Alpe</u> Giulia e l' <u>Alpe</u> Apuana.	8+7	1 4 7 9 11 14
53	<u>T'odo</u> fra le Dolomiti rosse e la Puglia piana.	8+7	1 7 9 12 14
54	<u>E</u> l'Istria è un sol coro latino.	9	2 5 8

55	<u>E</u> il leone di Parenzo rugge col miele in gola.	8+7	3 7 9 12 14
56	<u>E</u> la vittoria cilestra nel colossèo di Pola	8+7	1 4 7 9 12 14
57	si prodiga all'arcAtO abbrAcciO.	9	2 6 8
58	<u>E</u> le città di Dalmazia si scingono sul mare	8+7	1 4 7 10 14
59	cantando dai bei veroni veneti, bionde e chiare	8+7	2 5 7 9 12 14
60	nell'ambra di Vettor Carpaccio.	9	2 6 8

61	<u>E</u> Zara è la prima, <u>Zara</u> nostra, rocca di fede,	8+7	2 5 7 9 11 14
62	ch'è <u>scolpita</u> nel mio petto com'è <u>scolpita</u> appiede	8+7	3 7 10 12 14
63	di Santa Maria Zobenigo,	9	2 5 8
64	tutta bella al davanzale della sua Riva VECCHIA ,	8+7	1 3 7 12 14
65	ridorata come quando VENEZIA si rispECCHIA	8+7	3 5 7 10 14
66	nell'oro sciolta dal caligo.	9	2 4 8

67	<u>E</u> la seconda non fulge sopra il riposto mare	8+7	1 4 7 9 12 14
68	dalla gran nave di sasso, tra battistero e altare,	8+7	1 4 7 12 14
69	ma per gli occhi del suo veggente,	9	3 6 8
70	ma per gli occhi del suo cieco, pei fisi <u>occhi</u> riarsi	8+7	3 7 11 14
71	dall' ardore del futuro ch'egli vede levarsi	8+7	3 7 11 14
72	oggi dal sangue immortalmente.	9	1 4 8

73	<u>Q</u> Sebenico beata , che hai gli Occhi più profondi ,	8+7	1 4 7 10 12 14
74	la cecità del profeta reduce dai tre mondi	8+7	4 7 9 12 14
75	anch'egli ma senza corona!	9	2 5 8
76	<u>Q</u> Spàlato imperiale , Spàlato piena d'Arche	8+7	2 (5) 7 9 12 14
77	sAntE , ove cantano alterne le Marie e le Parche	8+7	1 4 7 11 14
78	sopra le tombe di Salona!	9	1 4 8

79	<u>Q</u> Traù, mia dolce donna , tu che sei tra le donne	8+7	1 3 5 7 11 14
80	dàlmate la più dorata! Sei nelle tue colonne	8+7	1 5 7 9 12 14
81	come il fuoco nell'alabastro.	9	3 5 8
82	<u>La tua</u> gioia è come l'oro fulva. Sotto l'artiglio	8+7	3 5 7 9 11 14
83	<u>il tuo</u> libro si riapre. Fiorisce come un giglio	8+7	3 5 7 10 14
84	<u>il tuo</u> cipresso nell'incastro.	9	2 4 8

85	<u>La</u> sùbita primavera si crinisce di pioggia.	8+7	2 7 11 14
86	<u>La</u> rondine d'oriente torna nella tua loggia	8+7	2 7 9 14
87	ad annunciar la Santa Entrata.	9	4 6 8
88	Disseppellisci di sotto l'altare i tuoi standardi	8+7	4 7 10 12 14
89	e li spieghi . Ardono al vento salso come tu ardi ,	8+7	3 4 7 9 14
90	<u>o</u> tu che sei la più dorata.	9	2 4 6 8

91	<u>E</u> danzano la <u>tua</u> gioia lung'h'essa la <u>tua</u> costa	8+7	2 7 10 14
92	le isole nutrici di api, da Zirona a Lagosta,	8+7	1 5 7 11 14
93	e <u>coi</u> cembali e <u>col</u> saltero.	9	3 8
94	<u>Q</u> Solta ricca di miele che sa di rosmarino!	8+7	2 4 7 10 14
95	<u>Q</u> sasso della Donzella dove l'amor latino	8+7	2 4 7 9 12 14
96	rinnovellò la morte d'Ero!	9	4 6 8

97	<u>E</u> s'inghirlanda di mirto Lissa <u>vittoriosa</u> .	8+7	1 4 7 9 14
98	<u>E</u> la <u>vittoria</u> navale coglie il lauro e la rosa	8+7	1 4 7 9 11 14
99	nell'oleandro di Lacroma .	9	4 8

100	<u>E</u> la Libertà dal vasto petto, l'unica Musa,	8+7	5 7 9 11 14
101	canta con dodici bocche nel tuo fonte, o Ragusa;	8+7	1 4 7 11 14
102	<u>e</u> tu bevi il carne di Roma.	9	3 5 8

103	Patria! Patria! <i>Tutto è <u>canto</u>, tutto è <u>canto</u> infintO,</i>	8+7	1 3 5 7 9 11 14
104	<u>canto</u> nato col mattIno. T occa il cuore ferItO	8+7	1 3 5 7 9 11 14
105	degli eroi nella terra nera.	9	3 6 8
106	Schiude fin le tristi labbra dei giovinetti muti	8+7	1 3 5 7 12 14
107	<u>nelle</u> ripe <u>nelle</u> malghe <u>nelle</u> velme, caduti	8+7	1 3 5 7 11 14
108	quando la grande alba non era.	9	4 5 8

109	Si levano gli <u>insepolti</u> , si levano i <u>sepolti</u> :	8+7	2 7 10 14
110	al sommo del <u>loro</u> ossame portano i <u>loro</u> volti	8+7	2 5 7 9 12 14
111	trasfigurati, l'ebre gole.	9	4 6 8
112	Son <u>tutti</u> luce e <u>canto</u> , gaudio e <u>canto</u> gli uccisi	7+7	2 4 6 8 10 13
113	come se in <u>tutti</u> e in ciascuno san Francesco d'Assisi	8+7	4 7 11 14
114	<u>spirasse</u> il cantico del sole.	9	2 4 8

115	<u>Nei</u> valichi dello Stelvio, <u>nei</u> passi del Tonale,	8+7	2 7 10 14
116	<u>nella</u> roccia d'Ercavallo che l'ascia trionfale	8+7	3 7 10 14
117	tagliò come cEppO d'abEtO,	9	2 5 8
118	<u>nel</u> lene argento del Garda, <u>nel</u> rame della Zugna,	8+7	2 4 7 10 14
119	<u>nella</u> Vallarsa ricinta d'arci che il sole espugna	8+7	1 4 7 9 12 14
120	per baciar laggiù Rovereto;	9	3 5 8

121	e tra l'Astico e il Rio Freddo, <u>di girone in girone</u> ,	8+7	3 7 11 14
122	negli inferni statuarii del Cengio e del Cimone,	8+7	3 7 10 14
123	che sono i fratelli del Grappa,	9	2 5 8
124	essi cantano con calde bocche, riavvampati	8+7	3 7 9 (11) 14
125	da un sangue repente; e vanno, s'accrescono, soldati	8+7	2 5 7 10 14
126	della luce, <u>di tappa in tappa</u> .	9	3 6 8

127	<u>Chi</u> 'è con loro? <u>Chi</u> viene, riavvampato anch'esso	8+7	2 4 7 (9) 12 14
128	di gioventù sovrumana, come aveva promesso?	8+7	4 7 11 14
129	“ <u>Ch'io</u> venga anche <i>all'ultima GUERRA!</i> ”	9	2 5 8
130	Legatemi al mio cavallo. Ma <u>ch'io</u> veda la stella	8+7	2 7 11 14
131	d'Italia su la Verruca! Cinghiatemi alla sella.	8+7	2 4 7 10 14
132	Ma <i>ch'io venga all'ultima GUERRA!</i> ”	9	3 5 8

133	<u>Giovine</u> , <u>giovine</u> come nell'estancia, a Maromba,	8+7	1 4 7 11 14
134	alla Barra, al Cerro, al Salto, come quando la tromba	8+7	3 5 7 11 14
135	dal Vascello e dalla Corsina	9	3 5 8
136	sonò su Roma serva slargando col selvaggio	7+7	2 4 6 9 11 13
137	squillo gli archi di trionfo troppo angusti al passaggio	8+7	1 3 7 9 11 14
138	della nova gloria latina,	9	3 5 8

139	<u>giovine</u> e con la <u>criniera</u> fulva come l'estate,	8+7	1 4 7 9 11 14
140	sul gran stallone di neve dalle froge rosate,	8+7	2 4 7 11 14
141	che per ala ha il candido manto,	9	3 5 8
142	cavalca Egli nel delirio come in un nembo ardente,	8+7	2 3 7 12 14
143	fiso alla <u>morte</u> , e l'amore della sua <u>morta</u> gente	8+7	1 4 7 12 14
144	l'inalza alla <u>vita</u> del <u>canto</u> .	9	2 5 8

145	O <u>vita</u> ! O <u>morte</u> ! Il mio <u>canto</u> vien di sotterra o spira	8+7	2 4 7 9 12 14
146	dal <u>mio</u> petto? Son io servo dell'inno senza lira	8+7	3 5 7 10 12 14
147	o son io signore del fato?	9	3 5 8
148	Tutte le vie della notte furon da me percorse	8+7	1 4 7 9 12 14
149	per amor del tuo mattino, Patria. Ma so io forse	8+7	3 7 9 12 14
150	come questo <u>giorno</u> m'è nato?	9	3 5 8

151	Non ho perduto il mio <u>giorno</u> ? non ho perduto i doni	8+7	2 4 7 10 12 14
152	della trasfiguratrice? Che val se m'incoronì?	8+7	1 (4) 7 10 14
153	O fine delle cose impure!	9	2 6 8

154	Son <u>nel</u> carcere dell'ossa, <u>nei</u> lacci delle vene,	8+7	3 7 10 14
155	e non diffuso <u>nei</u> vènti, <u>nelle</u> acque, <u>nelle</u> arene,	8+7	4 7 10 14
156	<u>in</u> tutte le tue creature.	9	2 5 8

157	Con una meravigliosa gioia tesi le mani	8+7	2 7 9 11 14
158	a rapir la morte. E <i>sempre</i> diceva ella: "Domani."	8+7	3 5 7 10 14
159	<i>Sempre diceva ella: "Più alto!"</i>	9	1 4 8
160	La inseguì di là da' ogni mèta al mio cor promessa.	8+7	3 5 7 9 12 14
161	Ed <i>ella diceva sempre: "Più oltre!"</i> Era <u>ella</u> stessa	8+7	2 5 7 10 12 14
162	il volo la schiuma l'assalto.	9	2 5 8

163	O mio compagno sublime, <u>perché</u> t'ho ~ io deluso?	8+7	4 7 10 12 14
164	e <u>perché</u> fu ingannata l'anima? Avevo chiuso	7+7	3 6 8 11 13
165	te nell'Arca e la mia speranza,	9	1 3 6 9
166	tra i cipressi di Aquileia. <u>Silenziosamente</u>	8+7	3 7 (11) 14
167	avevo teco bevuto l'acqua <u>senza</u> sorgente	8+7	2 4 7 9 11 14
168	e celebrato l'alleanza.	9	4 8

169	Risorto sei tu dall'arca, fra il crosco dei cipressi.	8+7	2 5 7 10 14
170	L'arcangelo del mio nome, nel <u>di</u> del Resurressi,	8+7	2 7 10 14
171	ha scoperchiato il <u>sasso</u> cavo.	9	4 6 8
172	E tu, Dioscuro, franco del cavallo e dell'asta,	8+7	2 4 7 11 14
173	sei ridisceso a lavare dal lutto la tua casta	8+7	1 4 7 10 14
174	forza nel lustrale Timavo.	9	1 5 8

175	Ma <u>dov'era</u> il tuo fratello? la sua <u>forza</u> <u>dov'era</u> ?	8+7	3 5 7 11 14
176	<u>Non</u> l'avevano raccolto dentro la tua bandiera	8+7	3 7 9 12 14
177	stessa i compagni di ardore.	8	1 4 7
178	<u>Non</u> il suo corpo abbronzato sul rottame fumante	8+7	1 4 7 11 14
179	dell'ala avevan disteso, <u>né</u> con le foglie sante	8+7	2 4 7 9 12 14
180	coperto il nudato suo cuore;	9	2 5 8

181	<u>né</u> veduto di tra le foglie dell'alloro pugnace	9+7	3 (6) 8 12 15
182	ardere subitamente nel profondo torace	8+7	1 (4) 7 11 14
183	un fiore perfetto di fuoco.	9	2 5 8
184	Eroe, tu m'attendi invano sul tuo fiume lustrale.	8+7	2 5 7 11 14
185	Ma, se la <u>vita</u> è <u>mortale</u> , se la <u>morte</u> è <u>immortale</u> ,	8+7	1 4 7 11 14
186	in te <u>vita</u> e <u>morte</u> oggi invoco.	9	2 5 8

187	Nella mia bocca ho il tuo soffio, tra i miei denti il tuo fiato.	8+7	1 4 7 11 14
188	Si fa mattutino canto lo spirito esalato.	8+7	2 5 7 10 14
189	L'agonĪA si fa melodĪA.	10	3 6 9
190	Patria! Patria! Questa SOLA parOLA è tutto il cielo.	8+7	1 3 7 10 12 14
191	La notte pallida s'apre come si squarcia un velo.	8+7	2 4 7 12 14
192	Regna "colui che più s'india."	9	1 4 6 8

193	<i>Come chi chiama la luce pel suo nome divino,</i>	8+7	1 4 7 11 14
194	<i>come chi chiama la luce pel suo nome e al mattino</i>	8+7	1 4 7 11 14
195	<i>comanda che nasca dall'acque,</i>	9	2 5 8
196	<i>o Patria, così ti chiamo. Sono il tuo gridatore</i>	8+7	2 5 7 9 12 14
197	e sono il tuo testimonio. Se m'odi, il mio amore	8+7	2 4 7 10 14
198	sa come questo giorno nacque.	9	1 4 6 8

199	Sto tra la <u>vita</u> e la <u>morte</u> , vate senza corona.	8+7	1 4 7 9 11 14
200	Da'oriente a ponente l'inno prima s'intona:	8+7	4 7 9 11 14
201	"La <u>vita</u> riculmina in gloria!"	9	2 5 8
202	Sto tra la <u>morte</u> e la <u>vita</u> , sopra il crollo del mondo.	8+7	1 4 7 11 14
203	Da'ostro a settentrione scroscia l'inno secondo:	8+7	2 (4) 7 9 11 14
204	"La <u>morte</u> s'abissa in vittoria!"	9	2 5 8

Analisi metrica

Questo è l'unico caso all'interno dei *Canti della guerra latina* assimilabile alle forme metriche sperimentate nelle *Odi navali* e poi impiegate nelle *Laudi*, e soprattutto in *Elettra*. Come allora, le strofe – in questo

caso 34 strofe esastiche – alternano versi lunghi pseudo-barbari e versi più brevi di misura tradizionale. La struttura del testo è caratterizzata da una grande regolarità: in ogni strofa si alternano due versi lunghi, uno breve, due lunghi e uno breve. In particolare, la ripetizione di un modulo tristico, composto da una coppia di versi lunghi pseudo-esametrici e un verso tradizionale, ricorda lo schema di *L'Annunzio*, e soprattutto quello di *Per la morte di Giovanni Segantini*.

I versi brevi sono novenari (a parte forse il v. 189, che sarebbe forse più facilmente interpretabile come decasillabo anapestico), mentre quelli lunghi sono generalmente scomponibili in un ottonario e un settenario (con poche eccezioni, come il doppio settenario del v. 136 e il v. 181, meglio scomponibile in novenario e settenario). Nella stragrande maggioranza dei casi, si tratta dunque di una misura esametrica in forma invertita, con un primo emistichio più lungo e un secondo più breve. Suggestiva la descrizione del De Michelis, il quale scrive che il *Cantico per l'Ottava della Vittoria* è composto «nell'ampio metro, ma rimato e di ritmo chiuso, derivato dal Whitman per le *Odi navali*; felicemente perfezionato ora, nei versi lunghi a rima baciata dove la cadenza ottonaria del primo emistichio si azzoppa nel secondo, settenario, per riprendere su altra cadenza, nei novenari fra loro rimati che si alternano alle due coppie di versi lunghi: con l'effetto di uno slancio che sempre cade e sempre riprende, celebrativo, quasi per una non rassegnata rottura di dentro».⁹⁴⁶

Enjambements: vv. 5-6, 8-9, 10-11, 14-15, 17-18, 20-21, 23-24, 26-27, 32-33, 41-42, 44-45, 46-47, 47-48, 56-57, 62-63, 65-66, 70-71, 76-77, 79-80, 83-84, 95-96, 104-105, 110-111, 113-114, 116-117, 125-126, 130-131, 136-137, 137-138, 145-146, 149-150, 151-152, 161-162, 176-177, 178-179, 181-182, 197-198.

Rime e figure di suono

Tutte le strofe sono rimate secondo lo schema: AAbCCb.

Figure retoriche e di ripetizione

Tra le figure di ripetizione, oltre alle numerose anafore che legano le strofe le une alle altre, si segnala il ritornello della quinta strofa, i cui primi tre versi sono ripetuti quasi identici in chiusura della poesia. Particolarmente rilevante è anche la ripetizione, in ordine variato, dei quattro elementi che costituiscono il sottotitolo delle *Laudi*, vale a dire il *cielo*, il *mare*, la *terra* e gli *eroi*, qui elencati ai vv. 10-11 e poi 41-42.⁹⁴⁷

⁹⁴⁶ DE MICHELIS, *Tutto D'Annunzio*, cit., p. 491.

⁹⁴⁷ Si è già avuto modo di segnalare come questo ritornello sia particolarmente significativo in D'Annunzio, non solo per il continuo richiamo al titolo dell'intera raccolta di poesie, ma forse anche in relazione a Whitman. Cfr. *supra* sezioni 2.2.3 e 3.3.4.

3.4 Enrico Thovez

3.4.1 *Il Poema dell'adolescenza* (1901)

Grido di liberazione in un mattino di primavera		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<u>Oh</u> , un <u>canto</u> ! un <u>inno</u> più largo! più vasto e libero e forte!	8+8	2 4 7 2 4 7
2	un ampio <u>canto</u> che accolga	8	2 4 7
3	questo divino <u>tumulto</u> ! Le vostre strofe mi SOFFOCANO;	8+8s	1 4 7 2 4 7
4	l'anima mia si DIVINCOLA	8	1 4 7
5	fuor dei legami nel <u>sole</u> . Splendimi, o <u>sole</u> , nel <u>cuore</u> !	8+8	1 4 7 1 4 7
6	<u>Oh</u> , non mi uccida la gioia!	8	(1) 4 7
7	Oggi, percosso di luce, io getto un grido nel tempo:	8+8	1 4 7 2 4 7
8	fondo in più libere forme	8	1 4 7
9	le cose eterne e il mio palpito che le rinnova negli ANNI!	8s+8	2 4 7 1 4 7

10	È questo <u>canto</u> il mio <u>inno</u>	8	1 4 7
11	di libertà: mi divido da tutto il resto per sempre.	8+8	(1) 4 7 2 4 7
12	<u>Voglio</u> esser semplice e grANDE	8	1 4 7
13	come la stessa natura, parlarne con <u>voce</u> nuova,	8+8	1 4 7 2 5 7
14	sentendo in tanto orizzoNTE	8	2 4 7
15	d'essere l'intimo vincolo tra il cielo <u>azzurro</u> e la terra.	8s+8	1 4 7 2 4 7
16	<u>Voglio</u> che tutto qui esulti	8	1 4 7
17	ciò che <u>mi</u> scuote e <u>mi</u> inebria d'una vertigine: il lampo	8+8	1 4 7 1 4 7
18	di <u>questo</u> azzurro vibrANTE,	8	2 4 7
19	e <u>questo</u> sole che schiACCIA, la biANCA strADA che abbaglia,	8+8	2 4 7 2 4 7
20	e le colline lontANE	8	(1) 4 7
21	oh così cerule e dolci! e <u>questo</u> trillo d'uccelli,	8+8	(1) 4 7 2 4 7
22	ed il fulmineo fruscio	8	(1) 4 7
23	del ramarro entro la siEPe, l'acerbo verde strIDENTE	8+8	(1) 3 7 2 4 7
24	e l'allegreZZA novELLA	8	(1) 4 7

25	della prima ombra di frONDi; e voglio chiudervi un moNDO,	8+8	(1) 4 7 2 4 7
26	e la <u>mia</u> anima e il <u>mio</u>	8	(1) 4 7
27	tempo e le nuove speranze, ed il bramoso <u>tumulto</u>	8+8	1 4 7 (1) 4 7
28	di nudità sotto il sole,	8	(1) 4 7
29	di sciolte vEstI, di busti <u>fiorEnti</u> , d'occhi stellanti,	8+8	2 4 7 2 4 7
30	e questo roseo vapore	8	2 4 7
31	di vaghi peschi <u>fioriti</u> , il ronzi^o enorme d'insetti,	8+8	2 4 7 (1) 4 7
32	il brulicar della terra,	8	(1) 4 7
33	ed il rumor d'una zappa qui dietro il <u>muro</u> dell'orto,	8+8	(1) 4 7 1 4 7
34	e queste risse d'uccelli,	8	2 4 7
35	rapidi in mezzo alle rame bianco <u>fiorite</u> sui <u>muri</u> ,	8+8	1 4 7 1 4 7
36	la fiamma verde del grANO	8	2 4 7
37	di tra i filari, e, lontANO, il grido strANO del cuculo;	8+8s	(1) 4 7 2 4 7
38	ma soprattutto l'odORE,	8	(1) 4 7
39	il primo odORE struggeNte di caprifoglio <u>fiorito</u> ,	8+8	2 4 7 (1) 4 7
40	filtro d'amORE alitaNte	8	1 4 7
41	per l'aria calda, che inebria di struggimento <u>amoroso!</u>	8+8	1 4 7 (1) 4 7

42	Anima mia, ti ritrovo	8	1 4 7
43	nel tuo selvaggio vigORE in questo <u>immenso tumulto</u>	8+8	2 4 7 2 4 7
44	di partoriente <u>natura</u> ,	8	(1) 4 7
45	fra questo <u>roseo</u> fantasma di terra in <u>fiore</u> agitata	8+8	2 4 7 2 4 7
46	in un confuso rigoglio.	8	(1) 4 7
47	Oh non mi struggo più il <u>cuORE</u>	8	1 4 7
48	di penetrare il segreto di quelle <u>yite</u> : mi basta	8+8	(1) 4 7 (1) 4 7
49	<u>viver</u> coi prati, coi <u>fiORI</u> :	8	1 4 7
50	trarrò da me solo tutto: se la <u>Natura</u> mi accoglie	8+8	2 4 7 1 4 7
51	un mondo <u>immenso</u> è qui in me.	8t	2 4 7
52	Che cosa più mi sorride di un <u>melo</u> in <u>fiore</u> che stende	8+8	2 4 7 2 4 7
53	i <u>rami nivei</u> sull' <u>erba</u> ?	8	2 4 7
54	sul verde flutto dell' <u>erba</u> lucente e mossa dall'aria?	8+8	2 4 7 2 4 7

55	o di una chioma di <u>rosa</u>	8	(1) 4 7
56	di un esil pesco <u>fiorito</u> , percossa e accesa dal sole?	8+8	2 4 7 2 4 7
57	o dell'andar così libero	8s	(1) 4 7
58	a giacca aperta pei prati , nel vento caldo, fiutando	8+8	2 4 7 2 4 7
59	l'odore molle dei <u>meli</u> ,	8	2 4 7
60	mentre che i petali candidi cadono in placidi giri ,	8s+8	1 4 7 1 4 7
61	e merli, upupe , usignuoli ,	8	2 4 7
62	fischiano, tubano , trillano , pazzi di gioia, infiniti?	8s+8	1 4 7 1 4 7
63	E accoglier questa gran luce	8	2 4 7
64	negli occhi, e il sole nel sangue, e l'ebbra gioia nel <u>cuORE</u> ,	8+8	2 4 7 2 4 7
65	dinanzi ai vasti orizzonti,	8	2 4 7
66	sotto l' <u>azzurro</u> tramato da <u>nivee</u> reti di <u>rami</u> ?	8+8	1 4 7 2 4 7
67	e di fiutar con diletto	8	(1) 4 7
68	l'odor del rustico pane presso le case, e sognare	8+8	2 4 7 1 4 7
69	un'ampia vita serena,	8	2 4 7
70	qui dove tutto è una festa di <u>fiori</u> , pompa di <u>fiori</u> ,	8+8	1 4 7 2 4 7
71	di aere'ì penduli <u>fiori</u> ?	8	2 4 7
72	qui dove il prato mi grida di rotolarmi nell'erba,	8+8	1 4 7 (1) 4 7
73	e la bellezza mi balza	8	(1) 4 7
74	scoperta agli occhi, e mi assale come un furor di dipingere	8+8s	2 4 7 1 4 7
75	e di plasmare e improntare	8	(1) 4 7
76	tutto dell'ebbra <u>mia</u> MENTE, della <u>mia</u> ardENTE visione,	8+8	1 4 7 1 4 7
77	poi ch'è la mia primavera?	8	2 4 7

78	O aria, o <u>azzurro</u> , e tu, fiamma	8	2 4 7
79	santa del sole , e tu, Terra madre! e voi, ime corRENTI	8+8	1 4 7 1 4 7
80	dei fiumi, selve crosciaNTi	8	2 4 7
81	al largo soffio dei venti ! Isole, nubi, e dell'etere	8+8s	2 4 7 1 4 7
82	innumerevole riso!	8	(1) 4 7
83	<u>Voi</u> crèature, e <u>voi</u> forze della <u>Natura</u> , fraterNE	8+8	1 4 7 1 4 7
84	anime libere, oh datemi	8s	1 4 7

85	d'esperimer questo <u>tumulto!</u> d'esser la <u>voce</u> profonda	8+8	2 4 7 1 4 7
86	della <u>Natura!</u> <u>Ch'io</u> scenda	8	1 4 7
87	con questo <u>canto</u> nel <u>cuore</u> dei miei fratelli, e riveli	8+8	2 4 7 2 4 7
88	a ognuno d'essi la legge!	8	2 4 7
89	<u>Ch'io</u> sia lo specchio e la <u>voce</u> incorruttibile, eterna	8+8	1 4 7 (1) 4 7
90	della bellezza del <u>mondo!</u>	8	1 4 7
91	Son da <u>natura</u> formato ad ospitare in me il <u>palpito</u>	8+8s	1 4 7 1 4 7
92	di questo <u>immEnsO</u> univErsO,	8	2 4 7
93	a penetrare nell'intimo delle sue vene, a ondeggiare	8s+8	1 4 7 1 4 7
94	alle sue altErnE vicEndE;	8	1 4 7
95	nulla di quanto è nel <u>mondo</u> mi è estrano e inutile: debbo	8+8	1 4 7 2 4 7
96	<u>tutto</u> conoscere e <u>tutto</u>	8	1 4 7
97	provare: ardente, animoso <u>cerco</u> la gioia e pur <u>cerco</u>	8+8	2 4 7 1 4 7
98	con egual sete il dolore.	8	1 4 7
99	Debbo sentire in me il fremito di <u>tutti</u> i cuori, vibrare	8s+8	1 4 7 2 4 7
100	a <u>tutti</u> i gaudi ed a <u>tutte</u>	8	2 4 7
101	le angosce, fin che pervaso, ebbro di sensi, <u>io</u> divenga	8+8	2 4 7 1 4 7
102	la <u>vita</u> stessa e la legge.	8	2 4 7
103	Ed ecco che già il supremo fervORE <u>santo</u> <u>mi</u> invade.	8+8	2 5 7 2 4 7
104	Già son la <u>vita</u> , la gioia,	8	1 4 7
105	la verità, la speranza; è in <u>me</u> una forza invincibile,	8+8s	(1) 4 7 2 4 7
106	suscito dovunque passo,	8	1 5 7
107	sul <u>mio</u> cammino un possente, inestinguibile <u>palpito</u> ...	8+8s	(1) 4 7 (1) 4 7
108	Il sangue <u>m'arde</u> le vene,	8	2 4 7
109	<u>m'arde</u> il cervello il pensiero, respiro un'aria di fuoco;	8+8	1 4 7 2 4 7
110	un indomabile slancio	8	1 4 7
111	<u>mi</u> sferra <u>verso</u> la <u>vita</u> , <u>verso</u> il sapere, l'amore,	8+8	2 4 7 1 4 7
112	a tutto ciò che di grande,	8	2 4 7
113	di intEnsO, eccElso è nel <u>mondo</u> . Oh l'esistenza comune	8+8	2 4 7 (1) 4 7
114	non può bastar <u>mi</u> : è d'un dio	8	2 4 7
115	questo <u>mio</u> cuor che <u>mi</u> opprime co'l suo terribile peso...	8+8	1 4 7 1 4 7

116	Ah! che <u>m</u> 'importa se il <u>palpito</u>	8s	1 4 7
117	<u>m</u> 'arde anzi tempo? Se il cupo fervore incauto <u>mi</u> tragge	8+8	1 4 7 2 4 7
118	su abissi vertiginosi?	8	2 (4) 7
119	Non morirà la mia voce, vivrà perenne il mio cuore!	8+8	1 4 7 2 4 7

Analisi metrica

Il testo è suddiviso in quattro strofe, numerate in numeri romani. In ogni strofa si alternano doppi ottonari e ottonari, con una sola eccezione ai vv. 46-47, dove si succedono in fila due ottonari semplici. Il ritmo prevalente è sicuramente quello dattilico, con accenti di 1° 4° 7° (es. v. 4, «l'anima mia si divincola»), ma molto frequentemente si registra lo spostamento del primo accento sulla seconda posizione (es. v. 2, «un ampio canto che accolga»). Altre possibili (ma molto più rare) accentazioni sono rappresentate dagli ottonari di 1° 3° 7° (come il primo emistichio del v. 23, «del ramarro entro la siepe») o di 1° 5° 7° (come il v. 106, «suscito dovunque passo»). Alcuni ottonari, poi, sarebbero interpretabili anche, forse più semplicemente, come novenari di 3° 5° 8°: è il caso dello stesso v. 23 (con dialefe), «del ramarro entro la siepe», del v. 25, «della prima ombra di frondi», e soprattutto del v. 31, «il ronzio enorme d'insetti». Quest'ultimo, effettivamente, può essere interpretato come ottonario solo se si inserisce una sineresi (in *ronziò*) oppure se si considera l'articolo *il* come parte dell'emistichio precedente («di vaghi peschi fioriti, il | ronzio enorme d'insetti»), immaginando che qui Thovez abbia voluto giocare inserendo la virgola per poi in realtà scavalcarla con un artificio metrico.

In generale, la struttura metrica del testo è molto regolare, e l'andamento ritmico decisamente costante. Qualche piccola variazione è ricercata perlopiù tramite l'impiego, a tratti insistito, di parole sdruciole, anche a metà o in fine di verso (per esempio, si possono vedere i vv. 60-62).

Va sottolineato che questa poesia costituisce un *unicum* all'interno della raccolta, per almeno due ragioni: si tratta infatti di una delle rare poesie divise in più strofe, e dell'unico caso in cui si riscontra questa alternanza di doppi ottonari e ottonari tradizionali.

Benché le strofe siano autonome e tutte chiuse da un segno di punteggiatura forte, non si può parlare di corrispondenza tra metro e sintassi, poiché gli *enjambements* sono numerosi e spesso molto forti: vv. 2-3, 8-9, 10-11, 14-15, 17-18, 22-23, 24-25, 26-27, 27-28, 30-31, 43-44, 48-49, 52-53, 55-56, 58-59, 67-68, 68-69, 73-74, 75-76, 78-79, 79-80, 81-82, 83-84, 85-86, 89-90, 91-92, 95-96, 96-97, 97-98, 100-101, 101-102, 110-111, 113-114, 116-117.

Rime e figure di suono

Non è possibile individuare un regolare schema di rime, ma numerose sono le rime interne, le assonanze e le consonanze, spesso impiegate in posizione di cesura tra i due emistichi del doppio ottonario.

Figure retoriche e di ripetizione

Frequenti sono le figure di ripetizione, impiegate soprattutto per insistere su alcuni temi e parole chiave (es. *tumulto*, *natura*, *cuore*, *fio*re/*fiorito*, *vita*, *voce/canto/inno*). Basti vedere, per esempio, il poliptoto dell'aggettivo *fiorito* ai vv. 31-39 e le numerose occorrenze di *fio*re e *fio*ri nella terza strofa, oppure l'apertura e la chiusura della poesia sul tema del *canto* e della *voce* del poeta. Interessante notare, nella terza strofa, la ricorrenza di strutture ternarie, come «merli, upupe, usignoli» (v. 61), «fischiano, tubano, trillano» (v. 62), oppure «questa gran luce negli occhi, e il sole nel sangue, e l'ebbra gioia nel cuore» (v. 63-64).

Infine è significativo l'impiego del catalogo nella seconda strofa (ai vv. 17-41), dove il poeta elenca gli elementi del mondo, della natura e della vita che vuole cantare nella sua poesia.

Colloqui		Struttura del verso	Posizione accenti
1	- Oh, resta ancora qui, un poco! Sei <u>così</u> buona stasera!	8+8	2 4 7 1 4 7
2	È <u>così</u> raro poterti parlare dolce <u>così</u> ! -	8+8t	1 4 7 2 4 7
3	Mi camminava vicina, contro il candore del muro,	8+8	1 4 7 1 4 7
4	esangue, sotto la luna, con la testina piegata.	8+8	1 4 7 1 4 7
5	- Domani forse sei aspra, e son costretto a lasciarti. -	8+8	2 4 7 2 4 7
6	Ed ella disse: - Oh se sono <u>così</u> cattiva talvolta,	8+8	2 4 7 2 4 7
7	è che ripenso il passato: fu <u>così</u> triste! non ebbi	8+8	1 4 7 1 4 7
8	un'ora sola di bene. Per me era meglio <u>morire</u> .	8+8	2 4 7 2 4 7

9	- Di', ti ricordi di quella tua veste grigia di allora?	8+8	1 4 7 2 4 7
10	Oh, ti volevo già bene, bambina, e non lo sapevi!	8+8	1 4 7 2 4 7
11	Prima d'amarti ho provato per te un'immensa pietà:	8+8t	1 4 7 2 4 7
12	eri <u>così</u> delicata e <u>così</u> pallida e triste! -	8+8	1 4 7 (1) 4 7
13	Già, ero pallida allora. Mi canzonavano sEmprE	8+8	1 4 7 1 4 7
14	a scuola perché piangevo solo a parlar di <u>morire</u> .	8+8	2 5 7 1 4 7

15	Quattro anni sono, lo sai? son stata in punto di <u>morte</u> .	8+8	2 4 7 2 4 7
16	Ho avuto tanta paura! Ora non <u>me</u> ne farEbbe	8+8	2 4 7 1 4 7
17	più nulla. Lasciami dire, sarebbe meglio per <u>me</u> .	8+8t	2 4 7 2 4 7
18	<u>Mi piangeresti</u> ; ma poi mi^oblieresti anche <u>tu</u> .	8+8	1 4 7 1 4 7

19	Dissi in un lampo d'orgoglio: ah! io non son come gli altri!	8+8	1 4 7 1 4 7
20	E quella cara sua voce triste rispose: <u>lo so</u> .	8+8t	2 4 7 1 4 7
21	<u>Lo so</u> , sei troppo per me. E stette muta e avvilita.	8t+8	2 4 7 2 4 7
22	Veniva stretta al mio fianco, a testa china, tacendo.	8+8	2 4 7 2 4 7
23	Vedevo i piccoli piedi accanto ai miei sulla neve.	8+8	2 4 7 2 4 7
24	Mormorò piano: vorrei essere anch'io un poeTa.	8+8	3 4 7 1 4 7
25	- Oh non <u>dir</u> questo, le <u>dissi</u> , non sai che cosa vuol <u>dire</u> !	8+8	1 4 7 2 4 7
26	Non sai che angoscie, che febbre, e come accorcia la vita!	8+8	2 4 7 1 4 7
27	Io so che non vivrò molto, ma non mi importa -. Si volse	8+8	2 4 7 1 4 7
28	a me di scatto nell'ombra, e <u>mi guardò</u> spaventata.	8+8	2 4 7 1 4 7
29	Io ripetei le parole parlando quasi a me stesso.	8+8	1 4 7 2 4 7
30	<u>Mi guardò</u> fisso cercando di leggermi in fondo al cuore.	8+8	3 4 7 2 5 7
31	- E poi sei tu che non vuoi, disse, ch'io parli di <u>morte</u> ?	8+8	2 4 7 1 4 7

Analisi metrica

Tre strofe, rispettivamente di otto, dieci e tredici versi. I versi sono doppi ottonari, quasi sempre con accenti di 1° 4° 7° oppure di 2° 4° 7°. In due casi si trovano ottonari accentati sulla 5° anziché sulla 4° posizione (ai vv. 14 e 30), mentre ai vv. 24 e 30 il primo emistichio ha accenti di 3° 4° 7°, con ritmo rallentato dall'accento ribattuto.

Al di là delle piccole variazioni di accento, la particolarità di questo componimento (come di molti altri, specialmente nella sezione *Vertigini*) risiede nel suo carattere eminentemente narrativo e dialogico. Di conseguenza, la lingua del testo è caratterizzata da tratti colloquiali (come si può vedere per es. al v. 7: «è che ripenso il passato»); la sintassi, piuttosto mossa e spezzata, segue generalmente la scansione versale (si contano solo un paio di *enjambements*, ai vv. 7-8 e 16-17).

Rime e figure di suono

Nel testo si trovano poche rime e poche assonanze, anche se in più punti si può notare una certa attenzione alla costruzione fonica del testo, soprattutto mediante l'impiego dell'allitterazione.

Figure retoriche e di ripetizione

Piuttosto scarse sono anche le figure di ripetizione. La più rilevante è sicuramente l'insistenza sul tema della *morte* (declinata anche nel verbo *morire*) che attraversa tutto il testo, comparando in posizioni di rilievo in tutte e tre le strofe.

Nel bosco		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<u>Sono</u> già un vecchio. Lo sento al passo grave, allo stanco	8+8	1 4 7 2 4 7
2	palpito tardo del cuore irrigidito. Discendo	8+8	1 4 7 (1) 4 7
3	incontro all'ombra. <u>Mi</u> fascia già gli occhi, e non <u>son</u> vissuto!	8+8	2 4 7 2 4 7
4	E <u>sono</u> ancora un fanciullo! E la <u>mia</u> anima ha ancora	8+8	2 4 7 (1) 4 7
5	da aprirsi, e tutto è qui chiuso l'ardore folle, lo spasimo	8+8s	2 4 7 2 4 7
6	di tenerezza, e non uno dei sogni <u>miei</u> ho raggiunto!	8+8	(1) 4 7 2 4 7
7	O cuore ardente, strozzato dalla sventura, o <u>mia</u> anima,	8+8s	2 4 7 1 4 7
8	<u>in</u> aridita da <u>in</u> ganni, da schemi <u>in</u> fami, son <u>io</u> ,	8+8	(1) 4 7 2 4 7
9	con questa mente, io <u>che</u> un mondo portai intero qui, in <u>me</u> ,	8+8t	2 4 7 2 4 7
10	<u>che</u> piango per uno sguardo, <u>che</u> <u>mi</u> dispero ad un mOtO	8+8	2 4 7 1 4 7
11	della sua anima indegna, che <u>mi</u> avvilisco, <u>mi</u> prOstrO,	8+8	1 4 7 1 4 7
12	ludibrio vile di questa irrisione d'amore!	8+8	2 4 7 (1) 4 7
13	Osservo stupidamente quest'acqua scorrere, ascOlto	8+8	2 (4) 7 2 4 7
14	il frascheggiare del vento nella foresta, sul capo...	8+8	1 4 7 1 4 7
15	<u>mi</u> vedo intorno la vita, la voluttà, gioie facili...	8+8s	2 4 7 1 4 7
16	Ho dato tutto per questo mio sogno folle: non tornano	8+8s	2 4 7 2 4 7
17	per <u>me</u> quei beni <u>mai</u> più.	8	2 4 7

Analisi metrica

Poesia monostrofica composta da sedici doppi ottonari più un ottonario semplice in chiusura del testo. In questo caso non si verificano particolari variazioni nell'andamento ritmico dei versi, sempre con accenti di 1° 4° 7° o di 2° 4° 7°. L'unico espediente, caro a Thovez, è identificabile nell'impiego di

parole sdrucchiole (o più raramente tronche) in chiusura di verso, così da variarne di tanto in tanto la misura sillabica.

Gli *enjambements* non sono molto numerosi, ma sono abbastanza da non poter parlare di corrispondenza tra metro e sintassi: vv. 1-2, 4-5, 5-6, 10-11, 13-14.

Rime e figure di suono

Nel testo si trovano alcune ripetizioni e allitterazioni, ma non sembra possibile individuare rime o assonanze/consonanze significative.

Figure retoriche e di ripetizione

Al di là di una certa insistenza sui pronomi di prima persona, volta a sottolineare la centralità dell'esperienza interiore del poeta, nel testo non si trovano molte ripetizioni.

3.5 Adolfo De Bosis

3.5.1 Amori ac silentio e le Rime sparse (1900-1924)

A un macchinista		Struttura del verso	Posizione accenti
1	O <u>tu</u> che scendi calmo dalla tua macchina alla stazione d'arrivo,		
2	<i>Salute e onore a te, o il migliore di tutti noi!</i>	7t+9	2 4 6 9 12 14
3	<u>Tu</u> fosti il buon pilota di questa flottiglia di rimorchiate navi di ferro		
4	Che corsero su le volubili ruote come su fuggevoli flutti:		
5	Buon pilota dall'occhio vigile, dalla mano sicura, assiduo sino a questo porto d'asilo per la salvezza d'ognuno.		
6	<i>Salute e onore a te, o il migliore di tutti noi!</i>	7t+9	2 4 6 9 12 14

7	Qua le <u>mani</u> , o compagno! Che importa se la tua palma è nera di carbone e unta d'olio lubrificante?	[7]	[3 6]
8	<u>L'acqua fresca monderà presto le nostre mani (ma altre mani non monderà, le quali altri stringe malcauto).</u>		
9	E <u>tu</u> puoi stringere queste mie, se la fatica libera vi ha impresso non pochi calli, il mio stemma di nobiltà.		
10	<u>Tu</u> ora mi riconosci e <u>sorridi</u> fraternamente: il <u>sorriso</u> bonario sgorga dai denti più bianchi per la faccia lucida	[7+9]	[1 3 6 10 (12) 15]
11	di sudore e di fuligine e illumina gli occhi un poco rossi fatti acuti dal pericolo e dall'attenzione.		

12	<u>Molte ore, molte ore</u> (quante? dodici <u>ore</u> ? quattordici?) tu hai vegliato per tutti noi.		
13	Io, ti confesso, ho ceduto al <u>sonno</u> , per un buon tratto, nel mio duro carrozzone, un <u>sonno</u> traversato da sogni strani;		
14	Ma ho pensato a <u>te</u> , buon condottiero, a ogni fischio che penetrava il mio <u>sonno</u> ,		
15	<u>A te</u> che àlacre, in piedi, scrutavi la lunga perfida via		
16	Spingendo in corsa il <u>mostro</u> divincolANTE e tonANTE fieramente <u>dentro la notte</u> .		

17	<u>Dentro la notte</u> che la <u>fiamma</u> e il <u>fremite</u> e il <u>ululo</u> del <u>mostro</u> rompevano paurosa:		
18	<u>I piani gemEVANO</u> a un suo sibilo <u>piangevole</u> , tra le nebbioline sospese, <u>gemEVANO</u> i <u>piani</u> solinghi;		
19	Le colline balzAVANO attonite; i monti guardAVANO da lunge placidi sotto le stelle;		
20	Ma le rupi a un tratto prossime si ritrassero con attitudini di orrore,		

21	Con strane facce di paura e di maledizione,	9+7	2 4 8 11 15
22	Quando tu avventasti il <u>mostro</u> contro la roccia e penetrasti con <u>rombo</u> cupo nelle <u>squarciate</u> viscere della terra.		

23	<u>Avanti avanti</u> in corsa tu hai sferzato il cavallo di ferro dai garretti d'acciaio:		
24	Il tuo compagno, <u>curvo</u> nutriva il suo stomaco ampiovorace di molti neri pani che altri remoti <u>ignorati</u> fratelli		
25	(Ma non <u>ignorati</u> da noi...Salute a quegli'incliti, armati di piccone e di lampada, eroi del più duro travaglio!)		
26	Strapparono giù nel bujo carcere <u>più profondo del mare</u> ,		
27	<u>Più solingo del mare</u> ,	7	3 6
28	Alle viscere della terra...	9	3 6 8

29	<u>Tu guardavi</u> esperto i manometri, le valvole docili, i segnali mutevoli, e <i>la via perfida Lucida e labile,</i>		
30	Attento, mentre sul tuo capo tra il pennacchio del fumo languiva il disco della luna cinereo,		
31	E apparivano le stelle come uno sciame traverso alle matasse dei fili che recano i pensieri degli uomini;		
32	<u>Tu calmo</u> , <u>tu</u> signore del moto, mentre tutto intorno era preso dalla stessa vertigine,		
33	- Gli stantuffi ansavano infaticabili, i freni mettevano stridori rochi, le molle brandivano, il vapore sferravasi dal lucido carcere con orridi fremiti e sibili, la solida Terra fuggiva, avversa, dinnanzi a te...-		
34	<u>Tu calmo</u> , <u>tu</u> un uomo, un dominatore.	6+6	2 5 (8) 11

35	Quali pensieri furono i <u>tuo</u> i in questa <u>tua</u> veglia tra il vento e la fiamma?		
36	Hai <u>tu</u> avuto tempo <u>per</u> ricordARE le miserie della vita angusta?		
37	<u>Per</u> <u>misurARE</u> e <u>rimisurARE</u> , sinché il computo sembri formar una somma sempre più ampia, il peso che le lente ore accumulano sulla esistenza?		
38	<u>Per</u> tessere un cilicio con i tuoi stessi desiderii malcauti?		
39	<u>Per</u> maledIRE l'avarizia dei padroni? La tirannia del governo? La disparità delle leggi? La tarda vendetta e la supina tolleranza de' tuoi compagni? Il <u>vaniloquio</u> torbido e <u>obliquo</u> dei politicanti?		
40	Ma l'aria pura ti sferzò la fronte maschia; il fragore ferreo ti empì gli orecchi intenti,		
41	E tutte le miserie e le viltà della terra che tu <u>fuggivi fuggivi</u> celere come il vento, <u>furono indietro</u> col <u>fumo</u> della tua macchina, <u>indietro</u> , lontane, favolose, impalpABILI come l'oggi è tra poco nel vortice del tempo, via...		
42	<u>E tu guardavi innanzi la strada libera Lucida LABILE</u> ; essa correva a te, come l'avvenire, infallIBILE; mentre noi, ospiti delle tue MOBILI case, eravamo alle prese più duramente con le immagini create dall'ozio e dalla paura.	[7+11s]	2 4 6 9 11 14 17

43	<u>Guardavi</u> davanti a te con l'occhio e l'anima dell'avvenire!	8t+11	2 5 7 9 11 (14) 17
44	Che importa se il tuo piroscampo rechi nella stiva, ancora, le merci di padroni ingordi?		
45	<u>Se tu</u> trasporti, o Capitano, ancora, passeggeri, pinguini d'ozio e di maltalento?		
46	<u>Se tu</u> imbarchi i preti della varia impostura, i banchieri sordidi, gli avvocati facinorosi?		
47	Non importa – per ora!	7	3 6
48	<u>Tu compi</u> il tuo ufficio, bravamente: un generoso ufficio <u>tu compi</u> oggi in silenzio per il bene comune.		

49	Altro, che pochi sanno, <u>tu</u> porti nelle tue navi: un fiero contrabbando <u>tu</u> porti di una guerra magnifica.	[7+8]	[1 4 6 9 11 14]
50	<u>Tu</u> , eretta sulle prore di ferro, non dipinta ma viva, visibile a me, bella angusta e terribile, con protese le mani recanti corone di quercia, porti tra gli uomini la Fratellanza.		
51	<u>Tu</u> spargi fra gente e gente i semi di tutte le libertà radiose;		
52	<u>Tu</u> rompi e oltrepassi i confini e gli odii formati dai volghi e dalla natura;		
53	<u>Tu</u> carichi e smerci le munizioni <u>contro</u> i morbi, <u>contro</u> l'ignoranza, <u>contro</u> la frode;		
54	<u>Tu</u> trasporti le braccia laboriose per esercitare la terra e i cuori ardenti come faci per illuminare le solitudini;		
55	La Scienza austera e la Poesia indomabile balzano sulla tua zattera;		
56	<u>Tu</u> rechi gli strumenti che abbattono e quelli che edificano; <u>tu</u> porti il libro e il giornale, la parola nuova e la buona novella, l'ammonimento e la fede;		
57	<u>Tu</u> mescoli le lingue e le esperienze degli uomini inconsapevoli;		
58	<u>Tu</u> conduci le belle femmine agli amori fecondi da nazione a nazione con più àlacre gioja;		
59	<u>Tu</u> diffondi il polline di un pensiero primaverile sulle coscienze nuove.		

60	<i>Salute</i> o Macchinista che scendi <i>alla stazione d'arrivo!</i>	7+10	2 6 9 13 16
61	Gli altri non badarono a te che t'indugi presso alla macchina, semplice e buono come un eroe.		
62	Vanno frettolosi alle loro faccende. La stazione formicola di uomini e ferve di rumori vari. Locomotive sbuffano; sibili si chiamano come echi; treni ingombrano le rotaie, inerti.		
63	<u>Veggio</u> una moltitudine di viaggiatori, <u>altri</u> venire, <u>altri</u> andare, confusamente.		
64	<u>Veggio</u> pallide donne d'ogni età e condizione, e alcune recano bimbi in collo o per mano;		
65	<u>Veggio</u> in disparte un gruppo di servi infimi della gleba con lunghe falci e sacchi di cencio sui dossi curvi; si stringono gli uni a gli altri come pecore (oh i visi smunti plasmati di rassegnazione, e lo stupore negli occhi immemori!)		
66	<u>Vedo</u> vecchi paurosi della calca ondeggiante; <u>vedo</u> soldati <u>altri</u> fendere la folla, <u>altri</u> affacciarsi e protendersi, stipati, da un treno dal lungo		

	aspettare; <u>vedo</u> facchini piegarsi sotto gran pesi.		
67	<u>Vedo</u> faccie livide o sonnacchiose o irascibili, profili duri, lineamenti cognitivi o strani; <u>vedo</u> floride trecce bionde e rade ciocche canute; <u>vedo</u> pupille vaghe, inquiete, pavide, attonite, spente.		
68	<u>Vedo</u> fronti segnate <u>di tutte le miserie, di tutte le stanchezze, di tutte le cupidigie.</u>		
69	È <u>uno</u> stringersi, <u>un</u> urtarsi, <u>un</u> premersi senza grazia; <u>un</u> brusìO, <u>un</u> vociO, <u>un</u> comandare aspro, <u>un</u> rispondere ostile.		
70	<u>Vedo</u> l'insolenza del lusso e quella della miseria; le ribellioni dell'ignoranza e gl'impedimenti del fisco; <u>vedo</u> una successiONE, una confusiONE di colori e di aspetti come in un <u>sogno</u> , un tumulto d'immagini come in un <u>sogno</u> febbrile.		
71	Ma io vengo verso la macchina non più alenante a porgerarti ambo le mani, o uomo, o amico, <i>o il migliore di tutti noi!</i>		

72	Un giorno, un altro veicolo, che s'affanna, immenso, da secoli verso la mèta,		
73	<u>Giungerà, giungerà fatalmente' alla stazione d'arrivo.</u>	10+8	3 6 9 11 14 17
74	<u>Avrà</u> traversato, su ponti leggeri, fiumi di lacrime;	9+8s	2 5 8 11 13 16
75	<u>Avrà</u> varcato solitudini' orride di tutte le insidie;	9s+9	2 4 8 11 15 18
76	<u>Avrà</u> superato erte favolose; <u>avrà</u> indugiato <u>per anni</u> e <u>per anni</u> presso a un segno, contro un ostacolo miserabile;		
77	<u>Avrà dubitato mille volte</u> della resistenza de' suoi congegni; <u>avrà dubitato mille volte</u> del dove e del quando;		
78	<u>Avrà</u> corso pendenze disastrose e sfidato pericoli oscuri,		
79	<i>E giungerà, giungerà fatalmente' alla stazione d'arrivo.</i>	11+8	4 7 10 12 15 18

80	Ecco, io vedo viaggiatori scendere a quella <u>stazione d'arrivo</u> (o di sosta?...):		
81	Tutti fratELLI, eguali, BELLi di una dolcezza altera, contenti di sé e del viaggio, e, come ora io <u>saluto</u> te, <u>salutanti</u> colui o coloro che avranno guidato la grande famiglia umana verso il riposo di un giorno o verso la mèta fatale!		

Analisi metrica

Undici strofe di misura variabile (dalle due alle quattordici unità ciascuna), per un totale di 81 versetti lunghi di misura compresa tra il verso di poesia e il paragrafetto di prosa. Fanno eccezione i vv. 27 e 28, rispettivamente un settenario e un novenario.

Per quanto una scansione rigidamente sillabica di questi versetti non sia pertinente, talvolta, specie in posizioni di rilievo o in corrispondenza di ritornelli, alcuni versetti sembrano scomponibili in misure tradizionali, spesso con allusione all'esametro barbaro. È il caso per esempio del ritornello dei vv. 2 e 6, interpretabili come esametri 7+9, oppure del v. 60, in apertura di strofa, scomponibile in settenario e decasillabo.

In generale, comunque, i versetti corrispondono a unità semantiche e sintattiche, e la scansione ritmico-prosodica è determinata soprattutto dalla punteggiatura, che spezza anche più frasi all'interno di uno stesso periodo-versetto.

Nonostante il dominante carattere prosastico, la volontà di mantenere la scansione in versi e in strofe va comunque considerata come un indice di poeticità, così come le dieresi, che De Bosis non rinuncia a inserire per indicare la scansione ritmica di certe parole (vv. 51, 54, 57).

Rime e figure di suono

Non è possibile individuare rime tradizionali all'interno questo testo. Si possono però ritracciare rime interne (v. 81), rime ritmiche (v. 42), e diverse rime grammaticali (come quelle generate dalle forme verbali all'imperfetto dei vv. 18-19, o dagli infiniti dei vv. 36-39).

Figure retoriche e di ripetizione

Le numerose figure di ripetizione presenti nel testo sono ciò che più contribuisce a scandirne l'andamento ritmico, come si può vedere soprattutto nel caso delle anfore che sostengono le ultime strofe (*tu, veggo/vedo, avrà*). Tra le ripetizioni, si riscontra spesso una tendenza all'andamento triadico: particolarmente evidente è il caso del trinomio aggettivale del v. 29, che si ripete con variazione al v. 42; l'insistenza sul numero tre, poi, si può riscontrare nella triplice ripetizione di *contro* al v. 53 o di *vedo* al v. 66 e al v. 67, e infine di *tutte* al v. 68.

Particolarmente rilevante è poi l'uso di elenchi ed enumerazioni di tipo whitmaniano. Si vedano a questo proposito i vv. 39, 45, 46, e soprattutto il lungo catalogo di tipi umani che occupa i vv. 63-68.

Giovine che mi guardi parlare		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Giovine che <u>mi guardi</u> parlare, <u>mi guardi</u> lungamente <u>con occhi</u>	10+10	1 (4) 6 9 12 16 19
2	<i>Grandi, un poco attoniti, pieni di oscure domande!</i>	6s+8	1 3 5 8 11 14
3	<u>Io</u> sento, <u>io</u> sento il <u>tuo</u> sguardo. [^] E lo ricambio di tenerezza.	9+10	2 5 8 13 15 18
4	Però ch'io vedo nel <u>mio</u> pensiero (no! dentro le <u>tue</u> stesse pupille)	10+10	2 4 (7) 9 11 12 16 19
5	Un altro giovinetto, ne li anni remoti, me stesso <u>io</u> rivedo da li occhi		
6	<i>Grandi, un poco attoniti e pieni di oscure domande!</i>	6s+9	1 3 5 9 12 15

7	<u>Io</u> so i trepidi <u>amori</u> e le sùbite <u>ammirazioni</u> de la <u>tua</u> puerizia.		
8	<u>Tu</u> ora <u>mi ammiri</u> e <u>mi ami</u> , come <u>io</u> <u>amai</u> e <u>ammirai</u> le figure de la mia tenera anima imaginosa.		

9	<u>Tu pensi</u> : “È un <u>poeta!</u> ” o fanciullo che <u>non bene sai le cose né le parole</u> .		
10	Mentre <u>penso</u> : “ <u>Tu</u> , ancora, un <u>poeta!</u> ” <u>io</u> che <u>ho imparato, amaramente, un poco le parole e le cose</u> .		

11	Vuoi <u>tu amare</u> e <u>ammirare</u> ? <u>Eccomi!</u> <u>Io</u> non distruggerò la <u>tua</u> illusione né <u>impedirò</u> il <u>tuo impeto</u> buono!		
12	<u>Eccomi!</u> Il <u>tuo</u> cuore mi accolga, ‘o giovine ‘ospite: ‘ <u>amami!</u>	9+9s	1 5 8 11 14 17
13	E <u>ammirami</u> , per il <u>mio</u> calore e per la <u>mia</u> fede, mentre <u>io ti parlerò di Percy l’arcangelo e di Walt Whitman, un uomo</u> .		

14	<u>Io ti dirò di Percy l’arcangelo e di Walt Whitman, un uomo,</u>		
15	Così guidando il <u>tuo amore</u> e la <u>tua ammirazione</u> ai vertici puri!		
16	Saliremo insieme, o fanciullo, <u>tu</u> elevato da la <u>mia</u> esperienza ⁹⁴⁸ e <u>io</u> da la <u>tua</u> fresca lena.		
17	E tu <u>udrai meco, su la cima, taluna de le cose che cerchi,</u>	9+10	2 4 6 8 11 15 18
18	<u>Vedrai meco, su la cima, taluna de le cose che cerchi,</u>	8+10	3 5 7 10 14 17
19	<u>O tu che hai ne li occhi, o fanciullo, le trepide oscure domande!</u>	9+9	2 5 8 11 14 17

20	Così, <u>meco salendo</u> , non mi accuserai ch’io delusi la <u>tua</u> aspettazione;		
21	Imparerai, <u>tu, meco salendo</u> , cui rivolgerti, chi interrogare.	10+10	4 6 9 13 16 19
22	<u>Non me, non me</u> , o figlio! Ma giunto sopra la cima,	6+8	2 4 5 8 10 13
23	Udrai, o giovine, in chiare parole risponderti, non un poeta,	11+9	2 4 7 10 13 16 19
24	Ma l’adulto cuore <u>tuo</u> d’uomo!	9	3 5 8

Analisi metrica

Cinque strofe, dalle tre alle sei unità ciascuna. Alcuni versi possono essere interpretati come doppi, composti o barbari (con frequente impiego del novenario dattilico e del decasillabo anapestico), ma in gran parte dei casi si tratta di versetti lunghi di andamento prosastico, non scomponibili in cellule metriche tradizionali.

Rime e figure di suono

Nel testo non si trovano rime tradizionali, e nemmeno una particolare attenzione all’elaborazione fonica, se non in corrispondenza delle ripetizioni.

⁹⁴⁸ Di nuovo si segnala l’uso debosiziano della diresi, anche in un contesto metrico del tutto irregolare.

Figure retoriche e di ripetizione

Tra le numerose figure di ripetizione, si segnala innanzitutto quella che attraversa il cuore della poesia (vv. 7-15), sottolineandone così il nucleo semantico principale: si tratta del continuo intreccio dei verbi *amare* e *ammirare*, coniugati in vari modi e tempi verbali, disposti simmetricamente o chiasmaticamente, e incorniciati dai sostantivi *amore* e *ammirazione* ripetuti al v. 7 e al v. 15.

Di grande rilievo è poi la continua ripetizione, spesso in poliptoto, dei pronomi personali e possessivi di prima e seconda persona, a sottolineare lo stretto rapporto tra i due protagonisti del testo.

Numerose sono anche le ripetizioni di interi versi, che potremmo opportunamente chiamare ritornelli: vv. 2 e 6 (poi ripetuto ancora, con variazione, al v. 19), vv. 13-14 e vv. 17-18.

Talora, s'io penso		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Talora, s'io <u>penso</u> che prossimamente morirò,	6+9t	2 5 (8) 11 14
2	E sopra la livida salma, che presto sparirà ne la terra,	9+10	2 5 8 11 15 18
3	Il sole grande risplenderà pur sempre, e li alberi apriranno le loro braccia fronzute, e l'umile erba si bagnerà di rugiade,		
4	Io pregusto la <u>placida gioja</u> de le cose pure che si scaldano al sole, che aprono braccia fronzute, che bagnano di rugiade,		
5	<u>Placida gioja</u> sopra un mio <u>placido</u> sonno.	5+9	1 4 8 10 13

6	Ma se <u>penso a voi</u> , superstiti e rinascenti,	6+8	3 5 8 10 13
7	<u>A voi</u> brevi e innumerevoli uomini,	11s	3 7 10
8	Agitati da <u>vostre</u> sollecitudini oscure,	7+8	3 6 (8) 11 14
9	E a le case <u>vostre</u> clamorose e gremite di miserabili angosce,		
10	Una <u>pietà</u> profonda, anche di <u>me</u> morto, <u>mi prende</u> ,	7+9	(1) 4 6 8 11 12 15
11	Un <u>presentimento</u> amaro <u>mi prende</u> ,	11	5 7 10
12	Che io non potrò dormire nemmeno un poco, <u>placido</u> , sotto la terra.		

Analisi metrica

Due strofe, rispettivamente di cinque e di sette versi ciascuna. Tutti e dodici i versi sono lunghi, in nessun caso riconducibili a misure tradizionali. Sembrerebbero un'eccezione i vv. 7 e 11, endecasillabi, se non fosse che in entrambi i casi non si trovano accenti di 4° o di 6°, così che non viene rispettata la struttura ritmica tradizionale dell'endecasillabo italiano; il primo, inoltre, è sdrucciolo, mentre il secondo ha l'accento principale sulla 5° sillaba, posizione non concessa dalla tradizione.

In generale sembra possibile scomporre i versi in misure barbare, come nel caso dei vv. 1, 2, 5, 6, 7 e 10, seppure con frequenti eccezioni d'accento. Accanto a questi versi barbari o pseudo-barbari, però, si individuano versi lunghi difficilmente scomponibili in misure tradizionali, come i vv. 9 e 12 e soprattutto i vv. 3-4, di andamento veramente prosastico.

Da notare, al v. 5, l'inserimento da parte di De Bosis di una dieresi sull'aggettivo possessivo, che consente al secondo emistichio di raggiungere la misura del novenario tradizionale (con attacco anapestico). Al v. 10, invece, il ritmo è fortemente rallentato dall'accento ribattuto nel secondo emistichio, in corrispondenza dell'*acmé* tematico del testo (e di nuovo della ripetizione del pronome di prima persona singolare).

Rime e figure di suono

Nel testo non ci sono rime tradizionali, ma talvolta si può rilevare un'insistenza allitterante su alcuni suoni. È il caso dei vv. 10-12, dove si ripetono la nasale bilabiale e l'occlusiva bilabiale sorda.

Figure retoriche e di ripetizione

Le figure di ripetizione sono molto numerose, soprattutto se si considerano in proporzione alla ridotta misura del testo. Le due strofe prospettano la stessa situazione, ma capovolta: in entrambi i momenti il poeta pensa alla propria morte, vissuta prima con serenità e poi con amarezza. Entrambe le strofe si aprono infatti con l'ipotetica *se (io) penso*, e si chiudono con la ripetizione dell'aggettivo *placido*, prima affermato e poi negato. Sono innanzitutto queste due ripetizioni, dunque, a sottolineare chiaramente la struttura metrica e semantica delle strofe.

Un'altra ripetizione significativa è quella dei vv. 3 e 4, dove gli stessi tre elementi (*sole, braccia fronzute* (degli alberi) e *rugiade*) vengono presentati prima in sé, e poi dalla prospettiva del poeta morto.

Altre ripetizioni che contribuiscono alla struttura del testo, legando i versi a due a due, sono poi *placida gioia* (vv. 4-5), *a voi* (vv. 6-7), *vostre* (vv. 8-9), e la rima psichica in chiusura dei vv. 10-11 (*mi prende*).

3.6 Gian Pietro Lucini

3.6.1 *Le Armonie Sinfoniche* [1892]⁹⁴⁹

La danza d'amore		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Sotto ai <i>miti splendORI</i>	7	1 3 6
2	<i>delle notti serENE</i>	7	3 6
3	sorgono, coll'incanto le SirENE	11	1 (4) 6 10
4	bruNe a comporre le strofe ed i cORI.	11	1 4 7 10
5	Van pel calmo giardinO	7	1 3 6
6	che la rugiaDA bAgnA,	7	2 4 6
7	da che la viola ride ^ e trilla il ribechINO.	7+7	2 4 6 9 13
8	<i>Io lo so, sotto</i> le piante odorOSE	11	3 4 7 10
9	<u>stanno</u> i molli giacIGLI, <u>stanno</u> i grati refugj;	7+7	1 3 6 8 10 13
10	<i>io lo so</i> , che tra i gIGLI e le ROSE	10	3 6 9
11	ride propizio il Nume.	7	1 4 6
12	<i>Or voi le udiTe, queste mie noTe</i>	5+5	1 4 6 9
13	<i>cantano d'amore, cantano.</i>	8s	1 5 7
14	<i>La Dama e il Cavalier vanno lontano,</i>	11	2 6 10
15	<i>sotto alla volta verde dei laureTi. -</i>	11	1 4 6 8 10
16	- «Respiriamo, <u>Signora</u> ,	7	3 6
17	gli aromati capziOsI e <u>inebrianti</u> ,	11	2 6 10
18	che da i calici, i fiOrI, come bracieri di giada,	7+8	3 6 8 11 14
19	inalzano, <u>Signora</u> :	7	2 6
20	<u>inebriamoci</u> del vino	8	3 7
21	dolce che sprema la bionda CitEREa	11s	1 4 7 10
22	dalle turgide grappe raccolte nella vigna del piacERE:	10+8	3 6 9 (11) 13 (15) 17

⁹⁴⁹ I testi sono ricavati da VIAZZI, Glauco, *Le poesie di Lucini in "Cronaca d'Arte"*, in ID., *Studi e documenti per il Lucini*, Napoli: Guida Editori, 1972, pp. 209-217. Nel testo della *Danza d'amore* si segnala un piccolo errore nella numerazione dei versi (che in tutto sono 59, non 60), causato da un salto nella numerazione tra il v. 15 e il v. 20.

23	<u>inebriamoci</u> , <u>Signora</u> . - »	8	3 7
24	<i>La Dama e il Cavalier vanno lontano.</i>	11	2 6 10
25	<i>Lontan sotto alla volta verde dei laureti.</i>	13	2 6 8 10 12

26	<i>Or voi le udiTe, queste mie noTe</i>	5+5	1 4 6 9
27	<u>cantano</u> d'amore, <u>cantano</u> .	8s	1 5 7
28	- «Oh perché mai, <u>SignORA</u> ,	7	4 6
29	l'occhi miei s'affisano nei vostri;	10	1 3 5 9
30	<i>Oh perché mai, <u>SignORA</u>,</i>	7	4 6
31	freme la vostra mano nella mia ?	11	1 4 6 10
32	Guardate, noi, noi sempre danzeremo,	11	2 4 6 10
33	così, fino all'aurORA:	7	2 6
34	e domani, e dopo, e poi?	8	3 5 7
35	Non credete al futuro: non temetelo mai.	7+7	3 6 10 13
36	Siete stanca, <u>SignORA</u> ? - »	7	3 6

37	<i>Or voi le udiTe, queste mie noTe</i>	5+5	1 4 6 9
38	son domande d'amANTI.	7	3 6
39	- «Che importa? Non fuggono i vostri occhi i miei implorANTI.	3+11	2 5 9 11 13
40	Lasciatevi guardar bella e sincera. <u>Temete</u> ?	11+3	2 6 10 13
41	Di che <u>temete</u> ? Nel giardin delle fate viaggiAmO:	5+11	4 8 11 15
42	senti, <u>bambina</u> , non è questa la <u>vita</u> ?	5+7	1 4 8 11
43	Viaggiam, viaggiam lontAnO	7	2 4 6
44	<u>per</u> la terra del Sogno,	7	3 6
45	<u>per</u> le regioni immense, arcane, eterne dell'irreale.	11+5	4 6 8 10 12 15
46	Non è un <u>sogno</u> la <u>vita</u> ? ~ Ed è un inganno il <u>sogno</u> ?	7+7	3 6 9 11 13
47	Sì: ma se noi, <u>bambina</u> , non ci destassimo mai? - »	7+8	1 4 6 8 11 14
48	<i>Or voi le udiTe, queste mie noTe</i>	5+5	1 4 6 9
49	Son baci le <u>note</u> .	6	2 5

50	<i>La Dama e il Cavalier vanno lontano</i>	11	2 6 10
----	--	----	--------

51	<i>lontan sotto alla volta verde dei laureti:</i>	13	2 6 8 10 12
52	e nei <i>miti splendORI</i>	7	3 6
53	<i>delle notti sereNe</i>	7	3 6
54	la danza e il ritmo <i>sperdonsi sonORI</i>	11	2 4 6 10
55	sulle ROSE	4	3
56	amoROSE,	4	1 3
57	Sbocciate tra i cespugli ^v e appassite tra i seNi	7+7	2 6 10 13
58	candidi e sodi.	5	1 4
59	La mia nota si muore.	7	3 6

Analisi metrica

Cinque strofe di 11 + 14 + 11 + 13 + 10 versi, secondo un'alternanza quasi perfetta di due diverse misure strofiche. Ogni strofa è marcata da una intensa polimetria, con versi dalle quattro (vv. 55-56) alle diciotto sillabe (v. 22). All'interno di questo ventaglio, la grande maggioranza dei versi corrisponde a misure canoniche, soprattutto endecasillabo e settenario, mentre nel rimanente dei casi si possono individuare dei versi lunghi eccedenti la misura endecasillabica, quasi sempre scomponibili in segmenti metrici tradizionali.

A ben vedere, molti versi sono riconducibili a variazioni dell'endecasillabo: il v. 29, per esempio, è interpretabile come endecasillabo ipometro, in quanto non rispetta la tradizionale scansione ritmica del decasillabo (come avviene invece nel caso dei vv. 10 e 17), né quella del doppio quinario (come il v. 12, poi ripetuto più volte come ritornello). D'altra parte, diversi sono anche gli endecasillabi ipermetri: vv. 25, 39, 40, 51. In questi casi è possibile intravedere una precisa volontà di ostentazione dell'infrazione metrica: i vv. 25 e 51, infatti, costituiscono un'esatta ripetizione del v. 15, endecasillabo regolare cui è stata aggiunta una parola, mentre nei vv. 39 e 40 il segmento trisillabico aggiunto all'endecasillabo è rilevato dalla forte cesura sintattica. Il primo caso fa pensare a quello che Bertoni ha definito «gusto singolare» di Lucini per la «variazione ravvicinata, il contrappunto “a vista”». ⁹⁵⁰ Nel secondo, invece, si può forse riconoscere un caso estremo di un fenomeno già osservato da Pinchera e descritto come «ipertrofia ritmica»: ⁹⁵¹ l'interpretazione di questo trisillabo come aggiunta ipermetra dell'endecasillabo sembra giustificata, in entrambi i casi, dalla posizione rilevata (a inizio o in fine di verso) e isolata dalla punteggiatura. Come vedremo, l'aggiunta di un segmento bi- o trisillabico a un verso tradizionale,

⁹⁵⁰ BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, p. 108.

⁹⁵¹ PINCHERA, *L'influenza della metrica classica nella metrica italiana del Novecento*, cit., p. 104.

soprattutto endecasillabo, sarà un espediente di eversione metrica impiegato spesso anche dal Lucini maturo.

All'ipermetria dell'endecasillabo, forse, può essere ricondotto anche il v. 42, che pur contando dodici sillabe non corrisponde affatto al doppio senario tradizionale, ma risulta scomponibile in un quinario e un settenario, secondo una tendenza che sarà tipica di Lucini.

Tra i versi che non corrispondono né a misure canoniche né a variazioni dell'endecasillabo, alcuni possono ancora essere ricondotti alla tradizione in quanto interpretabili come alessandrini: si tratta dei vv. 7, 9, 35, 46, 57.

Solo una manciata di versi resta fuori dalla casistica metrica analizzata fin qui, vale a dire i vv. 18, 22, 41, 45, 47. Nei vv. 18 e 47 è facile riconoscere una scansione esametrica abbastanza consueta, riconducibile alla combinazione di un settenario e un ottonario. Il v. 22, il più lungo dell'intera poesia, è scomponibile in un decasillabo anapestico e un ottonario trocaico, mentre nel v. 41 sembra possibile riconoscere un quinario e di nuovo un decasillabo anapestico tradizionale. Di più difficile interpretazione, infine, è il v. 45, anche se la scansione più probabile è quella che unisce un endecasillabo e un quinario, inaugurando un accostamento frequente nella successiva poesia di Lucini.

Diversamente da quanto avviene nella metrica barbara, in questi versi lunghi «spuri» entrano a far parte anche «componenti eterodossi, quali ottonari e decasillabi», secondo un principio di «contaminazione di elementi tradizionalmente appartenenti a serie metriche eterogenee».⁹⁵² Proprio questo principio determina la più innovativa qualità ritmica e costruttiva del testo: la sovrapposizione della «scansione del verso in piedi o in *cola*» tipicamente barbara e degli «equilibri prosodici indotti dalla presenza di segmenti versali tradizionali».⁹⁵³ A ben vedere, poi, questo effetto si riflette su tutti i versi della poesia, non soltanto su quelli composti; anche endecasillabi perfettamente regolari come i vv. 4 e 21, per esempio, possono essere letti come tetrametri dattilici.

Per quanto riguarda la relazione tra metro e sintassi, si può notare che gli *enjambements* sono in generale poco numerosi, ma in alcuni casi molto evidenti. Si segnalano innanzitutto quelli che separano soggetto e verbo nel ritornello «queste mie note | cantano» e nella sua variazione «queste mie note | son domande d'amanti» (vv. 12-13, 27-28, 38-39); allo stesso modo vengono separati il sostantivo e il suo complemento di specificazione nel ritornello «miti splendori | delle notti serene» (vv. 1-2, 53-54). *Enjambements* ancora più forti, poi, sono quelli dei vv. 3-4, 20-21, 57-58, che separano sostantivo e aggettivo.

⁹⁵² BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, p. 105.

⁹⁵³ *Ivi*, pp. 105-106.

Rime e figure di suono

Non è possibile individuare uno schema rimico fisso, ma tutta la poesia è rimatissima. Da notare, in particolare, l'apertura in rima incrociata dei primi quattro versi, peraltro, simmetricamente, due settenari e due endecasillabi. Si rileva poi un gusto particolare per le rime tecniche (come la rima inclusiva ai vv. 8 e 10, *odorose: rose*, che è quasi identica a quella dei vv. 55 e 56, *rose: amorose*) o imperfette (*Citerea: piacere*, vv. 21-22). Molto evidente, perché ripetuta più volte nel testo, è la rima per l'occhio che compare ai vv. 13-14, *cantano: lontano*.

Allo stesso gusto sembra riconducibile l'uso frequente di assonanze e consonanze, come per esempio quella interna tra *udite* e *note*, che lega strettamente l'ultima parola del primo e del secondo emistichio del v. 12 (poi ripreso varie volte a mo' di ritornello), sottolineando la scansione metrica del doppio quinario.

Proprio a questo proposito, Bertoni ha sottolineato la precoce consapevolezza luciniana di quel rapporto di «omologia contrastiva che lega produttivamente [...] rima e assonanza».⁹⁵⁴

Figure retoriche e di ripetizione

Come si è già avuto modo di accennare, le figure di ripetizione – in particolare anfore e ritornelli – svolgono una funzione strutturale, affiancandosi alle rime e alla partizione strofica nella costruzione del testo. Immediatamente evidenti sono soprattutto due ritornelli: quello che apre le tre strofe centrali del testo («Or voi le udite, queste mie note | cantano d'amore, cantano»), con variazione nella quarta strofa, e poi quello dei vv. 14-15 («La Dama e il Cavalier vanno lontano | sotto alla volta verde dei laureti»), ripetuto ai vv. 24-25 e 50-51, anche in questo caso con una piccola variazione. Accanto ai ritornelli, poi, si segnalano altre numerose forme di ripetizione: per esempio, particolarmente insistita è la clausola di *Signora*, iterata sei volte tra la seconda e la terza strofa; l'intera quarta strofa, poi, è costruita sulla ripetizione, quasi in eco, delle stesse parole (*temete* vv. 40, 41; *bambina* vv. 42, 47; *viaggiamo* vv. 41, 43; *vita* vv. 42, 46; *sogno* vv. 44, 46; *note* vv. 37, 48, 49).

La solitudine		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<i>Forse che voi, romiti, godete la pace serena</i>	7+9	1 4 6 9 12 15
2	nelli abituri vostri,	7	1 4 6
3	là sopra le nevose alpi? <i>Rude è la natura</i>	9+6	2 6 8 10 14
4	e la selvaggia di rupi ^v e di grigi abeti;	8+6	4 7 11 13

⁹⁵⁴ Ivi, p. 103.

5	e quando ˇ urla, zirla e fischia il vento,	11	4 6 10
6	strane voci vagano	6s	1 3 5
7	d'intorno. <u>Fre</u> me, vicino ˇ alla capanna vostra,	8+7	2 4 7 9 11 13
8	il torrente spumoso ˇ e si frange sui marmi:	7+7	3 6 10 13
9	<i>e pure nell'animo vostro <u>fre</u>mon ricordi e passioni ˇ estinte.</i>	9+11	2 5 8 10 13 16 19

10	<i>Lungo le notti novilunari, quando le stelle</i>	5+5+5	1 4 (6) 9 11 14
11	più brillano nel cupo	7	2 6
12	cielo, vengono le fantasime dei tempi passati	9+6	1 3 8 12 15
13	e folleggiano e riddano nel recinto	12	3 6 9 11
14	della capanna sacro d'altare e di cro CI.	7+6	1 4 6 9 12
15	Oh le stagioni dOLCI	7	1 4 6
16	delli amori, quando, lieto vi si apriva il cammino	8+7	3 5 7 11 14
17	vitale davanti e baldi giovani correvate	8+7	2 5 7 9 14
18	alle quotidiane pugne sperando di vincere!	8+6s	1 5 7 10 13

19	<i>Forse che voi, anacoreti, godete la pace serena</i>	(5+5)+9	1 4 (6) 9 12 15 18
20	nelle spelonche vostre,	7	1 4 6
21	là nelli arabi deserti? <i>Rude è la natura</i>	8+6	1 3 7 9 13
22	ed il piano sabbioso si sperde nell'orizzonte,	10+5	3 6 9 11 14
23	senza un sorriso mai di ver DE e d'acque fr ESche;	7+7	1 4 6 9 11 13
24	e quando rotola il simoun,	9	2 4 8
25	onde di sabbie infocate, fino a oscurare il cielo	8+7	1 4 7 9 12 14
26	strane voci e lamenti vagan di belve e di caravane :	7+(5+5)	1 3 6 8 11 13 16
27	<i>e pure nell'animo vostro gridan ricordi e passioni estiNTe.</i>	9+(5+5)	2 5 8 10 13 16 18

28	<i>Lungo le notti plenilunari splendide in orieNTe,</i>	(5+5)+6	1 4 (6) 9 11 15
29	a voi, seduti all'aperto,	8	2 4 7
30	vengon le <u>te</u> ntazioni impure della lussuria;	7+8	1 3 6 9 11 14
31	sorridono, <u>vi</u> chiamano, <u>vi</u> te ntano, <u>vi</u> abbracciano	7s+7s	2 6 10 14
32	non spaventate no, dal misticismo e dalle preghiere.	7t+(5+5)	1 4 6 7 10 12 15

33	Oh lusinghiere imagini,	7s	1 4 6
34	d'amor non delibati, di desideri <u>frementi</u> in fondo	7+(5+5)	2 6 8 11 14 16
35	al cuore e ribelli ˇ alla notte ed al bujo!	6+7	2 5 8 11
36	Miseri siEtE: e Sant'Antonio <u>frEmE</u> .	5+7	1 4 7 9 11

37	Non è felicità questa, né coraggio il ritiro,	8+7	2 6 7 9 11 14
38	ma infecondo sacrificio.	8	3 7
39	Piccole anime siete ˇ e paurose del gran <u>mOndO</u> .	8+8	1 4 7 11 13 15
40	E pure, il <u>mondo</u> è un pelago burrascOsO	12	2 4 6 11
41	dalle subite procelle, che travolgono ed inghiottono:	8+8s	3 7 11 15
42	<u>l'ardito</u> s'afferra a una tavola,	9	2 5 8
43	scansa i marosi lividi ˇ e guadagna la spiaggia.	7+7	1 4 6 11 14
44	Dall'alto della roccia <u>prevede</u> , <u>vede</u> e segue	7+7	2 4 6 9 11 13
45	l'uragano: ride, filosofeggia e non si cura.	6+9	3 5 10 12 14

46	Il <u>mondo</u> è una palestra di <u>disinganni</u>	7+5	2 6 8 11
47	ed un tempio di corruzione.	9	3 5 8
48	<u>L'ardito</u> provò il <u>dente</u> delle tristizie umane	7+7	2 5 6 8 11 13
49	e s'imbrattò i <u>piedi</u> nella <u>belletta</u> comune;	6+8	1 4 5 7 10 13
50	poi si salvò e disse: Basta: <u>osserviamo</u> , <u>dolce</u>	7+7	1 4 6 8 11 13
51	è <u>l'osservare</u> <u>dopo</u>	7	1 4 6
52	l'aver compreso. ˇ «E voi forse siete superiori	5+10	2 4 7 8 10 14
53	di noi tutti, puri vi credete e senza labe?	6+8	3 5 9 11 13
54	Stolti, corrotti siete, perché nati da donna».	7+7	1 4 6 10 13

55	Me <u>non</u> attira l'ide^ale vostro di santi e di cieli,	8+8	1 4 7 9 12 15
56	al vero attendo e studio;	7	2 4 6
57	<u>umano</u> sono, <u>non</u> divino e quel poco di fiamma	9+6	2 4 6 8 11 14
58	ch'avvampa nel cerebro ˇ io dedico all' <u>uomo</u> ,	6s+6	2 5 9 12
59	<u>non</u> a Dio. Vano, sublime ˇ egli è, <u>non</u> lo comprendo.	9+7	1 3 5 8 11 12 15
60	Vedo d'intorno tripudiare	9	1 4 8

61	i vizii e <u>non</u> li danno, li scuso; <u>umana</u>	7+5	2 4 6 9 11
62	opera sono le tentazioni, [˘] e <u>non</u> le fuggo.	5+5+5	1 4 6 9 11 14
63	Oh <u>non</u> è tutto così? <u>Nulla</u> di puro, [˘] affatto <u>nulla</u> .	8t+(5+5)	1 4 7 8 11 14 16

64	<u>Non</u> giudico, no, m'infango [˘] e mi compassiono:	8+6	2 5 7 10 13
65	<i>Sono un uomo [˘] è il mio peccato.</i>	8	3 5 7
66	E se il <u>lezzo</u> sAlE da tutte le <u>parti</u> , dai <u>palazzi</u>	6+10	3 5 8 11 13 15
67	e dai tugurii si spAndE, si riversa ed inquina,	8+6	1 4 7 11 14
68	<u>vuoi tu</u> imprecare, <u>vuoi tu</u> sottrarti? Non puoi.	(5+5)+3	2 4 7 9 12
69	<i>Sei uomo è il tuo peccato.</i>	7	2 4 6
70	Tempo verrà fors'anche, ch'una gran <u>luce</u> ,	7+6	1 4 6 10 12
71	una <u>luce</u> spirifica, indiata, subitAMENTE	7s+9	3 6 11 (13) 16
72	si farà nelle MENTI [˘] e allor conosceranno.	7+7	3 6 9 13

73	Oh visione nuova strana [˘] e feroce Apocalisse!	8+8	3 5 7 11 15
74	Corron fiamme d'incendii	7	1 3 6
75	fra le macerie di templi [˘] e di palazzi: li eletti	8+8	1 4 7 12 15
76	soli van per la tragica <u>luce</u> cantando [˘] inni al redento	6+(5+5)	1 3 6 9 12 14 17
77	mondo; poi che urge all'oriente l'astro novello.	6+9	1 3 5 9 11 14
78	Tal, sull'ecatombe umana	8	1 5 7
79	e sui ruderi infranti, lunga scenderà coi detriti	7+9	3 6 8 12 15
80	dei secoli e l'ignara dei posterì indifferenza l'oblivione;	7+12	2 6 9 14 18
81	e poderoso, audace, [˘] ecco frondeggerà l'arbore dell'abbondanza.	7+7t+8	4 6 8 (10) 13 14 17 20

Analisi metrica

Nove strofe di nove versi ciascuna, dalle sette alle venti sillabe per verso. In tutte le strofe, i versi brevi (dal senario al novenario) si trovano in seconda e in sesta posizione, mentre gli altri sette versi della strofa sono quasi sempre di misura superiore all'endecasillabo, di solito scomponibili in segmenti tradizionali. Fanno eccezione i vv. 13 e 40, interpretabili come endecasillabi ipermetri, e il v. 5, unico verso di dieci sillabe, forse un endecasillabo ipometro.

Per questo testo, Giovannetti ha parlato addirittura di *semiritmo*, trattandosi di una poesia composta da strofe "per l'occhio" (di struttura cioè apparentemente uniforme) e di versi di misura irregolare,

senza uno schema rimico preciso.⁹⁵⁵ La struttura metrica della *Solitudine*, per Giovannetti, «sembra da un lato strizzare l'occhio a versi e a strofe in senso lato barbari, e dall'altro eludere, ma senza sistematicità, il sistema inizialmente impostato».⁹⁵⁶ Al di là del verso che apre la poesia, interpretabile come esametro tradizionale scomponibile in settenario e novenario dattilico, sono solo una decina i versi riconducibili a strutture esametriche in qualche modo regolari (6+9, 6+8, 7+8, 5+10, 6+10): si tratta dei vv. 30, 45, 49, 52, 53, 66, 71, 76, 77, 79, anche se spesso i segmenti che li compongono risultano accentati in modo anomalo.

Piuttosto numerosi sono anche i versi interpretabili come pseudo-esametri a struttura invertita (8+7, 9+6, 8+6, 10+5), come i vv. 3, 4, 7, 8, 12, 16, 17, 18, 21, 22, 37, 57, 64, 67. Come spesso accade in casi simili, talvolta è difficile escludere con certezza la possibilità di una lettura piuttosto che di un'altra: per fare un solo esempio, il v. 3 («là sopra le nevose alpi? Rude è la natura»), interpretato da noi – considerando anche la scansione sintattica – come l'unione di un novenario e di un senario, potrebbe essere letto anche come l'unione di un settenario e di un ottonario, come fa Giovannetti.⁹⁵⁷

Degno di nota, perché piuttosto insolito, è l'uso frequente del doppio quinario come segmento metrico di un verso più lungo: vv. 19, 26, 27, 28, 32, 34, 63, 68, 76. A questo dato bisogna poi aggiungere anche la ricorrenza di un verso scomponibile in tre quinari accentati sempre sulla prima e sulla quarta sillaba, riscontrabile al v. 10 e al v. 62.

Difficilmente casuale è il fatto che in tre occasioni il doppio/triplo quinario sia impiegato da Lucini in apertura di strofa, introducendo così un attacco dattilico: vv. 10, 19 e 28.

Tra gli altri versi lunghi, poi, si trovano numerosi versi doppi: un doppio senario (v. 58), molti doppi settenari (vv. 8, 23, 31, 43, 44, 48, 50, 54, 72, cui si possono aggiungere i vv. 14 e 35, con un emistichio ipometro) e alcuni doppi ottonari (vv. 39, 41, 55, 73, 75).

Infine, andrà segnalato l'uso di un verso scomponibile in settenario e quinario (o viceversa), in seguito molto usato dal Lucini maturo (vv. 36 e 46).

In definitiva, è evidente come un testo così metricamente vario abbia potuto essere segnalato dalla critica come vero e proprio incunabolo del verso libero italiano. L'unità di misura dominante nella poesia, infatti, è il verso lungo, talvolta persino eccedente l'esametro barbaro, e in molti casi di difficile o ambigua interpretazione (come dimostrano soprattutto gli ultimi due versi della poesia). In qualche occasione, la scansione barbara del verso in piedi entra in corto circuito con il ritmo introdotto dall'impiego di segmenti metrici tradizionali: è il caso, per esempio, del v. 31, alessandrino scomponibile

⁹⁵⁵ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero*, cit., p. 205.

⁹⁵⁶ *Ivi*, p. 206.

⁹⁵⁷ *Ibidem*.

anche in quattro trisillabi sdrucchioli sempre accentati sulla seconda sillaba (U — U U), sottolineati anche dalla rima grammaticale dei quattro indicativi di terza persona plurale.

Per quanto riguarda il rapporto tra metro e sintassi, si può notare che in molti casi i versi rispettano la scansione semantica del testo e corrispondono a unità logico-sintattiche; tuttavia gli *enjambements* sono ancora molto numerosi, e spesso abbastanza forti (vv. 6-7, 10-11, 11-12, 15-16, 16-17, 34-35, 44-45, 50-51, 53-54, 60-61, 61-62, 75-76, 76-77, 79-80).

Rime e figure di suono

Nel testo non si trovano rime, ma si possono individuare alcune assonanze e consonanze. Per fare un solo esempio, una consonanza lega *estinte* e *oriente* (vv. 27-28), rispettivamente in chiusura della terza strofa e in apertura della strofa successiva.

Figure retoriche e di ripetizione

Anche in questo caso, alla regolarità strutturale delle strofe si affiancano diverse ripetizioni e ritornelli spesso molto evidenti. In particolare, due ritornelli in apertura di strofa legano, secondo uno schema a incrocio, la prima strofa con la terza («Forse che voi, romiti [o anacoreti], godete la pace serena»), e la seconda con la quarta («Lungo le notti novilunari [o plenilunari]»).

Un altro ritornello molto marcato lega i due versi brevi della penultima strofa, anche in questo caso con una piccola variazione, dalla prima alla seconda persona singolare: «sono un uomo è il mio peccato» (v. 65), e poi «sei un uomo è il tuo peccato» (v. 69).

Numerose sono poi le anafore e le ripetizioni (si veda per esempio la ricorrenza delle negazioni *non* e *nulla* nella settima strofa), spesso anche in forma di poliptoto (*osserviamo-osservare*, vv. 50-51) o figura etimologica (*tentazioni-tentano*, vv. 30-31; *frementi-freme*, vv. 34-36; *umano-uomo-umana*, vv. 57, 58, 61).

3.6.2 *Le Antitesi e Le Perversità* [1896-1897]

La Prima Alba di Maggio		Struttura del verso	Posizione accenti
[Un contadino]			
1 ⁹⁵⁸	Io vidi cr�ature fluttuanti, sopra l'erbe e dentro ai colonnati	11+10	2 6 10 14 16 20
2	delli alberi: m'invitAVAN a loro e lunghi baci, d'in sulla punta delle	3s+11+9	2 7 10 13 15 20 24

⁹⁵⁸ La numerazione è inserita da noi come riferimento per l'analisi del testo, ma non si tratta delle primissime battute del componimento. Il pezzo riportato si trova in LUCINI, Gian Pietro, *Le Antitesi e Le Perversità*, a cura di Glauco Viazzi, Parma: Guanda, 1970, cit, pp. 39-40.

	dita,		
3	inviavanmi. L'erbe fremEANO: nebbie si stendEANO: qua e là sorgEVANO	10s+6s+5	3 6 9 12 16 21 23
4	steli tra ricchi fiori, ~ e, com'io passava, si rialzAVANO dai margini,	7+5+8	1 4 6 10 12 16 20
5	coi calici a tentarmi fin sopra al petto: ~ ed anche dalle oscURE capigliatURE	7+5+7+5	2 6 9 11 14 18 23
6	delli alberi si protendEAN figure fino alla bocca, sfiorandomi le labra.	9+8+7	2 5 8 11 13 16 19 23
7	Li armenti riedEVANO ~ e le giovenche sferzAVANSi i fianchi colla prolissa ed infioccata coda,	6s+11+1	2 5 11 14 17 19 22 26 28
8	li occhi desiderOSi: lungi il muggito dei bovI. ~ - Io pensava: «lavor senza febre e dolOri	7+8+7s+7	1 (3) 6 8 11 14 18 21 24 27
9	o <u>amar</u> soavemente, per mezzo delle messi; ~ <u>amor</u> che dona il calice squisito	6+7+11	2 5 8 12 15 17 19 23
10	delle labra e che dà la fonte pura della vital Amor, profumo dell'esistenza!» ⁹⁵⁹	7+9+10	3 6 8 10 14 17 19 24
11	Fra tanto s' <u>accendEVANO</u> le stelle ~ e la luna <u>accennava</u> a comparire.	11+11	2 6 10 14 17 21
12	Io ~ ebbi il principio rivelatore che qualche cosa doveva giungere.	11+10s	2 5 10 15 18 20
[Un operaio]			
13	La Città de l'industrie strepitava nell'assordata diana dei martelli:	11+11	3 6 10 15 17 21
14	fuora, per l'aria densa, scarsi lumi a tremolar tra i vapori adagiati sui tetti delle case.	11+11+7	1 4 6 8 10 14 17 20 23 25 27
15	Io stava alla <u>vigilia</u> : <i>le machine russavano</i> ; nel bujo a tratti a tratti per i sotterranei	7s+7s+7+6s	2 6 10 14 18 20 22 24 28
16	qualche lume a risplendere: colli <u>d'acciajo</u> tesi, lucidi e forbiti,	7+7+6	3 6 9 12 14 16 20
17	suste <u>d'acciajo</u> , ruote <u>d'acciajo</u> , vorticavan nel buio. Fruscio di stoffe	5+5+7+5	1 4 6 9 13 16 19 22
18	e gemer d'acque e sibili compressi ~ e stridere di lime,	11+7	2 4 6 10 13 17
19	oltre al <u>russare</u> immenso. ~ Io <u>invigilava</u> al moto. I colli	7+9	1 4 6 8 11 13 15
20	vorticAVANO, le membra si stirAVANO, a scatti, cadenzate,	8+11	3 7 11 14 18
21	e le seghe passavan sui metalli, senza arguzia di denti famelici,	11+10s	3 6 10 14 17 20
22	e come un olio lubrificava tutto, ~ e bambagia all'udito faceva	5+7+10	(1) 4 (7) 9 11 15 18 21
23	intoppo: ma <i>le viventi machine russavano</i> : fremean nei sotterranei.	3+11s+8s	2 7 9 13 17 19 22
24	Poi, di tra un roseo fumo, sulle botti di rame inchiavacciate,	8+11	4 7 11 14 18
25	<u>vidi</u> esprimersi un grigio semiante: <u>non vidi</u> l'occhi né la bocca;	10+9	3 6 9 12 14 18

⁹⁵⁹ Nell'edizione del testo il discorso diretto è riportato in corsivo; qui abbiamo scelto la trascrizione in tondo per evitare confusioni con i caratteri usati per evidenziare figure retoriche e di ripetizione.

26	nulla <u>vidi</u> di forma che m'indicasse una presenza umana:	7+11	3 6 11 15 17
27	pure credetti che ella fosse donna. E <u>non</u> parlò: <u>non</u> accennò	11+5t+5 t	1 4 6 8 10 15 19
28	ad alcuno. Distintamente fu uno smuover di <u>veli</u> , un aprirsi	9+10	3 (6) 8 12 15 18
29	di <u>pieghe</u> <u>prolisse</u> , ~ un <u>prosciogliersi</u> dolce di cintura;	6+11	2 5 9 12 16
30	e alcuni <u>veli</u> caddero, ~ e alcune membra apparver luminate	7s+11	2 4 6 10 12 14 18
31	tra i <u>veli</u> , che il desiderio della vista intiera per quel bel corpo	3+11+5	2 7 11 13 18
32	ancor mi punge, ... o forse fu un delirio. Quella nebbia	11+4	2 4 6 10 14
33	fantastica e grigia si librò sulle machine nel roseo vapore,	6+7s+6	2 5 9 12 16 19
34	gigante, ~ oltre la volta e sui <u>martelli</u> in <u>moto</u> . ~ - Io colsi <u>fiori</u> ,	3+11+5	2 7 11 13 16 18
35	vari <u>fiori</u> di acuto profumo.	11	1 4 7 10

Analisi metrica

La Prima Alba di Maggio venne pubblicata per la prima volta nel numero XVII della “Domenica letteraria”, già nel 1896.⁹⁶⁰ Sin da una prima occhiata all'intero componimento si può notare una netta prevalenza di versi lunghi e lunghissimi. I versi brevi tradizionali sono piuttosto rari, spesso isolati o inseriti in posizioni di rilievo; non a caso, l'unico esempio di verso tradizionale presente nello stralcio qui analizzato riguarda un endecasillabo dattilico, regolarmente accentato, posto in chiusura della battuta dell'operaio.

Tutti gli altri versi eccedono di molto la misura endecasillabica, arrivando a contare quasi sempre una ventina di sillabe. A ben vedere, anche in questo caso è possibile scomporre queste linee lunghe in segmenti tradizionali, anche se con meno regolarità che altrove. Infatti, non sempre bastano endecasillabo, settenario e quinario (con le relative variazioni sillabiche – decasillabo, ottonario, senario, quadrisillabo) a scomporre questi versi, così che spesso sembra possibile individuare anche dei novenari. Anche in questa poesia, inoltre, si trovano alcuni monconi trisillabici impiegati davanti all'endecasillabo, che diventa così ampiamente ipermetro. Si tratta dei vv. 2, 23, 31, 34: in tutti e quattro i casi il trisillabo è collocato in apertura di verso, isolato dalla punteggiatura.

Rime e figure di suono

Non si trovano rime in fine di verso, anche se si può rilevare una certa attenzione fonica nella costruzione del discorso, fatta di echi e frequenti allitterazioni. Nei primi 12 versi, per esempio, si può notare l'insistenza sulla desinenza dell'imperfetto di terza persona plurale (con o senza caduta della

⁹⁶⁰ VIAZZI, Glauco, *Note ai manoscritti*, in LUCINI, *Le Antitesi e Le Perversità*, cit., pp. 353-388: 364.

fricativa labiodentale intervocalica), che contribuisce a creare un effetto di sospensione e di durata, favorito anche dal ritmo sdrucciolo che caratterizza questo tempo verbale.

Figure retoriche e di ripetizione

Le figure di ripetizione non sembrano svolgere una funzione centrale in questo testo, anche se non mancano casi di iterazione particolarmente insistita di qualche termine significativo: per esempio il verbo *vidi* ai vv. 25-26, o il sostantivo *veli* ai vv. 28-31.

La Pifferata		Struttura del verso	Posizione accenti
2	l'uno era giovane, l'altro era bruno ~ ed il terzo un vegliardo cadente.	5s+5+10	1 4 7 10 14 17 20
33	le cennamelle diedero un sospiro ~ e la fistola tacque nell'aspettare.	11+7+5	4 6 10 14 17 22
52	In ciel la stella caudata e vaga della buona fortuna	8+10	2 4 7 10 14 17
437	Saran tutti passati, saran tutti sfumati, in fondo della via,	7+7+7	3 6 10 13 16 18 20
440	al calpestio dei barbari camelli ~ e al tintinnire delle catenelle?	11+11	4 6 10 15 17 21
444	E le ciocie bagnate nella neve? Ed il mantello del consigliere?	11+11	3 6 10 15 (17) 21
455	un chiaror sorge dietro le torri ~ e i campanili	5+5+5	1 4 6 9 11 14
500	sangue e miele commisto, di tra i baci d'un amor senza pari	7+11	1 3 6 10 14 17
502	se uscito fuor di culla spezzerà all'umili il pan d'or della parola	11t+11	2 4 6 10 12 16 20
506	Passa un ascoltatore che se ne intende: sogghigna e se ne va.	7+5+7	1 (3) 6 (8) 11 14 18
507	«Codesta pifferata» dice, «par confettata come una disgraziata	7+7+7	2 6 8 10 13 15 20
509	o i suonatori perdono le note ~ o sono vuote le zucche dei marrani	11+5+7	4 6 10 12 14 17 21

Analisi metrica

La Pifferata venne pubblicata da Lucini sulla "Domenica letteraria" nel 1897.⁹⁶¹ Una schedatura metrica integrale non parrebbe particolarmente utile, dal momento che già da una rapida occhiata è possibile notare che la grande maggioranza delle oltre 510 unità del testo è costituita da versi tradizionali, con alta frequenza dell'endecasillabo. Solo poco più di sessanta versi eccedono la misura endecasillabica: circa la metà di questi sono doppi settenari, talvolta con un emistichio ipermetro o ipometro; una ventina corrispondono invece all'unione di un settenario e di un quinario, o viceversa; solo una decina di versi, concentrati soprattutto nell'ultima parte della poesia, sono scomponibili diversamente e raggiungono misure ancora più lunghe, e questi sono appunto i versi che abbiamo qui preso in esame.

⁹⁶¹ VIAZZI, *Note ai manoscritti*, cit., p. 371.

Anche in questo caso, i versi lunghi (talvolta anche eccedenti le venti sillabe) risultano scomponibili in segmenti endecasillabi, settenari e quinari, con le loro varianti ipermetre e ipometre (si veda per esempio il v. 52, dove il primo emistichio potrebbe essere un settenario ipermetro e il secondo un endecasillabo ipometro). Ovviamente non mancano i casi di ambigua interpretazione: il v. 509, per esempio, potrebbe essere scandito anche in tre settenari («o i suonatori perdono | le note o sono vuote | le zucche dei marrani»). In ogni caso, nel complesso si tratta di un componimento molto meno libero di altri che abbiamo già analizzato e che lo avevano preceduto sulla stessa rivista, come *La Prima Alba di Maggio* o *I Dadi e le Maschere*; qui la libertà ritmica è affidata non tanto alla fattura dei singoli versi, quanto piuttosto all'alternanza eterometrica dei versi.

3.6.3 *I Drami delle Maschere* [1896-1898]

I Dadi e le Maschere		Struttura del verso	Posizione accenti
1	- <u>Giuoco</u> i sonAGLI	5	1 4
2	- Io uno sbadigli ^o , amico, [~] ai rAGLI dell'Arcadia.	7+7	1 4 6 9 13
3	- <u>Giuoco</u> l'onORE.	5	1 4
4	- Io giuoco il cuORE	5	1 4
5	- Il cuor di chi?	5t	1 4
6	- <u>Giuoco</u> la spatola.	5s	1 4
7	- <u>Giuoco</u> il pennELLO.	5	1 4
8	- <u>Giuoco</u> il cervELLO.	5	1 4
9	- <u>Giuoco</u> il ventaglio: vi son dipinte tre cicogne erranti, stanche nel cielo e remiganti verso un paese che non c'è più.	5+11+5 +5+5+5 t	1 4 6 9 13 15 17 20 24 26 29 31 34
10	- <u>Giuoco</u> il dovere.	5	1 4
11	- Io il borzacchiere d'un Presidente.	5+5	1 4 6 9
12	- <u>Giuoco</u> la fame dell'itala gente contro le piume e i nastri d'una ideal scritTRICE fellaTRICE.	11+7+ 11	1 4 7 10 12 15 17 22 24 28
13	- <u>Giuoco</u> l'impiastri pel mal francese.	5+5	1 4 6 9
14	- Ahimè non ho più NULLA.	7	2 4 6
15	- <u>Giuoco</u> la CULLA del Messia che VERRÀ.	5+7t	1 4 8 11
16	- Quando VERRÀ.	5t	1 4

17	- <u>Giuoco</u> un tornESE.	5	1 4
18	- In codesto paESE ~ è fuori corso.	7+5	3 6 8 11
19	- <u>Giuoco</u> una firma falsa.	7	1 4 6
20	- <u>Giuoco</u> una spada arrugginita e vANA.	11	1 4 8 10
21	- <u>Giuoco</u> il rossetto d'una cortigiANA.	11	1 4 6 10
22	- Non <u>giuoco</u> più.	5t	1 4
23	- <u>Giuoco</u> la Maschera: giuoco tutto me stesso, se così mi squalifico.	5s+7+7s	1 4 7 9 12 16 19
24	- <u>Io giuoco</u> lo scarpino della Gnosi contro i favor divisi della Camargo.	11+12	2 6 10 12 15 17 19 22
25	- <u>Io</u> Pocchi d'Argo.	5	2 4
26	- <u>Io</u> la tiara.	5	1 4
27	- <u>Io</u> la corona; per getton vi darà lesina e spago.	5+11	1 4 8 11 12 15
28	- <u>Io</u> l'aliga d'un lago della Scozia.	11	2 6 10
29	- <u>Io</u> il vecchio intrigo d'una commedia di Kotzebue.	5+5+5	2 4 6 9 11 14
30	- <u>Io</u> questo bicchiere di lagrime delle bionde eroine di Dumas.	9s+11t	2 5 8 13 16 20
31	- Ahimè, le tuberOSE si disfoglian pauROSE prima che scendan sul tappeto VERDE.	7+7+11	2 6 10 13 15 18
32	- Chi vince?! Chi perDE?!	6	2 5
33	- <u>Giuoco</u> mio PADRE!	5	1 4
34	- Le mani LADRE dei biscazzieri insaccano ogni cosa.	7+11	2 4 9 11 13 15
35	- Voi vedete raggiar d'intima luce, i dadi sopra il tavolo?	7+11s	3 6 7 10 12 14 16
36	- Squadro le fiche alla luna e vi servo: la giarrettiera mia a fermaglio d'argENTO raccomanda l'avVENTO dei dadi a chi mi ha accarezzata oltre al ginocchio.	11+7+7 +7+9+5	1 4 7 10 15 18 21 25 28 31 37 41
37	- <u>Quanto val</u> quest'anELLO?	7	3 6
38	- <u>Quanto vale</u> il mantELLO?	7	3 6
39	- Di più della corona, di più della tiara.	7+7	3 6 9 13
40	- Or <u>giuocando</u> s'impara l'intenzion sociale?	7+6	3 6 10 12
41	- <u>Giuoca!</u>	2	1
42	- <u>Giuoca!</u>	2	1
43	- <u>Giuoca!</u>	2	1
44	- Non c'è nessuno più?	7t	2 4 6
45	- Fermi! <u>Giuoco</u> la penna d'un pavONE, la barba di un caprONE isterico, la lussuria d'un vecchio e d'una monaca, il calamajo d'un poeta pazzo, <u>giuoco</u> ...	11+9+ 11+11+ 2	1 3 6 10 13 17 19 24 27 31 37 41 43 45

46	- Basta messeri!	5	1 4
47	- Scusate la cortesia...	8	2 4 7
48	- Che vuol questo pitOCCO?	7	2 6
49	- <u>Giuoco</u> la poesia dell'a venire sul TREDICI!	6+8s	1 5 7 10 13
50	- Lo sciOCCO!	3	2
51	- <u>A me</u> il punto di Venere!	8	2 4 7
52	- <u>A me</u> quello di Marte.	7	2 6
53	- <u>A me</u> Vulcano.	5	2 4
54	- Mephistopheles!...	4s	3
55	- Beltramo!	3	2
56	- Io <u>voglio</u> i Cani.	5	2 4
57	- Ed io il Serpente!	5	2 4
58	- I Gemelli!	4	3
59	- Ah! Ah! Lo Zodiaco intiERO. <u>Voglio</u> lo ZERO, tondo, severO, e convincente, il vuoto e il nulla.	9+5+5+ 5+5	2 5 8 10 13 15 18 23 26 28
60	- Or che avete fanciulla che vi treman le mani e siete pallida?	7+11s	3 6 10 13 15 17
61	- <u>Non</u> domandate, sento una spina nel cuor che mi avvelena.	5+5+7	1 4 6 9 12 16
62	- <u>Non</u> val la pena qui d'agitarvi. Bevete un calice di malvasia.	5+5+11	1 4 6 9 12 14 17 20
63	- Mi dà alla tESTA.	5	2 4
64	- Povera fESTA se non si cionca vino!	5+7	1 4 7 9 11
65	- Venere!	2s	1
66	- Malinconia in un giro di dadi.	11	(1) 4 7 10
67	- Studiai sulla tavola pitagorica; so quello che verrà.	11+7	2 5 10 14 18
68	- Basta!	2	1
69	- Vi darà la retorica moderna sopra il mal governare.	11+7	3 6 10 14 17
70	- Non vogliamo allusioni!	7	3 6
71	- Messeri il giuoco val...	7	2 4 6
72	- Quale ansietà!	4	1 4
73	- Per dio!	3	2
74	- Che val filosofIA? Un giro della bussola disconcia ogni armonIA nel mondo.	7+11+8	2 6 9 13 17 19 22 25
75	- <u>Va, va</u> , come la terra al sole.	9	2 6 8

76	- E <u>va</u> come un profondo pensier dentro alle tenebre.	7+7s	2 6 9 13
77	- Attenti!...	3	2
78	- Ed il mio cuore s'aggira in tondo come girano i dadi.	5+5+7	1 4 6 9 13 16
79	- <u>Io non amerò più.</u>	7t	2 5 6
80	- <u>Io non beverò più.</u>	7t	2 5 6
81	- <u>Io non giuocherò più.</u>	7t	2 5 6
82	- <u>Io non ruberò più!</u>	7t	2 5 6
83	- Come è lunga l'attESA!	7	3 6
84	- Angosciosa più dell'ascESA sopra al calvario.	9+5	3 5 8 10 13
85	- Ah ah, oh, oh!	5t	2 4
86	- Batti, rovescia!...	5	1 4
87	Tredici! ⁹⁶²	2s	1

Analisi metrica

I Dadi e le Maschere riportano la data di composizione del 24 aprile 1896, anno in cui effettivamente vennero pubblicati sulla “Domenica letteraria”.⁹⁶³ Si tratta di un testo di stampo evidentemente drammatico, teatrale, vicino a un'aria di opera o a un «concertato a più voci»,⁹⁶⁴ composto da ottantasette versi eterometrici di dimensioni ampiamente variabili, da due a più di quaranta sillabe l'uno (vv. 36 e 45). La grande maggioranza dei versi sono brevi e tradizionali, per lo più quinari, settenari ed endecasillabi. Tra questi versi di misura inferiore o uguale all'endecasillabo, si segnala anche la ricorrenza del doppio quinario.

Tra le misure eccedenti l'endecasillabo, invece, si trovano numerosi doppi settenari e alcuni dodecasillabi scomponibili in quinario e settenario (o viceversa). Di misura ancora più lunga, poi, rimangono circa una ventina di linee: per lo più si tratta di versi scomponibili in varie combinazioni di endecasillabi, settenari e quinari (particolarmente frequente, rispetto ad altri testi luciniani, è proprio la ricorrenza del quinario); solo in otto casi (vv. 29, 30, 36, 45, 49, 59, 74, 84) sembra necessario individuare anche qualche ottonario (forse però interpretabile come settenario ipermetro) e qualche novenario (quasi sempre dattilico). Versi come il 49 o l'84, inoltre, potrebbero forse essere ricondotti alla tradizione barbara dell'esametro.

⁹⁶² Nel testo originale, così come lo pubblica Viazzi (in LUCINI, Gian Pietro, *I Drami delle Maschere*, a cura di Glauco Viazzi, Parma: Guanda, 1973, p. 164), la parola “tredici” che compone quest'ultimo verso è evidenziata in maiuscolo.

⁹⁶³ Cfr. VIAZZI, Glauco, *Note ai manoscritti*, in LUCINI, *I Drami delle Maschere*, cit., pp. 351-403: 369.

⁹⁶⁴ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero*, cit., p. 217.

Sembra quindi evidente che endecasillabo, settenario e quinario – impiegati singolarmente, in forma tradizionale, oppure in varie combinazioni, secondo una modalità pseudo-barbara – costituiscono le unità di base di questo testo. Considerando la particolare struttura di questi versi lunghi, allora, anche alessandrini e doppi quinari andranno forse assimilati non tanto alla loro funzione tradizionale, quanto piuttosto a questa nuova formula combinatoria.

Infine, bisogna ricordare che *I Dadi e le Maschere* sono seguiti da un *Epilogo*, qui non riportato, composto interamente da quartine di endecasillabi fittamente rimati o assonanzati.

Rime e figure di suono

Non è possibile individuare uno schema costante di rime, ma nel testo quasi nessun verso è irrelato. Numerose sono le rime, sia in fine di verso sia interne (es. vv. 1-2, 12, 36, 45, 59). Particolarmente frequenti sono le rime a distanza ravvicinata, anche bacciate (per esempio, vv. 3-4 e 7-8), probabilmente impiegate per conferire un andamento cadenzato e cantilenante al testo.

Tra le figure di suono si può segnalare infine l'attacco in laterale palatale, con la rima interna *sonagli: ragli*, amplificata dal vicinissimo *sbadigli*.

Figure retoriche e di ripetizione

La ripetizione più insistita del testo, accompagnata poi da diverse anafore, riguarda indubbiamente quella del verbo *giuocare*, impiegato soprattutto nella forma della prima persona singolare, che attraversa tutta la prima parte della poesia, ma anche nella terza persona singolare e nel gerundio.

Il monologo di Rosaura		Struttura del verso	Posizione accenti
1	La campana dei Frari: ~ il singhiozzo morente del risucchio,	7+11	3 6 10 13 17
2	questa agonia rassegnata e stanca	5+6	1 4 8 10
3	del canale alla mura chiusa e bianca del giardino;	7+8	3 6 8 10 14
4	e l'ultimo trillar del mandolino,	11	2 6 10
5	l'ultimo grido sopra la laguna,	11	1 4 6 10
6	ed un quarto di luna indifferente:	11	3 6 10
7	la fine della sera. ~ Anche i cigni ritornano al capanno;	7+11	2 6 10 13 17
8	pel torbido laghetto, pupilla fonda e nera in mezzo ai fiori,	7+11	2 6 9 11 13 15 17
9	le lunghe scie fanno, strascici grigi e veli.	7+7	2 4 6 8 11 13
10	<u>Tornano</u> : oh candidi viandanti d'amore!	5s+6	1 4 8 11

11	<u>tornano</u> : <u>oh</u> lenti crepuscoli ~ immagatori!...	5+9	1 4 7 (10) 13
12	Mio Dio! che affanno al cuore.	7	2 4 6
13	Tutte le piante attendono: come sono severe e silenziose;	7+11	1 4 6 11 14 18
14	<u>oh</u> come sono ~ orribilmente sospettose!	5+9	1 4 9 13
15	Anche le rose sono scomparse, non hanno più colore;	5+5+7	1 4 6 9 12 14 16
16	ed i gili ed i gili in agonia e questo soffio di malinconia	11+11	3 6 10 13 15 (18) 21
17	che vapora al singulto del canale;	11	3 6 10
18	e questo indefinibile momento della notte che sta per cominciare,	11+11	2 6 10 14 17 21
19	e questo inconscio male che mi serra la gola,	7+7	2 4 6 10 13
20	come una gorgerina e che mi soffoca!	11s	2 6 10
21	La sera è morta senza una promessa,	11	2 4 6 10
22	chiusa sacerdotessa del mistero;	11	1 6 10
23	<i>ho bisogno di credere, ho bisogno di fede;</i>	7s+7	3 6 11 14
24	<i>ho bisogno di credere gilate apparenze incantate. –</i>	7s+9	3 6 10 13 16

Analisi metrica

In questi primi versi del *Monologo di Rosaura*⁹⁶⁵ (che conta 150 versi in totale) si può trovare un campione abbastanza significativo della morfologia metrica dell'intero componimento: numerosi sono i versi tradizionali, e soprattutto gli endecasillabi (ma altrove si trovano anche settenari, quinari, quadrisillabi), mentre i versi lunghi risultano sempre scomponibili in segmenti tradizionali. Tra questi, si trovano frequentemente doppi settenari, doppi endecasillabi, combinazioni di settenari, endecasillabi e talvolta anche quinari. In questa categoria di versi lunghi composti, poi, rientrano anche versi interpretabili come esametri barbari (come i vv. 11, 14, 24). Altri casi sono più ambigui, come il v. 3, interpretabile come esametro o come variazione dell'alessandrino, o il v. 10, assimilabile a un doppio quinario con secondo emistichio ipermetro.

Rime e figure di suono

Le rime sono molto numerose, sia interne sia in fine di verso. A queste poi possono aggiungersi o sostituirsi diversi legami fonici, come assonanze e consonanze: in questo stralcio si può notare il legame di consonanza che interessa le rime dei vv. 8-12 (*fiori: immagatori e amore: cuore*), o l'assonanza che unisce i vv. 17-18 (*canale: cominciare*).

⁹⁶⁵ Pubblicato nel 1898, cfr. VIAZZI, *Note ai manoscritti*, cit., p. 371.

Figure retoriche e di ripetizione

Per valutare la ricorrenza delle figure di ripetizione e il loro ruolo macrostrutturale è ovviamente necessario guardare all'intero testo. Tuttavia già in questa prima sezione è possibile notare un evidente ritornello ai vv. 23-24, che interessa l'intero primo emistichio dei versi in questione, ma anche un'anafora ai vv. 10-11 e 18-19.

Il monologo di Florindo		Struttura del verso	Posizione accenti
61	<i>Io non <u>son</u> più il Florindo,</i>	7	1 4 6
62	<u>sono</u> un cencio sbiancato;	7	3 6
63	non <u>son</u> più l'azzimato	7	3 6
64	trovator di parole,	7	3 6
65	<u>reti all'ingenuè</u> ~ e <u>pungoli all'esperte</u> .	5+7	1 4 7 11
66	Le mie pupille, stanche e tristi viole,	11	2 4 6 8 10
67	volgono in dentro e osservano nell'anima	11s	1 4 6 10
68	quanto vi accade alla fin dell' <u>amore</u> .	11	1 4 7 10
69	Questo Florindo fu,	7	1 4 6
70	roseo e biondo eroe della Comedia d'Arte,	7+7	1 4 6 8 11 14
71	cicisbeo d' <u>amore</u> innamorato, sincero e buono.	11+5	3 6 10 12 14
72	Ma perché ho voluto che l' <u>amore</u>	10	3 5 7 9
73	ci volesse parlar mentite cose in una lingua ch'egli non sapeva?	11+11	3 6 8 10 15 17 21
74	Ma perché ~ hai voluto che le <u>rose</u> non fosser più le <u>rose</u>	11+7	3 6 10 13 15 17
75	della nostra Venezia?...Fumi, nebbie, presagi:	7+7	3 6 8 10 13
76	e delitti fors'anche: ~ e tutto il <u>sole</u> ci si oscurò davanti.	7+5+7	3 6 9 11 16 18
77	Il <u>sole</u> , il <u>sole!</u> – Va, va via;	9	2 4 6 8
78	va cercami il <u>sole</u> , il mio <u>sole</u> , il tuo <u>sole</u> ,	6+7	1 2 5 9 12
79	codesta sacra e pura idealITÀ,	11t	2 4 6 10
80	per la soferente nostra umanITÀ;	6+6t	1 5 7 11
81	portami il <u>sole</u> qui, ~ il <u>sole</u> d'una volta!	7+7	1 4 6 8 12
82	Ho sognato, lo so: l'amore è il tuo.	11	3 6 8 10
83	Ma <u>tu</u> chi sei? come ti chiami <u>tu</u> ? ...	5+7	2 4 6 9 11

84	<i>Non sono più il Florindo,</i>	7	2 4 6
85	fantasima graziosa d'eleganza,	11	2 6 10
86	incipriato efebo ~ ai conviti preziosi	6+7	3 5 8 11
87	dell'Arcadia sul Brenta;	7	3 6
88	la spadina d'acciaio fine e inocua	11	3 6 8 10
89	si è spezzATA e la penna aggraziATA;	11	3 6 10
90	e spenti da bell'occhi civettuoli le cortesie e li sguardi.	11+7	2 6 10 15 17
91	No...no...! Ho voluto gustare	8	2 4 7
92	questo perverso amore venuto da lontano: ...no!	7+9t	1 4 6 9 13 15
93	V'eran colombe e rondini sulla Piazzetta,	7s+5	1 4 6 9 12
94	sopra al mio cielo, non delle bigie cicogne stridenti.	5+11	1 4 6 9 12 15
95	E l'aria azzurra? Chi ha portato le nebbie qui?	5+9t	2 4 6 8 11 13
96	V'eran le gondole sopra ai canali,	11	1 4 7 10
97	mentiti funerali <u>d'amORE</u> , bruni trionfi <u>d'amORE</u> ;	10+8	2 6 9 11 14 17
98	e v'era il fiORE delle tue labra, <u>Rosaura</u> , <u>rosa</u>	10+5	2 4 6 9 12 14
99	<u>in mezzo</u> ai gelsomINI resupINI e languidi,	7+6s	2 6 10 12
100	<u>in mezzo</u> ai bei giacinti dei giardini;	11	2 4 6 10
101	<u>Rosaura</u> , <u>rosa</u> cui la rugiada imperla,	5+7	2 4 6 9 11
102	non le tue lagrime; <u>Rosaura</u> , eroINA,	5s+6	1 4 8 11
103	bionda regINA del palazzo comico: Vergine!	11s+2s	1 4 8 10 13
104	<u>E</u> le parole <u>e</u> li atti ~ <u>ed</u> i sorrisi <u>e</u> le intonazioni	7+11	4 6 11 (14) 17
105	<u>e</u> le leziose tue mani, <u>Rosaura</u> , ~ <u>e</u> il tuo ventaglio:	11+5	4 7 10 12 15
106	<u>tu</u> , <u>Rosaura</u> , sei <u>tu</u> , dunque, e io non ti conosco? -	7t+7	1 3 6 8 10 12
107	Oh! come mi sento soffocare! -	10	2 5 9
108	La nostalgIA di questa poesIA! – L'infinito si è chiuso:	11+7	4 7 10 14 17
109	io ~ ho dovuto amARE, ~ uscire dalle favole fittizie ~ e penARE,	7+11+4	1 4 6 9 13 17 21
110	ed ho trovato voi; chi...voi? Chi?	7+4t	2 4 6 8 9 10
111	<u>VenITE</u> di lontano: vi ho conosciuta? DITE! DITE!	7+9	2 6 8 11 13 15
112	<u>Venere</u> di Venezia sulla gondola,	11	1 6 10
113	<u>Venere</u> sul canale lento e verde nell'ora del meriggio;	11+7	1 6 8 10 13 17
114	<u>Venere</u> mia lontana! No; <u>Venere</u> settentrionale,	7+9	1 4 6 9 (12) 15

115	<u>Venere</u> Messalina delle nebbie!	11	1 6 10
-----	---------------------------------------	----	--------

Analisi metrica

Il *Monologo di Florindo*⁹⁶⁶ è composto da 212 versi in totale, mediamente più brevi nella prima e nell'ultima parte, spesso invece molto lunghi nella sezione centrale qui analizzata (vv. 61-115). Tra i versi brevi tradizionali del componimento si nota una netta prevalenza dell'endecasillabo e del settenario. Non stupisce perciò ritrovare anche all'interno dei versi più lunghi segmenti riconducibili a queste misure, affiancate di frequente anche dal quinario. Anche in questo testo, poi, alcune variazioni di questa struttura possono essere spiegate con l'aggiunta o la perdita di una sillaba in un emistichio (es. vv. 74, 78, 86, 97, 98, 99, 102, 109, 110). In qualche caso la variazione può interessare anche più di una sillaba, come nel caso del v. 103, interpretabile forse come endecasillabo ipermetro, dove l'aggiunta di un prefisso bisillabico è evidenziata da un segno di punteggiatura forte. Anche in questa poesia, poi, alcuni versi lunghi sono meglio descrivibili come esametri barbari o pseudo-barbari (come i vv. 92, 95, 111, 114), con frequente impiego del novenario.

Rime e figure di suono

Le rime non sono molto numerose, ma laddove compaiono risultano particolarmente evidenti. Si tratta soprattutto di rime interne, spesso impiegate con funzione quasi di eco di un suono all'interno di una stessa linea: si vedano per esempio il v. 89, i vv. 97-98 e il v. 111.

Figure retoriche e di ripetizione

L'intera poesia è costruita sulla base di ripetizioni, sia a distanza (come nel caso del ritornello dei vv. 61 e 84) sia a contatto: si vedano, in questo brano, l'insistita ripetizione del nome dell'amata *Rosaura*, spesso amplificato dall'impiego dell'appellativo *rosa*, o le anafore che aprono i vv. 99-100 (*in mezzo*) e i vv. 112-115 (*Venere*).

3.6.4 *La Nenia al Bimbo* (1898)

La Nenia al Bimbo		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Voi non avete ~ udito un <u>grido</u> , ~ un <u>grido</u> di bambino,	5+5+7	1 4 7 9 12 16
2	suonar per una <u>camera</u>	7s	2 6

⁹⁶⁶ Pubblicato nel 1898, cfr. VIAZZI, *Note ai manoscritti*, cit., p. 373.

3	<i>di penombre annojata, per una ricca camera,</i>	7+7s	3 6 11 13
4	dentro a un palazzo ~ abbandonato?	5+5	1 4 9
5	E sapete che voglia ~ e che si chieda,	7+6	3 6 11
6	perché s'affanni ed in chi spero o creda	11	2 4 8 10
7	questa fragile e piccola ~ umanità che piange?	7s+7	3 6 12 14
8	Voi siete dell'uomini, dei signori fors'anche	6s+7	2 5 10 13
9	ed i bimbi v'annojano; ma io sono un pitocco,	7s+7	3 6 11 14
10	amo chi <u>sofre</u> perché ho <u>soferito</u> troppo.	5+7	1 4 7 9 11
11	Eh?... <u>Non</u> credete? <u>Non</u> ve ne importa nulla?	5+7	1 4 6 9 11
12	E me lo dite con questa grossa voce di pasciuti,	5+11	4 7 9 11 15
13	calmi, <u>sinceri</u> ? ~ Or ben, siate <u>sinceri</u> !	5+7	1 4 7 11
14	Ma il bambino ha gridato, ma ha pianto il bimbo;	7+5	3 6 9 11
15	no, <u>non</u> il mio, ~ il vostro figlio, ~ e voi <u>non</u> l'avete udito;...	5+5+8	1 4 7 9 12 15 17
16	<u>ma come</u> siete padri, <u>ma come non</u> l'amate?	7+7	2 6 9 13
17	<u>Ridete</u> ?...Sta bene, ma pur <u>non</u> m'acconcio al <u>riso</u> ,	3+11	2 5 8 11 13
18	ch'è troppo amaro: <u>non</u> mi odora la bocca d'intingoli preziosi,	5+7+7	1 4 8 11 14 18
19	né di vin generoso, ed il digiuno ha un ghigno.	7+7	3 6 11 13
20	Non parliamo. – Io entro nel palazzo abbandonato,	4+11	3 6 10 14
21	<i>nella camera ricca di penombre annojata;</i>	7+7	3 6 10 13
22	io so la vecchia melodia alle nuove <u>parole</u> della nemia [sic]:	9+11	2 4 8 11 14 18
23	<u>badate, badate</u> !	6	2 5
24	a quel vostro fanciullo	7	3 6
25	che s'addormenta colle mie <u>parole</u> .	11	1 4 8 10

26	Abbiatene paura; non <u>sarà</u> come <u>voi</u> ,	7+7	2 6 10 13
27	<u>sarà</u> peggio di <u>voi</u> ,	7	3 6
28	e saprà di far mAlE, di mentir, di rubArE,	7+7	3 6 10 13
29	oh, oh!...Ma <u>guardate</u> . Oh, l' <u>occhi</u> invidiosi,	12	2 5 8 11
30	<u>occhi</u> pieni di fiele, ~ e la boccuccia strEtTA,	7+7	3 6 11 13
31	rosso segno e pur languido d'una ferita apERTA,	7s+7	3 6 12 14
32	e le manine instabili a raccorre, ~ a stirar la copERTA,	11+7	4 6 10 14 17

34	<i>e questo pianto, ~ e questo pianto</i> che sembra una minaccia.	5+5+7	2 4 7 9 12 16
35	<u>Dove, dove guardate</u> ; che c'è sotto alla fronte del bambino?	7+11	1 3 6 9 13 17
36	Sono un pitocco lercio e avvelenato,	11	1 4 6 10
37	un cantastorie, un bardassa sbracato,	5+7	4 8 11
38	non ho di mio che il cielo a notte fonda, le stelle indifferenti	11+7	2 4 6 10 13 17
39	e questa troppo iesta lingua forcuta: ah! la bipenne	7+5+5	2 6 8 11 13 16
40	del dilemma cruento di noi morti di fame.	7+7	3 6 10 13
41	Pure, amo troppo i bimbi per lasciarli così a piangere soli,	7+11	1 4 6 10 14 17
42	senza cure ed aiuti.	7	3 6
43	Io sono nell'alcova, sotto le tende, veglio ed addormento.	7+11	2 6 8 11 13 17

44	<u>Piangi?</u> <u>Non</u> conviene, ~ il tuo <u>pianto non</u> s'ode:	6+7	1 3 5 9 12
45	e s'anche l'udisse la <u>Miss</u> , pallida biondina d'Inghilterra,	9t+10	2 5 8 9 13 17
46	(d'Inghilterra? Fu questa la sua patria? Non si sa;	4+11t	3 6 10 14
47	ma chiamasi <u>Miss</u> Ketty ~ e dice d'essere inglese);	7+8	2 6 9 11 14
48	<u>non</u> tralascerebbe la sua conversazione col giovane studente	6+7+7	5 12 15 19
49	del terzo piano, nascosta com'è, nella sua cameruccia	11t+7	2 4 7 10 13 16
50	tiepida e profumata. Quindi <u>non</u> convien piangere,	7+7s	1 6 8 12 13
51	<u>né</u> chiamare: "Mamà!"	7t	3 6
52	<u>né</u> lagnarsi d'aver paura:	9	3 6 8
53	<i>stà quieto</i> nel letto sfarzoso sotto le coltri:	9+5	2 5 8 10 13
54	soffice e molle, al caldo, ch'or vendon zolfanelli,	7+7	1 4 6 9 13
55	strillando, ai canti della vita. <i>Stà quieto.</i>	5+7	2 4 8 11

Analisi metrica

La nenia al bimbo di un či-devant venne pubblicata anonimamente nel 1898, in un fascicoletto di una quindicina di pagine, con il sottotitolo: «Edito nel buio, dal paese della miseria, all'insegna della speranza, pei tipi della fame». Si tratta di venticinque strofe di varia misura: tuttavia a parte la prima strofa, che conta venticinque versi, e l'ultima, che ne ha solo otto, tutte le altre strofe presentano una struttura simile, dai dodici ai diciassette versi ciascuna, per lo più tutti lunghi, ma quasi sempre con un paio di versi brevi tradizionali collocati poco dopo la metà della strofa (intorno alla sesta-settima-ottava posizione). Data questa apparente uniformità strutturale, si potrebbe quasi paragonare *La Nenia* alle

strofe per l'occhio impiegate da Lucini nelle *Armonie sinfoniche*. In ogni caso, poiché a noi interessa soprattutto analizzare la tipologia dei versi lunghi impiegati da Lucini in questo testo polemico, è sembrato sufficiente prendere in considerazione le prime tre strofe.

Come si è accennato, si nota una significativa persistenza dei versi tradizionali, soprattutto settenari ed endecasillabi, ma anche (guardando anche al resto della poesia) quinari, senari, decasillabi e non pochi ottonari e novenari.

I versi lunghi risultano anche in questo caso scomponibili in due o tre segmenti tradizionali, avvicinandosi spesso alle venti sillabe per linea ma senza mai raggiungere estensioni eccessive. Anche all'interno dei versi lunghi, le misure più frequenti sono l'endecasillabo e il settenario, con l'aggiunta del quinario, molto più frequente in questo testo che altrove in Lucini. Frequenti sono anche le variazioni anisosillabiche di queste misure di base, così che si possono individuare talvolta quadrisillabi, senari, ottonari, decasillabi. Non riconducibili a questo schema restano i novenari, non molto numerosi ma comunque presenti con una certa ricorrenza, talvolta anche caratterizzati dalla scansione dattilica tipicamente barbara (in queste prime tre strofe, si vedano i vv. 22, 45, 52 e 53).

Da notare, in conclusione, il gusto per il gioco ritmico visibile nell'uso frequente di emistichi tronchi o sdruciolati, forse con la funzione di contribuire ulteriormente alla variazione dei segmenti tradizionali.

In generale, poi, si può notare che i versi tendono a configurarsi come nuclei semantici e sintattici autonomi, così che solo raramente è possibile individuare degli *enjambements* (es. vv. 2-3).

Rime e figure di suono

Non è possibile individuare uno schema rimico regolare, ma si possono individuare numerose rime e assonanze. Particolarmente rimata la seconda strofa, con due rime bacciate in punta di verso (vv. 31-32 e 36-37, dove questa seconda è amplificata anche dall'assonanza col v. 30), una rima interna al v. 39, e un'assonanza interna al v. 28, proprio tra le parole in fine di emistichio, a rimarcare la bipartizione dell'alessandrino.

Figure retoriche e di ripetizione

Nel testo si trovano diverse ripetizioni, soprattutto a distanza ravvicinata, con funzione enfatica, talvolta anche nello stesso verso, quasi con effetto di eco: è il caso di *grido* al v. 1, *sinceri* al v. 13, *badate* al v. 23, e soprattutto «e questo pianto» al v. 34. Altre volte le ripetizioni collegano due versi differenti, spesso contigui (*camera* vv. 2-3, *occhi* vv. 29-30, *Inghilterra* vv. 45-46). In un paio di casi, poi, si possono individuare ripetizioni di più parole, quasi dei ritornelli, come «sta quieto», all'inizio del v. 53 e poi in chiusura del v. 55, o la ripetizione con variazione del v. 3 al v. 21.

3.6.5 La Prima ora della Accademia (1902)

Il Prologo		Struttura del verso	Posizione accenti
[Il Poeta]			
1 ⁹⁶⁷	<u>Meraviglie!</u> <i>I laghetti, i fior, le rame conservano e ricordano;</i>	11+7	3 6 8 10 13 17
2	poi che se l'acqua mormora e dispare, fuggendo per la china,	11+7	4 6 10 13 17
3	e <u>le rame</u> si spezzano stridendo, ~ e il <u>fior</u> , astro di prato,	11+7	3 6 10 13 17
4	nasce e agonizza in una sola notte; pure, per tenuissime ragioni,	11+11	1 4 8 10 12 17 21
5	stan fermate memorie di secreti, d'uomini e di cose.	11+6	1 3 6 10 12 16
6	<u>Meraviglie!</u> Così le sete vecchie ~ ed i merletti, già per lunga	11+9	3 6 8 10 15 17 19
7	stagion chiusi dentro a' forzieri industriati di chiavi e di serrami,	12+7	3 5 8 11 14 18
8	spandon vecchi profumi, se schiudonsi i battenti alle ferrate	7+11	1 3 6 9 13 17
9	chiostre. Profumi d'altri tempi, ~ anime d'altri fatti	2+7+7	1 4 8 10 13 15
10	aleggiano, nuvole nell'aria invisibile, e si confondono. Il rustico	6s+6s+8s	2 5 9 12 17 20
11	<u>passa</u> e non afferra, ~ io <u>passo</u> e fermo: e dietro a <u>tali</u> essenze	6+11	1 5 8 10 12 16
12	e a <u>tali</u> irritamenti, il pensiero si svolge, pronuba l'idea,	7+7+6	2 6 10 13 15 19
13	e ridono le Maschere e i Miti . Per ciò anche qui venni.	10+6	2 6 9 12 16
14	<i>I bei laghi, i bei fiori, le verdi rame conservano e ricordano:</i>	7+5+7 (7+12)	3 6 9 11 14 18
15	e quando il vespro cala ~ e il curioso abbandona i giardini,	7+11	2 4 6 11 14 17
16	(o riposo dei fiori, ~ o languidezza per l'acque e i susurri	7+11	3 6 11 14 17
17	liberi tra le ramore ciarliere!) s'alzano dai laghetti <u>Ombre</u>	11+8	1 6 10 12 17 18
18	rosate all'ultimo saluto del veggente Titano; plasmansi	5+7s+5s	2 4 8 12 15 17
19	leggiadre e lascivette: scendono colla brezza dalle foglie commosse	7+7+7	2 6 8 13 17 20
20	dispute gravi e tenere, l'Amore e la Filosofia tentando.	7+11	1 4 6 10 16 19
21	<u>Ombre</u> e parole scorron pei giardini, e l'une informan le altre:	11+8	1 4 6 10 13 15 18
22	il popolo rivive: non teoria di scheletri insorta,	7+9	2 6 10 12 15

⁹⁶⁷ Si è scelto di iniziare la numerazione dei versi dall'inizio della battuta del Poeta, che in realtà è preceduta da 20 versi recitati dal Guardiano dei Monumenti nazionali.

23	coll'orror della morte a spaventare, ma fantasime bionde,	11+7	3 6 10 14 17
24	incipriate, amiche e sorridenti. Ed io le noto.	10+5	3 5 9 12 14
25	<u>Meraviglie!</u> Ma se frequente è il prato ~ ed il viale, oltre all'alberi,	11+7s	3 8 10 14 17
26	in fondo, s'addormenta il Castello tra le nebbie diffuse:	7+11	2 6 9 13 16
27	ecco a battervi il sol nelle vetriate,	11	3 6 10
28	splendori <u>urgENDO</u> ; e <u>incENDIO</u> forse al ricordo	5+8	2 4 6 8 11
29	col lampeggiar corruso tra le ombrie: <u>incENDIO</u> . –	11+3	4 6 10 12
30	<u>Versailles</u> , apoteosi del capriccio del Re , ~ e balüardo alla Rivoluzione ;	7+7+10	2 6 10 13 17 (20) 23
31	<u>Versailles</u> , i Mani augusti, che tanto han meritato dalla patria	7+11	2 4 6 9 13 17
32	e dal popolo non lascian l'incompleti sepolcri a Saint Denis,	8+11	3 7 11 14 18
33	se pure non li guardi, custode, l'Orifiamma. Giovanna	7+10	2 6 9 13 16
34	l'inalzò contro all'Inglesi, discepolo ai consigli della gaia Reggenza,	8+7+7	3 7 10 14 18 21
35	stà, dentro alla tomba, maestro scapucciato d'ova sode	6+11	1 2 5 7 12 14 16
36	coll'argentea forchetta e feminil generale d'eserciti in Lorena,	11t+11	3 6 10 13 16 20
37	portento ai cortigiani, scalco ai banchetti	7+5	2 6 13 16
38	del regal lupanare dentro al Parco dei Cervi: stà ~ e riposa.	7+7+5	3 6 8 10 13 15 18
39	La Villa ancor rammenta patiboli di fragili verginità, scuole	7+7+6	2 4 6 9 13 19 20
40	di nuove Dame dallo stupro arricchite ~ e di bagascie uccise dalla lue.	5+7+11	2 4 8 11 16 18 22
41	Il bel Luigi dorme. Non ti allietano i <u>sogni</u> i profumati	7+11	2 4 6 10 13 17
42	aliti della preferita odalisca per quel lungo dormire?	12+7	1 4 8 11 15 18
43	Non <u>sogni</u> dunque? Madama Pompadour non ti soccorre	5+11	2 4 7 11 15
44	coll'insidia speciosa ~ e colla compiacenza (Pompadour figlia di beccajo)	7+7+9	3 6 9 13 17 18 22
45	né t'assicura coll'ozio l'imperio: la Du Barry aggraziata,	11+7	1 4 7 10 15 17
46	(bionda La Lange e callida) contessa, il serto mobiliar plebeo	7+11	1 4 6 10 12 16 18
47	sulla chioma, scomposta all'impeto dell' orgie studiate, tinge	7+7+5	3 6 8 12 15 17
48	di sangue; poi che alla Grammont, <u>in cospetto</u> a Parigi	8+7	2 4 7 11 14
49	per infamia di baci, <u>in cospetto</u> del mondo per delitto d'amore	7+7+7	3 6 10 13 17 20
50	e di leale fedeltà, ~ accomuna, sul palco, la mannaja,	8+11	3 7 10 13 17
51	come già prima rivaleggiò sul letto. ~ E morir tra li stuoli	5+7+7	1 4 9 11 15 18
52	delle monache pie salmodianti, assorto nel sacrificio, mentre	7+7+7	3 6 10 12 17 19
53	martirio e glORIA e vittORIA e vendetta ~ apprestava il coltel repubblicano.	11+11	2 4 7 10 14 17 21

Analisi metrica

Il testo è interamente composto di versi lunghi e lunghissimi; la presenza di versi brevi tradizionali è minima e del tutto residuale (in questo estratto si riduce a un unico endecasillabo, v. 27). I versi lunghi sembrano sempre scomponibili in segmenti tradizionali (quasi sempre due, ma spesso anche tre), per lo più endecasillabi, settenari e più raramente quinari, con le consuete possibilità di ipermetria o ipometria degli emistichi. In qualche caso, però, sembra necessario individuare anche dei novenari (vv. 22, 44). Ad alterare questo schema, poi, si rintracciano talvolta i già notati segmenti bi- o trisillabici (es. vv. 9 e 29), generalmente isolati da un segno di punteggiatura forte, impiegati forse con una funzione di diversificazione ritmica.

Rime e figure di suono

Non si rileva una particolare attenzione fonica nella costruzione di questo testo. Rime e allitterazioni sono poco numerose e raramente molto marcate. Si può notare solo la rima interna al v. 53 e la quasi rima del v. 28, sottolineata dalla ripetizione di *incendio*.

Figure retoriche e di ripetizione

Poco numerose sono anche anafore e ripetizioni. La più significativa sembra la ripetizione – con variazione – del ritornello al v. 1 e al v. 14. Piuttosto evidente è anche l'anafora di *meraviglie*, impiegata in apertura dei vv. 1, 6, 25, come quella successiva di *Versailles*, ai vv. 30-31.

3.6.6 *Revolverte* (1909)

	Per chi?	Struttura del verso	Posizione accenti
1	<u>Per chi</u> volli raccogliere	7s	3 6
2	questo mazzo di <u>fiori</u> selvaggi	10	3 6 9
3	stringerli in fascio nel gambo spinoso ed acerbo?	5+9	1 4 7 10 13

4	<i>Tutti i fiori</i> vi sono di <u>sangue</u> e di <u>lagrime</u> ,	7+6s	3 6 9 12
5	raccolti <u>lungo</u> le siepi delle <u>lunghe</u> strade;	3+11	2 4 7 11 13
6	dentro le <u>forre</u> delle boscaglie impervie;	5+7	1 4 6 9 11
7	sui muri <u>sgretolati</u> delle capanne lebbrose;	7+8	2 6 11 14

8	<u>lunghe</u> so i margini che lambe e impingua	11	2 4 8 10
9	il rivolo inquinato dai veleni,	11	2 6 10
10	decorso, dal sobborgo, alla campagna.	11	2 6 10
11	<i>Tutti i <u>fi</u>ori vi son</i> , che, pei giardini urbani e decaduti,	7t+11	1 3 6 7 10 12 16
12	tra le muffe ed i funghi, s'ammalan da morirne,	7+7	3 6 9 13
13	e li altri che sboccian sfacciati e sgargianti,	12	2 5 8 11
14	penduli al davanzale d'equIVOCI balconi merITRICI:	7+11	1 6 9 13 17
15	<i>tutti i <u>fi</u>ori</i> cresciuti col <u>sang</u> ue e colle <u>lag</u> rime ai detriti.	7+11	3 6 9 13 17

16	Per <u>chi</u> io canto questi <u>fi</u> ori <u>ple</u> bei e consacrati	8+7	2 3 7 10 14
17	dal martirio <u>ple</u> beo innominato,	11	3 6 10
18	<i>in codesto</i> sdegnoso rifiuto di prosodia,	7+8	3 6 9 (11) 14
19	<u>per</u> l'odio e per l'amore,	7	2 6
20	<u>per</u> l'angoscia e la gioja,	7	3 6
21	e <u>pel</u> ricordo e la maledizione,	11	1 4 (7) 10
22	<u>per</u> la speranza acuta alla vendicazione?	7+7	4 6 13
23	<i>Ed è per voi</i> , ~ acefale ed oscure falangi,	5+10	2 4 7 11 14
24	uscite da un limbo di nebbie e di fumi,	12	2 5 8 11
25	tra il vacillar di fiamme porporine, ~ in sulla sera,	11+5	4 6 10 12 15
26	dai portici tozzi e sospetti di nere officine?	9+6	2 5 8 11 14
27	<i>ed è per voi</i> , pei quali non sorride il sole,	5+9	2 4 7 11 13
28	schiavi curvi alla terra, che vi porta,	11	3 6 10
29	e rinnovate al torneo dell'armata,	11	4 7 10
30	ma non vi nutre, vostra?	7	2 4 6
31	<i>ed è per voi</i> , pallide teorie impietosite	5+11	2 4 6 11 15
32	di giovani, di vecchie e di bambine	11	2 6 10
33	inquiete tra la fede e i desiderii,	11	2 6 10
34	tra la tentazione della ricca cITTÀ	6+7t	1 5 9 12
35	e il pudor permaloso della verginITÀ?	7+7	3 6 (10) 13

36	<u>Per chi</u> , <u>per chi</u> , questa lirica nuova,	11	2 4 7 10
----	--	----	----------

37	che bestemia, sorride, condanna e sogghigna,	7+6	3 6 9 12
38	accento sonoro e composto dall'anima mia,	9+6	2 5 8 11 14
39	contro a tutti, ribelle e superbo,	10	3 6 9
40	<i>in codesto rifiuto</i> imperiale d'astrusa <i>prosodia?</i> ...	11+7	3 6 10 13 17

Analisi metrica

Quattro strofe, rispettivamente di 3, 12, 20 e 5 versi eterometrici, così che la prima e l'ultima strofa, essendo nettamente più brevi delle due strofe centrali, sembrano fungere da introduzione e conclusione del testo. Dei quaranta versi totali, 17 corrispondono a misure tradizionali: tutti endecasillabi e settenari, più due decasillabi anapestici e due dodecasillabi scomponibili in coppie di senari. A questi si può poi affiancare forse il v. 5, in quanto interpretabile come endecasillabo con prefisso trisillabico («raccolti | lungo le siepi delle lunghe strade»), anche se potrebbe altresì essere scomposto in ottonario e senario («raccolti lungo le siepi | delle lunghe strade»).

Dei rimanenti 22 versi, poi, tre sono alessandrini abbastanza canonici, mentre tutti gli altri sono interpretabili come varie combinazioni di endecasillabi, settenari e quinari, con la possibilità di qualche variazione anisosillabica in uno dei due emistichi.

Fanno eccezione però cinque versi in cui è possibile individuare un emistichio novenario, spesso dattilico, con inevitabili richiami barbari.

Rime e figure di suono

Le rime sono quasi del tutto assenti, se si fa eccezione per la quasi rima dei vv. 34-35 (*città: verginità*) e per la rima ritmica interna del v. 14 (*equivoci: meretrici*). Non manca però una sottile attenzione ai suoni, con frequente uso dell'allitterazione: per esempio si può notare l'insistenza sui suoni aspri (e soprattutto sulla vibrante) ai vv. 6-7 o la ricorrenza delle velari (sorde e sonore) al v. 15.

Figure retoriche e di ripetizione

Numerose e rilevanti sembrano le figure di ripetizione. Più immediatamente evidente è l'anafora di *per chi*, che dal titolo e dal primo verso si propaga in tutta la poesia, aprendo tre delle quattro strofe, amplificata inoltre dalla ripetizione di *per* (con la variante *pel*) ai vv. 19-22, nel cuore del testo.

Altrettanto evidente è il ritornello che occupa il primo emistichio dei vv. 23, 27 e 31 («ed è per voi»), dove pure, peraltro, si ripete la preposizione *per*.

Meno vistoso ma forse più importante, poi, è il legame di similarità costruito tra alcuni versi. Innanzitutto il primo e l'ultimo verso della seconda strofa ripetono quasi uno stesso ritornello, con significative variazioni ma con esatta ripetizione delle parole chiave (v. 4: «tutti i fiori vi sono di sangue

e di lagrime» e v. 15: «tutti i fiori cresciuti col sangue e colle lagrime ai detriti.»). Ancora più centrale per il valore chiaramente programmatico del concetto che esprime, infine, è la similarità che lega il v. 18 («in codesto sdegnoso rifiuto di prosodia») e il v. 40 («in codesto rifiuto imperiale d'astrusa prosodia?»).

La Canzone della Cortigianetta		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<u>Canzone</u> se ti attardi	7	2 6
2	nei Caffè di mezza notte,	8	3 5 7
3	quando corruscano di lacche e di spECCHI,	5s+6	1 4 8 11
4	d'argenterie, di marmi e porcellane,	11	4 6 10
5	ai mille BECCHI de' candelabri di cristallo e d'oro,	5+11	2 4 9 13 15
6	e sciaman di ragazze in décolletées, ⁹⁶⁸	11	3 6 10
7	di souteneurs ~ e di gaudENTI;	5t+5	1 4 5 8
8	<u>Canzone</u> , ascolta,	5	2 4
9	tra la fucileria del bacchico champagne,	7+7	2 6 9 13
10	canto giocondo ~ ed arrochito:	5+5	1 4 6 9
11	raccogli le note, conservane i versi,	7+6	2 6 9 12
12	dedicalo lezione ~ alle adolescentI	7+6	1 6 8 11
13	della fervida e nobile CITTÀ.	11	3 6 10

14	<u>Canzone</u> ; questa è stramba parata urbana,	7+5	2 4 6 9 11
15	che sgola una <u>Fata</u> discinta ~ ed ebra un poco:	9+5	2 5 8 11 13
16	discese, Cenerentola, un giorno da una fiaba estemporANEA	7s+11s	2 6 10 14 18
17	tra i gatti e i passerì dalla grondaia,	11	2 4 7 10
18	per infilar la seta nella cruna astrusa,	7+5	4 6 10 12
19	e puntar l'ago contro il ditALE,	5+5	4 6 9
20	e il filo dentro ad un raso nuzIALE:	11	2 4 7 10
21	<u>Canzone</u> , lascia cantar la <u>Fata</u>	5+5	2 4 7 9
22	con un nodo di pianto alla strOZZA,	10	3 6 9
23	col riso che singhiOZZA tra le lagrime.	11s	2 6 10

⁹⁶⁸ Qui e di seguito, le parole straniere erano evidenziate in corsivo dall'autore nel testo originale.

24	« — Per la piú facile felicità	11t	1 4 10
25	sono, fra voi, autoctona regina della mOda,	7+7	1 4 6 10 19
26	per l'ambizione del giovane banchiERE,	5+7	1 4 7 11
27	e l'arroganza del biscazziere.	5+5	1 4 6 9
28	Oggi, ho imparato, ~ in breve scuOLA,	5+5	1 4 6 9
29	ad offrirmi, a fuggire, a tentennare,	11	3 6 10
30	a bilanciarmi in sull'ambiguo giuoco della parOLA.	5+5+7	1 4 6 9 11 13 16

31	Qualche volta mi pesa la bugia;	11	3 6 10
32	mi dolgo; ~ è lievito del tempo ~ antfco ed abolito,	3+7+7	2 5 9 12 16
33	che fermenta e pretende intumidirsi,	11	3 6 10
34	rammarico, ricordo, inattuale pretesto a piangere.	11+5s	2 6 10 13 15

35	Davanzale del piccolo abbaino,	11	3 6 10
36	sporto sul tetto ~ a cappuccINA,	5+5	1 4 6 9
37	primo ad accoglier il sole a mattina,	11	1 4 7 10
38	erto sopra le tegole a guardar l'oriente intenerito;	7s+11	1 3 6 11 14 18
39	pensile giardinetto di quattro vasetti	7+6	1 6 9 12
40	dove sfiammavano insanguinando il verde	5s+7	1 4 10 12
41	garofani plebei, garibaldini spavaldi e procaci;	7+11	2 6 10 13 16
42	minuscolo divano dove imparai	7+5	2 6 8 11
43	le <u>prime</u> lagrime ~ e i <u>primi</u> baci,	5+5	2 4 8 10
44	e sopportai le <u>prime</u> prurigini moleste;	6+7	3 5 8 12
45	<u>cameretta</u> inondata di luce,	10	3 6 9
46	dove in un vortice brunito d'acciaio,	12	1 4 8 11
47	battevano al volante l'agili membra della silente machina,	7+5+7s	2 6 8 11 13 16 18
48	svolgendo il filo del mobile rocchetto	5+7	2 4 7 11
49	e regolando l'impuntura all'ago,	11	4 8 10
50	dentro alle stoffe, isocrona e perfetta;	5+7	1 4 7 11
51	o <u>cameretta</u> , dove a me piacque	5+5	1 4 6 9
52	numerare sul ritmo dell'ordigno,	11	3 6 10

53	il batter nell'arterie, dal polso al cuore,	7+5	2 6 9 11
54	del mio giovane sangue caldo ed eletto:	7+5	3 6 8 11
55	colazioni frugali, sperso l'occhio al frullar breve dell'ali	7+11	3 6 10 13 14 17
56	dei passerì sul tetto, al dondolar del ceppo di garofano,	7+11s	2 6 11 13 17
57	sui <u>lunghi steli</u> ; <u>ozio breve</u> , gustato in fretta;	5+9	2 4 6 8 11 13
58	sognar lontano, presto risvegliato;...	11	2 4 6 10
59	antica istoria: tutte le sere udite	7+7	2 4 6 9 11
60	Mimí Pinson gorgheggiar La Bohême. ⁹⁶⁹	11	2 4 7 10
61	Ma la crisalide si fa vanessa,	11	4 8 10
62	farfalla splendida multicolore;	11	2 4 (7) 10
63	e il bigio bozzolo che l'ha incubATA,	11	2 4 8 10
64	in una palazzina delicATA.	11	2 6 10

65	<u>Eccomi</u> esperta cantarina apocrifa	11	1 4 8 10
66	col pretesto di ricche acconciature,	11	3 6 10
67	sopra li avvisi a finger le avventure della ribalta:	11+5	1 4 6 10 12 15
68	ed <u>eccomi</u> a recare cure e pazienza per tutti i gusti	7+11	2 6 8 12 15 17
69	sì che i più frusti vengono a me.	5+5t	1 4 6 9
70	Sono un albergo ad insegna cortese;	11	1 4 7 10
71	se muto stile, cognome e pretese	11	2 4 7 10
72	rinnovo i desideri.	7	2 6
73	Dovunque mi presento come vuole il costume;	7+7	2 6 10 13
74	tutto quanto possiedo in carne viva	11	3 6 10
75	vi offro e vi dò sotto la veste a scialo	11	1 4 8 10
76	e sotto la camicia trasparente,	11	2 6 10
77	come un miraggio all'immaginazione	11	1 4 (7) 10
78	per la lussuria grassa della gente.	11	4 6 10

79	<u>Eccovi</u> il <u>volto</u> che il rossetto avviva,	11	1 4 8 10
80	oh! quante volte come triste e smorto:	11	2 4 8 10

⁹⁶⁹ Il titolo dell'opera era evidenziato in corsivo nel testo originale.

81	sbatte il ventaglio ~ ed agita le lunghe piume biANCHE,	5+11	1 4 6 10 12 14
82	al capo reclinato; cercan riposo e schermo	7+7	2 6 8 11 13
83	alla luce, alli sguardi, all'insistenze le mie pupille stANCHE;	11+7	3 6 10 13 17
84	colle palpebre basse, cerco dimenticarmi.	7+8	3 6 8 14
85	E udite <u>risa</u> che scrosciano a trilli,	11	2 4 7 10
86	gorgoglian soffocate sotto una furia di baci improvvisi,	7+11	2 6 11 14 17
87	scendono, mancano dentro la gola,	11	1 4 7 10
88	fremitano nel collo col singhiozzo...	11	1 6 10
89	oh! <u>quanta</u> angoscia di <u>risa</u> convulse,	11	1 4 7 10
90	<u>quanto</u> soffrire per la voluttà.	11t	1 4 10

Analisi metrica

La *Canzone* è composta da diciotto strofe eterometriche (da tre a trenta versi ciascuna) più un congedo di due versi. Qui si è scelto di analizzare solo la prima metà del componimento, in quanto più che sufficiente a esemplificarne le caratteristiche metriche.

Sin da una prima occhiata si nota il grande numero di versi brevi tradizionali (più di 40 dei 90 versi qui presi in considerazione), e soprattutto degli endecasillabi, spesso impiegati anche in lunghe sequenze (come in chiusura della quinta, sesta e settima strofa). A questi bisogna aggiungere una decina di doppi quinari (vv. 7, 10, 19, 21, 27, 28, 36, 43, 51, 69), che ricorrono con frequenza insolitamente alta in questa poesia.

I rimanenti versi, poi, sono scomponibili nelle consuete combinazioni di endecasillabi, settenari e quinari. Tra questi però bisogna isolare un gruppo di una decina abbondante di alessandrini, che, se si fa eccezione per qualche ipermetria o ipometria, sarebbero classificabili ancora come versi tradizionali. Interessante, tra questi, il caso del v. 32, dove l'alessandrino è preceduto da un prefisso trisillabico.

Se poi si considerano i versi scomponibili in quinario e settenario (che superano davvero di poco la misura endecasillabica) e i versi riconducibili alla tradizione barbara (come i vv. 15, 57), i versi composti tipicamente "luciniani", che non trovano cioè particolari riscontri nella letteratura precedente (combinazioni di endecasillabo con settenario o quinario, oppure sequenze tripartite di quinari e settenari), sono davvero pochi, circa una decina. In nessun caso, poi, né qui né nella seconda parte del testo, viene superata la soglia delle venti sillabe per linea, così frequentemente oltrepassata in molti componimenti precedenti.

Rime e figure di suono

Sebbene non regolari, le rime sono piuttosto numerose, sia in fine di verso sia interne (vv. 3-5, 22-23, 67-68, 68-69), talvolta anche imperfette (per esempio ai vv. 14-16).

Figure retoriche e di ripetizione

Le ripetizioni non sono particolarmente frequenti, ma spesso svolgono una funzione strutturale nel collegare diverse strofe del testo, in questa prima parte così come nella seconda. Nei versi qui riportati si può osservare almeno l'anafora di *canzone*, che apre la poesia e poi si ripete a metà della prima strofa e all'inizio e alla fine della seconda, oltre che poi, naturalmente, nel congedo finale. Similmente *eccomi* apre la sesta strofa (v. 65), si ripete al v. 68 e poi viene recuperato con variazione all'inizio della strofa successiva (*eccovi*, v. 79).

3.6.7 La solita canzone del Melibeo (1910)

Dialogo dei motivi isterici d'Aprile		Struttura del verso	Posizione accenti
[Il Melibeo]			
1	Ti strazi; <u>provati</u> a sopperire, in questa solitudine,	10+7s	2 4 9 12 16
2	col pensiero e ripopola il deserto	11	3 6 10
3	di creature <u>tue</u> :	7	4 6
4	<u>provati</u> a ricomporre da torno alla tua noJA	7+7	1 6 9 13
5	un coro di fantasime cresciute, ninfe, a una gioJA secreta, e grande, e <u>tua</u> :	11+12	2 6 10 12 15 18 20 22
6	non inseguire al volo un ricordo, che spAZIA, che si vibra sul vortice angoscioso, che ti si appunta al cuore e te lo strAZIA;	7+7+11 +11	4 6 10 13 17 20 24 29 31 35
7	<u>povera</u> carne, <u>povero</u> fiore.	5+5	1 4 6 9
8	Su; per la vita intemerata accogli	11	1 4 8 10
9	partecipazion d'arte e di scienza,	11	5 6 10
10	e piega alla facondia di tuo Padre;	11	2 6 10
11	sappia le astute e ladre divagazioni che lo fanno soffrire.	7+12	1 4 6 11 15 18
12	<u>Guarda</u> da tOrno, <u>guardami</u> in volto,	5+5	1 4 6 9
13	<u>sappia</u> le cose e <u>sappia</u> tutta l'anima mia.	7+7	1 4 6 8 10 13

[Lia]			
14	<i>Guardo; non vedo,</i> ~ e non attendo più;	5+7t	1 4 7 9 11
15	mi annojo e mi confONDO.	7	2 6
16	Sento girarmi a tONDO la testolina accESA;	7+7	1 4 6 11 13
17	io mi trovo protESA colla testa all'in giù,	7+7t	3 6 10 13
18	sopra la cRESTA d'un baratro profONDO.	5+7	1 4 7 11
19	<u>Tenetemi</u> la vESTA; <u>tenetemi</u> le mani,...	7+7	2 6 9 13
20	oh! non vogliate lasciarmi <u>cadere</u> ;...	11	1 4 7 10
21	o pure, no... <u>lasciatemi</u> ,	7s	2 4 6
22	<u>lasciatemi</u> cadere ~ e riuscire dove vuole il mio peso ~ e la <u>caduta</u> .	7+11+5	2 6 9 13 16 20
23	<i>Guardo, non vedo.</i>	5	1 4

[Il Melibeo]			
24	Ridestati; provati a comprendere.	10s	2 5 9
25	<u>Fatti</u> umile e pia; <u>fatti</u> semplice e aperta ~ alla voce del tempo, delle cose, delli uomini; accogli, in ogni luogo, avventurose promesse d'aziONI,	6+7+7+ 7+6+11	2 5 9 12 16 19 23 26 30 34 39 42 45
26	e, di sotto ad ogni albero, considera un tuo letto fiorito di pace ~ ad una libera sōavità di nobili espANSIONI.	7s+7+6 +11t+7	3 6 10 14 17 20 25 31 33 37

[Lia]			
27	No.	1	1
28	Io ho prima diversamente vissuto; ho dell'amaro in <u>bocca</u> .	11+7	2 7 10 12 15 17
29	Ora, mi sembra, (sbaglio?) che d'ogni tua parola come fiele <u>trabocchi</u> .	7+7+7	1 4 6 9 13 17 20
30	Come mi sento enormemente <u>SOLA</u> ,	11	4 8 10
31	deliberatamente, troppo <u>SOLA</u> !	11	6 8 10
32	Non parlarmi così; TACI:	8	3 6 7
33	<u>acconsenti</u> co' miei sospiri audACI	11	3 6 8 10
34	che scalan l'infinito;	7	2 6
35	<u>acconsenti</u> ch'io getta ~ ed aneliti e BACI	7+7	3 6 10 13
36	alle nuvole preste che viaggiano all'ocaso;	7+7	3 6 9 13
37	ch'io le segua e ch'io ESCA	7	3 6
38	una frESCA mattina per sempre,	10	3 6 9

39	per non ritornar più.	7	2 6
----	-----------------------	---	-----

[Il Melibeo]			
40	<i>Anima, <u>cera</u>,</i>	5	1 4
41	ti sei gelata un dì e raggrinzita;	10	2 4 6 9
42	marmo, non mi permetti ~ or mai segno di pollice?	7+7s	1 3 6 9 10 13
43	Non posso riscaldarti?	7	2 6
44	<i>Anima, <u>cera</u>; sospettosa, racchiusa, gelosa della tua <u>integrità</u>.</i>	5+10+7	1 4 8 11 14 21
45	<u>Fragile integrità</u> , più <u>fragile</u> del pario ~ al colpo del martello, meno utile e stabile di <u>cera</u> ,	7t+7+7 +11	1 6 8 12 15 19 23 26 30
46	che riceve il suggello e lo conserva,	11	3 6 10
47	fedele, sincera.	6	2 5
48	<u>Fragile Psyche</u> , <u>senz'ali</u> e <u>senz'amORE</u> ,	5+7	1 4 7 11
49	Eros fuggì colle sue <u>ali</u> d'ORO,	11	1 4 7 10
50	farfalla senza l'impeto di volare sui prati,	7s+7	2 6 11 14
51	confitta, <u>brucco</u> , al <u>bucco</u> d'una radice secca,	7+7	2 4 6 11 13
52	a sperar nelle nuvole che ti prendan con LORO,	7s+7	3 6 11 14
53	che ti rapiscano insieme ~ a una furia di vento e in un instante, lungi, per sempre e verso l'ocaso.	8+11+1 0	4 7 11 14 18 20 23 25 28

Analisi metrica

In questa prima sezione del *Dialogo* è possibile vedere già una casistica di versi abbastanza rappresentativa dell'intero componimento. Versi tradizionali (soprattutto endecasillabi e settenari, ma anche quinari, senari e decasillabi e doppi quinari) si alternano a versi lunghi e lunghissimi; con evidente funzione di contrasto e di esaltazione dell'eccesso, il v. 27 è addirittura costituito da un semplice monosillabo. I versi lunghi risultano scomponibili in sequenze binarie o ternarie di endecasillabi, settenari e quinari, con possibili varianti ipermetre o ipometre di questi segmenti. A metà strada tra questa tipologia di versi lunghi e i versi tradizionali si collocano i consueti numerosi doppi settenari, nonché i versi scomponibili in un settenario e un quinario, interpretabili spesso anche come endecasillabi ipermetri. Vi sono poi dei versi "lunghissimi", vale a dire con ben più di trenta sillabe ciascuno (il v. 25 ne conta più di quaranta): anche in queste linee è spesso possibile individuare dei segmenti metrici tradizionali (per lo più i soliti endecasillabi e settenari con eventuali varianti anisosillabiche e ritmiche), ma tali segmenti non sembrano più così riconoscibili e realmente percepibili.

Se tra i versi brevi è talvolta possibile individuare *enjambements* anche molto forti (es. vv. 8-9), non può dirsi lo stesso per i versi lunghi e lunghissimi, quasi sempre motivati da un impulso sintattico-semanticamente.

Un'ultima osservazione va fatta a proposito dei vv. 24 e 32, interpretabili rispettivamente come un decasillabo sdrucciolo e un ottonario, ma forse anche (stando alla posizione degli accenti e della punteggiatura) come senario con prefisso trisillabico, il primo, e settenario con suffisso bisillabico, il secondo.

Rime e figure di suono

Il testo è fittamente rimato. Al di là di alcune rime tradizionali, Lucini sembra qui preferire le rime interne (vv. 15-16, 16-17, 18-19, 37-38), le rime tecniche (vv. 30-31, 49-52), o l'uso prezioso di poliptoti e figure etimologiche in posizione di rima, in punta di verso (vv. 3-5, 20-22, 28-29)

Figure retoriche e di ripetizione

Anche se la loro ricorrenza andrebbe valutata nell'arco dell'intero *Dialogo*, già in questa prima parte si può notare che le figure di ripetizione sono molto numerose, soprattutto a distanza ravvicinata. Abbastanza frequente è la ripetizione di una stessa parola (o di una sua variazione) nei due emistichi di uno stesso verso: è il caso dei vv. 7, 12, 13, 19. Si trovano poi classiche anafore in apertura di verso (vv. 11-13, 33-35), o ripetizioni che fungono da collegamento tra un verso e un altro (vv. *lasciatemi, lasciatemi* 21-22) o tra una strofa e la successiva (*guarda, guardami, guardo* vv. 12-14). Non manca poi l'uso del ritornello (vv. 40-44), impiegato anche in apertura e chiusura di una stessa battuta, come a suggellarne la compattezza metrica (vv. 14-23).

3.7 Alberto Sormani

3.7.1 *L'ultima passeggiata* (1892)

L'ultima passeggiata		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Mi è dolce e triste, <u>p</u> rima di <u>p</u> artire,	11	2 4 6 10
2	<u>p</u> rima di andare lontano,	8	1 4 7
3	in una giornata così desolatamente malinconica,	9t+10s	2 5 8 (10) 13 17
4	di <u>r</u> ipassare a <u>p</u> asso lento e <u>p</u> ensieroso	13	4 6 8 12
5	<u>i</u> luoghi del dolore immenso, <u>i</u> luoghi dei ricordi	9+7	2 6 8 11 15
6	infinitamente angosciosi.	9	(1) 5 8
7	Piante dell'Orrido, <u>c</u> ome siete <u>a</u> lte	11	1 4 7 10
8	e tristi!	3	2
9	<u>C</u> ome slanciate in <u>a</u> lto verso il cielo	11	1 4 6 8 10
10	<u>l</u> a vostra noia mortale,	8	2 4 7
11	<u>l</u> a vostra grave disperazione,	10	2 4 9
12	<u>l</u> a vostra irreparabile sventura! –	11	2 6 10
13	<u>A</u> vete freddo già?	7	2 4 6
14	<u>S</u> entite il freddo della morte?	9	2 4 8
15	<u>S</u> entite già la neve	7	2 4 6
16	che vi grava e vi irrigidisce?	9	3 (5) 8
17	<u>P</u> erché perché tanto dolore,	9	2 4 8
18	<u>p</u> erché una così triste desolazione?	12	2 6 11
19	<u>A</u> vete l'anima?	5	2 4
20	<u>A</u> vete un cuore	5	2 4
21	che sente e che <u>p</u> atisce nel <u>p</u> rofondò?	11	2 6 10
22	L'autunno ch'ella cominciava a <u>m</u> orire	12	2 4 8 11
23	io <u>p</u> ensavo che il <u>v</u> ostro dolore fosse per lei,	7+8	3 6 9 11 14

24	<u>pensavo</u> che fosse`una disperazione in voi	6+9	2 5 (9) 12 14
25	a vedere la <u>vostra</u> povera <u>regina</u>	7+6	3 6 8 12
26	che si incamminava malinconica e pallida	6+7s	1 5 9 12
27	verso la <u>morte</u> .	5	1 4
28	Ora lei <u>non</u> c'è più. Ella è nelle regioni oscure	7t+9	3 6 8 12 15
29	e <u>non</u> può più venire`insieme a me. <u>Io</u> vengo solo,	7+9	3 6 9 11 13 15
30	<u>io sono</u> sano,` <u>io sono</u> forte,` <u>io sono</u> anche	5+5+5	1 4 6 9 11 14
31	malinconicamente felice, -	10	(3) 6 9
32	e <u>voi</u> piangete ancora,	7	2 4 6
33	<u>voi vi</u> addolorate`e <u>vi</u> disperate sempre egualmente...	6+11	1 5 8 11 13 16

34	Oh, natura, così grande come SEI,	12	1 3 7 11
35	forse tu <u>non</u> ti curi di <u>nulla</u> che ci tocchi, <u>noi</u> .	7+9	1 3 6 9 13 15
36	<u>Eppure</u> io, <u>eppure</u> LEI	7	3 6
37	abbiamo ben lungamente sognato	11	4 7 10
38	<u>di</u> vivere con te, <u>di</u> palpitARE,	11	2 6 10
39	con l'anima <u>tua</u> divina ed immortALE,	6+7	2 5 8 12
40	<u>di</u> confonderci alle <u>tue</u> gioie`ed ai <u>tuo</u> i dolori,	9+6	3 5 8 12 14
41	agli odii, agli amori, ai furori <u>tuo</u> i. –	11	2 5 8 10
42	<u>Non</u> avevi l'anima forse?	9	3 5 8
43	<u>Non</u> ci ascoltavi tu?	7	1 4 6
44	<u>Non</u> ci seguivi tu col tuo pensiero profondo e sterminato,	11+7	4 6 10 13 17
45	<u>come</u> un Dio, <u>come</u> una madre,	8	3 7
46	<u>come</u> una sorella onnipotente	10	1 5 9
47	dell'anima nostra?	6	2 5

48	Fu quella l'ultima passeggiata	10	2 4 9
49	prima di morire.	6	1 5
50	Io l'accompagnavo.`Ella si sentiva stanca,	6+8	1 5 7 11 13
51	si appoggiava soavemente al mio braccio,	11	3 7 10
52	e mi guardava negli occhi <u>profondamente</u> , <u>angosciosamente</u> ,	8+10	4 7 12 17

53	come ferita a morte.	7	1 4 6
54	<i>Che cosa potevo farle io? <u>Quale</u> conforto,</i>	9+5	2 5 8 10 13
55	<u>quale</u> parola dolce le potevo dire?	7+6	1 4 6 10 12
56	Cercavo di mostrarmi sorridente,	11	2 6 10
57	e riuscivo almeno a non piangere.	9s	3 5 8
58	Pensate, pensate, o povere piante,	11	2 5 7 10
59	i suoi occhi dicevano <u>che non voleva morire,</u>	7+8	3 6 10 12 15
60	<u>ch'era così</u> giovane ancora e <u>così</u> bella,	13	1 5 8 12
61	<u>che voleva vivere ancora,</u>	9	3 5 8
62	<u>per me, per me,</u>	5t	2 4
63	<u>per amarmi sempre me,</u> -	8t	3 5 7
64	<u>che non voleva morire,</u> -	8	1 4 7
65	<u>che doveva morire, e non voleva!</u>	11	3 6 8 10
66	<i>Che cosa potevo farle io?</i>	9	2 5 8
67	Tutta la povera natURA desolata intorno	9+6	1 4 8 12 14
68	Pronunciava la immensa sventURA: -	10	3 6 9
69	<u>Anche lei, anche lei</u>	7	3 6
70	<i>doveva morire!</i>	6	2 5

71	Guardò senza parlare	7	2 3 6
72	il largo sedile formato dalla roccia	13	2 5 8 12
73	<u>dove</u> avevamo <u>letto insieme</u>	9	1 4 6 8
74	un tragico romanzo di Dostojewsky.	12	2 6 (9) 11
75	Rabbrividii pensando a quella <u>lettura.</u>	12	4 6 8 11
76	Mentre io <u>leggevo,</u> ella mi seguiva	11	2 4 6 10
77	cogli occhi cupi e fiammeggianti:	9	2 4 8
78	la <u>lettura</u> metteva terrore	10	3 6 9
79	fino in fondo all'anima.	6s	1 3 5
80	Siamo passati <u>insieme</u> di qui. <u>Ella sorrise</u>	7+7	4 6 9 10 13
81	a vedere l'antico torniché di legno, disfatto dal tempo,	11t+9	3 6 10 12 15 18
82	<u>dove</u> avevamo giuocato tante volte	12	4 7 11

83	da ragazzi.	4	3
84	<u>Ella sorrise</u>	5	1 4
85	perché la sua bontà e la sua soavità	7t+7t	2 6 9 12
86	erano infinite.	6	1 5
87	Io la <u>feci</u> passare <u>per</u> <u>prima</u> , e le <u>feci</u> un grande inchino	10+8	3 6 9 13 15 17
88	per farla <u>sorridere</u> ancora.	9	2 5 8
89	Ma <u>ella non sorrise più</u> .	8	1 5 7
90	Sembrava che entrasse nel regno della morte.	13	2 5 8 12
91	Il suo passo era più incerto ancora,	10	3 7 9
92	come esitante, in un mondo nuovo in cui il corpo contava poco.	8+10	4 7 9 12 15 17
93	Scendeva sempre tacendo	8	2 4 7
94	per le roccie tagliate a gradini:	10	3 6 9
95	guardava le acque piangenti, <u>come sorelle</u> ,	6+8	2 5 8 10 13
96	le piante spogliate, <u>come sorelle</u> ,	11	2 5 7 10
97	le foglie <u>morte</u> in terra, <u>come sorelle morte</u> .	7+7	2 4 6 8 11 13
98	<u>Non pianse, come inaridita</u> .	9	2 4 8
99	Appoggiò la sua guancia così dolcemente scarna e patita	10t+9	3 6 9 12 14 17
100	<i>sulla mia spalla.</i>	5	1 4
101	e mi disse, guardando il <u>dolore</u> e la <u>morte</u> che la circondavano: - <u>Alberto</u> , io vado.	10+10+ 6	3 6 9 12 15 18 21 24
102	<u>Alberto!</u> Ho pochi giorni da vivere ancora. –	13	2 6 9 12
103	Diceva questo, e non trovava neppure lagrime da piangere.	9+9	2 4 8 11 13 17
104	Non avendo altro, mi dava dei <u>baci</u> ,	11	4 7 10
105	molti <u>baci</u> silenziosi <i>sulla mia spalla</i>	13	3 7 9 12
106	e giù vicino al cuore, -	7	2 4 6
107	cosa tremenda – <u>baci</u> invece di <u>lagrime</u> . –	12s	1 4 6 8 11
108	La sua miseria era infinita; -	9	2 4 8
109	ma era eguale quella della natura:	11	3 5 7 10
110	<u>sembrava</u> una sola anima di <u>morte</u> e di <u>dolore</u> , -	7s+7	2 6 10 14
111	<u>sembrava</u> che finissero <u>insieme</u> ,	10	2 6 9
112	che aspettassero <u>insieme</u>	7	3 6
113	i giorni ultimi.	5s	2 4

114	Era come una musica fatale.	11	3 6 10
115	Mi sembrava ch'ella <u>cantasse</u> <u>cantaSse</u>	12	3 5 8 11
116	d'un <u>canto</u> straziato <u>senza</u> voce e <u>senza</u> moto,	6+8	2 5 9 13
117	ed ogni cosa la seguiSse	9	2 4 8
118	nel <u>canto</u> , nel <u>pianto</u> mesto e soffocato,	12	2 5 7 11
119	il cielo torbido, le <u>piante</u> spogliate,	12	2 4 8 11
120	le acque, le foglie <u>morte</u> .	8	2 5 7
121	Ora, vedendovi <u>ancora</u> ,	8	1 4 7
122	o cose tristi, come quel giorno,	10	2 4 6 9
123	cerco <u>ancora</u> di lei,	7	3 6
124	e vorrei <u>ancora</u> sentire il suo viso dolente	6+9	3 5 8 11 14
125	ad appoggiarsi <i>sulla mia spalla</i> .	10	4 6 9
126	<u>Perché</u> non la trovo? <u>Perché</u> sono solo? E <u>perché</u> voi,	6+10	2 5 8 11 14 15
127	o piante, siete sempre eguali?	9	2 6 8
128	<u>Perché</u> <u>piangete</u> <u>ancora</u> e vi disperate	12	2 4 6 8 11
129	ora che la <u>regina</u> della <u>morte</u> e del <u>dolore</u>	7+8	3 6 10 12 14
130	non viene <u>più</u> a <u>piangere</u> tra voi?	11	2 4 6 10
131	<u>E</u> voi acque, <u>perché</u> vi lamentate <u>ancora</u>	7+7	3 6 10 12
132	come quando vi ascoltava lei?	10	3 7 9
133	<u>E</u> voi, foglie, <u>perché</u> vi distendete in terra	7+7	3 6 10 12
134	così dolorosamente,	8	2 7
135	<u>perché</u> vi posate <u>morte</u> sui bacini di acqua <u>morta</u> ,	8+8	2 5 7 11 15
136	se lei non vi deve vedere e compatire mai più?	9+8t	2 5 8 10 13 16

137	Ah dunque tutto è <u>una commedia eterna</u> ,	11	2 4 8 10
138	<u>una</u> <u>illusione</u> <u>amara</u> ,	7	4 6
139	<u>un vano simulacro</u> di un'anima che non c'è?	7+8t	2 6 9 12 14
140	Autunno santo, o mio amore triste,	11	2 4 6 8 10
141	sei <u>una chimera</u> anche tu?	9	1 5 8

Analisi metrica

Sette strofe di diverse misure: più brevi la prima e l'ultima (rispettivamente di 6 e di 5 versi ciascuna) e molto lunga la sesta, di ben 66 versi (quasi la metà dell'intero componimento), mentre le rimanenti hanno una dimensione intermedia (15 versi la seconda, 12 la terza, 14 la quarta e 23 la quinta). La prima e l'ultima strofa, di misura e forma simile, sembrano così svolgere una funzione strutturale, introduttiva la prima, conclusivo-riflessiva l'ultima, sigillando in qualche modo il testo, di per sé così libero, entro confini ben definiti.

I 141 versi del testo hanno misure molto varie tra loro, dalle tre sillabe del v. 8 alle venticinque del v. 101. In questa varietà, si possono individuare a grandi linee tre categorie di versi: i versi tradizionali, dal quinario all'endecasillabo, includendo qui anche i casi di accentazione irregolare e gli endecasillabi ipermetri; i versi composti, barbari o pseudo-barbari; i versi lunghi non istituzionali, di andamento prosastico-discorsivo.

Le misure tradizionali rappresentano la grande maggioranza dei versi (quasi il 61% del totale). In questa categoria, si trovano ben 65 versi di misura compresa tra trisillabo e decasillabo, 19 endecasillabi e due dodecasillabi tradizionali (scomponibili cioè in doppi senari).

Una buona percentuale dei versi (circa il 15%), poi, contano dodici o tredici sillabe: a seconda dei casi, questi versi possono essere interpretati come ipermetrie dell'endecasillabo (per es. il v. 18 o il v. 22), oppure come variazioni dell'alessandrino, con una sillaba in più o in meno in uno degli emistichi (per es. i vv. 25-26).

Il restante 25% del testo è costituito da versi lunghi di misura superiore alle 13 sillabe. Molto spesso, questi versi sono riconducibili a forme composte (soprattutto doppi settenari) o barbare e pseudo-barbare (esametri con accentazione non canonica, o con emistichi di misura irregolare o invertiti tra loro, come nel caso del v. 5, per esempio). Altre volte, però, si trovano versi difficilmente scomponibili in misure tradizionali, che possono addirittura superare le 17 sillabe dell'esametro canonico (si vedano, in particolare, i vv. 44, 52, 81, 92, 101, 103). Si tratta cioè di versi lunghi non istituzionali, modulati dall'andamento logico-semanticò del discorso, e che pur non essendo preponderanti nel testo riescono a conferirgli «un'impronta trasparentemente prosastica».⁹⁷⁰

Se si considerano questi versi lunghi insieme a quelli pseudo-barbari, agli endecasillabi ipermetri e ai versi tradizionali con accentazione anomala, si può capire perché questo componimento sia generalmente riconosciuto come incunabolo del verso libero. I pur numerosi versi di misura e accentazione regolare, infatti, non riescono a dominare un contesto metrico tanto vario e tanto incline all'irregolarità e all'infrazione della norma, specialmente perché agli indici metrici tradizionali si affiancano elementi ritmici e retorici di diverso tipo, quali anafore, ripetizioni e parallelismi.

⁹⁷⁰ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero*, cit., p. 207.

Anche se per lo più la metrica segue la semantica del testo, Sormani non rinuncia a qualche spezzatura del discorso, a qualche sospensione con valore soprattutto drammatico (si vedano per es. gli *enjambements* ai vv. 5-6, 46-47, 69-70, 71-72, 85-86, 112-113). A questo proposito, è possibile concordare con Bertoni quando rileva una alternanza tra fasi caratterizzate dalla «retorica dell'invocazione o del lamento» e fasi «dell'introspezione e della narrazione», riconducibili in ultima analisi a una «dicotomia strutturale tra parti melodiche, “arie”, e parti prosastiche di commento o di racconto, “recitativi”». ⁹⁷¹ Questa attenzione costruttiva nei confronti del testo nel suo complesso sembrerebbe suggerire che Sormani abbia guardato a Whitman non solo per la conformazione dei singoli versi lunghi.

Infine bisogna notare che la tonalità prosastica e discorsiva del testo, oltre che dalla misura di alcuni versi e dalla prevalenza di una metrica di tipo semantico, è favorita dall'impiego di strutture discorsive quali le frequenti forme interiettive e allocutive, l'uso del discorso diretto (vv. 100-102) e le numerose forme interrogative che si accumulano in chiusura della poesia (vv. 126-141).

Rime e figure di suono

Sono pochissime le rime individuabili nel testo, pure volendo allargare la definizione di “rima” ad assonanze, consonanze e rime interne. Per questi pochi casi, sembra possibile parlare di «riflesso sostanzialmente casuale delle modulazioni discorsive». ⁹⁷² Le rime, cioè, non sono un artificio cui il poeta attribuisca molta importanza. Piuttosto, l'attenzione all'andamento logico-discorsivo del testo determina l'impiego di numerose ripetizioni e parallelismi.

Figure retoriche e di ripetizione

Le figure retoriche di tipo logico-discorsivo svolgono una funzione strutturale nel testo, creando legami a breve e a lunga distanza. Numerosissimi i casi del primo tipo: per fare un solo esempio, si può vedere la seconda strofa, dove il discorso è portato avanti dalle anfore che si ripetono in versi immediatamente successivi (*la vostra* vv. 10-12, *sentite* vv. 14-15, *perché* vv. 17-18). Un esempio di legami a distanza, invece, si può individuare nella ripetizione delle parole-chiave *morte* e *dolore* (insieme ad altre parole etimologicamente collegate, come il verbo *morire* o l'aggettivo *dolente*) che percorrono tutto il testo. La morte della sorella amata, infatti, rappresenta il nucleo tematico principale della poesia, sottolineato anche attraverso ripetizioni di altro tipo: per esempio, ai vv. 59-65 il concetto dell'inevitabilità della morte, pur contro la volontà della ragazza, è ribadito prima tramite parallelismo sinonimico («non voleva morire», «voleva vivere ancora»), e poi tramite ritornello, con la ripetizione di «non voleva morire», e poi ancora «doveva morire, e non voleva».

⁹⁷¹ BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., pp. 125-126.

⁹⁷² *Ibidem*.

3.8 Enrico Cardile

3.8.1 *I Canti* (1906)

Il Canto de l'Isola		Struttura del verso	Posizione accenti
I			
1	<i>In ritorno da Roma</i> , il Fuggitivo	11	3 6 10
2	attonito, dopo aver rapito una face	3s+9	2 7 9 12
3	di luce purissima,	6s	2 5
4	dal sole capitolINO,	8	2 (4) 7
5	dopo aver contemplato i tramonti	10	3 6 9
6	magnifici de l'AventINO,	9	2 5 8
7	e trascorse le notti a spiare fra le rovine del Colosseo	10+(5+5)	3 6 9 14 16 19
8	– <i>in ritorno da Roma</i> – ha sentito tremolare sul capo	7+11	3 6 10 14 17
9	grave, gli ultimi archi degli acquedotti di Claudio,	6+8	1 3 5 7 10 13
10	<u>e dopo</u> l'antica città tiberina, ~ <u>e dopo</u>	12+3	2 5 8 11 14
11	il sogno gigantesco e luminoso	11	2 6 10
12	trasportato vertiginosamente ~ a traverso l'agro	11+6	3 (6) 10 14 16
13	fiammeggiante sotto la canicola,	10s	3 5 9
14	<u>ha riveduto</u> la giuliva Campania ~ e la vetusta Calabria	12+8	4 8 11 16 19
15	<u>ha riveduto</u> il mare scintillante	11	4 6 10
16	sotto i raggi dell'aurora,	8	3 7
17	limpida come una lacrima divina.	12	1 4 7 11
18	E volle, sopito ne l'Alba,	9	2 5 8
19	sul mare lucente de l'Isola sAcrA,	12	2 5 8 11
20	misticamente avvolto	7	4 6
21	dalla sua luce interiore e soave	11	1 4 7 10
22	cantar – con le mani congiunte –	9	2 5 8

23	la bella preghiera divina	9	2 5 8
24	che intorno sussurra il celeste	9	2 5 8
25	del mare, del <u>cielo</u> , del sogno:	9	2 5 8

II			
26	Canto di libertà, ~ <i>esulta sul libero <u>cielo</u></i>	7s+9	1 6 8 11 14
27	de la mia <u>terra</u> , ~ <i>esulta sul libero mare</i>	5+9	1 4 7 10 13
28	che circonda la <u>terra</u> !	7	3 6

29	O Sicilia, tu balzi ecco al pensIERO	11	3 6 10
30	<u>cinta di sogno e cinta di leggenda</u> ,	11	1 4 6 10
31	come ti vide il biondo navichiERO,	11	1 4 6 10
32	quando lontana, <u>smarrita</u> tu apparivi	5+7	1 4 7 11
33	fra veli di nebbie d'incensi,	9	2 5 8
34	<u>smarrita</u> in un sogno di azzurro	9	2 5 8
35	e di profumi, al sole ed alla vita.	11	4 6 10
36	(Ma le tue rose sono grandi, vermiglie e pure!)	5+9	4 8 11 13

III			
37	<i>Il mio saluto, il mio saluto</i> ancORA	11	4 8 10
38	<u>odo</u> , a l'antico sibilo,	7	1 4 6
39	<u>odo</u> il vento ed il mare,	7	1 3 6
40	<u>odo</u> il palpito del cuORE.	8	1 3 7
41	Io dissi: (O patria, ~ ecco il tuo canto)	5+5	2 4 6 9
42	Freme per vene occulte, sonore, implacabili	7+6s	1 4 6 9 12
43	la mia terra, selvagge son le sue forze,	4+8	3 6 8 11
44	oscuro è il suo destino. Tutti	9	2 6 8
45	i grandi fati umani ~ ebbero compimento,	7+7	2 4 6 8 13
46	di tutte le tempeste si conobbe l'errORE;	7+7	2 6 10 13
47	ma Tu fosti Regina <u>per il sangue</u> dei despoti	7+7s	3 6 10 13
48	<u>per il sangue</u> dei martiri, ~ e <u>per la forza</u> intensa	7s+7	3 6 10 12 14

49	e feroce della vita,	8	3 7
50	come nel ruggio tremendo che incontro ai secoli	5+8s	1 4 7 10 12
51	oscuri, balzò la parola che esalta,	12	2 5 8 11
52	onnipotente, <u>eterna</u> : libertà, <u>libertà</u> !	7+7s	4 6 10 13

IV			
53	<u>Canti</u> il Poeta, un <u>canto</u> nutrito di <u>forza</u>	5+9	1 4 7 10 13
54	<u>libera</u> e meravigliosa,	8	1 (4) 7
55	come il tuo cielo, come il tuo sole,	5+5	1 4 6 9
56	e il tuo mare <u>eterno</u> , o Sicilia,	9	3 5 8
57	come il tuo <u>forte</u> popolo,	7s	1 4 6
58	barbaro ancora e fatALE!	8	1 4 7

59	Perché la sua voce si ascolti	9	2 5 8
60	nel gagliardo poema che vuol significARE	7+7	3 6 9 13
61	la Gloria, la Terra e l'Amore,	9	2 5 8
62	<u>non canterà</u> del Vespro, né del Risorgimento,	7+7	4 6 8 (10) 13
63	<u>non canterà</u> le gesta dei titANI,	11	4 6 10
64	vicini, perduti o lontANI;	9	2 5 8
65	ma <u>canterà</u> il selvaggio <u>canto</u> ignoto <u>di tutti</u>	7+7	4 6 8 10 13
66	<u>di tutti</u> i <u>tuo</u> i <u>figli</u> virtuosi che glorificano la vita	9+9	2 5 8 12 17
67	aperta sotto il tuo sole,	8	2 4 7
68	<i>di tutti quelli</i> che attendono	8s	2 4 7
69	con saviezza e costanza	7	3 6
70	alle opere buone e oneste che preparano	12	2 5 7 11
71	l'avvenire,	4	3
72	<i>di tutti quelli</i> che spingono la barca sul mare,	8s+6	2 4 7 11 14
73	<i>di tutti quelli</i> che traggono ~ i minerali dalla terra,	8s+9	2 4 7 13 17
74	e <i>di quelli</i> che ingemmano di speranze i lor cuORI,	7s+7	2 6 11 14
75	come sottili e affranti miti cesellATORI!	7+7	1 4 6 8 (10) 13
76	<u>E canterà</u> il gran Sogno	7	1 4 6

77	simbolo nuovo e di glORIA,	8	1 4 7
78	<u>e canterà</u> Se stesso, ~ eguale agli altri <u>tuo</u> i <u>fiGLi</u> ,	7+8	4 6 9 11 14
79	<u>e</u> il suo paziente lavORO	8	2 4 7
80	<u>e</u> la sua piccola muraGLia.	9	4 8

V			
81	<u>Giovanna</u> Lancia, ~ io ridesto nel mio primo	5+8	2 4 8 12
82	gagliardo inno profondo, la tua memoria antica	7+7	2 6 9 11 13
83	di amante solitaria! –	7	2 6

84	O <u>come</u> , <u>come</u>	5	2 4
85	fremono sui lidi di Palermo le zàgare	6+7s	1 5 9 12
86	audenti e le trascorse melodie! <u>Più</u> bella	11+3	2 6 10 13
87	e <u>più</u> feconda di Costanza,	9	2 4 8
88	sovrana imperatrice di bellEZZA,	11	2 6 10
89	<u>torni</u> , <u>torni</u> a sorridere nel sogno	11	1 3 6 10
90	imperiale di mia giovinEZZA?	10	3 6 9
91	<u>Torni</u> , seguita da folta schiera	5+5	1 4 7 9
92	antica e melodiosa,	7	2 6
93	da la corte biondissima di troveri e vassalli,	7+7	3 6 11 14
94	avvinta nella dolce schiavitù del tuo cuore,	7+7	2 6 10 13
95	come ti volle il cupo ~ occhio di Federico.	7+7	1 4 6 8 10 13
96	Tu, vissuta per me, ~ <u>oltre</u> il tempo che fugge,	7t+7	1 3 6 9 12
97	<u>oltre</u> la vita che declina in silenzio,	6+7	1 4 8 11
98	<u>oltre</u> il fragore de l'armi, e lo strigo del falcone che piomba! –	8+11	1 4 7 11 15 18

99	<u>Giovanna</u> , è senza giaco il mio petto,	10	2 6 9
100	<u>non</u> è coperto di corazza il <u>core</u> ,	11	2 4 8 10
101	<u>non</u> sospira il mio labbro <u>contro</u> l'argentea celata:	7+8	3 6 8 11 14
102	<u>Tu</u> puoi <u>baciare</u> la mia <u>bocca</u> nuda! –	11	1 4 8 10

103	E <u>Tu</u> SICILIA, guardi alla FIGLIA possente	5+8	2 4 6 9 12
104	che <u>impetrò</u> la tua storia ~ e il sogno <u>imperiale</u> ,	7+6	3 6 9 12
105	alla stupenda testa medusea,	5+5s	1 4 6 9
106	bianca di amore e pallida di sfida ,	11	1 4 6 10
107	che la Sua grande terra luminosa,	11	4 6 10
108	vigila come forza del passato....	11	1 6 10

VI			
109	Italiani, ancora aspettate l'Avvento,	12	3 5 8 11
110	e il Poema che <u>canti</u> le glorie future?	7+6	3 6 9 12
111	Ecco, io vi reco adunque la buona novella.	7+6	1 4 6 9 12

112	E possa il <u>canto</u> <i>in sino</i> ~ ai fratelli lontani,	7+7	2 4 6 10 13
113	<i>in sino ai fratelli</i> laboriosi sotto le gelide ~ Alpi,	10+8	2 5 9 11 14 17
114	al <u>murmure</u> dei fiumi grandi, torbidi e sinuOSI,	7+8	2 6 8 10 14
115	<i>in sino ai fratelli</i> de la malinconica Sardegna,	6+10	2 5 7 11 15
116	<i>in sino ai fratelli</i> de l'Istria,	9	2 5 8
117	di Trento, sognante <u>l'Italia</u>	9	2 5 8
118	con l'anima <u>italiana</u> ,	7	2 6
119	far balenare il vivido raggio del sole <u>immenso</u> ,	7s+7	1 4 6 9 12 14
120	<u>e</u> il chiaro orizzonte infinito, <u>e</u> il rombo	11	2 5 8 10
121	del vulcano che <u>squarcia</u> i fianchi poderOSI	7+7	3 6 8 12
122	e incendia di ross <u>astri</u> bagliori le notti	7+6	2 6 9 12
123	calme de l'Isola,	5s	1 4
124	sotto le innumere <u>orchestre</u> stellARI,	11	1 4 7 10
125	<u>limpide</u> e <u>immense</u> , sopra	7	1 4 6
126	la <u>limpидità</u> del MARE.	8	(2) 5 7

Analisi metrica

Il testo è suddiviso in sei sezioni, numerate in numeri romani, che a loro volta possono essere composte da più strofe ciascuna (generalmente si trovano due strofe per sezione, con l'eccezione della V, divisa in quattro strofe, e della III, monostrofica).

Dei 126 versi della poesia, ben 75 (e dunque più della metà del totale) sono versi brevi tradizionali, dal quadrisillabo all'endecasillabo. A questo proposito, colpisce in particolare l'alto numero di endecasillabi (24, senza contare quelli impiegati in composizione di versi più lunghi), talvolta ipermetri o accentati in posizioni non canoniche (vv. 17, 19, 51, 70, 109, 120), ma più spesso perfettamente tradizionali e impiegati in posizioni di grande rilievo, come in apertura di strofa (eclatante il caso del v. 1, che apre l'intera poesia) o in sequenze, come ai vv. 29-31 e 106-108.

A questi versi tradizionali, poi, bisognerà aggiungere almeno i numerosi (24) alessandrini, con le loro eventuali variazioni anisosillabiche.

Rimangono dunque esclusi solo poco più di venticinque versi, vale a dire circa un quinto del totale. Si tratta di versi composti per lo più riconducibili all'esametro, talvolta riprodotto con fedeltà alle forme carducciane (vv. 26-27), e più spesso reinterpretato in forme pseudo-barbare, dove gli emistichi possono risultare ristretti (v. 43), espansi (vv. 8, 12, 14, 98) o invertiti (es. vv. 12, 72).

Tra i versi composti si trovano però anche alcuni esempi più insoliti: il v. 2 («attonito, dopo aver rapito una face») sembrerebbe un novenario perfettamente regolare cui sia stato aggiunto un trisillabo sdruciolato; similmente il v. 86 («aulenti e le trascorse melodie! Più bella») è un endecasillabo regolare con suffisso trisillabico. L'aggiunta di un prefisso o suffisso di poche sillabe è un procedimento abbastanza comune nella formazione dell'endecasillabo ipermetro, spesso sottolineata proprio dalla punteggiatura, con lo scopo di ostentare l'infrazione metrica. L'impiego di questa struttura anche nel caso del novenario, tuttavia, è piuttosto curiosa, e sembrerebbe riconoscere a questo metro una certa rilevanza all'interno della tradizione letteraria italiana (come del resto dimostra anche il suo impiego in sequenza, vv. 22-25, proprio come avviene per endecasillabi e alessandrini).

Infine, si segnalano alcuni versi scomponibili in quinario e settenario o viceversa, forse ancora da classificare come endecasillabi ipermetri, e un doppio novenario (v. 66).

Per quanto riguarda il rapporto metro-sintassi, è evidente come le sezioni e le strofe siano costruite intorno a nuclei semantici abbastanza compatti, mentre i versi sono frequentemente spezzati da inarcature anche piuttosto forti (per esempio, proprio all'inizio, vv. 1-2, 5-6, 8-9), talvolta con collocazione in fine di verso di parole semanticamente poco rilevanti, come preposizioni o congiunzioni (vv. 10-11, 84-85, 125-126).

Rime e figure di suono

Non è possibile individuare uno schema rimico regolare, ma si trovano sia numerose rime tradizionali, sia quasi rime (come per esempio *stellari: mare*, che chiude la poesia), assonanze (es. vv. 18-19, *Alba: sacra*) e consonanze (es. vv. 78, 80, *figli: muraglia*), collocate in fine di verso così come all'interno (es. v. 103, *Sicilia: figlia*).

Figure retoriche e di ripetizione

Anafore e ritornelli si affiancano frequentemente alle rime nella strutturazione del testo. Al di là della ripetizione di alcune parole chiave, come soprattutto la parola *canto* e varie forme del verbo *cantare* (*canterà/non canterà* ai vv. 62-63, 65, 76, 78) si possono segnalare alcune anafore (come quella di *odo* ai vv. 38-40), alcuni ritornelli (per es. «di tutti quelli», ai vv. 68, 72-74; e poi «in sino ai fratelli», ai vv. 112-116), e l'impiego di strutture molto simili spesso con la ripetizione di alcune parole (come nel caso del v. 130, «cinta di sogno e cinta di leggenda»).

3.9 Umberto Saffiotti

3.9.1 A Roma (1901)

A Roma		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<i>Per te, per te, o Roma, <u>anima selvaggia del mondo,</u></i>	7+9	2 4 6 8 12 15
2	<i>per te, per te, o Roma, <u>l'ampiana immensa del mondo,</u></i>	7+8	2 4 6 8 11 14
3	<i>per te, per te, o Roma, <u>fascino supremo del mondo,</u></i>	7+9	2 4 6 8 12 15
4	io <u>invocherò</u> la Forza del dio, o <u>Roma,</u>	12	1 4 6 9 11
5	e <u>griderò</u> l'avvento continuo del tuo Nome, o <u>Roma,</u>	7+9	4 6 9 13 15
6	e <u>spiegherò</u> a'l cielo palpitante di gioia il tuo vessillo, o <u>Roma!</u>		5 9 12 16 18
7	<i>O Tu, <u>Roma,</u> redimita di quercia, recinta da i sette Fati perenni! luce de l'Avvenire!</i>	11+ 11+ 7	2 3 7 10 13 16 18 21 23 28

8	<u>Tu da la MORTE sorgesti, Tu da un sogno sorgesti,</u>	8+7	1 4 7 11 14
9	o <u>Roma, Tu che ài la potenza de la Morte, tu che ài la luce del Sogno,</u>		2 5 8 12 15 17 20
10	<u>Tu da la Morte</u> la terribil falce fiammante ài inalzato a'l cielo		1 4 8 10 13 16 18
11	e ài gridato a'l mondo la sovrana tua potenza!	6+8	3 5 9 13
12	O <u>Roma, nel tuo nome si asconde</u> il fascino che opera la <u>MORTE,</u>	10+10	2 6 9 11 14 18
13	<u>nel tuo nome s'asconde</u> la vertigine che suscita il Mistero!	[7]	3 6 10 14 18
14	<u>Per te, per</u> il tuo nome, che ci delizia le labra, ben si muore sereni nel <u>Trionfo!</u>	7+8+11	2 6 8 11 14 16 18 21 25
15	O <u>Tu</u> che da la <u>Morte</u> sei assunta a la Gloria,	13	2 6 9 12
16	spargi su la Terra il seme che feconda l'anima tua divina;	8+11	1 5 7 11 13 16 18
17	fa' che ogni essere beva a la fonte de li aromi tuoi di forza,	10+8	1 3 6 9 13 15 17
18	E <u>Tu,</u> o <u>Roma</u> che li aduni nel gran cuore - le tue rovine antiche -		2 4 8 12 17 19
19	- che sono gelide nel sonno de i secoli, ma <u>palpitanti</u> del tuo fervore,		4 8 11 17 20 22
20	ma <u>palpitanti</u> de l'ansia che ci travaglia l'Anima...-	8+7s	4 7 12 14

21	<u>Tu</u> , prima e memore di te, o <u>Roma</u> , getta il grido de la <u>Vittoria</u> ⁹⁷³		2 4 8 10 12 14 19
----	---	--	-------------------

22	<u>Tu</u> ne i secoli ài sollevato a'l cielo le ali possenti de le tue aquile	[10]	3 6 9 11 13 16 18 21
23	ed esse àn gettato il loro strido superbo:		2 5 9 12
24	da ogni mare lontano n'è venuta l'eco, da ogni monte lontano :		3 6 10 12 16 19
25	il barbaro selvaggio stette a riguardare in <u>alto</u> il volo infinito		2 6 8 12 14 16 19
26	e tremò di spavento a l'ombra che lo investì – fuggevolmente – da <u>l'alto</u> :		3 6 8 13 17 20
27	tremò ogni popolo che sentiva il <u>tuo</u> nome echeggiare	5s+10	2 4 9 12 15
28	terribile fatale vittorioso come il rombo che solleva il <u>Trionfo</u> !	11+11	2 6 10 14 18 21
29	Il <u>tuo</u> DOMINIO fu sacro, o Roma, e il <u>tuo</u> <u>volere</u> fu <u>voler</u> del dio.		2 4 7 9 14 18 20
30	<u>Tutto</u> sparisce in te, <u>tutto</u> si assorbe nel <u>tuo</u> gran <u>Destino</u> :	7+11	1 4 6 7 10 14 16
31	esso è invincibile come il dolor di Prometheo, come in bestemmia di Lucifero,		1 4 7 10 13 15 18 22
32	il <u>tuo</u> <u>destino</u> è puro come l'alito del bimbo che nasce,	7+11	2 4 6 10 14 17
33	è solenne, il <u>tuo</u> <u>destino</u> , come il sonno de le <u>tue</u> rovine vive.		3 7 11 15 17 19
34	Non si avanza uno sguardo a'l cielo ad avventarsi ardito	7+9	3 6 9 13 15
35	se non risponde un'eco, o Roma, de la <u>tua</u> secolare <u>Vittoria</u> !	9+10	4 6 8 12 15 18

36	<i>I tuoi sette colli fatali</i> rosseggiano di <u>SANGUE</u> a'l sole	9+9	2 5 8 11 15 17
37	come il presagio di fuoco del tuo continuo vivere,	8+7	1 4 7 10 12 14
38	<i>i tuoi sette colli fatali</i> ne le loro vene profonde scorrono di <u>sangue</u> , o Roma!	[9]	2 5 8 12 14 17 19 23 25
39	Esso ti à recinto di gloria , esso ti à guidato a l'assunzione eterna		1 5 8 10 14 18 20
40	esso ti à tinto di porpora di dominio, esso ti à resa fatale e invincibile!		1 4 7 12 14 17 20 23
41	Il tuo <u>sangue</u> , o Roma, è <u>la tua stessa vita</u> , è <u>la tua stessa morte</u> ,	6+7+7	3 5 7 10 12 14 17 19
42	o vittoriosa de la Morte , o dominatrice de la Vita , Roma, ànima del <u>Trionfo</u> !	9+10+9	1 4 8 10 14 18 20 22 27
43	Nel mondo sconfinato che i <u>tuo</u> i Eroi vincevano per i <u>tuo</u> i fastigi,		2 6 11 13 18 20
44	ogni stilla di <u>sangue</u> è un segno del <u>tuo</u> fervore e del <u>tuo</u> amore!	9+9	3 6 8 13 17
45	Con il <u>sangue</u> si purificò il <u>tuo</u> <u>sonno</u> ,		3 9 11
46	il <u>sonno</u> che ti avvolse di tenebra per la demenza briaca d'un imperio		2 6 9 15 18 22 24

⁹⁷³ Nota bene: le parole *Trionfo* e di *Vittoria*, al v. 7 e al v. 14 di tutte le strofe, sono evidenziate in corsivo nel testo originale. Alla formattazione originale appartiene anche il maiuscolo e grassetto delle parole-tema di ciascuna strofa: il grassetto è stato eliminato, mentre il maiuscolo è stato conservato perché non interferisce con i nostri segni di analisi del testo.

	ingiusto,		
47	con il <u>sangue</u> Tu ài lavato l'onta che non ti offese mai,	8+9	3 5 7 9 14 16
48	<u>poi che</u> il <u>tuo</u> Nome sta eterno e inarrivabile come il tuo Pensiero		2 4 7 11 14 18
49	<u>poi che</u> tu, o Roma che da'l <u>sangue</u> <u>sorgesti</u> più pura, da'l <u>sangue</u> <u>sorgi</u> a la <u>Vittoria!</u>		3 5 9 12 15 18 20 24

50	E a'l tuo vessillo agitantesi a i garruli gridi del vento,	8+9	2 4 7 11 14 17
51	le genti si aduneranno gioconde a sollevar l'inno de la <u>VITA</u> ,		2 (4) 7 10 14 15 19
52	<u>poi che</u> tu, o <u>Roma</u> , nel Tempo sei la dispensatrice de la <u>Vita!</u>		3 5 8 10 15 19
53	Tu ài dato il latte de le tue mammelle pure a i <u>figli</u> lontani,		2 4 8 10 12 14 17
54	come ài dato il pane ai <u>figli</u> che ti chiedean la luce,	8+7	3 5 7 10 12 14
55	per te, il mondo si sconvolse in un delirio d'ebrezza,	9+8	2 4 8 13 16
56	<u>quando</u> passò l'alito fiammANTE del tuo fervore di <u>Trionfo!</u>		1 4 5 9 14 17
57	<u>quando</u> sopra il mar fluttuANTE de l'Umanità,	8+6t	1 5 7 9 13
58	il tuo squillo risonò, nunziANTE a'l cielo e a la terra e a'l mArE		3 7 9 11 14 16
59	che il <u>Nome</u> tuo era l'inno de i popoli vibrANTE	7+7	2 4 6 9 13
60	in una <u>gran</u> lotta di <u>guerra</u> e di pace, di rovina e di resurrezione!		2 5 8 11 15 (18) 21
61	<i>Il tuo <u>Nome</u>, o <u>Roma</u>, è lo spirito che ci infiamma di Bene,</i>		3 5 9 14 17
62	<i>è il tuo <u>Nome</u>, o <u>Roma</u>, l'ansia che ci fa benedire il MALE,</i>		3 5 7 11 14 16
63	e per te, o <u>Roma</u> , ogni delirio umano guida a la <u>Vittoria!</u>		3 5 7 10 12 14 18

64	<i>Tu non sorgesti</i> da l'opera de l'uomo, <i>Tu non sorgesti</i> in un giorno,		1 4 7 11 13 16 19
65	ma <u>tu</u> vivesti increata e perfetta	11	2 4 7 10
66	sin da l'apparizione che ci à sconvolto le menti!	7+8	1 6 9 11 14
67	<u>Tu</u> non sei una città cui ira d'umani possa abbattere mai,		3 6 8 11 15 18
68	<u>poi che</u> tu <u>risorgi</u> da'l fuoco, <u>risorgi</u> da le <u>rovine</u> :	9+8	3 5 8 11 13 16
69	<i>le tue <u>rovine</u></i> sono le pietre del nuovo tuo avvento,	7+9	2 4 6 9 12 15
70	<i>le tue <u>rovine</u></i> chiudono un'anima che è assetata e sa l'ebrezza del <u>Trionfo!</u>		2 4 6 10 15 17 19 22
71	L'ETERNITÀ, o <u>Roma</u> , io la comprendo oggi	6+6	(1) 5 7 11
72	che il Nome <u>tuo</u> mi suona simbolo del <u>tuo</u> gran Destino!	7+9	2 4 6 8 13 15
73	<u>Tu</u> coesisti nel Tempo e <u>tu</u> ne lo Spazio infondi il <u>tuo</u> grande ardore!		1 3 6 8 11 13 16 18
74	Nel <u>tuo</u> seno non v'è se non un gran Fuoco vivo	7+8	3 6 8 11 13

75	che distrugge e rigenera e opera magnificamente la Purificazione del mondo!		3 6 9 16 23 26
76	<u>Tu</u> sei il centro di questa <u>Terra</u> che è tua,	12	3 6 8 11
77	poi che per te, o <u>Roma</u> , la <u>Terra</u> bevve la gioia de la <u>Vittoria!</u>		2 4 6 9 11 14 19

78	<u>Tu da le</u> vene de la gran Madre, <u>Tu da le</u> solitudini del cielo,	10+11	1 4 6 9 11 16 20
79	<u>Tu da le</u> vette serene de le Alpi, <u>da la</u> purità de le nevi,	10+9	1 4 7 10 16 19
80	<u>Tu dai fianchi</u> robusti de l'Etna, <u>da i fianchi</u> ardenti del Vesuvio,	10+9	1 3 6 9 12 14 18
81	<u>Tu da i monti</u> aspri, <u>da i monti</u> sublimi e docili	5+8s	1 4 7 10 12
82	come il figlio tuo antico obediante che per te moriva, sereno,		3 6 9 13 15 18
83	<u>Tu da i</u> fiumi solenni ed estuosi, <u>da i</u> laghi tranquilli di pace,		3 6 9 12 15 18
84	Da ogni forza, Tu, o <u>Roma</u> , assorgi a la gran festa del <u>Trionfo!</u>		3 5 7 10 14 18
85	E il tuo <u>Trionfo</u> vive per te ne i secoli	12s	4 6 9 11
86	per la BELLEZZA che si espande come folgore in ogni amore,		4 8 12 15 17
87	che palpita ne la mia superba Italia!	12	2 7 9 11
88	Da te, o gran Madre, si diffonderà il verbo che predicherà a le genti	11s+11	2 4 6 10 12 18 20
89	<i>la nuova buona nov</i> ELLA, quELLA che le condurrà a la via del Mistero,		2 4 7 11 15 17 20
90	<i>la nuova buona novella</i> che aprirà le menti a l' varco de l' Ignoto:		2 4 7 11 13 15 19
91	per la Bellezza, o <u>Roma!</u> per la tua Bellezza, o <u>Roma!</u> o <u>Roma</u> per la tua <u>Vittoria!</u>		1 4 6 8 12 14 17 19 23

92	<u>Infinito</u> ancora è il cammino che ci guida a l' <u>Infinito</u> ,	9+8	3 5 8 12 16
93	e <u>Tu</u> sarai sempre la nostra guida eterna,	6+7	2 5 8 10 12
94	<u>Tu</u> che ài veduto cadere le are infrante a gli dei de la Forza,	8+10	1 4 7 9 11 14 17
95	<u>Tu</u> che vedrai cadere le are infrante a gli dei de l'Amore,		1 4 6 9 11 14 17
96	<u>Tu</u> che vedrai sorgere la nuova Fede che ci irrorà di Serenità!		1 5 9 11 15 21
97	<u>Tu</u> sarai la luce che di notte guida le turbe	7+9	1 4 6 10 12 15
98	che non sanno se non una sola parola, o <u>Roma</u> , il tuo <u>Trionfo!</u>		3 6 9 12 14 18
99	Ed in verità lontano ne i secoli che turbinano,	8+7s	1 5 7 10 14
100	<i>il tuo Nome sarà come</i> il grIDO di una madre che cinga d'alloro un figlio,		3 6 9 13 16 19 21
101	<i>sarà il tuo Nome come</i> lo squillo di mille tube sonanti l'ansia del fervore,		2 4 9 12 14 17 19 23
102	<i>il tuo Nome sarà come</i> lo strIDO de l'Aquila che batte su l' più alto monte, e sta.		3 6 10 13 17 20 22 24
103	Il tuo vessillo fiammeggerà come un fuoco che sibili in una foresta		2 4 9 12 15 18 21

104	e vi susciti il grande incendio de le cose morte	7+9	3 6 9 12 15
105	e per sette volte ti ricingerà il <u>Trionfo</u> de la GLORIA, <u>o Roma</u> , e de la <u>Vittoria!</u>		3 5 12 15 19 21 23 26

106	<i>Per te, per te, o Roma</i> , Dominatrice eterna de le Forze del <u>mondo</u> ,	[7]	2 4 6 11 13 17 20
107	<i>per te, per te, o Roma</i> , dispensatrice de la Bellezza viva nel <u>mondo</u> ,	[7]	2 4 6 11 16 18 21
108	<i>per te, per te, o Roma</i> , Vittoriosa per il tuo Avvento solenne su'l <u>mondo!</u>	[7]	2 4 6 10 15 18 21
109	<i>Per te</i> che de la lucida ombra ricopri, <u>o Roma</u> ,		2 5 7 10 12
110	il segno che ne l'Infinito infuse l'Essere, <u>o Roma</u> ,	9+8	2 5 8 10 12 15
111	<i>per te</i> che ne i secoli inalzi la fiaccola accesa del <u>Trionfo</u> , <u>o Roma</u> ...		2 5 8 11 14 17 19
112	<i>O Tu, <u>Roma</u>, redimita di quercia, recinta da i sette Fati perenni, luce de l'Avvenire!</i>	11+11+ 7	2 3 7 10 13 16 18 21 23 28

Analisi metrica

Nove strofe di grande regolarità strutturale, giocata sul numero sette (evidentemente rilevante dal punto di vista tematico, come si vede anche dalla ricorrenza del numero nel corso della poesia): di sette versi la prima e l'ultima strofa, di quattordici versi le sette strofe centrali. La prima e l'ultima strofa svolgono la funzione di circoscrivere il testo entro confini ben definiti; la loro similarità strutturale, oltre che dalla dimensione più breve rispetto alle altre strofe del testo, è determinata dai ritornelli che si ripetono nelle due strofe.

Le sette strofe centrali sono segnalate strutturalmente da Saffiotti tramite due diversi espedienti: intanto in ciascuna strofa, al v. 7 e al v. 14, si ripetono rispettivamente le parole *Trionfo* e *Vittoria*, sottolineate in corsivo dall'autore stesso; in secondo luogo, in ciascuna strofa si trova una parola evidenziata in maiuscolo e in grassetto, che in qualche modo sembra esplicitare il tema intorno a cui ruota la strofa (le parole in questione sono: *morte*, *dominio*, *sangue*, *vita*, *eternità*, *bellezza* e *gloria*).

Per quanto riguarda l'assetto metrico dei versi, è evidente come si tratti di versi molto lunghi, spesso ben oltre la misura canonica dell'esametro carducciano, scanditi dall'andamento logico-semanticamente del discorso. Nonostante il computo sillabico sia poco pertinente in questo contesto, molto spesso sembra possibile individuare segmenti di versi tradizionali e barbari: proprio in apertura della poesia, per esempio, si trovano tre esametri, mentre qua e là ricorrono endecasillabi, canonici o ipermetri (vv. 4, 15, 65, 76, 85).

Rime e figure di suono

Le strofe non sono rimate secondo uno schema regolare, ma è possibile individuare numerose rime e assonanze, anche all'interno dei versi. Fitta è la rete fonica nella quinta strofa, dove i versi centrali (vv. 56-59) sono legati dalla rima interna in *–ante*, mentre i vv. 58 e 62 si richiamano tramite assonanza (*mare: male*). Ai vv. 51-52, inoltre, la parola *vita* è ripetuta in posizione di rima: tecnicamente si potrebbe parlare di epifora, un espediente impiegato spesso da Saffiotti in questa poesia.

Figure retoriche e di ripetizione

La struttura dell'intera poesia è costruita da un rigoroso sistema di ripetizioni e parallelismi. Per cominciare, come si è già accennato, la prima e l'ultima strofa si richiamano a distanza grazie alla ripetizione di diversi elementi: intanto sono chiuse da un identico verso-ritornello; un altro ritornello, poi, apre i primi tre versi di entrambe le strofe, con l'invocazione «per te, per te, o Roma» (un settenario di ritmo giambico); infine, i vv. 1-3 sono chiusi dall'epifora di *mondo*, e i vv. 4-6 dal vocativo *Roma*.

Tutte le altre strofe, come si è visto, sono invece accomunate dalla ripetizione di *Trionfo* al v. 7 e di *Vittoria* al v. 14.

Accanto a queste ripetizioni e simmetrie strutturanti, che collegano a distanza le varie sezioni del testo, in tutte le strofe si possono trovare altre anafore e parallelismi di vario tipo. Per esempio, si possono notare i molti parallelismi di tipo sintattico-grammaticale della seconda e della quarta strofa, oppure l'anafora del pronome di seconda persona singolare che attraversa la settima e l'ottava strofa.

3.9.2 *Le Fontane* (1902)

Quiete		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Ne'l chiosco <u>de le fontane</u>	8	2 4 7
2	saliva <u>diminuiva irrompeva</u> si <u>estingueva</u>	8+8	2 7 11 15
3	<i>l'orchestra <u>de le acque e delli alberi</u>:</i>	9s	2 5 8
4	le acque tremavan ne l'ascesa ver le melodie	5+10	1 4 8 11 14
5	silenziose <u>delli</u> atomi in luce,	10	3 6 9
6	tremavan li <u>alberi</u> ne'l piacere <u>delli</u> abbandoni loro	5s+11	2 4 9 14 16
7	<u>de le</u> chiome a'l vento:	6	3 5
8	le <u>fontane</u> marmoree	7s	3 6
9	ne l' <u>ombra</u> lucévano	7s	2 6

10	come ampie braccia candide d'alabastro	12	2 4 6 11
11	cui fervesse ignota la fiamma <u>de'l</u>	[9]	3 5 8 10
12	desio di voluttà .	8	2 4 7
13	Le acque scrosciavano pianissimamente	12	1 4 (8) 11
14	e li alberi sussurravano li inganni	12	2 7 11
15	de'l mio Sogno :	4	1 3
16	silenziosamente	6	(1) 5
17	io cedeva a <i>l'orchestra <u>de le</u></i>	[7]	3 6 8
18	<i>acque e <u>delli alberi</u></i> .	5s	1 4
19	...Un grido esile da l'ombra : sembrò	11	3 7 10
20	come se le fontane mandassero un getto più largo di	[7+9]	3 6 9 12 15 17
21	acque ...	2	1

Analisi metrica

Poesia monostrofica di ventuno versi eterometrici, dalle due alle diciotto sillabe ciascuno. Quasi la metà dei versi corrispondono a misure tradizionali, regolarmente accentate. Tra gli altri versi, si contano tre dodecasillabi, non scomponibili però in doppi senari tradizionali, forse interpretabili come endecasillabi ipermetri (almeno il v. 10), un doppio ottonario (v. 2) e due versi lunghi di misura pseudo-esametrica (vv. 4 e 6). Particolarmente interessante il caso dei vv. 11, 17 e 20, che si interrompono con una preposizione (*de'l, de le, di*), come a voler ostentare la mancata corrispondenza tra metro e sintassi, la brusca rottura dell'*enjambement*, ma anche l'infrazione della norma metrica: se non si includono queste preposizioni nel computo sillabico, infatti, ognuno di questi tre versi è riconducibile a una misura tradizionale (un novenario il v. 11, un settenario il v. 17 e un esametro canonico il v. 20).

Rime e figure di suono

Non ci sono rime, ma si possono individuare alcune allitterazioni.

Figure retoriche e di ripetizione

Non si può dire che vi siano vere e proprie anafore, ma l'intera poesia è costruita dalla ripetizione di alcune parole chiave (*fontane, acque, alberi, ombra*). Due di queste parole, poi, si ripetono nel ritornello che lega il v. 3 ai vv. 17-18. Infine, piuttosto evidente, soprattutto per la frequente collocazione in punta di verso, è il poliptoto della preposizione articolata.

L'oblio		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Così tu dicesti:	6	2 5
2	ne'l silenzio la tua voce fu	10t	3 7 9
3	un getto sonoro di acque,	9	2 5 8
4	una pioggia ESILE e TREPIDA	8s	3 7
5	di RORIDE gocce LUCIDE:	8s	2 5 7
6	così tu dicesti: <u>ricordi?</u> ...	9	2 5 8
7	<i>[No, non ricordo: io vivo <u>nelli Oblii</u>] – LI ECHI⁹⁷⁴</i>	13	1 4 6 10 12
8	<u>Nelli oblii</u> io penso	6	3 5
9	la lunga visione di martirio:	10	2 5 9
10	tu dicesti sempre la stessa parola	12	3 5 8 11
11	ed io sorrisi de'l tuo vasto sogno:	11	2 4 8 10
12	<u>ricordi</u> tu nulla de le <u>fiamme</u> , le <u>fiamme</u> calide delli sguardi ansiosi?	10+12	2 5 9 12 14 19 21
13	<i>[No, non ricordo: io mi oblio <u>ne la Vita</u>] – LI ECHI</i>	13	1 4 7 10 12
14	<u>Nella Vita</u> io sogno	6	3 5
15	la pallida sera d'inverno:	10	3 6 9
16	tempeste aride muggivan fuori:	10	3 7 9
17	e dentro mi <u>palpitava</u> con i <u>palpiti</u> de la brage:	8+9	2 7 11 16
18	poi – a notte – lentamente <u>si spense</u>	11	1 3 7 10
19	e <u>si</u> sentiva ne'l buio come il morto ansare de le	8+8	4 7 11 13 15
20	ceneri.		1
21	<u>Ricordi</u> tu la triste [˘] ora di quella notte?	7+7	2 4 6 8 11 13
22	ne'l buio un <u>pianto</u> ci <u>oppresse</u> il <u>petto</u> ,	5+5	2 4 7 9
23	ci angosciò l'Anima,	5s	3 4
24	ci <u>martoriò</u> [˘] il nostro lungo <u>martirio</u> .	5+8	1 4 6 8 11
25	Noi non piangemmo:	5	1 4
26	un sospiro – debole – solo.	9	3 5 8
27	<u>Ricordi</u> tu le <u>ultime</u> tue parole,	12	2 4 6 9 11
28	ne l'ora de l'Alba che ci divise?	11	2 5 7 10

⁹⁷⁴ Qui, come ai vv. 13 e 30, le parentesi quadre e il maiuscolo di “li echi” sono inseriti dall'autore.

29	<u>Ricordi?</u> ...	3	2
30	[<i>No, non ricordo: io sogno nelli Oblìi</i>] – LI ECHI	13	1 4 6 10 12
31	... Tacquero le fontane:	7	1 6
32	le gocce agili salivano e correvano	12	2 3 7 11
33	a torno a i palmizi:	6	2 5
34	un <u>velo</u> morbido di acque	8	2 4 7
35	e il sole che vi intessea molli giochi	11	2 4 7 10
36	e il vento che l'inondava di musiche ignote	7+6	2 4 7 10 13
37	<u>ed</u> io non vidi <u>oltre</u> i palmizi ed <u>oltre</u> le fontane...	9+7	2 5 8 11 15
38	- un <u>velo</u> di acqua, un <u>velo</u> di ombre - ...	5+5	2 4 7 9
39	tremò un'ala d'un usignolo che cantava	13	3 5 8 12
40	ne la frescura:	5	1 4
41	ed io non udii più, più, più	10	2 5 7 8 9
42	l'ultima tua parola...	7	1 6

Analisi metrica

Poesia monostrofica di 42 versi eterometrici. Molti versi sono riconducibili a misure tradizionali, anche se non sempre regolarmente accentate. Alcuni versi sono invece lunghi o molto lunghi, oscillando dalle dodici-tredici sillabe alle ventidue del v. 12. Questi versi in alcuni casi possono essere interpretati come ipermetrie dell'endecasillabo, in altri come versi doppi o composti, talvolta riconducibili a variazioni dell'alessandrino (per esempio il v. 36) o dell'esametro (come il v. 37, classificabile come esametro invertito).

Particolarmente interessante il caso dei vv. 7, 13, 30: se si considera solo la parte di verso racchiusa dal poeta tra parentesi quadre, si ottiene in tutti e tre i casi un endecasillabo perfettamente tradizionale; con l'aggiunta di "LI ECHI", invece, il verso risulta ipermetro, raggiungendo le tredici sillabe. La particolare disposizione grafica dei versi, allora, sembra impiegata di nuovo per ostentare l'infrazione della norma.

Gli *enjambements* sono pochi (vv. 2-3, 8-9, 14-15, 19-20, 41-42), ma perlopiù sufficientemente forti da non consentire di parlare di metrica semantica e di corrispondenza tra metro e sintassi. In particolare, ai vv. 19-20, si trova di nuovo l'uso esposto della preposizione in fine di verso (*de le*).

Rime e figure di suono

Non ci sono rime, ma è possibile individuare alcune allitterazioni e corrispondenze ritmiche. A questo proposito andrà segnalata almeno l'insistenza sulle parole sdrucciole dei vv. 4-5.

Figure retoriche e di ripetizione

Particolarmente evidente è soprattutto la ripetizione che interessa i vv. 7, 13, 30, che pur presentando minime variazioni interne possono essere interpretati come veri e propri versi-ritornello, costruiti su un'identica struttura metrica e corredati degli stessi elementi grafici. A questi si accompagna la ripetizione insistente della domanda "*ricordi?*", che attraversa tutto il testo.

3.10 Luisa Giaconi

3.10.1 Tebaide (1909)

	Dianora	Struttura del verso	Posizione accenti
1	<i>Ritorna lontano. La tua giornata D'AMORE</i>	6+9	2 5 8 11 14
2	passò, la tua ORA di sole si spense, DIANORA;	9+6	2 5 8 11 14
3	la soglia che un giorno secreTA	9	2 5 8
4	al tuo piede errante fu mèTA,	9	3 5 8
5	si chi use; il tuo regno D'AMORE	9	2 5 8
6	finì. Chi mai in silenzio ORA	8	2 4 7
7	accende la lampada ai vespri muti del PoETA,	9+6	2 5 8 10 14
8	<u>sorr</u> ide alle sue notti bi ANCHE,	9	2 5 8
9	b acia le sue pal pebre stANCHE,	9	1 5 8
10	<u>chi</u> mai, DIANORA?	5	2 4
11	Chi al suo <u>sogno eterno sorr</u> ise con un'altra aurORA	6+9	1 3 5 8 12 14
12	<u>d'am</u> ORE? e ti spense, vago astro sparito non ANCHE,	6+9	2 5 8 11 14
13	<i>o DIANORA?</i>	4	3

14	Col fascino <u>eterno</u> `ella avvince or l'uomo che <u>sOGNA</u> ,	6+9	2 5 9 11 14
15	le sue febbri <u>eterne</u> <u>ella</u> placa <i>come te, DianORA.</i>	9+6	3 5 8 12 14
16	<u>Ella</u> siede al suo focolare,	9	3 5 8
17	e ascoltano il vento portARE	9	2 5 8
18	da i poggi un suono di sampOGNA,	9	2 4 8
19	e guardan lontano se <u>ancORA</u>	9	2 5 8
20	scintilli la luna falcata sul tremulo MARE.	9+6	2 5 8 11 14
21	E il cuORE le splende nell'OMBRA	9	2 5 8
22	né <u>ancORA</u> di dubbi s'adOMBRA	9	2 5 8
23	<i>come te, DianORA.</i>	6	3 5
24	Non sa che è qual fiato di vento su cetra sonORA	9+6	2 5 8 11 14

25	AmORE, e le vie della gloria non chiude né ingOMBRA,	9+6	2 5 8 11 14
26	<i>o DianORA?</i>	4	3

27	<i>Ritorna, ritorna lontano; pel lungo camMINO</i>	9+6	2 5 8 11 14
28	<u>ritrova i silenzi tuoi non i tuoi sogni</u> , <i>DianORA</i> ;	6+9	2 5 8 11 14
29	<u>o lampa che dette chiarORI.</u>	9	2 5 8
30	<u>o zOLLa che dette i suoi fiORI.</u>	9	2 5 8
31	<u>cuore che dette il suo destINO.</u>	9	1 4 8
32	occhi che piansero, <i>o DianORA.</i>	9	1 4 8
33	Avviati per qualche deserto sentiero che ignORI,	9+6	2 5 8 11 14
34	per la landa tacita e brULLA,	9	3 5 8
35	dove l'ultima pace cULLA	9	3 6 8
36	chi pianse ed amò, <i>DianORA.</i>	8	2 5 7
37	<u>Riposati</u> a qualche cipresso, attendivi l'ORA	9+6	2 5 8 11 14
38	che tutto ti sembri un immenso ^o e inutile nULLA,	9+6	2 5 8 11 14
39	<i>o DianORA.</i>	4	3

Analisi metrica

Tre strofe di 13 versi ciascuna. In ciascuna strofa, i vv. 1, 2, 7, 11 e 12 sono versi lunghi, quasi sempre suddivisibili in un senario e in un novenario dattilico o, viceversa, in un novenario più un senario. Spesso, è possibile applicare entrambe le scansioni. In questo modo, la struttura esametrica viene spesso invertita, volontariamente “sbagliata”. Piuttosto ambiguo il v. 28, che si potrebbe interpretare anche come doppio ottonario con accenti di 2° 5° 7° e 1° 4° 7° («ritrova i silenzi tuoi | non i tuoi sogni, Dianora»).

I versi brevi sono quasi sempre novenari dattilici; un paio sono forse ottonari, un quinario, un senario, e tre quadrisillabi che sigillano le tre strofe in ritornello.

Rime e figure di suono

Non ci sono versi irrelati, tutte le strofe seguono lo schema: ABCCABCDDBBDB. A questo si aggiunge che per tutte le strofe la rima B è in *-ora*, vale a dire la rima di *Dianora*. Inoltre in ciascuna strofa la rima B si lega in consonanza con un'altra delle rime, di modo che questo è il suono più insistito lungo tutta la poesia: nella prima strofa, la rima A è in *-ore*, nella seconda la rima C è in *-are*, mentre nella terza la rima C è in *-ori*.

Diverse rime interne, poi, contribuiscono a intensificare questo fenomeno. Basti vedere, ai vv. 12 e 25, la rima interna creata da *amore* (non a caso inserito nella stessa posizione in entrambe le strofe, in apertura del penultimo verso), che nel secondo caso rima anche con *cuore* al v. 21.

Figure retoriche e di ripetizione

Oltre che nel ritornello che chiude tutte e tre le strofe, il nome di *Dianora* è invocato nel secondo e nel decimo verso di ciascuna strofa, e ancora nel sesto verso dell'ultima. Tra le numerose altre figure di ripetizione, si può notare almeno il ritornello «ritorna lontano», che apre la prima e la terza strofa, e il parallelismo sintattico dei vv. 29-31, dove si ripete identica la struttura sostantivo + frase relativa con *dette* + complemento oggetto.

Tebaide		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<i>Sei dunque tu, silenziosa terra, l'oasi immensa</i> ⁹⁷⁵	9+7	2 (5) 8 10 12 15
2	che a lungo implorarono i sogni più meravigliosi?	9+6	2 5 8 10 14
3	<i>Sei dunque tu il Tempio supremo dei taciti RITI</i>	9+6	2 5 8 11 14
4	cui ne l'ora dei tedii amari il mio spirito venne?	10+7	3 6 9 13 16

5	<u>Ti scende</u> la pace dei cieli sacra; e fremono i RITMI	9+7	2 5 8 10 12 15
6	perenni dei boschi come una sinfonia <u>profONDA</u>	9+7	2 5 8 12 15
7	di arpe e di sistri; e <u>ti piange</u> tremula e roca <u>l'ONDA</u>	8+7	1 4 7 9 12 14
8	dei fiumi fuggenti, e <u>l'arride</u> vasta <u>l'ONDA</u> dei soli.	9+7	2 5 8 10 12 15

9	Non altro io ti chiesi, o Silente; e poi che venni lasciando	9+8	2 5 8 11 13 16
10	ben lunge le cure e i clamori vani; e tu <u>fosti</u> l'alta,	9+7	2 5 8 10 13 15
11	la provvida liberatrice; e tu mi <u>fosti</u> a gli occhi	9+7	2 (5) 8 11 13 15
12	visione d'imperiosi fastigi ardui nei <u>CIELI</u> .	8+7	2 (4) 7 10 11 14

13	Oh lento ondeggiar de' sommersi spiriti ne' l'aure	9+6	2 5 8 10 14
14	come alito di pure linfe che il suolo emani! oh muto	9+7	2 5 8 11 13 15
15	ascender dei sensi col muto svolgersi de le arboree	9+7s	2 5 8 10 13 15

⁹⁷⁵ Qui come al v. 12 la dieresi è inserita dall'autrice, a dimostrazione della volontà di costruire dei versi regolari.

16	vite p ossenti, p rotese p ensosamente ai <u>CIELI!</u>	8+7	1 4 7 (9) 12 14
----	--	-----	-----------------

17	Venimmo mai, s tanchi e s enz'ombra d'amORE, pei tuoi	9+6	2 5 8 11 14
18	s entieri, o Lontana, s enza che il tuo cuore non s i aprisse	8+8	2 5 7 11 13 15
19	c ol giglio dei c ampi e splendesse con le tacite aurORE?	9+7	2 5 8 12 15
20	Che <u>fiori</u> vedemmo più dolci dei tuoi <u>sogni fiorire</u> ?	9+7	2 5 8 12 15

21	Li autunni non furon che eterne p rimavere velate	9+7	2 5 8 12 15
22	di p ianto; e <u>la vita fu sogno e l'amore fu sogno</u> ,	9+7	2 5 8 12 15
23	e parvero <u>sogni</u> le luci delli astri, e la dolcezza	9+7	2 5 8 11 13 15
24	dei <u>fiori</u> , ed il tempo e la morte. Poi che noi siamo <u>sogni</u> .	9+7	2 5 8 11 13 15

Analisi metrica

Sei quartine di versi lunghi. Tutti i versi sono scomponibili in due segmenti di misura tradizionale, quasi sempre un novenario dattilico e un settenario, con la possibilità per entrambi gli emistichi di allungarsi o accorciarsi di una sillaba (nel primo emistichio si trovano tre ottonari e un decasillabo; nel secondo emistichio si trovano due ottonari e quattro senari). In tutti i casi, il primo emistichio è più lungo, e il secondo più breve, esattamente al contrario di quello che succede nell'esametro tradizionale. La misura esametrica perciò è sempre evocata molto chiaramente, ma altrettanto evidente è la volontà di stravolgerne sistematicamente la struttura, invertendone l'andamento ritmico.

Rime e figure di suono

Le quartine non sono regolarmente rimate, ma è possibile individuare diverse rime o quasi rime, con la predilezione per le rime tecniche. I vv. 12 e 16, per esempio, sono legati da rima identica (*cieli: cieli*), e lo stesso accadrebbe ai vv. 22 e 24 se non ci fosse la piccola variazione del singolare-plurale (*sogno: sogni*). Una quasi rima si trova anche ai vv. 3-5 (*riti: ritmi*), mentre inclusiva è la rima che lega *onda* e *profonda* ai vv. 6-7, rinforzata dalla ripetizione di *onda* anche all'interno del v. 8.

Figure retoriche e di ripetizione

Numerose ripetizioni contribuiscono a sottolineare i nuclei semantici del testo e a costruirne la struttura ritmica. Notevole la decisione di aprire la poesia con un ritornello (vv. 1-3), similmente a quanto accade anche in *Dianora*. Suggestiva poi, in chiusura del testo, l'insistenza su *fiorire* e *sogno* tramite poliptoto e figura etimologica.

3.11 Giovanni Papini

3.11.1 Cento pagine di poesia (1915)

C'è un canto dentro di me		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<i>C'è un canto dentro di me che non potrà mai uscire dalla <u>mia</u> bocca – che la <u>mia</u> mano non saprà scrivere sopra nessun pezzo di carta.</i>	[8t]	[2 4 7]
2	<i>C'è un canto dentro di me che <u>devo</u> ascoltare <u>io solo</u> – che <u>devo</u> soffrire e sopportare <u>soltanto io</u>.</i>		
3	<i>C'è un canto chiuso nelle mie vene come gli adagi celestiali nelle canne argentate degli organi in alto – <i>c'è un canto</i> che non fiorirà come la radice delicata del <u>giaggiolo</u> sepolta sotto la frana.</i>		
4	<i>C'è un canto dentro di me che resterà sempre <u>dentro di me</u>.</i>	8t+11t	2 4 7 11 14 17
5	<i>Se <u>questo canto</u> uscisse fuori dal <u>mio cuore</u> romperebbe il <u>mio cuore</u>.</i>	13+7	4 8 12 16 19
6	<i>Se <u>questo canto</u> fosse scritto dalla <u>mia mano</u> nessun'altra parola potrebbe scrivere la <u>mia</u> gialla <u>mano</u> scarnita.</i>		
7	<i><u>Questo canto</u> non sarà detto che nell'ultima ora della mia vita; <u>questo canto</u> sarà il principio d'una felice agonia.</i>		
8	<i>C'è un canto dentro di me che non può uscire fuori di me perché non sono ancora create le parole necessarie.</i>	[8t]	[2 4 7]
9	<i><u>Un canto senza</u> misura e <u>senza</u> tempo; <u>senza</u> ritmo e <u>senza</u> leggi.</i>	12+8	2 4 7 9 11 13 15 17 19
10	<i><u>Un canto</u> che non può adagiarsi in <u>nessuna</u> forma e che spezzerebbe qualunque linguaggio.</i>		
11	<i><u>Un canto</u> che <u>nessuno</u> potrebbe ascoltare senza che la sua anima fosse sgomenta dalla sorpresa e ricolorata da un altro sole.</i>		
12	<i><u>Un canto</u> che <u>nessuna voce</u> può cantare neppure a mezza <u>voce</u>.</i>		
13	<i><u>Un canto</u> più respirato che detto, più presentito che manifestato: suono di luci, raggio d'accordi.</i>		
14	<i><u>Un canto</u> che non desidera <u>nessuna</u> musica perché il suono delle sue parole sarebbe più melodioso d'ogni strumento conosciuto.</i>		
15	<i>Dentro il <u>mio cuore</u> così grande che a giorni contiene l'universo e le sue creature <u>questo canto</u> è così grande che ci sta male. Nei minuti più angosciosi della mia vita <u>questo canto</u> vorrebbe traboccare dal <u>mio cuore</u> troppo stretto come il pianto dagli occhi di chi piange sé stesso. Ma io lo respingo e lo ringhiotto perché insieme a lui anche il sangue del mio cuore trabocherebbe con la stessa furia voluttuosa. Lo rinchiudo in me stesso perché non voglio ancora morire.</i>		
16	<i>Perciò io son la vittima docile di <u>questo canto</u> divino e pericoloso. Debbo serrare il <u>mio</u> povero <u>cuore</u> come la porta di una [sic.] carcere e soffocare i suoi battiti più generosi come tanti rimorsi. Ed essere, con tutta la mia tenerezza, l'uomo feroce a cui non s'accostano i deboli.</i>		
17	<i>Perché il <u>mio canto</u> sarebbe uno spaventoso <u>canto</u> d'<u>amore</u> e quest'<u>amore</u> brucerebbe tutto quello che tocca.</i>		
18	<i>L'<u>amore</u> che riscalda soltanto è appena tiepido ma il vero <u>amore</u> nel medesimo soffio bacia e distruGGe.</i>		

19	Quest' <u>amore</u> sarebbe così splendente d'infocata bramosia che in quel giorno la terra illuminerebbe il sole e la mezzanotte sarebbe più ardente del più bruciato meriGGio.		
20	Ma io non <u>canterò</u> mai questo terribile <u>canto</u> che mi consuma senza che nessuno abbia compassione del mio tormento.		
21	Io non <u>canterò</u> mai questo <u>canto</u> meraviglioso che la mia paura rinnega e che spaventa la mia debolezZA.		
22	Io non <u>canterò</u> mai questo <u>canto</u> perché nessuno potrebbe sostenerne l'infinita, la straziante, la dolorosa dolceZZA.		

Analisi metrica

È evidente come parlare di versi in questo caso sia senz'altro improprio. Le ventidue unità che compongono questo testo potrebbero essere definite tutt'al più versetti, o addirittura paragrafi in alcuni casi, come ai vv. 15-16, che arrivano a occupare diverse righe e a comprendere più frasi separate dal punto fermo. Questo non vieta poi che in alcuni casi sia possibile individuare qualche traccia di metricità tradizionale, come al v. 4, forse scomponibile in ottonario tronco più endecasillabo.

Rime e figure di suono

La stessa funzione residuale è svolta anche dalla rima, evidente soprattutto nella chiusura baciata dei vv. 21-22 (*debolezzA: dolcezzA*). Qualche sporadico legame di assonanza o consonanza è poi rintracciabile anche altrove, come ai vv. 18-19 (*distrugge: meriggio*).

Figure retoriche e di ripetizione

A rendere uniforme e compatto il testo è senz'altro la sua struttura retorica, attraversata da continue e insistenti ripetizioni. Le più evidenti sono i due ritornelli che aprono e chiudono la poesia: il primo («c'è un canto dentro di me»), con qualche variazione, apre i vv. 1-4 e il v. 8, oltre ovviamente a dare anche il titolo alla poesia; il secondo si ripete invece nei tre versi finali («io non canterò mai questo canto»). Nel testo ricorrono poi insistentemente le parole *canto* (con le varie forme del verbo *cantare*), *cuore* e *amore*.

La mia donna		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<u>Sei venuta</u> dai monti epperò eri bianca e fresca come l'ultima neve di marzo.		
2	<u>Sei venuta</u> dalle macchie e le tue labbra eran dolci e rosse come le fragole nascoste sotto l'erba.		
3	<u>Sei venuta</u> dalle pasture e la tua carne era odorosa come i fiori selvatici che scelgon le capre.		
4	<u>Sei venuta</u> dalle pecore e il tuo cuore tremava sotto la camicetta come quello degli agnelli sotto la lana.		
5	<u>Sei venuta</u> dalle fonti fredde e fai fossi chiari e il tuo riso pareva uno scroscio di trilli.		

6	<u>Sei venuta</u> dai boschi pieni di nidi e il tuo canto somigliava all'allegrezza mattiniera del merlo.		
7	<u>Sei venuta</u> dal paese dei cerri e delle noci e la tua persona era dritta come un fusto e le tue poppe eran sode al par dei malli.		
8	<u>Tu eri</u> la salute ed io la malattia e perciò t'ho desiderata.		
9	<u>Tu eri</u> la gioia ed io la tristezza e per questo t'ho voluta.		
10	<u>Tu eri</u> la gioventù ed io la vecchiaia e allora t'ho presa a forza con me.		
11	<u>Tu eri</u> la bellezza ed io la bruttezza e perciò t'ho afferrata per sempre.		
12	<u>Io sono ora</u> – dopo tanti anni dal primo sguardo – <u>più sano, più allegro, più giovane, più bello di prima. Tu sei ora meno sana, meno allegra, meno giovane, meno bella di prima.</u>		
13	Il meglio della tua vita è passato in me; io t'ho succhiato, coi baci, quel che mancava a me. Son nato una seconda volta sopra il tuo corpo bianco e ben fatto.		
14	Ed ora <u>tu sei talmente incarnata in me</u> ed <u>io son talmente fatto di te</u> che non potrò mai più fare a meno di amarti.		

Analisi metrica

Il testo è composto da quattordici unità perfettamente autonome e compatte dal punto di vista sintattico e semantico, di dimensione compresa tra il versetto e il paragrafo di prosa. Pertanto, il testo sembra collocarsi in una zona liminare tra poesia in versi liberi e prosa lirica. Forse non sarà casuale, anche in relazione al tema amoroso, la scelta delle quattordici unità, corrispondenti al numero dei versi del sonetto tradizionale.

Rime e figure di suono

Non sembra possibile individuare alcuna rima o legame fonico rilevante nel testo. Tuttalpiù questo può accadere in coincidenza con la ripetizione di parole identiche, così che l'aspetto semantico e contenutistico risulta decisamente preponderante su quello puramente fonico.

Figure retoriche e di ripetizione

Quasi tutti i versi del testo sono legati tra loro dall'anafora iniziale, «sei venuta» per i vv. 1-7 e «tu eri» per i vv. 8-11. A ben vedere, poi, il legame tra questi versi non si limita alle identiche parole iniziali, ma è costruito sulla ripetizione della stessa struttura sintattica e dello stesso contenuto semantico: per ciascuno dei primi sette versi viene esplicitato un luogo di provenienza della donna amata e ne viene esaltata una qualità fisica, messa poi a paragone con un elemento della natura; nei versi 8-11, invece, la donna viene associata a una qualità positiva (*salute, gioia, gioventù, bellezza*), in contrasto con una opposta caratteristica negativa del poeta (*malattia, tristezza, vecchiaia, bruttezza*), cui poi segue sempre una subordinata causale che esprime la necessità dell'appropriazione della donna da parte del poeta. Questo

schema viene in qualche modo ribaltato ai vv. 12-13, dove le caratteristiche positive della donna risultano trasposte sul poeta e viceversa quelle negative sono passate all'amata, per concludersi in una riconferma del sentimento d'amore al v. 14. Sono proprio ripetizioni e parallelismi, perciò, a costruire la struttura del testo, privo di tutti gli elementi di metricità tradizionale.

3.12 Ardengo Soffici

3.12.1 Poesie giovanili [1901-1908]

Risposta a Walt Whitman		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<u>N</u> o, Walt fratello, quella che vedesti <u>n</u> on eRa	5+9	2 4 6 10 13
2	una emigrata vedova. Ben era la Musa	7s+6	4 6 10 13
3	che sulla groppa celeste ~ a <u>t</u> e recava il <u>t</u> uo maRe.	8+8	4 7 10 12 15
4	Tratta del fiero appello venne ella e si stette con <u>t</u> e	7+9t	1 4 6 9 12 15
5	e <u>t</u> i baciò la fronte superba ~ e sorrise ai <u>t</u> uoi canti; ma in cuoRe	10+10	4 6 9 13 16 19
6	covava il ritorno e l'addio.	9	2 5 8
7	<u>N</u> on cenere e vento, <u>n</u> on conficcate bare e ruine,	6+(5+5)	2 5 7 10 12 15
8	<u>N</u> on tutta morte ~ era la sua patria antica!	5+8	1 4 6 10 12
9	Nella fiamma del sole sbocciavano i fiori e le messi,	7+9	3 6 9 12 15
10	i campi arati meditavano spighe e vendemmie nuove.	9s+7	2 4 8 11 14 16
11	I chiari fiumi latini specchiavan visi di giovani amANTI	8+11	2 4 7 10 12 15 18
12	suoi: tra' foschi edifizii brillavan occhi di poeti nel lume di luna.	10+12	1 3 6 9 11 15 18 21
13	Orlando e Merlino, Lancillotto e Ruggero risorti la chiamavano ancora.	6+7+10	2 5 9 12 15 19 22
14	Ed ella <u>t</u> ornò. Con umide labbra tremANTI	6+9	2 5 7 10 13
15	ti chiuse gli occhi, ~ e <u>t</u> ornò a' suoi verzieri in riva al mare.	5+11	2 4 8 11 15
16	Ora è <u>q</u> ui, Walt, è <u>q</u> ui, la sento aggirarmisi intorno,	7t+9	3 4 6 8 11 14
17	respiro l'odore primaverile del suo fiAtO...	6+9	2 5 10 14
18	Mi tocca i capelli, l'abbraccio, la stringo al mio petto in sussulto	9+9	2 5 8 11 14 17
19	perdutamente, con le gagliarde braccia, e cAntO!	5+9	(1) 4 9 11 13

Analisi metrica

Poesia monostrofica di diciannove versi. Uno solo di questi è un verso di misura tradizionale, vale dire il novenario dattilico in sesta posizione. Tutti gli altri sono versi lunghi: al di là di alcuni versi doppi (un doppio ottonario al v. 3, un doppio novenario al v. 18 e un doppio decasillabo al v. 5), si tratta di versi composti per lo più assimilabili alla tradizione barbara, non di rado evocata mediante l'impiego di

esametri perfettamente canonici (come i vv. 4, 9, 16). Più difficilmente riconducibili alla forma e alla misura dell'esametro carducciano sono il v. 12 e il v. 13, che superano le venti sillabe ciascuno: il primo è forse interpretabile come unione di un decasillabo e di un doppio senario, mentre il secondo sembra meglio scomponibile in tre segmenti invece che in due, forse un senario, un settenario e un decasillabo. Gli *enjambements* sono pochi, ma molto forti: vv. 1-2, 11-12.

Rime e figure di suono

Nel testo è possibile individuare una sola rima tradizionale, tra i vv. 11 e 14 (*amanti: tremanti*), ma diverse assonanze e consonanze: la rima in *-anti* è legata da consonanza con il verso finale della poesia, dove *canto* si trova però anche in rapporto di assonanza con *fiato* al v. 17; *era, mare* e *cuore* sono poi in consonanza ai vv. 1, 3, 5. A questo proposito si può segnalare la ricorrenza della parola *mare* in posizione di rima oltre che al v. 3 anche al v. 15.

Figure retoriche e di ripetizione

La ripetizione più evidente nel testo riguarda senz'altro l'anafora della negazione, a partire dal *no* che apre la poesia per arrivare alla sequenza di *non* dei vv. 7-8. Oltre a questo, andrà poi notata l'insistenza sui pronomi di seconda persona singolare ai vv. 3-5 e la ripetizione enfatica di «è qui» al v. 16.

Il Canto del gallo		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Nel cuor della notte, un cAntO, ~ un grido m'ha svegliato ad un trAttO.	8+10	2 5 7 10 14 17
2	Smarrito, tremante, le ascelle madide, ho sollevato la spalla dal letto bollente per ascoltare.	11s+11+8	2 5 8 10 16 19 22 25 30
3	Il silenzio e il buio mi pesavano addosso come l'acqua di un oceano morto;	13+11	3 5 9 12 16 20 23
4	Solo il martellare opaco del mio cuore riempiva la stanza:	8+10	1 5 7 11 14 17
5	Silenzio e tenebre.	5s	2 4
6	Finalmente, a corti intervalli, la voce s'è ripetuta, e vi ho sorpreso <i>il mio nome</i> .	9+8+8	3 5 8 11 13 16 21 24
7	<i>Il mio nome, il mio nome, il mio nome</i> urlato nella notte!	7+10	3 6 9 11 15
8	Oh, la terribile lunga voce strisciante senza eco	8+8	1 4 7 9 12 15
9	per anditi di fonda oscurità fino alla mia anima!	11t+6s	2 6 10 11 15
10	<u>Voce</u> di antichissimi padri morti strappante dal sonno me, ultimo nipote ignavo?	11+8+8	1 5 8 10 13 16 18 19 23 25
11	<u>Voce</u> di grandi maestri, <u>voce</u> di vigili amici, formidabile appello di Dio per l'opera e per la vita?	8+8+10	1 4 7 9 12 15 19 22 25

		+8	28 33
12	All'alba ero in piedi ed armato.	9	2 5 8

Analisi metrica

Poesia monostrofica di dodici versi, di cui solo due sono riconducibili a misure tradizionali, ovvero un quinario (v. 5) e un novenario (v. 12), mentre il v. 8 sembra essere un doppio ottonario. Tra gli altri, qualcuno è forse interpretabile come pseudo-esametro (v. 1, v. 4, v. 7 e con qualche difficoltà anche il v. 9); infine, i rimanenti cinque versi (vv. 2, 3, 6, 10, 11) risultano decisamente troppo lunghi per essere facilmente scomponibili in segmenti tradizionali, superando in un paio di casi le trenta sillabe ciascuno. Si è cercato comunque di proporre una possibile scomposizione per mostrare come l'ottonario, specie quello di ritmo dattilico, sembri ricorrere insistentemente nel testo.

Non si trovano *enjambements*; la scansione dei versi segue rigorosamente l'andamento sintattico e semantico del testo, al punto che quasi alla fine di ogni verso (fa eccezione solo il v. 8) si trova un segno di punteggiatura forte.

Rime e figure di suono

Nel testo non ci sono rime e nemmeno assonanze, consonanze o allitterazioni particolarmente significative. Le poche occorrenze si riducono all'assonanza interna al primo verso (*canto: tratto*) e all'allitterazione in fricativa labiodentale sonora del v. 11.

Figure retoriche e di ripetizione

Le figure di ripetizione, non molto numerose, suppliscono solo in parte all'assenza di rime o di altre figure di suono. Molto insistita ed evidente è la ripetizione di «il mio nome» ai vv. 6-7, e poi l'anafora di *voce* ai vv. 10-11.

	Ragione poetica	Struttura del verso	Posizione accenti
1	<u>Non</u> rima, <u>né</u> metro <u>né</u> <u>legge</u> vuole il mio nuovo caNTo.	9+7	2 5 8 10 13 15
2	Perché, qual <u>legge</u> costringe ~ il nascer del grano fra le zolle violEtTE,	8+6+7	2 4 7 10 13 17 20
3	la voce volante del veNTo,	9	2 5 8
4	il turbinio delle incomprensibili stELLE,	5+9	1 4 (7) 10 13
5	il travaglio delle bEstiE,	8	1 3 5 7
6	il dolORE e l'amORE	7	3 6

7	e la vita e la morte dell'uomo?	10	3 6 9
---	---------------------------------	----	-------

8	Che tutte le cose suscitate dalla Parola onnipossente	10+9	2 5 9 11 14 18
9	balzino, rivivano, s'intreccino, si muovano	6+7	1 5 9 13
10	nella tua anima, o fratello,	9	1 4 8
11	liberamente, <u>senza</u> rima, <u>senza</u> metro, <u>senza</u> legge,	5+4+4+ 4	(1) 4 8 12 16
12	ma col numero solo che scande	10	3 6 9
13	il cuore dell'Universo.	8	2 (4) 7

Analisi metrica

Due strofe, di sette e di sei versi ciascuna. Rispetto ai testi analizzati poco sopra, qui la misura dei versi sembra in generale più breve, poiché sette dei tredici versi totali sono perfettamente tradizionali, compresi tra il settenario e il decasillabo. Tra gli altri versi, alcuni sembrano forme pseudo-esametriche, altri sono forse interpretabili come versi doppi con variazioni anisosillabiche o ritmiche (per esempio il v. 2 potrebbe essere scomposto in due decasillabi, con accenti però del tutto irregolari, mentre il v. 9 potrebbe essere un alessandrino con una sillaba in meno nel primo emistichio). Molto spesso, tuttavia, sembra preferibile un'interpretazione non sillabica ma ritmico-accentuale di questi versi: il v. 9, per esempio, potrebbe essere scomposto in quattro piedi dattilici, scanditi dal ritmo sdruciolato delle terminazioni alla terza persona plurale; similmente anche nella seconda parte del v. 11 sembra possibile individuare tre piedi anapestici, identici anche per struttura logico-semanticamente.

Rime e figure di suono

Nel testo è possibile individuare una grande attenzione fonica, soprattutto nella prima parte. I vv. 1 e 3 sono infatti legati da consonanza, i vv. 2, 4 e 5 da assonanza, mentre le uniche due parole che compongono il v. 6 sono in rima tra loro (*dolore: amore*). Da notare anche la forte allitterazione in fricativa labiodentale sonora del v. 3.

Figure retoriche e di ripetizione

Nel testo non si individuano numerose ripetizioni, o comunque non di tipo anaforico. Piuttosto, ricorrente è invece la ripresa di strutture simili dal punto di vista ritmico o sintattico. Si è già accennato alla particolarità ritmica del v. 11, ma bisognerà qui sottolineare ancora come questo ripeta esattamente la stessa sequenza di elementi del v. 1, di nuovo accompagnati da negazione (*non* e *né* al v. 1, *senza* al v. 11).

3.13 Paolo Buzzi

3.13.1 Aeroplani (1909)

A Claude Debussy ⁹⁷⁶		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<u>Noi vogliam selve</u> di sogno: verdi intrichi, ramure	8+7	3 4 7 9 11 14
2	su cui batteron milioni di soli, ^ ombre ove il giorno	11+5	2 4 7 10 12 15
3	non sia che la notte meno inabissata.	6+6	2 5 7 11
4	E <u>silenzii</u> .	4s	3
5	fatti – <u>silenzii</u> – di sonori palpiti ma fuggitivi	5s+6s+5	1 4 9 11 14 17
6	come le code alle larve	8	1 4 7
7	delle salamandre <u>candide canadesi</u> .	6+7	1 5 7 12
8	<u>Noi vogliam</u> cerchi d'acque alle fontane ^ e piedi nudi rosei	11+7s	3 4 6 10 13 15 17
9	di donne perdute sugli <u>strami d'ORO</u> .	6+6	2 5 9 11

10	Della <u>vita</u> non ci tocca, no, l'ORA.	11	3 7 9 10
11	OdiAMO ciò che appartiene alla <u>vita</u> , uomini specie.	11+5	2 4 7 10 12 15
12	<u>AmiAMO</u> gli <u>atomi</u> ^ e quel che ne disegna,	5s+7	2 4 7 11
13	sugli <u>atomi</u> , il pensiero. Grandi ombre le cose.	7+6	2 6 8 9 12
14	Musica dall' <u>intorno</u> , se l' <u>intorno</u> sia la rocca	7+8	1 6 10 14
15	ben conquistata, sulla cima azzurra, ^ entro il meandro verde.	11+7	1 4 8 10 12 15 17
16	<u>Amiamo</u> <u>anELLI</u> alle dita ^ e <u>castELLI</u> alti sul mare.	8+8	2 4 7 11 12 15
17	Bello al profondo <u>gorgo</u> gettare il cerchio piccolissimo!	7+9s	1 4 6 9 11 15
18	Quasi non s'ode il tuffo dell'oro e della perla	7+7	1 4 6 9 13
19	nel <u>baratro</u> ove nasce ^ il sole e la <u>madrépora</u> .	7+7s	2 6 14 18
20	Ma l' <u>orchestra</u> dà il <u>brivido</u> che affonda.	11	3 6 10

⁹⁷⁶ Si trascrive il testo dall'antologia *I poeti futuristi*, ma si segnala che in questa edizione il testo presenta numerose e non sempre minime varianti rispetto a quello pubblicato nella raccolta *Aeroplani* del 1909, anche se non si tratta di interventi particolarmente significativi dal punto di vista metrico.

21	La nostra mente è come ˇ un fastigio di torre	7+7	2 4 6 10 13
22	con pire ardenti contra un sinistro mare.	5+7	2 4 6 9 11
23	<u>Qualche nave</u> è là, sempre, fulgida che giunge:	7+6	3 6 8 12
24	<u>qualch'altra</u> squallida come l'ombra d'un corpo chiaro ;	5s+9	2 4 9 12 14
25	tutte fantasime, <u>navi</u> chissà donde salpate,	5s+5t+5	1 4 7 10 11 14
26	equipaggiate di spetri, velate di pelli di donna	8+9	4 7 10 13 16
27	o di sudarii, vanesse o smerinti, farfalle d'aurora o di crepuscolo,	11+10s	1 4 7 10 13 16 20
28	la luce – ecco – le chiamà! Vengon voluttuose	8+6	2 4 7 9 13
29	all' ardORE , all' amORE . Il faro fremè e gonfia	7+7	3 6 9 11 13
30	l' anima della fiamma ebbra di fame .	11	1 4 6 10

31	E la <u>lettera</u> che <u>giunge</u> ? Oh di lontANO	8+5	3 7 9 12
32	<u>giungono</u> <u>lettere</u> pallide cerulee! SigillANO ,	8s+7s	1 4 7 11 15
33	nelle linee flebili, il Mistero: <u>sigillano</u> ,	11+3s	3 6 10 13
34	croste di cere d'oro e di sangue, l'anime di carta .	5+5+6	1 4 6 9 11 15
35	<u>E legger</u> tali scritti fu nuotar sul viluppo	7+7	2 4 6 10 13
36	d'onde armoniali calme, perfide , precipiti	7+6s	1 4 6 8 12
37	come le chine che menano	8s	1 4 7
38	all'estreme curve del Globo sui mappamondi.	9+5	3 5 8 10 13
39	<u>Lettere</u> , furono, che scrivemmo con pEnnE	5s+7	1 4 9 12
40	propaginate a legni, ˇ a nervi ed a metalli	7+7	4 6 9 13
41	d'orchestre microscopiche ma intEsE	11	2 6 10
42	a un megalomaniaco delirio.	11	(2) 6 10
43	<u>E leggere</u> doveansi, su, verso un mare	7+5	2 6 9 12
44	folle di subitanea tempesta verDE	7+5	1 6 9 11
45	e dovean, quello quasi ˇ un gesto Nettunio, ecco, placARE .	8+10	3 5 7 9 12 16

46	<u>Come al topo che fugge</u>	7	3 6
47	entro l'androne della più sozza fra le cave chiuse ;	5+11	1 4 9 13 15
48	<u>come al ferro che cigola</u> ,	7	3 6
49	del gran chiavame, dentro la toppa rossa del suo sangue;	5+11	2 4 6 9 11 15

50	<u>come al piede che scruta</u>	7	3 6
51	l'ombra del grado \checkmark e preme il velluto alla rogna	5+9	1 4 7 10 13
52	dei secoli e discende battendo \checkmark il ritmo della tenebra	10+7s	2 6 9 11 15
53	che tace e che risponde:	7	2 6
54	<u>udimmo</u> , chini al vortice automale,	11	2 4 6 10
55	fremere la capace \checkmark urna del Teatro:	7+6	1 6 8 12
56	<u>entrammo</u> nei mondi bassi, <u>fummo</u> l'animula furtiva,	8+9	2 5 7 9 11 16
57	il fossile gelato, la crittogama nauseabonda:	7+9	2 6 10 15
58	dall'estasi all'incubo, <u>ebbimo</u> i <u>mille</u> e <u>mille</u> e <u>mille</u> nervi,	6s+11	2 5 8 11 13 15 17
59	onde viviam, sommosi	7	1 4 6
60	pel frenetico spasimo dei suoni. La vita ebbe quel sonno	11+7	3 6 10 13 17
61	a sensi aperti	5	2 4
62	ch'è la vera Vita. Ala allo spazio.	6+5	1 3 5 7 10

63	<u>Amammo</u> sulle <u>fontane profonde</u> .	11	2 4 7 10
64	E <u>sentimmo</u>	4	3
65	come non altro <u>amare</u> sia.	9	1 4 6 8
66	Le <u>fontane profonde</u> che <u>finiscono</u> sul MARE!	7+8	3 6 10 14
67	La <u>fresca</u> aura tra <u>fasce</u> di salmastro; l'onda,	11+2	2 6 10 12
68	giù, che specchia le lune varie	9	1 3 6 8
69	e i pallidi volti degli <u>amanti</u> e gli <u>occhi</u> e gli <u>occhi</u>	6+8	2 5 9 11 13
70	neri lontani <u>lucidi</u> orifizi di <u>pozzi</u> : e il MARE	11+5	1 4 6 10 13 15
71	senza fine di ventre: e il <u>cavo</u> in suono	11	3 6 8 10
72	come tridacna: \checkmark il <u>cavo</u> angusto, la vena del mondo,	5+11	1 4 7 9 12 15
73	la fontana dei giuochi, bocca di morte,	7+5	3 6 8 11
74	la vagina della vertigine \checkmark e della voluttà.	9+7t	3 5 8 12 16
75	Musiche, noi <u>sentimmo</u> , venire su dalle <u>fontane</u> :	7+9	1 4 6 9 11 15
76	e parevano, gli echi di quella bocca rosea giovineTTa	7+11	3 6 11 13 17
77	(che folleggiava vivissima	8	1 4 7
78	sull'orlo sepolcrale), \checkmark echi renduti da una bocca sfaTTa	7+11	2 6 8 11 15 17
79	d'annegata amorosa ferma fra le bisce, laggiù.	7+9t	3 6 8 12 15

80	E <u>sentimmo</u> , quel brivido de' gangli ˇ (i piú cordiali)	11+5	3 6 10 13 15
81	ch'ogni uomo preso sente	8	1 3 5 7
82	di scagliar la sua donna	7	3 6
83	nell'abisso.	4	3

84	E <u>fummo</u> , alle <u>grotte azzurre</u> . Prima che sorga la luna.	8+8	2 5 7 9 12 15
85	Alle <u>grotte</u> dove il mare ˇ abita sonando e lacriman gli schisti,	8+12	3 5 7 9 13 15 19
86	grandini, forse, di perla. ˇ E le meduse frusciano	8+7s	1 4 7 12 14
87	alle superfici dei <u>baratri</u> ˇ e fanno bave	9+5	1 5 8 12 14
88	piú luminose che, al centro dei cieli, il Serpe Latteo.	11+5s	1 4 7 10 13 15
89	<u>Fummo</u> , alle <u>grotte</u> con l'anime <u>aggrottate</u> e i visceri	5+9s	1 4 7 11 13
90	scorsi da vermi gelidi. Negli occhi era il profONDO	7s+7	1 4 6 10 14
91	con il groviglio dei misteri ottici	11s	1 4 8 10
92	ONDe il cervello buio	7	1 4 6
93	pare lanterna dai male spEnti vEtri.	5+7	1 4 7 9 11
94	SoAVE era l'amArE dentro le <u>grotte azzurre</u> .	7+7	2 6 8 11 13
95	I <u>piedi</u> si <u>nudavano</u> nel <u>passo</u> . Le musiche	11+3s	2 6 10 13
96	strane e possenti facean che si toccassero nell'abbandono felice.	8+5s+8	1 4 7 9 12 15 18 21
97	Le <u>ignude</u> polpe delle gambe osavano	11s	2 4 8 10
98	baciarsi all'ombra pazza. La donna	10	2 6 9
99	era carne dell'uomo. In ciglio a' <u>baratri</u>	11s	3 6 8 10
100	tremavan gli alluci del venereo gusto verticale.	5s+10	2 4 9 11 14
101	Una luna sboccia, fra i mondi piccoli, all'azzurro.	6+9	3 5 8 10 14
102	Le nuvole <u>passano</u> , <u>ripassano</u> .	10s	2 5 9
103	<u>Nudi</u> , sul fango, la luce rivela ˇ i morti di sonno e di fAmE	11+9	1 4 7 10 12 15 18
104	Che dormono, che sfamano de' sogni. Viluppo di cenci	11+6	2 6 10 13 16
105	e di <u>carni</u> ! Ma <u>palpitano</u> , <u>palpitano</u> i <u>cadaveri</u> !	7bis+7s	3 6 10 15
106	La <u>carestia</u> li spinse ˇ alla <u>grotta fruttuosa</u> del <u>mare</u> .	8+10	1 4 7 10 13 16
107	Capegli e barbe mesconsi fra le zostere. Socialità!	7s+5+5t	2 4 6 12 17
108	L' <u>umanità</u> cammina sulle <u>salme</u> degli <u>uomini</u> .	7+7s	4 6 10 13
109	<u>Unico uguale il mare!</u> ˇ <u>Uguaglia unico il mare!</u>	7+7	1 4 6 9 10 13

110	O <u>mare</u> , o <u>mare</u> , avanti! Piglian, cui <u>dorme</u> , i pesci!	7+7	2 4 6 9 11 13
111	Di squamme argentee veste, l'onda, i letargi:	7+5	2 4 6 8 11
112	e <u>vanno</u> e <u>van</u> , fra i gorgi. Che sarà mai dei tre che <u>dormono</u> ?	7+9s	2 4 6 11 13 15
113	Dice l'orchestra (a chi la crede): - Io non so. <u>Vadano!</u> -	5+5+5s	1 4 6 9 13 14

114	<i>Le gelosie sui talami <u>vedemmo</u>.</i>	5+7	4 7 11
115	<u>Sentimmo</u> fremere le corde dell'odio loricato d'amore.	9+10	2 4 8 11 15 18
116	Le voci del sospetto ˇ erano profonde	7+6	2 6 8 12
117	come gl'imbuti dei vulcani: ˇ e i fiati maritali erano lezzi	9+11	1 4 8 11 15 19
118	di solfo e di bitume. La <u>chioma</u> d'oro della dama	7+9	2 6 9 11 15
119	fragile bianca flessile, fatta per morir schiantata	7+8	1 4 6 9 13 15
120	di voluttà su guanciali d'aria,	10	4 7 9
121	la <u>chioma</u> , abbruciacchiava ˇ all'alito mortifero.	7+7s	2 6 9 13
122	La musica avea l'odore degli asfalti.	6+7	2 5 8 12
123	<u>Tossimmo</u> ai gruppi delle note nere. I fumi	11+3	2 4 8 10 13
124	passavano le soglie delle atmosfere.	7+5	2 6 8 11
125	Erano nuvolaglie mobili.	9	1 6 8
126	Cresceva un uragano dai lampi violacei e purpurei.	7+9s	2 6 9 12 15
127	<i>La gelosia sul talamo tonava. La donna bionda</i>	11+5	4 6 10 13 15
128	mentiva per salvarsi al bacio adultero	11s	2 6 8 10
129	e, temendo le folgori, pregava il cuore	7s+5	3 6 10 12
130	il Dio loquace	5	2 4
131	negli ottoni dal <u>croscio</u> ventrale, nei <u>contrabassi</u> di cupa laringe.	10+11	3 6 9 14 17 20

132	<u>Ebbimo</u> le vene ch'erano foreste su giardini d'amore.	6+6+7	1 5 7 11 15 18
133	L'inestricabil gioia quasi fetale confinava con fremiti di linfe	12+11	4 6 8 11 15 18 22
134	ultramillenni. Noi, caduchi, sentimmo la propagine	5+11s	1 4 6 8 11 15
135	eterna degli <u>amori</u> verso i futuri dell'Infinito.	7+10	2 6 8 11 16
136	La musica fu la sorte per cui s'allungano i sensi	8+8	2 5 7 10 12 15
137	quotidiani: ˇ <u>abbracciammo</u> le ombre calde sinuose,	4+11	3 7 9 11 14
138	e <u>stiracciammo</u> le cuoia nella convulsa spira della voluttà.	8+7+6t	4 7 12 14 20

139	<u>Morimmo</u> sulla bOCCA profONDA come l'Ignoto:	7+8	2 6 9 11 14
140	- era il terror della ventOsA	5+5	1 4 8
141	quel ch'esaltava il brivido – sentire il sangue	7+5	1 4 6 10 12
142	e la luce degli occhi andare entro ^ una notturna rete di ragno:	10+10	3 6 9 13 15 18
143	era toccar con la tetanea cima delle dita mortali	11+7	1 4 8 10 14 17
144	il furibondo spasimo dei cieli d'oro.	7s+5	4 6 10 12
145	Oh l'amore che s'ama	7	3 6
146	dentro una sciolta <u>chiOmA</u> biONDA come il sol neonato!	7+8	1 4 6 8 12 14
147	Quell'amore, di sera,	7	3 6
148	sotto la finestra che un cuor di fiamma chiuso entro racceNDe,	11+6	1 5 8 10 12 16
149	e la selva è fiorita a giardino ^ e il salce bruno è una capellatURA	10+11	3 6 9 12 14 20
150	di centomila fili pari alla bioNDA!	7+5	4 6 8 11
151	O legate quei tendini della disforme natURA	7s+8	3 6 9 12 15
152	l'un l'altro, oh grovigliate la matassa	11	2 6 10
153	maravigliosa d'oro e d'argento, ^ oh suscitATE	5+5+5	4 6 9 11 14
154	la tempesta che sa <u>le vie delle corde,</u> ^ <u>il bacio dell'amANTE,</u>	7s+6+7	3 6 8 11 14 18
155	<u>il soffio della luna,</u> <u>l'ululo della strige,</u> <u>il passo del marito!</u>	7+7+7	2 6 8 13 16 20
156	La musica frema paura pei cuori del mondo	9+6	2 5 8 11 14
157	sotto gli astri vigliaccamente complici e sicuri.	4+11	3 8 10 14
158	E dicano, le tiorbe dell'abisso: ^ - O MelisaNDA,	10+5	2 5 9 11 14
159	nei feretri, le donne bioNDE	9	2 6 8
160	sono, come tu sei, <u>legate</u> a una <u>chioma</u> di salice	7+9s	1 6 8 11 14
161	<u>eternamente:</u> ^ <u>eternamente</u> durano <u>legATE</u>	5+11	4 9 11 15
162	e i <u>baci</u> vengono dai mille rivi della tErrA	5s+9	2 4 8 10 14
163	e ogni <u>bacio</u> divora ^ un nervo di dolceZZA.	7+7	3 6 9 13
164	La <u>voluttà</u> corrode l'ultimo lembo molle della cARNE	7+11	4 6 8 11 13 17
165	<u>come</u> l'acqua, <u>come</u> il cimice. REStA	11	3 7 10
166	la lucentezza candida dell'anima d'OSSO.	11s+2	4 6 10 13
167	<u>Come</u> la Pesca TriOnFO	8	1 4 7
168	la donna bella ha un nòcciolo. -	7s	2 4 6

169	<u>Entrammo</u> , nella camera dell'amore in peccato	7s+7	2 6 11 14
170	con gli occhi dei fanciulli. La musica fu l'AttO	7+7	2 6 9 13
171	del sollevarci ad altitudini di specola. Scricchiolaron i muscoli	13s+7s	4 8 12 17 20
172	dell'uomo grande e forte ^ e nevicato alle barbe.	7+8	2 4 6 11 14
173	Noi <u>provammo</u> la <u>voluttà</u> dell'alto	11	3 8 10
174	e del sostegno. <u>Guardammo</u> con bulbi d'innocenza,	5+10	4 7 10 14
175	<u>vedemmo</u> le nudità che si fondevano contro la notte esclusa:	12s+7	2 7 11 14 17 19
176	l'uomo amava la donna entro la luce. ^ E <u>rispondemmo</u> ,	11+5	1 3 6 10 15
177	alle inchieste dell'adulto giustiziero,	12	3 7 11
178	col malizioso silenzio di quei che un dì saremo:	8+7	4 7 10 12 14
179	o adulteri o spie. Mariti mai. ^ Abbrividiva	11+5	2 5 8 10 15
180	la notte come un paradiso capovolto:	13	2 4 8 12
181	<u>erano stelle in luogo di lucciole</u>	10	1 4 6 9
182	e <u>lucciole in luogo di stelle</u> . Gli alberi ascesi	9+5	2 5 8 10 13
183	alitavano i dubbi delle nubi radenti: ^ <u>erano</u> abissi bianchi	7+7+7	3 6 10 13 15 18 20
184	in vece di viali sulla terra azzurra: molto venata di sentieri	7+6+9	2 6 10 12 14 17 21
185	stava la verde volta. L'orchestra vomitava	7+7	1 4 6 9 13
186	globuli di metempsicosi, ^ erano veli	9+5	1 (5) 8 10 13
187	che ventolavan spessi come sacchi d'ombra:	11+2	4 6 10 12
188	gli <u>amanti</u> si <u>amavano</u> fino al perdersi,	11s	2 5 10
189	teste spremute dai cicli gioiosi dell'amplesso.	11+4	1 4 7 10 14
190	O notte, il sacramento musicale ^ era sì grande	11+5	2 6 10 12 15
191	che <u>l'amor</u> parve la morte penetrata!	12	3 4 7 11
192	Cantavano le vene dei sepolcri ^ ebbre di linfe,	11+5	2 6 10 12 15
193	la teodia degli atomi stormiva; l'essere	8s+5s	1 4 7 11 13
194	sbucciato dalla carne ^ <u>andava andava andava</u>	7+7	2 6 9 11 13
195	a' cavalier dei razzi.	7	1 4 6
196	Morto è Pelleas	6	1 5
197	bevendo gl'Infiniti con la bocca adolescente	7+8	2 6 10 14
198	e seminando, di suo sangue,	9	1 4 8
199	<u>rose</u> per l'orto indefinibile, <u>rose rosse</u>	9s+4	1 4 8 11 13

200	come le stelle pazze [˘] in cima degli agosti.	7+7	1 4 6 9 13
-----	---	-----	------------

201	Golaud torna,	5	1 4
202	Col brando floreale,	7	2 6
203	a spruzzar di bocciuoli cuoriformi le pareti	11+4	3 6 10 14
204	del talamo. <u>Fiori</u> avrà Melisanda per la bara,	3s+11	2 5 7 10 14
205	<u>fiori</u> la cuna della bimba sua, il giorno	11+3	1 4 8 10 13
206	del <u>Battesimo</u> , se <u>battesiman</u> bimbi in Allemonda,	4s+11	3 8 11 15

207	E darà la tua musica di nuvole, con un rintocco	11+5	3 6 10 13 16
208	di campana sopra,	6	3 5
209	gli spiriti, in punta di piedi, della Morte	9+4	2 5 8 12
210	che entrano dalle finestre, siano aperte o chiuse,	8+7	1 4 7 9 12 14
211	nella causa dell'Uomo – l'infimo e il supremo –	7+6	3 6 8 12
212	o Fauno	3	2
213	dei boschi pomeridiani	8	2 7
214	dove i sogni soffiano ritmi liberi	11s	3 5 8 10
215	dentro i calami dell'Avvenire!	10	3 6 9

Analisi metrica

Dodici strofe di varia misura, dai sei versi della penultima strofa, agli oltre trenta versi della nona e della decima strofa. Un'ampia varietà caratterizza anche le misure versali, in grado di oscillare da tre (v. 212) a più di venti sillabe (v. 133). Circa un quarto dei versi della poesia sono riconducibili a misure tradizionali, dal trisillabo all'endecasillabo, quest'ultimo spesso accentato irregolarmente (vv, 165, 173, 188, 214), ipometro (vv. 98, 120, 181) o ipermetro (es. vv. 33, 67, 123, 166, 177, 180, 187, 191, 204, 205), dove in molti casi le sillabe in eccesso sono marcate dall'interpunzione. I rimanenti tre quarti del testo sono occupati invece da versi lunghi, quasi sempre scomponibili in segmenti tradizionali: la maggior parte di questi si attestano tra le tredici e le diciassette sillabe, vale a dire intorno alla misura dell'esametro barbaro, mentre solo una trentina di versi superano questo limite.

In generale, è stato opportunamente notato che queste caratteristiche metrico-ritmiche devono molto al modello del dramma musicale e alle contemporanee conquiste espressive compiute da alcuni

musicisti del tempo, primo tra tutti il Debussy cui la poesia è dedicata.⁹⁷⁷ Proprio a questo tipo di esperienza, come già intuito da Mengaldo, si possono ricondurre molte caratteristiche proprie di alcuni incunaboli versoliberisti, quali l'intensa polimetria e l'impiego di versi eccentrici o di versi lunghi di andamento discorsivo. Sembra innegabile in effetti che queste indicazioni interpretative possano applicarsi anche a molti dei testi più sperimentali di Paolo Buzzi, soprattutto in ragione della sua dichiarata e coltissima passione per la musica.

Venendo ad analizzare più da vicino la morfologia dei versi lunghi di quest'ode, si può notare innanzitutto che molti sono interpretabili come alessandrini o versi pseudo-barbari. Tuttavia, se molto spesso si trova un recupero abbastanza esatto dell'esametro carducciano, nella forma settenario più novenario (vv. 17, 57, 79, 112, 118, 126, 160) o in altre forme altrettanto comuni, come soprattutto quella settenario più ottonario (vv. 14, 66, 119, 139, 146, 151, 172, 197), in molti casi la composizione di questi versi lunghi risulta molto più libera e imprevedibile di quella barbara. Si possono individuare infatti versi che presentano una struttura esametrica invertita (es. vv. 1, 74, 86, 182, 186, 210), versi tripartiti (es. vv. 5, 25, 34, 96, 107, 113, 132, 138, 153-155, 183-184), versi composti da emistichi molto lunghi, soprattutto endecasillabi (si contano più di trenta versi composti dall'endecasillabo accoppiato a un'altra unità tradizionale, quasi sempre quinario o settenario). Piuttosto diffuse sono anche le combinazioni con un verso poco nobile come l'ottonario, usato anche in forma thoveziana (es. v. 84). Insomma, in generale si può dire che l'intento di Buzzi sia proprio quello di dare vita a «combinazioni eterodosse», costruite sul principio di un'«attesa continuamente elusa», se non quello della «dissonanza vera e propria».⁹⁷⁸ Il verso lungo così composto, dunque, viene a rappresentare una sorta di «*mise en abyme* del sistema allusivo, contrastivo e geneticamente ambiguo che caratterizza l'intero componimento».⁹⁷⁹

Particolarmente rilevante, a questo proposito, è l'uso insistito e veramente pervasivo che Buzzi fa di versi ed emistichi tronchi e soprattutto sdrucchioli (amplificato dalla ricorrenza di parole sdrucchiole anche in posizione meno rilevata). Se normalmente l'anomalia ritmica di questi versi viene tollerata e riassorbita in un contesto di regolarità metrica, in un componimento vario e ambiguo come questo l'abuso di tali forme non fa che mettere in luce con maggiore evidenza – con ostentazione – il gioco di allusione e infrazione della norma (principalmente sillabica). Per fare un unico esempio, si veda il v. 105 («e di carni! Ma palpitano, | palpitano i cadaveri!»), tradizionale alessandrino composto però da un settenario addirittura bisdrucchiolo e da uno sdrucchiolo.

Altrettanto utili allo scopo di sottolineare l'interferenza tra diversi principi costruttivi e interpretativi dei versi sono poi tanto i versi ritmico-accentuali quanto i versi semantico-discorsivi. Alla

⁹⁷⁷ BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., pp. 316-317.

⁹⁷⁸ *Ivi*, pp. 325-326.

⁹⁷⁹ *Ivi*, p. 327.

prima categoria può essere ricondotto un verso come il 32 («giungono lettere pallide cerulee! Sigillano»), dove alla lettura sillabica in ottonario e settenario (peraltro anche qui entrambi sdruccioli) si affianca la possibilità, suggerita da Bertoni, di una scansione in quattro piedi dattilici separati da un anfibraco.⁹⁸⁰ Per quanto riguarda i versi di natura semantica, poi, si possono riportare diversi esempi: il v. 115 («Sentimmo fremere le corde dell'odio loricato d'amore»); il v. 132 («Ebbimo le vene ch'erano foreste su giardini d'amore»); il v. 138 («e stiracchiammo le cuoia nella convulsa spira della voluttà»); il v. 175 («vedemmo le nudità che si fondevano contro la notte esclusa»); o ancora i vv. 162-163 («e i baci vengono dai mille rivi della terra | e ogni bacio divora un nervo di dolcezza»), peraltro legati tra loro dall'anafora in apertura e dall'assonanza in chiusura. In tutti questi casi le misure tradizionali, per di più non sempre facilmente individuabili, «si saldano in unità davvero nuove e non classificabili secondo criteri tipologici consueti».⁹⁸¹

Così, sebbene sia possibile individuare alcuni *enjambements* anche piuttosto forti,⁹⁸² il testo nel suo complesso sembra dominato soprattutto da «impulsi di indole logico-semantica»,⁹⁸³ oltreché dagli «innervamenti parallelistici» e anaforici che analizzeremo meglio più avanti. E questo è visibile soprattutto a livello della struttura strofica, dal momento che ogni strofa è in sé sintatticamente e logicamente compiuta, e sembra corrispondere a «un criterio interno di svolgimento, una soluzione specifica e coerente dei rapporti di tensione tra ritmo e metro, tra ritmo e sintassi».⁹⁸⁴

Rime e figure di suono

Non è possibile individuare uno schema di rime ricorrente all'interno delle strofe, e in generale si può dire che le rime tradizionali siano piuttosto rare. Ciononostante si può segnalare la funzione ritmica strutturale svolta dalle numerosissime assonanze, consonanze e allitterazioni (oltreché dalle ripetizioni analizzate qui sotto). Si veda per esempio una sequenza come quella dei vv. 147-168, interamente legata da una fitta trama di consonanze e assonanze, senza che quasi nessun verso rimanga irrelato; in questo contesto trova spazio anche una regolare rima in punta di verso (vv. 149-151, *capellatura: natura*), senza tuttavia assumere in alcun modo una rilevanza preponderante sulle altre figure di suono che la circondano, che risultano decisamente predominanti.

Se assonanze e consonanze – insieme con le anafore – sostituiscono le rime nel garantire la compattezza verticale del testo, le allitterazioni tramano i versi di legami a livello per lo più orizzontale. Al di là dell'attacco in sibilante della poesia («noi vogliam selve di sogno»), si può esaminare l'esempio

⁹⁸⁰ Ivi, p. 328.

⁹⁸¹ *Ibidem*.

⁹⁸² Per un'interpretazione approfondita e convincente degli *enjambements* di questo testo, si veda BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., pp. 321-323.

⁹⁸³ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 244.

⁹⁸⁴ BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., p. 318.

offerto dai vv. 28-30: i primi due versi sono attraversati dal suono fricativo labiodentale, sonoro in un caso e sordo nell'altro, mentre il v. 30 insiste sul nesso bilabiale sonora e vocale aperta, soprattutto nella sequenza *am* (che chiaramente riecheggia l'*amore* del verso precedente, a sua volta in rima interna con *ardore*), ma anche invertita in *ma* (in *anima*).

Figure retoriche e di ripetizione

Come già accennato, la funzione delle rime tradizionali viene sostituita a livello verticale da anafore e parallelismi, impiegate sia a distanza lunga che ravvicinata. Particolarmente evidente e ricorrente è la rima grammaticale che lega le voci verbali coniugate alla prima persona plurale del passato remoto. Si tratta di una desinenza che attraversa l'intera poesia, ma che in alcune sequenze si infittisce in modo particolare, come ai vv. 54-64, 132-139, 169-176. Più in generale, l'insistenza sulla prima persona plurale, tramite le desinenze verbali o tramite i pronomi, è molto frequente nel testo, soprattutto in apertura di strofa. Non a caso il primo verso della prima strofa si apre proprio con il pronome soggetto (*noi*), seguito naturalmente da un verbo alla prima persona plurale (*vogliam*), entrambi recuperati in anafora pochi versi dopo (v. 8). Qualcosa di simile avviene alla seconda strofa, dove al primo verso si trova il pronome oggetto (*ci*), mentre un verbo alla prima persona plurale apre il secondo (*odiamo*), il terzo (*amiamo*) e il settimo verso (*amiamo*), ancora con anafora. Un pronome possessivo apre anche la terza strofa (*nostra*), mentre una forma al passato remoto apre la sesta (*amammo*), la settima (*fummo*), l'ottava (*vedemmo*), la nona (*ebbimo*) e la decima (*entrammo*) strofa.

Oltre a questo, si possono individuare anche altri parallelismi di tipo strutturale o sintattico, come quello che lega i vv. 46, 48, 50 o quello ancora più insistito che si trova ai vv. 154-155.

Tra le figure di ripetizione di tipo più strettamente semantico, poi, si possono individuare sia brevi ritornelli che legano versi simili a distanza, come ai vv. 84 e 89 («E fummo alle grotte [azzurre]»), o ai vv. 114 e 127 («Le gelosie sui talami»), sia, soprattutto, la ripetizione insistita di una stessa parola (identica o variata tramite poliptoto o figura etimologica) all'interno dello stesso verso o nello stretto giro di pochi versi. I casi di ripetizioni di questo tipo sono davvero numerosissimi: si segnalano, per esempio, la sequenza dei vv. 31-43, interamente sorretta dalle ripetizioni del verbo *leggere* e del sostantivo *lettera*, amplificate dalla rima identica *sigillano* (vv. 32-33) e dal poliptoto del verbo *giungere* (vv. 31-32); la sequenza dei vv. 63-72, invece, al di là dell'anafora di «fontane profonde», si fonda su un fitto gioco fonico creato dalla ripetizione del verbo *amare*, con le sue coniugazioni e derivazioni, e del sostantivo *mare*, rilevato per due volte in posizione di rima. A questo proposito, si noti anche la ripetizione della parola *mare* per ben cinque volte ai vv. 106-110. Per quanto riguarda infine le ripetizioni di un identico termine nel medesimo verso, quasi in funzione di eco, si vedano almeno i vv. 58 e 194, dove la stessa parola (rispettivamente, *mille* e *andava*) si ripete per ben tre volte in sequenza.

Inno alla guerra		Struttura del verso	Posizione accenti
1 ⁹⁸⁵	<u>O Guerra!</u> <i>E dovrò morire</i> in un letto	6t+6	2 5 7 10
2	<u>rosso</u> – fors'anco – d'una mascherata di Viatico:	11+4s	1 4 6 10 14
3	<i>io, che amo</i> quei <u>rossi</u> di sangue profusi:	6+6	2 5 8 11
4	<u>io</u> , dentro una camera angusta	9	2 5 8
5	dove anche l'aria è comprata:	8	1 4 7
6	<u>io, che</u> aborro i campanelli sagristi [˘] ed <u>amo</u> le trombe	11+6	3 7 10 12 15
7	<u>squillanti</u> lunghe nei suoni che cercano i cieli	8+6	2 4 7 10 13
8	che gettan le febbri del volo ascendente alle vene:	6+9	2 5 8 11 14
9	<i>io, che amo</i> i galoppi equestri [˘] e i lampi d'acciaio:	8+6	2 5 7 10 13
10	<i>io, che amo</i> i vortici fragorosi delle ruote di carro,	10+8	2 4 9 11 14 17
11	<i>io, che amo</i> <u>tutte</u> le tempeste sotto <u>tutti</u> gli uragani!	9+8	2 4 8 10 12 16
12	<u>O Guerra!</u> <i>E dovrò morire</i> , per <u>volontà</u> della <u>Morte</u>	8+8	2 5 7 9 12 15
13	non per <u>volere</u> mio!	7	1 4 6
14	E <u>dovrò</u> lasciare con gli occhi [˘] una <u>Patria</u> sempre l'uguale,	9+9	3 5 8 12 14 17
15	<u>la Patria</u> dei travicelli,	8	2 4 7
16	non crear del mio spasimo, nell'angoscia carnefice bella,	7+10	3 6 11 14 17
17	<u>la Patria</u> novissima,	6	2 5
18	<u>la Patria</u> degli Eroi!	7	2 6

19	<u>O Guerra!</u> <u>Fa che</u> almeno sulla mia tomba	7+5	2 4 6 8 11
20	venga piantata, un giorno, qualche bandiera!	7+5	1 4 6 8 11
21	<u>Fa che</u> su quella, un'ora, [˘] incrocin <u>due</u> lame d'odio valenti,	7+11	1 4 6 9 12 14 17
22	<u>che due</u> cuori trafitti dian <u>sangue</u>	10	3 6 9
23	e <u>che</u> dal <u>sangue</u> nasca una messe di Rose del Bengala!	10+7	4 6 9 12 16
24	<u>Fa che</u> traverso i miei sonni profondi	11	1 4 7 10
25	rimbombi qualche bellissima [˘] eco postuma artiglieria!	11+6	2 4 7 10 12 16
26	<u>O Guerra!</u> <u>Fa ch'io</u> non m'addormenta vivo in questa terribile ignavia:	9+10	2 5 8 12 15 18

⁹⁸⁵ La numerazione inizia dalla terzultima strofa del testo, dunque naturalmente non corrisponde a quella originale.

27	<u>fa ch'io</u> , morendo, spero ed esulto alla speranza	5+9	2 4 6 9 13
28	di risvegliarmi agli Astri	7	(2) 4 6
29	sol per la legge dell'ecatombe eterna!	5+7	1 4 9 11

30	<u>O Guerra!</u> E se tu non m'avrai	9	2 5 8
31	divino alunno in questa <u>vita</u> , in un'altra	5+8	2 4 8 11
32	(credo, tra' vortici sanguinei del mio Sogno ,	5+7	1 4 8 12
33	un'altra <u>vita</u> , spesso e non la credo) <u>fa, o Guerra</u> ,	11+3	4 6 10 12 14
34	<u>ch'io</u> rinasca <u>Guerriero</u> , ' in suono di oricalchi!	7+7	3 6 8 12
35	<u>Fa che</u> il mio canto d'oggi	7	1 4 6
36	mi prepari un'Anima di Cesare	10s	3 5 9
37	sul cavallo schiumante ' in corsa dell'Avvenire!	7+8	3 6 9 11 14
38	<u>Fa ch'io</u> riveda la luce sulla cima d'un <u>Popolo</u> ,	8+7s	1 4 7 11 14
39	di due <u>Popoli</u> grandi terribilmente in armi l'altro contra l'uno!	7+7+6	3 6 11 13 15 19
40	<u>Fa ch'io</u> mi sappia, al fine,	7	1 4 6
41	Io Gladiatore sottilissimo	9s	1 4 8
42	ora vinto e vestito di panno	10	1 3 6 9
43	in questa vita dai fiacchi borghesi ambigui,	5+8	2 4 7 10 12
44	la Vittoria strepitosa, ' un giorno, altrove, in un cielo,	8+8	3 7 10 12 15
45	fra un cerchio di milizie <u>nude</u> ed eroiche,	7+5	2 6 8 11
46	Io, figlio degli Eroi più <u>nudi</u> e più fantastici,	7+7s	2 6 8 12
47	Imperatore e Pontefice pronto al Suicidio.	8s+5	(1) 4 7 10 13

Analisi metrica

Si tratta delle ultime tre strofe dell'*Inno alla guerra*. L'inno è composto in totale da sedici strofe, quasi tutte di misura compresa tra i dieci e i tredici versi, con l'eccezione della tredicesima (22 versi), della quattordicesima (18 versi) e dell'ultima strofa (19 versi). In generale si può notare una netta prevalenza dei versi lunghi composti sulle misure tradizionali, che comunque restano ben rappresentate. Per limitarci a queste strofe finali, si trovano una quindicina di versi brevi dal settenario all'endecasillabo. All'interno dei versi lunghi, poi, oltre a queste misure ricorrono con una certa frequenza anche emistichi quinari e senari. In percentuale, colpisce l'alto numero di ottonari, usati sia raddoppiati sia in combinazione con altri metri. Anche in questo caso non è sempre facile individuare con esattezza i

segmenti tradizionali che compongono i versi di Buzzi, in quanto le loro combinazioni riescono a dare vita a nuove unità ritmiche, dove sembra prevalere la prosodia naturale del discorso. Ancora più difficile applicare una scansione piuttosto che un'altra in quei versi dove l'autore non inserisce alcuna pausa logico-sintattica tramite punteggiatura; è il caso, per esempio, del v. 7 («squillanti lunghe nei suoni che cercano i cieli»), interpretabile anche come combinazione di quinario e novenario dattilico, o del v. 25 («rimbombi qualche bellissima eco postuma artiglieria»), o ancora del v. 43 («in questa vita dai fiacchi borghesi ambigui»).

A proposito del rapporto tra metro e sintassi si può notare che, nonostante il tono retorico del componimento favorisca una corrispondenza tra contenitore metrico e contenuto semantico, continuano a sopravvivere alcuni forti *enjambements* (in particolare si noterà che talvolta vengono spezzate le coppie sostantivo-aggettivo, come ai vv. 1-2 e 6-7), come tipico dello stile dissonante di Buzzi.

Rime e figure di suono

In tutto l'*Inno* non si trovano rime tradizionali; tuttalpiù si possono rintracciare alcune assonanze e qualche epifora (*grande* alla quarta strofa, *ognuno* all'ottava e *nuvole* alla nona), oltre alla tendenza a collocare in posizione di rima alcune parole tematiche (*morte, sangue, tomba*, eccetera).

Figure retoriche e di ripetizione

La funzione strutturante delle rime in questa poesia è interamente delegata alle numerose anafore e ripetizioni. Le ultime tre strofe sono state scelte proprio perché esemplificative di questo procedimento retorico tipico del testo in analisi. Innanzitutto tutte e tre le strofe sono aperte dall'invocazione alla *Guerra*, in tutti e tre i casi ribadita anche qualche verso più avanti (vv. 12, 26 e 33, cui si aggiunge il *Guerriero* del v. 34, dove la ripresa è fatta tramite figura etimologica). Si tratta di un'invocazione che inizia in apertura della seconda strofa, e si propaga, attraverso la sesta e la decima strofa, fino alla fine della poesia, dove appunto diventa insistita e centrale. Oltre a questa anafora che lega a distanza diverse strofe, se ne possono poi individuare diverse altre che contribuiscono soprattutto alla compattezza delle singole stanze, come la ripetizione di *Patria* e soprattutto di «io che amo» (o semplicemente di *io* o «io che») nella prima strofa qui analizzata, o l'anafora di «fa che» o «fa ch'io» nella seconda e nella terza.

Grande Elegia Romana		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<i>O Roma!</i> A piangere sotto la quercia morente	8+6	2 4 7 10 13
2	di Sant'Onofrio, io non m'ebbi che duolo! Pace io sperava,	11+6	4 7 10 12 16

3	gioia di firmamenti penetrati nel fulmine del pensiero.	11+8	1 6 10 13 18
4	Gli azzurri che volavano fra le cupole	12s	2 6 11
5	Tue, or sopra, or sotto, intorno, [^] ebbri, infiniti,	7+5	2 4 6 8 11
6	mi recarono <u>l'anima</u> con loro. <u>L'anima</u> è morta ancora.	11+7	3 6 10 12 15 17
7	<u>Chi</u> raccoglierà il cadavere dell'anima mia?	8s+6	1 5 7 11 14
8	<u>Chi</u> la seppellirà sotto i cipressi della Piramide Cestia?	11+8	1 6 10 15 18
9	<u>Chi</u> verrà con una lacrima superstite	12s	3 7 11
10	nelle pupille che piansero il Cuor dei Cuori ?	5+8	1 4 7 10 12
11	<i>Fede non ho che nelle corve.</i> [^] Amano i fastigi del Colosseo	9+11	1 4 8 10 14 19
12	e danno il gracchio che leva [^] echi di secoli dalle mura nere.	8+5s+6	2 4 7 9 12 17 19
13	<i>Fede non ho che nelle corve.</i> [^] E nelle serpi.	9+5	1 4 8 10 13
14	Mordono i calcagni alle vergini che passano ignude	9s+6	1 5 8 12 15
15	col fior caduco in mano.	7	2 4 6

16	<i>O Roma!</i> Venni con pioggia di cielo [^] e con lacrime mie.	11+7	2 4 7 10 14 17
17	Sull'Agro, il finimondo delle stille rigurgitava	11+5	2 6 10 15
18	fumigante. Ogni verzura	8	3 7
19	parea sparsa di cenere. Turbine folli	8s+5	2 4 7 11 13
20	erano le colonne diafane delle atmosfere.	7+8	1 6 8 11 14
21	Io <u>moriva</u> , <u>moriva</u> ! [^] Agli acquedotti soli	7+7	3 6 11 13
22	<u>s'appuntava</u> il mio spirito, cercando un filo d'acqua	7s+7	3 6 10 14
23	colorito d'argento e d'azzurro [^] e di smeraldo lontano.	10+8	3 6 9 (11) 14 17
24	<u>Io cercavo una donna</u> lungo il traino, [^] una di quelle sole	11+7	3 6 10 12 15 17
25	che <u>viaggiano</u> , <u>viaggiano</u> , <u>viaggiano</u> come gli acquedotti.	9s+6	2 5 8 11 15
26	<u>Io cercavo una donna</u> .	6	3 6
27	E non <u>trovavo</u> che filari di mummie in vesti di merino	9+9	4 8 11 13 17
28	<u>io contava</u> le goccioline cadenti	11	3 6 10
29	e i polledrelli che il traino <u>inferociva</u> .	12	4 7 11

30	<i>O Roma!</i> Pronunziare il Tuo nome sacro	12	2 6 9 11
31	sulla sponda delle atmosfere, vederti ebbra d'azzurri	9+7	3 5 8 11 15

32	e di rosei spiriti sotto l'arco dell'Infinito	7+9	3 6 9 11 16
33	<i>fu, quasi, empire dell'Universo l'anima,</i>	5+7	2 4 9 11
34	<i>fu, quasi, dell'anima ^ empire l'Universo.</i>	6s+7	2 5 9 13
35	<i>Ero felice con Te sposa nell'orbe duplice delle pupille.</i>	9+11	1 4 8 11 13 16 19
36	<u>P</u> are <u>a</u> che i sensi avessero compresa la bellezza e la gloria.	7s+10	2 4 6 10 14 17
37	Chiusero (forse) in un bacio se stessi ed il Mistero.	8+7	1 4 7 10 14
38	<i>Ero felice. Piovevano le perle e i crisopasi:</i>	5+11	1 4 7 11 15
39	io Ti <u>vedea</u> , dentro la pioggia p <u>az</u> za meravigliosa,	5+5+7	1 4 6 9 11 (13) 16
40	come ferma nel brivido.	7	3 6
41	<i>Ero felice. Pur mi <u>mordeva</u> quella solitudine</i>	5+11s	1 4 6 9 11 15
42	<u>m</u> ia della carne, quel rostro dell'anima	5+6s	1 4 7 10
43	<u>m</u> ia, nata colomba ^ ed aquila voluta.	6+7	1 2 5 8 12
44	E mi <u>beveva</u> , io, l'aura dolce sacra immensa	5+9	4 7 9 11 13
45	Avvelenando.	5	(1) 4

Analisi metrica

L'elegia a Roma è composta da quattordici strofe in totale, di misura variabile compresa tra i quattordici e i venticinque versi. Le prime tre strofe sono sembrate sufficientemente rappresentative dell'intero componimento, in quanto esemplificano sia le varie tipologie versali sia le diverse strategie retoriche impiegate nel testo.

Per quanto riguarda i versi, si vede come misure metricamente ben riconoscibili si alternino a versi lunghi non sempre facilmente scomponibili in unità tradizionali. Si possono trovare sia versi brevi, composti anche da una singola parola (es. *avvelenando*, al v. 45; ma nella nona strofa si trova un verso ancora più breve, costituito dal solo verbo *volat*), sia versi che raggiungono le venti sillabe ciascuno. I versi di misura tradizionale comprendono unità dal trisillabo all'endecasillabo, anche se quest'ultimo risulta spesso ipermetro (es. vv. 4, 9, 29, 30). I versi lunghi, invece, sono generalmente scomponibili in unità brevi tradizionali, come di consueto; tra questi si possono infatti individuare diversi alessandrini (es. vv. 21 e 22) ed esametri barbari abbastanza regolari (es. vv. 32, 44). In molti casi, tuttavia, la scansione dei versi lunghi non è affatto immediatamente riconoscibile: anche in questa poesia, cioè, accade di frequente che l'accostamento di misure tradizionali dia luogo a unità ritmicamente nuove, dove molto più forte risulta la motivazione logica e semantica alla base del verso. È il caso, per esempio, del v. 12 («e danno il gracchio che leva echi di secoli dalle mura nere») o del v. 27 («E non

trovavo che filari di mummie in vesti di merino»), la cui scomponibilità in unità minori non è per nulla scontata e comunque non univoca.

Molto interessante è anche il caso dei versi dove la regolarità ritmico-accentuale si sovrappone a quella sillabica, come il v. 25 («che viaggiano, viaggiano, viaggiano come gli acquedotti»), dove la ripetizione del verbo all'imperfetto determina un'insistita cadenza dattilica in buona parte del verso, o il v. 44 («E mi beveva, io, l'aura dolce sacra immensa»), dove la sequenza di parole bisillabiche accentate sulla prima sillaba attribuisce un evidente ritmo trocaico a tutto il secondo emistichio. Inoltre, in entrambi i casi, le cellule ritmiche che scandiscono il verso tendono per lo più coincidere con le parole che lo compongono, così che la struttura ritmica del verso sembra ancora una volta funzionale al rilievo delle singole parole e del loro significato.

Alla centralità del principio semantico che domina il testo, però, fanno da contrappunto anche in questo caso alcuni forti *enjambements* (vv. 1-2, 4-5, 17-18, 18-19, 22-23, 41-42, 42-43).

Rime e figure di suono

Nel testo non si trovano rime, e nemmeno assonanze o consonanze; eventuali eccezioni dovranno essere riconducibili a casualità piuttosto che a scelta intenzionale dell'autore. La tradizionale funzione delle rime, infatti, è sostituita interamente dalle figure di ripetizione. Qualche rilievo possono assumere, semmai, alcune allitterazioni (es. v. 10 o vv. 38-39).

Figure retoriche e di ripetizione

Tutta la struttura del testo è sostenuta da varie forme di ripetizione. La più evidente è senza dubbio l'invocazione anaforica a Roma che apre tutte e quattordici le strofe, legando insieme l'intera poesia. In ciascuna strofa, poi, si possono trovare ripetizioni specifiche: è il caso dell'anafora di *chi* nella prima strofa, così come dei ritornelli che legano i vv. 11 e 13, 24 e 26, 33 e 34, 38 e 41.

Particolarmente rilevante, infine, sembra l'insistenza sulle forme verbali all'imperfetto: si tratta di una sorta di rima grammaticale che, grazie alla ripetizione di desinenze simili, svolge un valore sia ritmico che fonico e produce un effetto di sospensione temporale in parte simile a quello creato dalle forme in *-ing* in lingua inglese.

3.13.2 *Poema dei quarantanni* (1922)

Whitman		Struttura del verso	Posizione accenti
1	L'oltremare, l'oltremondo,	8	3 7
2	la barbarie gran madre delle civiltà,	7+6t	3 6 12
3	il canto novissimo, senza progeniture, grande,	6s+9	2 5 8 13 15
4	libero come tutte le Patrie sotto tutti i Cieli.	10+6	1 6 9 13 15
5	O impuro divino: ~ e se mi feci uno stile	6+8	2 5 10 13
6	volante, fu sapendo che odiavi la sintassi	3+11	2 6 9 13
7	Taglio e luce e suono di scure è ne' tuoi ritmi.	6+7	1 3 5 8 12
8	L'anima, in te, per te, s'accavalla con le onde,	7t+8	1 4 6 9 13
9	si pasce di scintille sui gorgi,	10	2 6 9
10	tocca le prode vergini,	7s	1 4 6
11	crea Manhatt dai mille visi,	9	1 4 6 8
12	tesse le bandiere degne delle stelle, rulla	6+8	1 5 7 11 13
13	la marcia funebre degli Eroi giovinetti e veterani,	5s+11	2 4 9 12 16
14	spira il vento che ricongiunge le ceneri dei morti	9+7	1 3 8 11 15
15	in una teoria di rose calde pazze di gioire,	8+8	2 5 7 9 11 15
16	sussurri di celeste morte alza sulle anime.	7+7s	2 6 8 9 13
17	Poeta: sculto sei con la fiaccola alta – nel mio sogno –	7+11	2 4 6 10 13 17
18	a picco il mar dell'Arte, come la Statua della Libertà.	7+11t	2 4 6 11 13 17

Analisi metrica

Diciotto versi eterometrici, di cui solo quattro di misura tradizionale: un settenario sdrucchiolo (v. 7), un ottonario fortemente bipartito in due quadrisillabi (v. 1), un novenario a sua volta scomponibile in due quinari (v. 11) e un decasillabo al v. 9, forse interpretabile come endecasillabo ipometro. Anche nel v. 6 è possibile leggere un endecasillabo tradizionale con un prefisso trisillabico (*volante*). Tutti gli altri versi, di misura compresa tra le tredici e le diciotto sillabe, sono scomponibili in segmenti tradizionali, per lo più riconducibili all'alessandrino (con qualche variazione anisosillabica) e all'esametro barbaro, mai riprodotto però in forma canonica. Alla suggestione barbara si possono forse ricondurre anche i due versi finali, scomponibili in settenario e endecasillabo, secondo la modalità luciniana. Si segnala infine al v. 15 un doppio ottonario thoveziano.

Si tratta dunque di versi riconducibili alla tipologia di verso lungo sperimentato da Buzzi già nelle opere precedenti, un verso lungo che ricerca effetti ritmici e musicali nuovi attraverso la varietà e la non prevedibilità con cui vengono combinati i suoi componenti.

Per quanto riguarda il rapporto tra metro e sintassi, si segnalano due soli *enjambements* molto forti nella poesia: il primo, tra i vv. 5-6, serve a mettere in forte rilievo una dichiarazione di centrale importanza, vale a dire il riconoscimento da parte di Buzzi dell'influenza del verso libero whitmaniano sulla propria sperimentazione stilistica ed espressiva; il secondo, tra i vv. 12-13, sembra impiegato invece per non separare il verbo *rulla*, sintatticamente legato al v. 13, dalla sequenza allitterante del v. 12.

Rime e figure di suono

Nel testo non si trovano rime, e nemmeno assonanze o consonanze di particolare rilievo. L'attenzione del poeta ai suoni, in questa poesia, è rintracciabile solo in alcune allitterazioni, come quella già citata del v. 12, dove all'insistenza sul suono laterale (per lo più accoppiato alla vocale *e*) si aggiunge l'allitterazione in dentale sonora.

Figure retoriche e di ripetizione

Colpisce soprattutto la ripetizione che apre la poesia, con l'omeoarto delle due lunghe parole che compongono il verso iniziale (*oltremare* e *oltremondo*). Al di là di questo, si trovano nel testo altre ripetizioni (*gran/grande* vv. 2-3, *tutte/tutti* v. 4), ma non si rintracciano anafore o parallelismi rilevanti come altrove nella produzione bazziana.

3.14 Enrico Cavacchioli

3.14.1 *Cavalcando il sole* (1914)

Tempo di tamburo ⁹⁸⁶		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<i>O voi che verrete dopo di me,</i>	11t	2 5 7 10
2	e avrete l'agilità felina della giovinezza,	10+6	2 7 9 11 15
3	e il cielo chiaro nelle pupille infinite,	5+8	2 4 6 9 12
4	sventolate il mio cadavere come una bandiera!	8s+6	3 7 10 14

5	Io vi ho insegnato l'estasi	7s	1 4 6
6	divina del libero canto: quella che il dervis trova	9+7	2 5 8 10 13 15
7	nella vertigine della sua danza infernale,	5s+8	1 4 7 10 13
8	e vi ho detto che il giallo frinire delle cicale	10+5	3 6 9 11 14
9	monotone nel meriggio incendiato di sole	8+7	2 5 7 10 13
10	non fa mai prevedere l'ultima sera del canto.	7+8	3 6 8 11 14
11	Ho schiaffeggiato le <u>vostre</u> anime molli e vili	5+9	4 8 11 13
12	sì che la <u>vostra</u> razza si fonde con la <u>vostra</u> storia:	7+9	1 4 6 9 13 15
13	come l'uragano livido confonde i lamenti della paura.	8s+11	1 5 7 11 14 16 19

14	Se siete invasati d'amore, v'ho detto di giacere	9+7	2 5 8 11 15
15	su' letti di sabbia azzurra, coi piedi ignudi bagnati	8+8	2 5 7 10 17 20
16	da un gelido torrente scivolato dalla luna!	7+8	2 6 10 14
17	I pazzi <u>urlino!</u> E gli uomini che dicono di pensare	7s+7	3 6 10 14
18	<u>s'addormentino:</u> accosciati gli uni sugli altri	4s+9	3 8 10 13
19	per morire distrattamente,	9	3 (5) 8
20	accorgendosi d'essere vivi!	10	3 6 9

⁹⁸⁶ Il testo che qui si riporta è quello dell'antologia dei *Poeti futuristi* del 1912 (pp. 200-201), che presenta qualche piccola variante rispetto a quello edito in *Cavalcando il sole*, anche se non si tratta di interventi particolarmente significativi dal punto di vista metrico.

21	Questa forza satanica che dà	11t	3 6 10
22	l'illusione torrida di un infinito dominio	6+8	3 5 11 14
23	vi accompagni, o <u>voi</u> , che verrete dopo di me!	4+11t	3 5 8 10 13
24	Allora, al rullo potente dei funebri tamburi,	8+7	2 4 7 10 14
25	rovesciate d'un colpo ~ il mondo che trapassa	7+7	3 6 9 13
26	con questa leva d'oro che ho forgiato per <u>voi</u> !	7+7	2 4 6 10 13

Analisi dei testi

Quattro strofe eterometriche, rispettivamente di quattro, nove, sette e sei versi ciascuna. Su ventisei versi totali, cinque sono versi tradizionali dal settenario all'endecasillabo (anche se uno, il v. 1, è accentato irregolarmente sulla quinta sillaba); due, proprio in chiusura, sono regolarissimi doppi settenari. I diciannove versi rimanenti, che costituiscono dunque la forma predominante nel testo, sono tutti versi lunghi, compresi tra le quattordici e le ventuno sillabe, scomponibili in misure tradizionali. Di questi, circa una decina sono riconducibili a forme abbastanza canoniche dell'esametro barbaro (qui inclusi anche i vv. 13 e 17, per quanto meno regolari), e quasi altrettanti possono essere interpretati come pseudo-esametri dalla struttura invertita. I versi non classificabili in queste categorie, dunque, sono pochissimi: si tratta del v. 15, doppio ottonario, e del v. 9, scomponibile forse in trisillabo e decasillabo manzoniano (anche questo, tuttavia, interpretabile come pseudo-esametro composto da ottonario e settenario). In conclusione, perciò, questo «libero canto» non presenta in realtà forme particolarmente rivoluzionarie.

Rime e figure di suono

Nel testo si individua una sola rima, ai vv. 7-8, troppo evidente per essere del tutto casuale, e tuttavia troppo isolata per poter svolgere qualsiasi funzione strutturale nel testo. Lo stesso vale per i pochi altri legami fonici presenti nel testo, come la consonanza che lega i due emistichi del v. 14 e poi lo stesso v. 14 con il v. 17.

Figure retoriche e di ripetizione

Nel testo si rintracciano alcune ripetizioni, anche se il loro impiego non risulta sufficientemente frequente da riuscire a svolgere una funzione effettivamente strutturale. Tra queste, si segnala soprattutto il ritornello ripetuto in apertura e in chiusura della poesia, al v. 1 e al v. 23. Abbastanza evidente è poi l'insistenza sui pronomi (vv. 11-12) e sulle desinenze verbali di seconda persona plurale.

Canto della via aperta		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Sterminata solitudine divina, che corrompo con l'ombra	12+7	3 7 11 15 18
2	del pensiero, se ti cavalco!	9	3 5 8
3	Via aperta, che conduci <u>dove</u> non so, ma che ignori	7+8	2 6 8 11 14
4	volgar calpestio di ciabatte sfrangiate dalla tua pietra viva!	9+10	2 5 8 11 15 18
5	Tu che cominci <u>dove</u>	7	1 4 6
6	fra due siepi si è perduta la città che fuma,	8+6	3 7 11 13
7	ed a volte t'insegue col fischio	10	3 6 9
8	delle sue ciminiere violente,	10	3 6 9
9	che atterrisce stormi di passeri contadini	6+8	3 5 8 13
10	incamminati verso la grondaia di una cattedrale;	11+6	3 6 10 12 16
11	sii tutta fresca di perle come una regina,	8+6	1 4 7 9 13
12	se la rugiada ti assale;	8	1 4 7
13	sii torrente di fango se la pioggia ti frusta;	7+7	1 3 6 10 13
14	sii nube di polvere se il sole d'estate ti affochi;	6s+9	2 5 9 12 15
15	accoglimi finalmeNTE	8	2 7
16	nel tappeto rotolaNTE della tua lunghezza!	8+6	3 7 11 13

17	Procederemo, allora, uomini che desiderate la mia strada!	8s+10	4 7 14 18
18	OvUNQUE <u>sia</u> la sosta della stanchezza, da qualUNQUE porta	7+11	2 6 8 11 15 17
19	spalancata nell'ombra vi facciate ingoiare, comUNQUE <u>sia</u>	7+7+5	3 6 10 13 16 18
20	il passo che ritma la vostra vita irrequieta!	6+8	2 5 8 10 13
21	Con la chitarra, cantando ^v alla fatica che vi martella,	8+10	4 7 12 14 17
22	<u>o</u> barcollanti come ebbri sotto la vanga che vi opprime,	8+9	4 7 9 12 16
23	<u>o</u> rotolati sulla complice forza dei treni,	5+10	4 8 11 14
24	<u>o</u> nella fuga meravigliosa delle automobili conquistatrici,	10+11	4 9 14 20
25	<u>o</u> sulle ale domate degli avvoltoi	7+5	3 6 11
26	che hanno cuori di macchina!	7s	3 6

27	Io sono con voi, mi vedete? Udite il mio passo di gigante	9+10	2 5 8 11 14 18
----	---	------	----------------

28	calpestare prima di voi la terra? <u>Ascoltatem</u> i, dunque,	11+7	3 5 8 10 14 17
29	almeno una volta,	6	2 5
30	se con la voce bronchiosa dei miei polmoni	8+5	4 7 9 12
31	v'insegno il cammino sconosciuto della via libera!	10+5	2 5 9 11 14
32	Soldati stretti sotto lo zaino, impigriti nella marcia,	10+8	2 4 6 9 13 17
33	<u>togliete</u> gli otturatori dai vostri fucili,	8+6	2 7 10 13
34	<u>abbandonate</u> i plotoni che vegliano nei bivacchi!	8+8	4 7 10 15
35	Operai gozzoviglianti nella fatica e nel vino;	8+8	3 7 9 12 15
36	pallide donne ciangottanti, col ventre pieno di figli;	9+8	1 4 8 11 13 16
37	adolescenti intisichiti nelle vetrerie, che foggiate	9+9	4 8 14 17
38	le bolle di sapone della vostra morte;	7+6	2 6 10 12
39	tessitrici dalle braccia esili, zampe industri di ragno;	9+7	3 7 8 11 13 16
40	uomini sazî della vita, con la podagra del sentimento;	9+10	1 4 8 13 15 18
41	in fondo alla via aperta, troverete tutti un ideale!	7+10	2 6 10 12 16

42	C'è l'esercito che attende ai confini ,	11	3 7 10
43	curvo su cannoni infernali ,	9	1 5 8
44	se mai <u>il nemico</u> apparisca: \vee <u>il nemico</u> di tutte le ORE,	8+10	2 4 7 11 14 17
45	il Dubbio. C'è l'officina più satanica del suo fragORE,	8+10	2 4 7 11 14 17
46	stretta nelle cinghie scivolanti dei motORI	6+8	1 5 9 13
47	che figliano maestosamente, regolarmente, altre macchine	9+8	2 (5) 8 (10) 13 16
48	di metallo dai lunghi bracci articolati, che l'uomo	7+9	3 6 8 12 15
49	debbon sostituire nella sua fatica monotona.	7+9s	1 (3) 6 10 12 15
50	Ci sono <u>gli amatori più validi per le vostre calde</u>	10+6	2 6 9 14 16
51	<u>carcas</u> se; e <u>le fornaci più roventi</u>	11	2 6 10
52	<u>per i vostri polmoni assetati</u> , \vee <u>ed i telai più frenetici</u>	10+8s	3 6 9 11 14 17
53	<u>per i vostri lenzuoli funebri</u> , tessuti di raggi di sole.	9s+9	3 6 8 12 15 18

54	<i>Ma più là! Ma più là</i> , del nostro cammino molteplice	7+9s	3 6 8 11 14
55	avanti a voi ed a me, che sono la perfezione del bene	8+11	2 4 7 9 14 17
56	e del male: perché in fondo alla mia strada	12	3 7 11

57	che non finisce mai, ^ io rotolo intorno alla terra	7+9	1 4 6 9 12 15
58	la periodica instancabilità della mia mortale stanchezza.	11+9	3 (7) 10 13 15 18
59	Ritroverete tutto, ma in una vita più triste	7+8	4 6 11 14
60	e più soave, che rinnoviamo dalle origini	5+9	4 9 13
61	per semplificarla, purché si proceda	12	1 5 8 11
62	sempre più avanti, dietro a un condottiero poeta	5+9	1 4 6 10 13
63	che unisce le stelle alla terra ^ e il divino all'umano.	9+7	2 5 8 12 15

64	Uomini avari e malfattori! Di donna che piAcE	9+6	1 4 8 11 14
65	abbiate affusolate mani che sfogliano fiori,	7+8	2 6 8 11 14
66	o adunchi artigli lanceolati dal coltello,	5+8	2 4 8 12
67	ed occhi d'ombra sinistri come la morte;	5+8	2 4 7 9 12
68	o saltellate voi volubili guizzi di gazza,	7+9	4 6 8 11 14
69	o la fuga strisciante del ladro impaurito,	7+6	3 6 9 12
70	o l'untuosa stanchezza della beghina cieca,	7+7	3 6 11 13
71	o lo spavaldo disprezzo dell'eroe morituro,	8+6	4 7 11 14
72	preti e soldati, democratici e duchi,	5+7	1 4 8 11
73	imperatori e cortigiane, ^ artieri e maestri, correte	9+9	4 8 11 14 17
74	dietro di me, senza basire!	9	1 4 8
75	E fasciate la terra col passo che sprofonda,	7+7	3 6 9 13
76	in una rinnovata velocità, in un nuovo ardimento:	12+7	2 6 11 14 17
77	<u>la vita vostra s'è chiusa, la vita nostra incomincia!</u>	8+8	2 4 7 10 12 15

Analisi metrica

Sei strofe di misura compresa tra i dieci e i sedici versi, per un totale di 77 versi. Di questi, quattordici (cioè circa il 20% del totale) sono versi tradizionali, dal senario al dodecasillabo (e qui possiamo forse includere anche il v. 56, come endecasillabo ipermetro). Tutti gli altri, invece, sono versi lunghi composti: a parte qualche doppio settenario (vv. 13, 38, 69, 70, 75), ottonario (vv. 34, 35, 36, 77) e novenario (vv. 4, 27, 37, 40, 47, 53, 73), con le rispettive variazioni anisosillabiche, quasi tutti gli altri sono riconducibili alla struttura dell'esametro barbaro o pseudo-barbaro (frequentemente con l'inversione dei due emistichi). Restano esclusi da questa classificazione solo un paio di endecasillabi ipermetri scomponibili in quinario più settenario (vv. 25, 72) e alcuni versi che sfiorano le venti sillabe,

più difficilmente interpretabili come esametri, come il v. 24 (scomponibile forse in decasillabo più endecasillabo) e il v. 58 (endecasillabo più novenario). In generale, si può sottolineare l'alta frequenza con cui viene impiegato l'ottonario, pari se non addirittura superiore al settenario.

Per quanto riguarda il rapporto metro-sintassi, nonostante la prevalenza dei versi che coincidono con un nucleo logico-sintattico, si rilevano non pochi *enjambements* (vv. 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 18-19, 37-38, 47-48, 50-51, 57-58, 64-65).

Rime e figure di suono

Nel testo si trova un'unica rima, inclusiva, ai vv. 44-45 (*ore: fragore*), intensificata dalla quasi rima del verso successivo (*motori*, v. 46); non particolarmente numerosi sono anche gli altri legami di tipo fonico, come assonanze (vv. 64-65), consonanze (vv. 15-16) e allitterazioni (es. vv. 65-66).

Figure retoriche e di ripetizione

Più rilevanti, anche se non particolarmente frequenti, le figure di ripetizione. In particolare, si possono segnalare le anafore della congiunzione disgiuntiva ai vv. 22-25 e poi 66-71, e soprattutto i parallelismi dei vv. 11-14 e 50-53, dove la stessa identica struttura sintattica viene ripetuta per tre volte.

Inno alla crudeltà		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Crudeltà , dea madre, oracolo corrosivo del mio calendARIO ,	8s+10	3 5 7 12 15 18
2	se tu ami aprirti il ventre senza gridare ,	7+5	2 4 6 8 11
3	e pungerti nei polpacci , [˘] e scorticarti la pelle ,	8+8	2 7 12 15
4	accecare i tuo i occhi perché vedano l'inconoscibile,	7+10s	3 6 10 (13) 16
5	con la curiosità viziosa del più nuovo e del più doloroso,	9+10	1 6 8 12 18
6	io sono come gli uomini della mia razza	7+5	2 6 9 12
7	il più legittimo figlio, che dorma nel tu o letto osceno.	8+9	4 7 10 14 16

8	Amo come te , [˘] abbattere le grandi foreste millenARIE	6t+7+7	1 5 7 11 14 18
9	che s'incendono nel tramonto [˘] in ogni tronco, di carminio;	9+9	3 8 13 17
10	e sollevare i mari [˘] in un'onda di schiuma volubile,	7+10	1 4 6 10 13 16
11	e far soffrire gli uomini che la menzogna ammantella ,	8+8	1 4 7 13 16
12	un contro l'altro, irragionevoli belve, dagli istinti di bruti,	9s+9	1 4 8 11 15 18
13	partite come folgori [˘] a sgominarsi e a morire.	7s+8	2 6 12 15

14	L'anima mia è tatuata di segni cabalistici,	8+7s	1 4 7 10 14
15	in ghirigori che sanno la tua insensibilità:	8+8t	1 4 7 10 (12) 15
16	vi leggeresti strane storie di cupidigie e di voluttà,	9+10t	4 6 8 13 18
17	snodate in tre racconti, dei quali nessuno ha la chiave!	7+9	2 4 6 9 12 15
18	<u>Io</u> mi compiaccio a tormentare me stesso,	12	1 4 8 11
19	come un fakiro:	5	1 4
20	<u>posso cucirmi le palpebre con una corda</u> da vele,	8s+8	1 4 7 10 13 16
21	<u>e vedere lo stesso lo spirito mio</u>	7+6	3 6 9 12
22	<u>che veleggia in rosei mari perlari;</u>	11	3 5 7 10
23	<u>posso chiudere la mia bocca col peso</u> di mille quintali	9+9	3 8 11 14 17
24	di silenzio,	4	3
25	<u>e udire lo stesso la mia voce che si perde nell'infinito;</u>	10+9	2 5 9 13 18
26	<u>posso</u> farmi tagliare le mani	10	3 6 9
27	e pesare la vita che mi circonda:	7+5	3 6 8 11
28	<u>più</u> son crudele verso di me [^] e <u>più</u> son forte,	10t+5	1 4 6 9 13
29	<u>più</u> semplifico la mia carne che soffre	12	3 8 11
30	<u>e più</u> sono eterno!	6	2 5

31	<u>Te</u> , divina madre, sformata nella convulsione isterica	6+11s	1 3 5 8 14 16
32	dei tuoi desideri, che arroncigli nelle nostre volontà	6+12t	2 5 9 13 17
33	la suggestione lenta della perfidia, e crei l'orrore dei mondi	12+8	4 6 11 14 16 19
34	<u>che</u> una legge fisica fa scaturire dalle fondamenta;	6+11	3 5 8 11 13 17
35	<u>che</u> sollevi gli uragani che corrono la terra ed il cielo;	8+10	3 7 10 14 17
36	<u>che</u> semini le epidemie maculate di tife e di bacilli;	9+11	2 8 11 14 18
37	<u>che</u> flagelli la guerra coi suoi strumenti perfetti di morte,	7+11	3 6 11 14 17
38	e dissolvi ogni ordine e ogni regola	10s	3 5 9
39	dai suoi cardini essenziali;	8	3 7
40	<u>te</u> sola riconosco nella mia voce [^] e nella mia carne mortale!	7+5+9	2 6 8 11 14 17 20

41	<u>T</u> 'ho sentito nel brivido delle macchine, lanciate come mostri,	12s+7	3 6 11 15 17 19
----	--	-------	-----------------

42	ruggire nel rantolo sordo della loro fuga impassibile,	9+9s	2 5 8 12 14 17
43	quando una leva si fermava di botto,	5+7	1 4 8 11
44	e l'ingranaggio gemeva	8	1 4 7
45	il pianto della propria immobilità stillando grosse gocce	12t+7	2 6 11 13 15 17
46	d'olio minerale fetido e giallo.	11	1 5 7 10
47	Più tardi,	3	2
48	nel desiderio degli uomini che non seppero dominarle,	8s+9	1 4 7 12 17
49	spasimasti, con un bramito, rosso di sangue e di stupore,	8s+9	3 7 10 13 17
50	e i cieli furono pieni, nella tua vittoria turchina,	8+9	2 4 7 9 13 16
51	di aeroplani ronzanti sulla traccia dei venti oceanici...	7+10	3 6 10 13 16

52	Nessuno s'accorse se la tua <u>ferocia</u> fosse inumana,	6+11	2 5 11 13 16
53	poiché parve necessaria.	8	3 7
54	Ond'io esalto la <u>ferocia</u> , che si scaglia in <u>me</u> , contro di <u>me</u> ,	8+10t	3 7 11 13 17
55	ed arma la mia mano paziente e delicata, di femina.	7+10s	2 6 9 13 16
56	Al tuo richiamo io posso	8	1 4 7
57	dimenticarmi d'essere stato concepito:	5+9	4 6 9 13
58	sono la creatura perfetta nata da un egoismo.	9+7	1 5 8 10 15
59	Prima di <u>me</u> non c'è nessuno ~ e con <u>me</u> tutto finisce;	9+8	1 4 6 8 12 13 16
60	<u>nel mio canto c'è la dilatazione di tutto il mio mondo;</u>	6+12	3 5 10 13 16
61	<u>nel mio grido c'è la disperazione bieca</u>	6+8	3 5 10 12
62	<u>di tutto il mio orgoglio...</u>	6	2 5

63	Che m'importa di coloro che distruggono la razza	8+8	3 7 11 15
64	spalancando agli infermi le porte degli ospedali?	7+8	3 6 9 11 14
65	<u>Io</u> sono l'istinto in attitudine giovinetta di adoraZIONE.	10+9	2 5 9 14 19
66	E come una bandiera m'agito al vento	7+5	2 6 8 11
67	per stabilire il regno della mia rivoluZIONE!	7+8	4 6 10 14

Analisi metrica

Sei strofe di diversa misura, dai cinque ai diciassette versi ciascuna. Anche in questo caso, è possibile individuare alcuni versi tradizionali (circa quindici) dal trisillabo del v. 47 all'endecasillabo, talvolta

ipermetro (vv. 18, 29) o con accenti irregolari (vv. 22, 46). Nella grande maggioranza dei casi, comunque, i versi sono lunghi, generalmente scomponibili in unità più brevi. Tra questi, molti sono riconducibili a forme esametriche, spesso anche perfettamente regolari (come il v. 17), o pseudo-esametriche, con frequente inversione dei due emistichi (es. vv. 14, 28). Altrettanti versi, poi, sono interpretabili come doppi ottonari o doppi novenari, con possibili variazioni anisosillabiche (del tipo 8+9, 9+10 o simili): si tratta dei vv. 3, 7, 9, 11, 12, 15, 20, 23, 25, 42, 48, 49, 50, 59, 63, 65. Anche nelle altre poesie si è avuto modo di notare l'insolita frequenza con cui Cavacchioli ricorre all'ottonario, ma in questo caso il numero di doppi ottonari e doppi novenari rappresenta quasi un quarto del totale dei versi, a svantaggio dei doppi settenari, del tutto assenti in questo testo.

Infine, alcuni versi risultano faticosamente scomponibili in segmenti tradizionali, come in particolare i vv. 8, 32, 33, 40, 41, 45, 60; volendo tentare una scomposizione, infatti, in questi casi è necessario ammettere la possibilità, non sempre convincente, di versi tripartiti (es. v. 40) oppure di versi con emistichi ipermetri, di dodici o tredici sillabe (es. v. 41), o a loro volta composti (per es. al v. 8 il secondo emistichio potrebbe essere considerato un doppio settenario). Se in casi come questi l'analisi sillabica non risulta del tutto adeguata, si dovrà notare come molto più regolare appaia la corrispondenza tra metro e sintassi. Infatti, benché sia possibile individuare ancora alcuni *enjambements*, quelli di una certa rilevanza sono davvero pochi (vv. 22-23, 45-46, 56-57, 61-62).

Rime e figure di suono

Nel testo ci sono pochissime rime, per lo più tecniche: una rima ricca si trova ai vv. 15-16 (tronca) e ai vv. 65-67, in chiusura della poesia; in apertura delle prime due strofe del testo, invece, si trova una quasi rima (vv. 1, 8). Più frequenti sono i legami di suono a livello orizzontale, generati dalle allitterazioni, che quasi sempre insistono su suoni forti e aspri (come nel caso dei vv. 1-3).

Figure retoriche e di ripetizione

In assenza di rime, sono le figure di ripetizione a svolgere una funzione strutturante nel testo. In alcuni casi si possono trovare anafore in apertura di versi successivi (come il *più* dei vv. 28-30 o il *che* dei vv. 34-37), mentre più in generale si può notare l'alta frequenza con cui ricorrono i pronomi personali di prima e di seconda persona singolare, molto spesso proprio in posizione rilevata a inizio verso (es. vv. 6, 18, 31, 40, 41, 65). Particolarmente evidente è poi la tendenza – già osservata in altre poesie – a costruire intere sequenze di versi attraverso la ripetizione di una stessa struttura sintattica: qui il procedimento si può osservare soprattutto ai vv. 20-25 e ai vv. 60-62.

Fuga in aeroplano		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Volere m o insaziabilmente! Quando il motore oleoso	9+8	3 (5) 8 10 13 16
2	avrà chiuso le labbra sul suo lugubre e tremante borbottio di gatto in amore!	7+8+9	3 6 10 14 18 20 23
3	<u>L'elica</u> circolerà come una doppia mannaia rotativa,	8t+12	1 (4) 7 11 14 18
4	noi falceremo le stelle come spighe!	12	1 4 7 11
5	Attenti, dunque, a raccogliere nel cavo delle mani,	5+12	2 4 8 12 16
6	poiché per voi, uomini paurosi, saliremo negli infiniti giardini pensili nel cielo!	10+9+9	2 4 5 9 13 18 21 23 27

7	Ecco. E la terra scivola sotto il nostro passo <u>rotolante</u>	7s+10	1 4 6 11 13 17
8	mentre l'ala rimane ferma nell'infinito	7+7	3 6 8 13
9	e <u>l'elica</u> tentacolare brilla: subito in uno specchio <u>rotondo</u> .	11+10	2 (5) 8 10 12 17 20
10	<u>Gli</u> alberi s'inclinano, come se volessero spennellarci,	6s+11	1 5 8 12 17
11	<u>le</u> case inghiottiscono nei cortili il proprio ventre calcinoso,	6s+12	2 5 10 14 18
12	<u>le</u> cimiere s'appuntano coi parafulmini dalla punta invisibile,	7s+13	3 6 12 17 20
13	<u>le</u> terrazze barbate di vite s'allungano come dentiere,	10+9	3 6 9 12 15 18
14	ed <u>il</u> fogliame ingoia i pianti dei tetti, nella campagna gialla.	12+7	1 4 6 8 11 13 16 18

15	Chi ci raggiungerà prima del sole ^ o della luna? Nessuno.	11+8	1 6 7 10 12 15 18
16	Il motore sghignazza negli arsi cilindri lunghi scrOsci	7+10	3 6 9 12 14 16
17	di risa, monOtOnE, isOcrOnE, voluttuOsE.	6+8	2 5 8 13
18	L'armatura della macchina celeste, vibra come uno scheletro	12+7s	3 7 11 13 18
19	che si dimeni al vento di febbraio ^ in una sera oscura,	11+7	4 6 10 12 15 17
20	appeso a un salice ubriaco.	9	2 4 8
21	<u>Avanti!</u> <u>Avanti!</u> Fulminiamo come un proiettile terribile	9+9s	2 4 8 10 13 17
22	fino al sole! più in là! nell'orbita dei mOndI ignOtI!	7t+9	3 6 8 12 14
23	Ma quando saremo più liberi, o signore che hai bocca d'uragano	9s+11	2 5 8 13 16 20
24	dacci la forza di contemplare noi stessi, con occhi semplici e buOni!	13+8	1 4 9 12 15 17 20

Analisi metrica

Fuga in aeroplano è composta da sette strofe di varia misura: si va dai quindici versi della quarta strofa ai soli tre versi dell'ultima. Le prime tre strofe, in ogni caso, risultano sufficienti per mostrare il principio

costruttivo del testo. Se si fa eccezione per il v. 20, novenario, qui i versi sono tutti lunghi, quasi sempre eccedenti le diciassette sillabe dell'esametro barbaro. Solo in pochi casi qualche verso sembra interpretabile come doppio o barbaro: è il caso dell'alessandrino al v. 8, del doppio novenario del v. 21, e delle forme esametriche ai vv. 7, 16 e 22. Per il resto, molto più che nei testi di Cavacchioli analizzati più sopra, sembra difficile ricondurre a misure tradizionali questi versi lunghi. Di nuovo, volendo tentare una scomposizione, è necessario individuare emistichi ipermetri (es. v. 18) o versi tripartiti (es. vv. 2, 6). Anche qui, decisamente più regolare appare la corrispondenza tra metro e sintassi: in queste strofe si trova infatti un unico *enjambement*, tra i vv. 16-17, mentre in generale la scansione versale sembra seguire la progressione logico-semanticamente del discorso. A questo effetto contribuisce notevolmente anche la linearità della sintassi, che non conosce pause forti all'interno dei versi, e in generale non prevede più di una subordinata per ciascun periodo.

Rime e figure di suono

Nel testo non si trovano rime, anche se questa assenza è compensata da una serie di altri legami fonici (in particolare assonanze e allitterazioni) sia a livello verticale, sia a livello orizzontale. Si noti, nella prima strofa, l'assonanza interna al v. 6 (*infiniti: giardini*, intensificata dal successivo *pensili*, dove ricorre la stessa vocale, anche se non in posizione tonica), l'omeoarto di *rotolante* e *rotondo*, in posizione di rima ai vv. 7 e 9, e infine l'assonanza che percorre tutta la terza strofa – *scrosci* (v. 16), *mondi ignoti* (v. 22), *buoni* (v. 24) – cui si aggiunge l'assonanza interna al v. 17 (*monotone, isocrone, voluttuose*) e la rima ritmica del v. 21 (*proiettile: terribile*). A proposito del ritmo, si deve notare anche l'altissima frequenza di parole sdruciole, cui contribuiscono i verbi coniugati alla terza persona plurale nella seconda strofa: *lugubre, elica, uomini, pensili; scivola, ancora, elica, subito, alberi, inchinano, inghiottiscono, appuntano, invisibile, allungano; monotone, isocrone, scheletro, salice, proiettile, terribile, orbita, liberi, semplici*.

Figure retoriche e di ripetizione

Per quanto riguarda la costruzione retorica del testo, andrà notata l'anafora/poliptoto degli articoli determinativi che apre i vv. 10-14, a sottolineare il catalogo di elementi del paesaggio naturale e antropico che scorrono sotto l'aeroplano in volo.

3.15 Piero Jahier

3.15.1 *Poesie* [1912-1919]

	Ritratto dell'uomo più libero	Struttura del verso	Posizione accenti
1	Chi è <u>salito più in alto?</u> – Perché <u>io voglio scendere quando è salito.</u>	7+12	3 6 10 12 15 18
2	Servito a lungo nella fucina, mi è mancato il raccoglimento il fragore delle sue cento ruote, schiaffeggiate di trasmissioni.		
3	<u>Allora scopersi il lungo giorno lavorativo:</u> - <u>sempre</u> ⁹⁸⁷ un cantuccio riservato – <u>sempre</u> un passo fondo da fare stasera, che domani può esser cassato.		
4	<u>Allora scopersi:</u> la mattina risuscitare colle idee calde serbate nell'universo che mi dà la mano.		
5	<u>Quando scopersi il riposo:</u> - <u>proprio</u> verso l'occhio stanco si aprono i fiori come verso il sole; - <u>proprio</u> gli uccelli si spiccano incontro.	[8]	1 4 7
6	<u>Quando scopersi il piccolo guadagno:</u> sanno che è altrove il tuo cuore; non pagheranno quel che non possono avere.	[11]	1 4 6 10
7	<u>Quando scopersi un tesoro giacente:</u> sì, al posto di abitudini polverose, sempre sottomano la più sfrenata passione.	[11]	1 4 7 10
8	<u>Quando scopersi il mio scopo:</u> che è di <i>resistere cinque anni</i> , per arrivare alla speranza di <i>resistere cinque anni</i> ancora.	[8]	1 4 7
9	<u>Quando scopersi il dolore:</u> <u>sempre</u> il basso del mare, <u>sempre</u> una nota tenuta sotto i lieti rumori della città bagnante.	[8]	1 4 7
10	<u>Quando scopersi la mia fede:</u> ah! credevate che non ce ne voglia per	[9]	1 4 8

⁹⁸⁷ L'avverbio, qui ripetuto due volte, è due volte sottolineato in corsivo nel testo originale.

	vivere senza <u>fedè!</u>		
--	---------------------------	--	--

11	<u>Quando scopersi gratitudine</u> : chi non mi ha dato? E chi non mi ha confidato?	[9]	1 4 8
12	Ma pagherò in stelle fisse; ma come un povero sarò generoso.		

13	Rendetemi dunque il mio peso <u>perché non</u> barcolli; <u>perché non</u> perda piede sul sentiero difficile.		
----	--	--	--

14	<u>Perché siamo poveri, perché siamo deboli, perché siamo tristi</u> , - diritto al più acuto disperato grido di gioia.	[6s+6s+6]	[2 5 9 12 16 19]
----	---	-----------	------------------

Osservazione e riserva			
15	<u>Certo quest'uomo non è un artista</u> perché troppo vuol vivere anziché formare opere.		
16	Però il suo atteggiamento è interessante.	11	2 6 10
17	Daremo incarico a un artista di cantare le sue cose in prima persona.		
18	E lui lasciamolo continuare a viverle.	12s	2 4 9 11
19	<u>Rimanga ben inteso che quest'uomo non è un artista.</u>		
20	<u>Siamo tutti d'accordo che quest'uomo non è un artista.</u>		

Analisi metrica

Il testo è suddiviso in una parte principale, composta di quattordici unità, e una sezione conclusiva, introdotta da un titolo diverso, *Osservazione e riserva*, che rappresenta una sorta di commento a quanto precede.

In ogni caso, il testo risulta composto da veri e propri versetti di ritmo prosastico-salmodiante. Non ha molto senso, in questo contesto, procedere al computo sillabico e cercare di riconoscere segmenti tradizionali. È evidente infatti come i versetti siano determinati dal loro contenuto semantico: ciascun versetto esprime un concetto diverso, e si conclude con un punto fermo, rimanendo autonomo e concluso in sé stesso.

Tuttavia, sembra possibile individuare una medesima cadenza ritmica (e più precisamente dattilica) nel primo segmento sintattico che apre parallelisticamente i vv. 5-11: in due casi si tratta di endecasillabi tradizionali (vv. 6-7), così come perfettamente regolari sono i tre ottonari dei vv. 5, 8 e 9; gli incipit dei

vv. 10 e 11 sono invece novenari, ma presentano il medesimo attacco dattilico degli ottonari che li precedono.

Similmente, il v. 14 è aperto da tre senari – due sdruciolli e uno piano – che di nuovo corrispondono a tre segmenti parallelistici dal punto di vista sia semantico che sintattico. Infine, è possibile rintracciare nel testo qualche unità più vicina alla tradizione, come innanzitutto il v. 1, molto simile a un esametro barbaro con secondo emistichio ipermetro, ma anche i vv. 16 e 18 dell'*Osservazione e riserva*, rispettivamente un endecasillabo tradizionale e uno ipermetro.

Rime e figure di suono

Nel testo non si rintracciano rime o figure di suono particolarmente rilevanti al di là di quelle generate dalla ripetizione delle stesse parole.

Figure retoriche e di ripetizione

In assenza di strutture metriche e rimiche tradizionali, l'impalcatura del testo è interamente demandata alle ripetizioni, che scandiscono i versetti e li legano gli uni agli altri. Dopo i primi due versetti introduttivi, il terzo e il quarto sono aperti dall'anafora-ritornello «allora scopersi», subito variata in «quando scopersi» e ripetuta per tutti i versetti seguenti, dal quinto all'undicesimo. In questo modo viene coperta la gran parte del testo, che risulta così coeso e ritmicamente uniforme. All'interno dei singoli versetti, poi, è spesso possibile individuare ripetizioni di singole parole che contribuiscono a definirne meglio la struttura interna: è il caso di *sempre*, al v. 3 e al v. 9, *proprio* al v. 5, *perché* ai vv. 13 e 14. Accanto a queste ripetizioni, la possibilità di un'ulteriore scomposizione dei versetti, di una sorta di «criptoversificazione», è suggerita anche dal frequente impiego dei trattini (vv. 1, 3, 5, 14).⁹⁸⁸

Infine, è interessante segnalare la presenza di un parallelismo sinonimico molto insistito anche nella sezione conclusiva del testo, ai vv. 15, 19, 20.

I marrondindia hanno acceso...		Struttura del verso	Posizione accenti
1	I marrondindia hanno acceso la luminaria di torce bianche e rosse torno torno al piazzale.		
2	O giovinezza, cieli vicini, percussione al cuore.	5+5+6	1 4 6 9 13 15
3	Nel parco sale montate fin nel «Parco Sale Montate»... un grappolo d'api d'oro brulica sui cerchioni.		

⁹⁸⁸ BRIGANTI, *Introduzione*, cit., pp. XIV-XVII.

4	<i>O giovinezza, cieli vicini, percussione al cuore.</i>	5+5+6	1 4 6 9 13 15
5	È breve l'intervallo d'orario nel giardino pubblico, l'orecchio al fischio d'entrata.		
6	<u>Approfittiamo</u> , o fidanzata.	5+5	(1) 4 (6) 9
7	<u>Camminiamo allacciati e leggeri</u> nella frescura della terra, scivolante sotto i nostri piedi.	[10]	3 6 9
8	Di mangiare ci siamo scordati: i dolci tanto cercati, in tasca si son sbriciolati.	10+8+9	3 6 9 12 14 17 20 23 26
9	<u>Camminiamo allacciati</u> .	7	3 6
10	<u>Camminiamo allacciati e leggeri</u> nel vento della ruota terrestre, s'anche alza il sole furioso, sciabolando i pallidi viali.	[10]	3 6 9
11	Sei di buona famiglia; la tua biancheria è fine; il tuo cuore gonfio di forza, o fidanzata.		
12	<u>Vogliamo</u> cominciare una casa. Non sta bene fare all'amore sulle panchine.		
13	Ma se anche... Forte è la mano, non avere timore. <u>Se anche</u> l'uomo occhi-rossi di blenorragia ci abbia oltraggiati.		
14	<i>O giovinezza, cieli vicini, percussione al cuore,</i>	5+5+6	1 4 6 9 13 15
15	<u>Camminiamo allacciati</u> .	7	3 6

Analisi metrica

La poesia è composta da quindici unità, per lo più corrispondenti a commi o versetti biblici, ma in qualche caso vicini alla misura del verso tradizionale (vv. 6, 9, 15). Anche in questo testo non sembra azzardato cercare una scansione ritmica più regolare in corrispondenza dei luoghi più rilevanti dal punto di vista della costruzione retorica del testo, vale a dire laddove ricorrono parallelismi e ritornelli. In effetti, il ritornello che si ripete identico al v. 7 e al v. 10 («camminiamo allacciati e leggeri») corrisponde

perfettamente a un decasillabo manzoniano, così come lo stesso ritornello ripetuto in forma abbreviata ai vv. 9 e 15 («camminiamo allacciati») è un settenario anapestico. Anche il ritornello dei vv. 2, 4 e 14 può forse essere scomposto, seguendo la scansione interpuntiva, in tre membri di simile misura metrica, due quinari e un senario.

Rime e figure di suono

Nel testo è possibile individuare numerose rime, generalmente facili o partecipiali e molto spesso interne, come per sottolineare la scomponibilità interna dei singoli versetti. Particolarmente ricorrente è la rima in *-ati*, che a partire dal ritornello «camminiamo allacciati» si propaga all'interno del v. 8 (suddiviso in tre segmenti proprio da questa iterazione fonica, *scordati: cercati: sbriciolati*), e al v. 13.

Figure retoriche e di ripetizione

Nelle sezioni precedenti si è già avuto modo di notare alcune delle ripetizioni più evidenti nel testo, poiché, come si è più volte notato, è impossibile separare l'analisi metrica da quella della costruzione fonico-retorica del testo jahieriano.

Particolarmente insistiti in questo componimento sono i ritornelli, che scandiscono lo sviluppo logico-narrativo del discorso e anche il suo continuo ritornare su se stesso: il ritornello dei vv. 2 e 4, infatti, viene recuperato proprio in chiusura della poesia (v. 14) per sottolineare la struttura circolare e compatta del testo, così come il ritornello «camminiamo allacciati» dell'ultimo verso era stato presentato in forma più estesa fin dal v. 7 e ripetuto ai vv. 9 e 10.

A questo proposito, è utile richiamare qui quanto notato da Giovannetti nella sua analisi in merito alla funzione di invito o proposta – funzione che Giovannetti desume opportunamente dal saggio di Jannaccone sulle forme ritmiche della poesia di Whitman – svolta dai vv. 5-6: da qui, infatti, nasce un impulso tematico e soprattutto ritmico (come si è cercato di mettere in evidenza poco fa anche attraverso l'analisi metrico-accentuale) che si sviluppa almeno fino ai vv. 7-10, poi recuperato in chiusura della poesia, dopo l'“intrusione” grammaticale (con l'ingresso della seconda e della terza persona singolare) e tematica dei vv. 11-13.⁹⁸⁹ Una funzione determinante nello svolgimento di questo invito ritmico è svolta proprio dall'insistenza sulle forme verbali (al presente indicativo o al congiuntivo) alla prima persona plurale, ai vv. 6-10 e v. 12, per cui è possibile parlare di vera e propria rima grammaticale.

Infine, è opportuno notare il parallelismo sinonimico che lega il v. 1 e il v. 3, dove non si ripetono parole uguali, ma uno stesso concetto espresso mediante due metafore completamente diverse.

⁹⁸⁹ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero*, cit., pp. 258-259.

	Dichiarazione	Struttura del verso	Posizione accenti
1	<u>Altri morirà per la Storia d'Italia volentieri</u>	6t+11	1 5 8 11 15
2	<u>e forse qualcUNO per risolvere in qualche modo la vita</u>		
3	<u>ma io è per far compagnia a questo popolo digiUNO</u>	8+9	2 4 7 10 12 16
4	- che non sa perché va a <u>morire</u> -	9	3 5 8
5	<u>popolo che muore</u> in guerra perché mi vuol bene ⁹⁹⁰		
6	per me nei suoi 60 uomini comandati		
7	siccome è il giorno che tocca <u>morire</u>	11	2 4 7 10

8	<u>Altri morirà per le medaglie e per le ovazioni</u>	6t+10	1 5 9 11 14
9	<u>ma io per questo popolo illetterATO</u>	12	2 6 11
10	che non prepara <u>guerra</u> perché di <u>miseria</u> ha campATO	7+9	2 4 6 9 12 15
11	la <u>miseria</u> che non fa <u>guerre</u> , ma semmai rivoluzioni	9+8	3 5 8 12 16

12	<u>Altri morirà per le aquile e per le bandiere</u>	6t+9	1 5 7 10 13
13	<u>ma io per questo popolo rassegnATO</u>	12	2 6 11
14	<u>popolo che viveva nel giusto e nel giusto muore</u> senza sapere	10+11	1 6 9 13 15 17 20
15	anch'io con lui sulla strada della fatica		
16	che non so bene, in fondo, perché tocchi già di <u>morire</u>		

17	<u>Altri morirà per la sua vita</u>	10	1 5 9
18	<u>ma io per questo popolo che fa i suoi figliOLI</u>	7s+6	2 6 10 13
19	perché sotto coperte non si conosce misERIA	7+8	2 6 8 11 14
20	<u>popolo</u> che accende il suo fuoco solo a mattina		
21	<u>popolo</u> che di osteria fa scuola		
22	<u>popolo</u> non guidATO, sublime materia.		

23	<u>Altri morirà solo</u>	7	1 5 6
----	--------------------------	---	-------

⁹⁹⁰ Qui l'espressione «mi vuol bene», così come «per me» al v. successivo e l'intera strofa finale erano sottolineate in corsivo nel testo originale, forse per segnalare la presenza di una voce altra accanto a quella del poeta, appartenente al gruppo dei soldati.

24	<u>ma io sempre accompagnA</u> TO:	8	2 3 7
25	eccomi, come davo alla ruota la mia spalla facchINA		
26	e ora, invece, la <u>vItA</u> .	8	2 4 7

27	Sotto ragazzi,	5	1 4
28	se non si <u>muOrE</u>	5	1 4
29	si riposerà allo spedALE.	9	1 5 8
30	Ma se si dovesse <u>morire</u>	9	2 5 8
31	basterà un giorno di sOLE	8	3 4 7
32	e tutta <u>Italia</u> ricomincia a cantArE.	12	4 8 11

Analisi metrica

Sei strofe eterometriche, di misura compresa tra i quattro e i sette versi ciascuna. A parte l'ultima strofa, composta interamente di versi brevi tradizionali (con il v. 32 interpretabile come endecasillabo ipermetro), a imitazione di una poesia o di un canto popolare, tutte e cinque le altre strofe sono composte prevalentemente da versi lunghi, anche se spesso è possibile individuare ancora versi brevi (come il novenario al v. 4, l'endecasillabo del v. 7 o gli ottonari ai vv. 24 e 26) e qualche volta i versi lunghi risultano scomponibili in segmenti tradizionali. Quest'ultimo caso, se può sembrare poco convincente in un contesto metrico così irregolare, sembra però plausibile almeno in posizioni di particolare rilievo, come nel caso del verso parallelisticamente ripetuto in apertura delle prime tre strofe (dove è possibile leggere un senario tronco combinato rispettivamente con un endecasillabo, un decasillabo e un novenario): qui infatti il parallelismo logico-semanticamente sembrerebbe corrispondere a un verso con cadenza ritmica simile, in tutti e tre i casi una sorta di pseudo-esametro scandito da cinque accenti forti. Lo stesso avviene ai vv. 9 e 13, che infatti sono quasi identici tra loro, con la sola variazione degli aggettivi finali, comunque in rima tra loro. Qualcosa di simile si riscontra poi laddove la cesura metrica sembra contrapporre o comunque separare la prima e la seconda metà di un verso: nel caso del v. 11, i due emistichi, corrispondenti forse a un novenario e a un ottonario, sono in contrapposizione anche sintattica, sottolineata dalla punteggiatura e dalla congiunzione avversativa; al v. 14, il chiasmo sembra sottolineato proprio dalla cesura tra un decasillabo e un endecasillabo (pure se con accento di 5°). Altrove poi è possibile individuare scansioni barbare o pseudo-barbare, come soprattutto ai vv. 10 e 19, interpretabili come esametri perfettamente regolari.

In ogni caso, nonostante la scansione di questo testo – specie se confrontato con altri di Jahier – si avvicini molto più alla forma del verso vero e proprio che non alla prosa, non bisogna sottovalutare il

fatto che il *découpage* dei versi rimanga quasi sempre subordinato alla sintassi, in maniera funzionale allo sviluppo logico del discorso.⁹⁹¹

Rime e figure di suono

L'intera poesia è rimatissima, affiancando rime tradizionali (la seconda strofa, per esempio, è una vera e propria quartina a rima incrociata, ABBA) ad assonanze (es. *fatica: vita: mattina*, vv. 15, 17, 20; oppure *spedale: cantare* in chiusura di poesia, ai vv. 29 e 32), quasi rime (*figlioli: scuola*, vv. 18, 21), epifore (*morire*, vv. 4, 7, 16; *vita*, vv. 2, 17, 26), rime interne (*qualcuno: digiuno*, vv. 2-3; *guidato: accompagnato*, vv. 22, 24) e rime grammaticali (*riposerà: basterà*, vv. 29, 31).

Figure retoriche e di ripetizione

La poesia si regge su un sistema di strutture parallelistiche e anaforiche, numerose e varie al punto che è stato possibile solo in parte evidenziarle nel testo tramite i segnali adottati in legenda. Innanzitutto, lasciando da parte l'ultima strofa, tutte le altre cinque si aprono con una antitesi tra il primo e il secondo verso (con una variazione nel caso della prima strofa, dove tra i due versi in antitesi, vv. 1 e 3, se ne inserisce un terzo, v. 2, che appartiene alla prima parte della contrapposizione), opponendo varie possibili motivazioni per morire in guerra a quella che invece è l'unica e ricorrente motivazione dell'io lirico, vale a dire Jahier. All'interno di ciascuna antitesi, il primo verso è aperto da *altri*, in opposizione al pronome di prima persona *io* che si trova nel secondo verso, preceduto e rafforzato dalla congiunzione avversativa *ma*. La ripetizione di questa identica formula, fa sì che i cinque distici colleghino le cinque strofe mediante un parallelismo di tipo sia semantico che strutturale, oltre che tramite l'insistita anafora (*altri... | ma io...*) che apre i due versi.

A questa struttura portante si affianca poi la ripetizione del verbo *morire*, coniugato in varie forme, e molto spesso in antitesi con la parola *vita* (per tre volte in posizione rilevata in fine di verso) o con forme del verbo *vivere*. A questo proposito, particolarmente significativo risulta il chiasmo del v. 14: «viveva nel giusto e nel giusto muore». Molto insistita è anche la ripetizione del termine *popolo*, presente nel secondo verso del distico che apre tutte le strofe, ma ulteriormente ripetuto in anafora nella prima (v. 5), terza (v. 14) e quarta strofa (vv. 20-22), in quest'ultimo caso in una sequenza di ben tre versi consecutivi.

Altre ripetizioni, meno evidenti ma che comunque contribuiscono all'insistenza del discorso su pochi nuclei ideologici fondamentali, riguardano i vv. 4-7 e i vv. 14-16: nella prima strofa, infatti, si afferma che il popolo va a morire in guerra senza sapere perché, sottintendendo che invece chi guida i

⁹⁹¹ Giovannetti afferma addirittura che anche nei testi in cui Jahier preferisce la forma del verso a quella del versetto lungo o della prosa, il verso rappresenti comunque «soprattutto un fatto ottico» (*Metrica del verso libero*, cit., p. 291, nota 178).

soldati conosca le ragioni del combattimento; ai vv. 14-16, però, questa convinzione viene rovesciata, perché anche il tenente Jahier condivide le fatiche dei suoi soldati e non riesce a spiegarsi fino in fondo il senso della guerra.

Canto di marcia		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Prima <u>giornata</u> di primavera. <u>Giornata</u> impegnativa.	10+7	1 4 9 12 16
2	Ora la stagione <i>non potrà più tornare indietro.</i>	6+9	1 5 10 12 14
3	È nato <u>sole</u> pulito e sano <u>stamani</u> .		
4	<u>E</u> cresce sicuro, e s'infoca a vendic <u>ArE</u> la lunga angoscia invern <u>AlE</u> .		
5	In questo suo giorno, quanta neve à colato! Solo più chiazze e lastroni che suonan vuoto al passo: già incavern <u>ATI</u> e min <u>ATI</u> .		
6	<u>E</u> acc <u>AntO</u> all' <u>ultimo</u> <u>biAncO</u> , i cittini alla ricerca del <u>primo verde</u> per insal <u>ATA</u> ;		
7	<u>che</u> lo <u>dimenticano</u> per il primo <u>fiORE</u> ;		
8	<u>fiore</u> <u>che</u> <u>dimenticheranno</u> per <u>tutti</u> i <u>fiOrI</u> , <u>che</u> son <u>tutti</u> nu <u>OvI</u> , <u>che</u> son <u>tanti</u> e <u>tanti</u> ; <u>che</u> fan correre da uno all'altro <u>colORE</u> ;		
9	<u>che</u> non c'entrano più nelle manine;		
10	<u>fiori</u> <u>tanti</u> strappati con ansia; <u>che</u> però una lucertola sola basterà a far <u>dimenticare</u> ;		
11	finché sgusciano via <u>piano piano</u> – tutta la manci <u>ATA</u> – e diventan per terra le strisce di Puccettino!		
12	Onnipotente <u>sole</u> come fai <u>dimenticare</u> !	7+8	4 6 10 14
13	<u>I mOrtI</u> son <u>tutti</u> <u>sepOlI</u> .	9	2 5 8
14	<u>E</u> <u>ha vinto</u> l'anno chi <u>ha vinto</u> l'invern <u>ATA</u> .		
15	<u>Le case</u> son <u>tutte</u> <u>abbandonATE</u> .	10	2 5 9
16	Inutile <u>casa</u> di rifugio,	10	2 5 9
17	come sei triste e fomic <u>ATA</u> !	9	1 4 8
18	Ma noi sgomberiamo nel <u>sole</u> che ci rassic <u>URA</u> :		
19	<i>Uscite! – perché le frane son tutte colATE è finita la vita sc<u>URA</u>...</i> ⁹⁹²		

⁹⁹² Questo versetto nell'edizione del 1964 è evidenziato in corsivo, così come gli inserti dialettali dei vv. 27 («Sani, femmene»), 80 (*parè*), 83-85 («no sté a passar ani, | vecio, fin quando no semo tornadi. | E vù, mare – Scusé e sani →»): la differenziazione tipografica nell'originale sembra voler segnalare l'inserimento di una voce diversa o

20	Tutto ubbidisce il potente <u>sole felice</u> .		
21	I buCATI arretrATI che infestonan di bianco la collina.		
22	I rami capovolti che squillano sulle siepi.		
23	Fin l'aeroplano nemico, che non potrà farci male; ch'è una vespina gialla incantata lassù nel bagliore.		
24	E le donne che lavoravano arcigne, a lume di luna, per guadagnARE: <u>che son questi visi accoglienti, che son queste mani immerse</u> nel fosso con soddisfazione, <u>che son queste voci chiare</u> a salutARE.		
25	Ciascuno trova una sua famiglia, in questa umanità rasserenata che ci viene a incontrARE.		
26	Alla testa della colONNA		
27	anch'io vado incontro alle dONNE, che <u>sono di tutti</u> , siccome noi soldati <u>non abbiamo nessuno</u> , e <u>saluto</u> : Sani, femmene: o il magnifico <u>saluto!</u>		
28	Nondimeno, siam passati attraverso la gioia con un pensiero riposto, noi alpini soldati.		
29	<u>Primavera</u> ; stagione di offensiva.	11	3 6 10
30	È venuta. <i>Non potrà più tornare indietro.</i>	4+9	3 8 10 12
31	<u>Salutavamo</u> tutto per l'ultima volta.		
32	E mi è nato il «Canto di marcia» mentre <u>salutavamo</u> .		

33	L'angelo verderame che benedice la vallATA		
34	e nella nebbia ha tanto aspettATO		
35	<u>è lui che stamani ha suonATO adunATA</u>		
36	<u>è lui che ha annunziATO:</u>	6	2 5

37	<u>Uscite, perché la terra è riferma e sicura</u>	3+11	2 7 10 13
38	traspare cielo alle crune dei campanili		
39	e le montagne livide accendon rosa di benedizIONE		

40	<i>Uscite, perché le frane son tutte colate</i>	3+11	2 7 10 13
----	---	------	-----------

non pienamente corrispondente a quella autoriale, in genere una voce corale e popolare, che in questo testo si esprime principalmente in dialetto.

41	<i>è finita la vita scURA</i>	9	3 6 8
42	<i>e sulla panna di neve si posa il lampo arancIONE</i>	8+8	1 4 7 10 12 15

43	<i>Ingommino le gemme,</i>	7	2 6
44	<i>rosseggino i broccoletti dell'uva</i>	11	2 7 10
45	<i>e tutti gli occhiolini dei fiori</i>	10	2 6 9
46	<i>riscoppino dal seccume</i>	8	2 7

47	<i>Si schiuda il bozzolo nero alla trave</i>	11	2 4 7 10
48	<i>e la farfalla tenera galleggi ancora sul fiATO.</i>	7s+8	4 6 10 12 15

49	<i>Scotete nel vento il lenzolo malATO</i>		
50	<i>e risperate guarigiONE</i>	9	1 4 8
51	<i>scarcerate la bestia e l'arATRO</i>	10	3 6 9
52	<i>e riprendete affeziONE.</i>	8	1 4 7

53	<i>Uscitel perché la terra nera fuma tranquILLA e sicura</i>	3+(7+8)	2 7 9 11 14 17
54	<i>ribriLLA l'erba novellina</i>	9	2 4 8
55	<i>e sulla panna lontana riposa il lampo arancIONE.</i>	8+8	1 4 7 10 12 15

56	<i>Allora siamo usciti anche noi alpini soldATI</i>		
57	<i>la triste fila nera che serra con rassegnazione</i>		
58	<i>ma quando il sole ci ha toccATI</i>	9	2 4 8
59	<i>una voce ha alzato canzONE:</i>	9	3 5 8

60	<i>chi ha chiesto alla rama di fiorIRE</i>	10	2 5 9
61	<i>e la zolla perché ha sgelATO?</i>	9	3 6 8
62	<i>la cornacchia può restare o partIRE</i>	11	3 7 10
63	<i>e il cucú nessuno sa se ha cantATO:</i>	11	3 7 10

64	<i>la terra alla femmina, la patria al soldATO</i>	6s+6	2 5 9 12
----	--	------	----------

65	questa è l'ultima marcia e andiamo a morire.	12	3 6 8 11
66	Ma perché siamo soli, perché partiamo	7+5	3 6 9 11
67	uscite, tutte le creature	9	2 4 8
68	ma perché siamo tristi, perché abbandoniamo	7+5	3 6 9 12
69	salutateci pure.	7	3 6
70	Siate la nostra donna, siate i nostri figlioli	7+7	1 4 6 8 10 13
71	scesi per incontrare	7	1 3 6
72	siate la nostra terra, siate i nostri lavori:	7+7	1 4 6 8 10 13
73	uscite perché vi vogliamo amare.	11	2 5 8 10
74	Vengano le spose: lavia, lasciate il pratino	6+8	1 5 8 10 13
75	l'erba seccherà sola, ma non ripasserà l'alpino.		
76	Splenda la falce pronta al fieno novo		
77	e l'ultima nostra lepre sgropi ancora dal covo.		
78	Vengano tutti i bambini, solo per vederli sgranare	8+9	1 4 7 9 13 16
79	nel viso tanto sudicio i vetri degli occhietti fini		
80	solo per potergli rispondere quando chiamano: pare!		
81	Risuoni il zufolo fresco di salcio mondato		
82	e la vena d'argento risbocchi dal nevato.		
83	Vengano i nonni stracchi, ma: no sté a passar ani,	7+7	1 4 6 10 13
84	vecio, fin quando no semo tornadi.	11	1 4 7 10
85	E vù. mare – Scusé e sani –		
86	Poi, quando saremo passati, non vi allontanate:		
87	fateci un ricordo immenso, alzate le mani,		

88	<u>richiamATECI</u> con un gran grido		
89	perché siete voi che non potete venIRE.		

90	Allora – questa è l’ultima marcia –	10	2 6 9
91	ma non importa se andiamo a morIRE.	11	4 7 10

Analisi metrica

Il testo è evidentemente bipartito, in una prima parte prevalentemente prosastica (vv. 1-32) e una seconda di carattere più esplicitamente poetico (vv. 33-91), come del resto annunciato dall’autore stesso al v. 32, dove viene appunto introdotto il *Canto di marcia* che segue. Tale bipartizione trova una chiara spiegazione a partire dalla storia editoriale del testo: la parte lirica venne infatti pubblicata per la prima volta sulla “Riviera ligure” nell’agosto 1916, mentre quella prosastica fece la sua comparsa nel numero monografico della stessa rivista dedicato a *Con me e con gli alpini* nel 1918; il componimento nella sua interezza, poesia e introduzione prosastica insieme, venne pubblicato già nell’edizione del 1919 dello stesso *Con me e con gli alpini*, e poi in tutte le edizioni successive, compresa quella di *Poesie* del 1964.⁹⁹³

Si tratta dunque di una sorta di prosimetro, dove tuttavia anche la parte in prosa risulta continuamente attraversata da una forte tensione lirica, che si traduce in frequenti a capo, numerose ripetizioni e anafore, frammentazione del discorso in segmenti metrico-ritmici. Così anche in questa prima parte del testo i capoversi – molto spesso coincidenti con un nucleo sintattico autonomo e chiusi da un segno di punteggiatura forte – si avvicinano moltissimo alla forma del versetto, accolgono numerose rime e assumono spesso una cadenza molto ritmata, generalmente di stampo biblico-salmodiante, talvolta cantilenante come una poesia popolare o una filastrocca (si veda soprattutto la sequenza dedicata ai *cittini* ai vv. 6-11). Questo effetto ritmico, generato principalmente dalla ripetizione e ripresa delle stesse parole, a tratti viene rafforzato anche dalla collocazione degli accenti, che per questo motivo si è ritenuto opportuno segnalare in alcuni punti. Se si prende in considerazione l’attacco del testo, per esempio, si vedrà che i primi due versetti sono costruiti entrambi su cinque accenti forti, sebbene ripartiti diversamente (in un caso si contano tre accenti nel primo emistichio e due nel secondo, mentre nell’altro avviene l’opposto). Un caso analogo si registra ai vv. 13, 15, 16 e 17, che presentano tutti una simile scansione in quattro accenti, resa più evidente dal fatto che i quattro versi si trovano accostati in sequenza ravvicinata e poi soprattutto dal parallelismo strutturale che lega il v. 13 e il v. 15.

⁹⁹³ Per la storia editoriale e variantistica si veda l’apparato dell’edizione critica JAHIER, *Poesie in versi e in prosa*, cit., pp. 245-246.

Gli stessi procedimenti si ritrovano, in forma ancora più insistita, nella sezione più esplicitamente poetica del testo. Questa a sua volta è composta da diciotto strofe brevi, dai due ai sei versi ciascuna. Se si guarda alla versione originariamente edita in rivista,⁹⁹⁴ si noterà poi un'ulteriore suddivisione interna a questa parte, evidenziata dalla differenziazione tipografica: i vv. 33-36 e 56-59 sono in tondo, così come i vv. 86-91 in chiusura, mentre il resto della poesia è in corsivo. Le sequenze in tondo costituiscono infatti delle parti di carattere narrativo, che introducono due parti liriche in corsivo, una che occupa i vv. 37-55, e l'altra che si estende dal v. 60 al v. 85, che sembrano riprodurre una sorta di canto dei soldati. Svelata la natura di questa sezione, non stupisce dunque l'infittirsi di fenomeni ritmici e retorici. Al di là delle figure di ripetizione, che verranno segnalate nel dettaglio più avanti, qui è opportuno notare come di nuovo i parallelismi semantici corrispondano spesso a una medesima sequenza ritmico-accentuale: si vedano i vv. 37 e 40, entrambi interpretabili come endecasillabi con prefisso trisillabico in anafora (simile è anche il v. 53, dove l'identico prefisso trisillabico introduce però un esametro barbaro perfettamente tradizionale); oppure i vv. 66 e 68, scomponibili entrambi in settenario e quinario, simmetricamente corrispondenti ai vv. 70-72, entrambi alessandrini tradizionali. Più in generale si può dire che proprio i versi più rilevanti dal punto di vista retorico per la costruzione del testo presentano spesso una struttura metrico-ritmica più definita e riconoscibile: così i vv. 42 e 55, legati da un parallelismo sinonimico che potrebbe quasi dirsi un ritornello, sono entrambi doppi ottonari; oppure i vv. 74, 78 e 83, tutti di misura simile, scanditi da 5-6 accenti forti, interpretabili come pseudo-esametri (soprattutto il primo) o come versi doppi (il v. 83 sembra un alessandrino quasi tradizionale, mentre il 78 potrebbe essere un doppio ottonario ipermetro, oppure anch'esso un esametro poco ortodosso).

Qualche volta poi è possibile imbattersi qua e là in versi tradizionali, soprattutto endecasillabi, come ai vv. 29, 47, 84, 91, forse impiegati per sottolineare il carattere lirico del testo, o forse emersi un po' spontaneamente, come involontari residui di una lunga consuetudine poetica; certe volte però, come nel caso dell'endecasillabo collocato in chiusura della poesia, è difficile pensare che si tratti proprio soltanto di un caso.

Rime e figure di suono

L'intero testo è fittamente intessuto di rime e figure di suono di vario genere. In particolare nella seconda parte, dal v. 33 in poi, si può dire che quasi nessun verso sia irrelato. Anche nella premessa prosastica, tuttavia, si trovano rime regolari (es. *invernata: fumicata*, vv. 14, 17), per lo più facili (es. *fiore: colore*, vv. 7-8), spesso di tipo grammaticale (es. *guadagnare: salutare: incontrare*, vv. 24-25), rime interne (es. *incavernati: minati*, v. 5) e assonanze (es. *accanto: bianco*, v. 6; *morti: sepolti*, v. 13). In definitiva si può

⁹⁹⁴ Ivi, p. 89.

affermare che le figure di suono e nello specifico anche le rime tradizionali continuano a svolgere una funzione strutturante nel testo, affiancandosi alle figure retoriche di tipo più propriamente semantico.

Figure retoriche e di ripetizione

Nel testo è possibile individuare ogni genere di parallelismo. I più evidenti interessano indubbiamente la sezione poetica del testo. Qui il primo “canto”, quello dei vv. 37-55, è scandito soprattutto da un parallelismo sinonimico che lega i vv. 37, 40 e 53, dove molto evidente è soprattutto l’anafora dell’imperativo *uscite* a inizio verso. Proprio l’insistenza su questa forma verbale si lega poi alla sequenza di imperativi dei vv. 49-52. Molto evidente, in questa sezione, è anche un altro parallelismo sinonimico (quasi un vero e proprio ritornello) che lega i vv. 42 e 55.

Il secondo “canto” è invece scandito soprattutto da parallelismi di tipo strutturale, vale a dire luoghi in cui all’interno di uno o più versi è possibile individuare un’identica struttura sintattica ripetuta cambiando soltanto le tessere lessicali: è il caso del v. 64, o dei vv. 66-68 e 70-72. Nel prosieguo di questo “canto” interviene poi in modo molto evidente il parallelismo tra i vv. 74, 78 e 83, tutti aperti dall’anafora *vengano*.

Un ruolo importante svolgono infine anche i ritornelli: quello che lega il v. 2 e il v. 30 («non potrà più tornare indietro»), per esempio, contribuisce alla costruzione di una struttura circolare dall’inizio alla fine della prima parte del testo, mentre quello che si trova al v. 19 e ai vv. 40-41 serve a introdurre la sequenza lirica già all’interno di quella prosastico-narrativa, legando insieme la prima e la seconda sezione e rendendo così compatto il testo nella sua interezza.

3.16 Dino Campana

3.16.1 *Canti Orfici* (1914)

Viaggio a Montevideo		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Io vidi dal ponte della <u>nave</u>	10	2 5 9
2	i colli di Spagna	6	2 5
3	svanire, nel verde	6	2 5
4	dentro il crepuscolo <u>d'oro</u> la bruna terra celando	8+8	1 4 7 10 12 15
5	<i>come una melodia.</i>	7	1 6
6	d'ignota scena fanciulla SOLA	5+5	2 4 7 9
7	<i>come una melodia</i>	7	1 6
8	blu, su la riva dei colli ~ ancora tremare una viOLA...	8+9	1 4 7 10 13 16
9	Illanguidiva la sera <i>celestesul mARE:</i>	5+9	(1) 4 7 10 13
10	pure i <u>dorati</u> silenzi ~ ad ora ad ora dell'ALE	8+8	1 4 7 10 12 15
11	varcaron lentamente ~ in un azzurreggiARE:...	7+7	2 6 9 13
12	<u>lontani</u> tinti dei varii colORI	11	2 4 7 10
13	dai più <u>lontani</u> silenzi	8	2 4 7
14	ne la celeste sera varcaron gli uccelli <u>d'oro</u> : la <u>nAVE</u>	7+11	1 4 6 9 12 14 16
15	già cieca varcando <i>battendo la tenebra</i>	6+6s	2 5 8 11
16	coi nostri naufraghi cuORI	8	2 4 7
17	<i>battendo la tenebra l'ale celestesul mARE.</i>	6s+8	2 5 8 11 14
18	Ma un giorno	3	2
19	salirono sopra la <u>nave</u> le gravi matrone di Spagna	9+9	2 5 8 11 14 17
20	<u>da gli</u> occhi torbidi e angelici	8s	2 4 7
21	<u>dai</u> seni gravidi di vertigine. Quando	5s+7	2 4 9 12
22	<i>in una baia profonda</i> di un'isola equatoriale	8+9	4 7 10 (13) 16
23	<i>in una baia tranquilla e profonda</i> ~ assai più del cielo <u>notturno</u>	11+9	4 7 10 14 16 19
24	noi vedemmo sorgere nella luce incantATA	6s+7	3 5 10 13
25	una bianca città addormentATA	10	3 6 9

26	ai pi edi dei pic chi altissimi dei vulcani spenti	8s+5	2 5 7 12 14
27	nel soffio torbido dell'equatore: finché	5s+8t	2 4 7 10 13
28	<u>dopo molte</u> grida ~ e <u>molte</u> ombre di un paese ignoto,	9+6	1 3 5 8 12 14
29	<u>dopo molto</u> cigolio di catene ~ e <u>molto</u> acceso fervore	11+8	3 7 10 13 15 18
30	noi lasciammo la città equatoriale	11	3 7 10
31	verso l'inquieto mare <u>notturno</u> .	5+5	1 4 6 9
32	<u>Andavamo andavamo</u> , <u>per giorni</u> e <u>per giorni</u> : le nAVI	7+9	3 6 9 12 15
33	grAVI di vele molli di caldi soffi incontro passavano lente:	7+7+6	1 4 6 9 11 13 16 19
34	sì presso di sul cassero ~ a noi ne <u>appariva</u> bronzINA	7s+9	2 6 10 13 16
35	una fanciulla della razza nuova,	11	4 8 10
36	occhi lucenti e le vesti al vento! ~ ed ecco: <u>selvaggia</u> a la fine di un giorno che <u>apparve</u> ⁹⁹⁵	10+3+6 +6	1 4 7 9 12 15 18 21 24
37	la riva <u>selvaggia</u> là giù sopra la sconfinata <u>marINA</u> :	9t+10	2 5 8 11 14 17
38	e vidi come cavalle	8	2 4 7
39	vertiginose che si scioglievano le <u>dUNE</u>	5+9	(1) 4 6 9 13
40	verso la prateria <u>senza</u> fine	10	1 6 9
41	<u>deserta</u> <u>senza</u> le case umane	5+5	2 4 7 9
42	e noi volgemma fuggendo le <u>dune</u> che <u>apparve</u>	8+6	2 4 7 10 13
43	su un <u>mare giallo</u> de la portentosa dovizia del fiume,	5+12	2 4 10 13 16
44	del continente nuovo la capitale <u>marina</u> .	7+8	(1) 4 6 (8) 11 14
45	Limpido fresco ed elettrico era il LUME	12	1 4 7 11
46	della sera e là le alte case parevan <u>deserte</u>	6t+10	3 5 8 11 14
47	laggiù sul mar del pirATA	8	2 4 7
48	de la città abandonATA	8	1 4 7
49	tra il <u>mare giallo</u> e le <u>dUNE</u>	8	2 4 7
50		

Analisi metrica

La poesia è composta da 49 versi, più una linea di puntini di sospensione in chiusura, come abbastanza tipico di Campana. Di questi versi, 18 sono riconducibili a misure tradizionali comprese tra il trisillabo e

⁹⁹⁵ I vv. 32-36 (il v. 36 solo per il primo emistichio, fino a *vento*) sono in corsivo nell'edizione originale.

l'endecasillabo, con una significativa maggioranza di ottonari.⁹⁹⁶ Tra gli altri 31 versi, bisogna però considerare la presenza di qualche unità interpretabile come endecasillabo ipermetro (vv. 21 e 45), qualche doppio quinario (vv. 31, 41) e un doppio senario (v. 15). Restano così 26 versi di misura significativamente superiore all'endecasillabo, dove tuttavia è possibile ancora distinguere alcuni versi doppi (vv. 4, 10, 11, 19) e diversi esametri di struttura abbastanza tradizionale (vv. 8, 9, 27, 32, 34, 39, 44, 46). Nella quindicina di versi rimanenti, alcuni sono interpretabili come forme pseudo-esametriche o come variazioni anisosillabiche dei versi doppi; altri, tuttavia, eccedono di parecchio la misura sillabica esametrica, arrivando spesso a contare anche più di due segmenti (v. 33 e soprattutto v. 36). Giovannetti ha parlato per il verso lungo campaniano di una «logica meramente accumulativa, che lo tiene lontano da ogni memoria classicistica».⁹⁹⁷ In altre parole, se è vero che in buona parte dei casi è possibile riconoscere un profilo barbaro dietro certi versi lunghi, la presenza di versi che consapevolmente infrangono – e di molto – la misura e la struttura dell'esametro carducciano rendono «difficilissimo sostenere che Campana davvero possa aver progettato una filigrana esametrica come tratto distintivo primario della propria versificazione lunga».⁹⁹⁸ Senza contare che manca qualsiasi regolarità barbara nell'alternanza delle forme lunghe con quelle tradizionali, mentre molto frequente è il ricorso alla rima da parte dell'autore.

Piuttosto, qualcuno ha notato che nella maggior parte dei versi, sia brevi che lunghi, è possibile individuare «la presenza, sottesa ma evidente, di un preciso schema ritmico-musicale», costituito da un prevalente movimento dattilico,⁹⁹⁹ cui sembrano contribuire in maniera determinante proprio i numerosi ottonari e i novenari carducciani. Sarebbe dunque soprattutto nella cadenza ritmico-accentuale, o meglio nella ricorrenza di cellule ritmiche dattiliche, che questo testo riesce a trovare una sua compattezza e una sua regolarità.¹⁰⁰⁰

Per quanto riguarda il rapporto tra metro e sintassi, infine, non si può dire che sia sempre il contenuto semantico a determinare la scansione dei versi, poiché in diversi casi si riscontrano *enjambements* anche molto forti (es. vv. 32-33, 38-39); inoltre, Campana isola spesso in fine di verso, in posizione di rima, delle congiunzioni, parole semanticamente poco rilevanti e che tuttavia sottolineano la sospensione sintattica (es. vv. 21 e 27).

⁹⁹⁶ Sul ruolo dell'ottonario in Campana si veda GIOVANNETTI, *Genova: il verso cubista di Dino Campana*, cit., p. 58.

⁹⁹⁷ Ivi, p. 56.

⁹⁹⁸ Ivi, p. 57.

⁹⁹⁹ BAUSI-MARTELLI, *La metrica italiana: teoria e storia*, cit., p. 285.

¹⁰⁰⁰ Il procedimento è abbastanza tipico di molti testi di Campana, come aveva notato già Elena Salibra in SALIBRA, *Considerazioni sul verso libero*, cit., pp. 1191-1192.

Rime e figure di suono

Il testo campaniano è attraversato da una fittissima trama di richiami fonici, dove le rime tradizionali (es. vv. 6-8, 34-37, 43-45), spesso facili (vv. 9-11, 24-25, 47-48), sono affiancate dalle assonanze (es. vv. 10-11, vv. 45-49). Un caso particolare è rappresentato poi dalle rime identiche, o epifore, che fanno da corrispettivo alle numerose ripetizioni del testo.

Figure retoriche e di ripetizione

Il testo è interamente intessuto sulle ripetizioni, sul continuo ritorno di alcune immagini. Così si ripetono alcuni elementi del paesaggio (*nave, mare, dune*), alcuni colori (*celeste, giallo*), frequentemente in posizione rilevata in fine di verso. Ma spesso si ripetono anche interi sintagmi, emistichi o versi («come una melodia», vv. 5, 7; «celeste sul mare», vv. 9, 17; «battendo la tenebra», vv. 15, 17; «in una baia profonda», vv. 22-23). Frequenti anche le ripetizioni a distanza ravvicinata, come si vede bene nel caso dell'anafora di *dopo* e dell'avverbio *molto* ai vv. 28-92, così come nel caso del v. 32 («andavamo andavamo, per giorni e per giorni: le navi», dove ogni parola è ripetuta due volte, tranne *navi*, che tuttavia è subito amplificata dalla rima interna con *gravi* al verso successivo).

Genova		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Poi che la nube si fermò nei ciELI	11	1 4 8 10
2	lontano sulla tacita infinITA	11	2 6 10
3	marina chiusa nei lontani vELI,	11	2 4 8 10
4	e ritornava l'anima partITA	11	4 6 10
5	che tutto a lei d'intorno era già arcANA-	11	2 4 6 10
6	mente illustrato del giardino il vERDE	11	1 4 8 10
7	sogno nell'apparenza sovrumANA	11	1 6 10
8	de le corrusche sue statue supERBE:	11	(1) 4 7 10
9	e <u>udì</u> canto <u>udì</u> voce di poETI	11	3 6 10
10	ne le fontI e le sfingi sui frontONI	11	3 6 10
11	benigne un primo oblio parvero ai prONI	11	2 6 10
12	umani ancor largire: dai segrETI	11	2 6 10
13	dedali uscì: sorgeva un torreggiARE	11	1 4 6 10
14	<u>bianco</u> nell'aria: innumeri dal mare	11	1 4 6 10
15	parvero i <u>bianchi</u> sogni dei mattini	11	1 4 6 10

16	lontano dileguando incatenARE	11	2 6 10
17	come un ignoto turbine di <u>suono</u> .	11	1 4 6 10
18	Tra le vele di spuma udivo il <u>suono</u> .	11	3 6 8 10
19	Pieno era il sole di Maggio.	8	1 4 7

20	Sotto la torre orientALE , ne le terrazze verdi ne la lavagna cinerea	8+7+8s	1 4 7 12 14 19 22
21	dilaga la piazza al <u>marE</u> che addensa le navi inesausto	8+9	2 5 7 10 13 16
22	ride l'arcato palazzo rosso dal portico grande:	8+8	1 4 7 9 12 15
23	come le cateratte del Niagara	11	1 6 10
24	<u>canta</u> , ride, svara ferrea la sinfonia feconda urgente al <u>mare</u> :	6+7+7	1 3 5 7 (9) 12 14 16 18
25	Genova <u>canta</u> il tuo <u>canto</u> !	8	1 4 7

26	Entro una grotta di porcellana	5+5	1 4 (6) 9
27	sorbendo caffè	6t	2 5
28	guardavo dall'invetriata la folla salire veloce	8+9	2 (4) 7 10 13 16
29	tra le venditrici ~ uguali a statue, porGENTI	6+8	1 5 8 10 13
30	frutti di mare con rauche grida cadENTI	5+8	1 4 7 9 12
31	su la bilancia immOTA:	7	1 4 6
32	così ti ricordo ancOrA e ti rivedo imperIALE	8+8	2 5 7 (9) 12 15
33	su per l'erta tumultuAntE	8	1 3 7
34	verso la porta disserrata	9	1 4 8
35	contro l'azzurro serALE,	8	1 4 7
36	fantastica di trofei	8	2 7
37	mitici tra torri nude al sereno,	11	1 5 7 10
38	a te aggrappata d'intorno	8	2 4 7
39	la febbre de la vita	7	2 6
40	pristina: e per i <u>vichi</u> lubrici di <u>fanali</u> il canto	7+9	1 (4) 6 9 13 15
41	instornellato de le prostitute	11	(1) 4 (7) 10
42	e dal fondo il <u>vento</u> del <u>mar</u> senza posa.	12	3 5 8 11

43	Per i <u>vichi marini</u> nell' <u>ambigua</u>	11	3 6 10
----	--	----	--------

44	<u>sera</u> cacciava il <u>vento</u> tra i <u>fanALI</u>	11	1 4 6 10
45	preludii dal groviglio delle nAVI:	11	2 6 10
46	i palazzi marini avevan bianchi	11	3 6 8 10
47	arabes chi nell'ombra illanguidita	11	3 6 10
48	ed andavamo ~ io e la <u>sera ambigua</u> :	11	4 6 8 10
49	<u>ed</u> io gli <u>occhi</u> alzavo su ai <u>mille</u>	9	3 5 8
50	e <u>mille</u> e <u>mille occhi</u> benevoli	9s	2 5 8
51	delle Chimere nei cieli:	8	1 4 7
52	Quando,	2	1
53	melodiosamente	6	(1) 5
54	d' <u>alto sale</u> , il vento come bianca finse una visione di Grazia	10+9	1 3 5 9 11 15 18
55	come dalla vicenda infaticabile	11s	1 6 10
56	de le nuvole e de le stelle dentro del cielo serALE	9+7	3 8 12 15
57	<i>dentro il vico marino in alto sALE,</i>	11	3 6 10
58	<i>Dentro il vico chè rosse in alto sALE</i>	11	3 6 10
59	<i>marino l'ali rosse dei fanALI</i>	11	2 6 10
60	rabescavano l' <u>ombra</u> illanguidita,	11	3 6 10
61	<i>Che nel vico marino, in alto sALE</i>	11	3 6 10
62	<i>che bianca e lieve e querula sALI!</i>	11	2 4 6 10
63	«Come nell'ali <u>rosse</u> dei <u>fanALI</u>	11	1 4 6 10
64	<u>Bianca</u> e <u>rossa</u> nell'ombra del <u>fanALE</u>	11	1 3 6 10
65	<i>Che bianca e lieve e tremula sALÌ:</i> ¹⁰⁰¹	11	2 4 6 10
66	Ora di già nel <u>rosso</u> del <u>fanALE</u>	11	1 4 6 10
67	era già l' <u>ombra</u> <u>faticosamente</u>	11	1 4 (7) 10
68	<u>bianca</u>	2	1
69	<u>Bianca</u> quando nel <u>rosso</u> del <u>fanALE</u>	11	1 3 6 10
70	<u>bianca</u> lontana <u>faticosamente</u>	11	1 4 (7) 10
71	l'eco <u>attonita</u> <u>rise</u> un irreALE	11	1 3 6 10
72	<u>riso</u> : e che l'eco <u>faticosamente</u>	11	1 4 (7) 10
73	e <u>bianca</u> e <u>lieve</u> e <u>attonita</u> sALÌ.	11	2 4 6 10

¹⁰⁰¹ Nell'edizione originale, questi tre versi in discorso diretto erano evidenziati dal corsivo.

74	Di già tutto d'intorno	7	3 6
75	lucea la <u>sera ambigua</u> :	7	2 4 6
76	battevano i <u>fanali</u>	7	2 6
77	il palpito nell' <u>ombra</u> .	7	2 6
78	Rumori lontano franavano	9s	2 5 8
79	dentro <u>silenzii solenni</u>	8	1 4 7
80	<u>chiedendo</u> : se dal MARE	7	2 (4) 6
81	il riso non salIVA...	7	2 (4) 6
82	<u>Chiedendo</u> se l'udIVA	7	2 (4) 6
83	infaticabilmente	7	(2) 6
84	la sera: a la vicenda	7	2 6
85	di nuvole là in alto	7	2 6
86	dentro del cielo stellARE.	8	1 4 7

87	Al porto il battello si posa	9	2 5 8
88	nel crepuscolo che brilla	8	3 7
89	negli alberi quieti di frutti di <u>luce</u> ,	12	2 5 8 11
90	nel paesaggio mitico	6s	3 5
91	di navi nel seno dell'infinito	11	2 5 10
92	ne la sera	4	3
93	calida di <u>felicità</u> , <u>lucente</u>	11	1 8 10
94	<u>in un grande in un grande velario</u>	10	3 6 9
95	di diamanti disteso sul crepuscolo,	11s	3 6 10
96	in <u>mille e mille diamanti in un grande velario vivente</u>	8+10	2 4 7 10 13 16
97	il battello si scarica	7s	3 6
98	ininterrottamente cigolante,	10	(2) 6 10
99	instancabilmente introna	8	(1) 5 7
100	e la bandiera è calata ~ e il mare e il <u>cielo</u> è <u>d'oro</u> e sul molo	8+10	4 7 10 12 14 17
101	corrono i fanciulli e gridano	8s	1 5 7
102	con gridi di <u>felicità</u> .	9t	2 (5) 8
103	Già a frotte s'avventurano	7s	2 6

104	i viaggiatori alla città tonante	11	4 8 10
105	che stende le <u>sue</u> piazze e le <u>sue</u> vie:	11	2 6 10
106	la grande luce mediterranea	10	2 4 9
107	s'è fusa in pietra di cenere:	8s	2 4 7
108	pei vICHI antICHI e profondi	8	2 4 7
109	fragore di vita, gioia intensa e fugace:	6+7	2 5 9 12
110	velario <u>d'oro</u> di <u>felicità</u>	11	2 4 (7) 10
111	è il <u>cielo</u> ove il sole ricchissimo	9s	2 5 8
112	lasciò le sue spoglie preziose	9	2 5 8
113	e la Città <u>compreNDE</u>	7	4 6
114	e s' <u>accENDE</u>	4	3
115	e la fiamma titilla ed assOrBE	10	3 6 9
116	i resti magnificenti del <u>SOLE</u> ,	11	2 7 10
117	e intesse un sudario d'oblio	9	2 5 8
118	divino per gli uomini stanchi.	9	2 5 8
119	Perdute nel crepuscolo tonante	11	2 6 10
120	ombre di viaggiatori	7	1 3 6
121	vanno per la Superba	7	1 3 6
122	terribili e grotteschi come i ciechi.	11	2 6 10

123	<u>Vasto</u> , dentro un odor tenue vanito	11	1 3 6 7 10
124	di catrame, vegliato da le lune	11	3 6 10
125	elettriche, sul mare appena vivo	11	2 6 10
126	il <u>vasto porto</u> si addorme.	8	2 4 7
127	S'alza la nube delle ciminiere	11	1 4 6 10
128	mentre il <u>porto</u> in un dolce scricchiolio	11	2 6 10
129	dei cordami <u>s'addorme</u> : e che la forza	11	3 6 10
130	<u>dorme</u> , <u>dorme</u> che culla la tristezza	11	1 3 6 10
131	inconscia de le cose che saranno	11	2 6 10
132	e il <u>vasto porto</u> oscilla dentro un ritmo	11	2 4 6 8 10
133	affaticato e si <u>SENTE</u>	8	(1) 4 7

134	la nube che si forma dal vomito <u>SILENTE</u> .	7+7	2 6 9 13
135	O <u>Siciliana</u> proterva ~ opulente matrona	8+7	4 7 11 14
136	a le finestre ventose del vico marinaro	8+7	4 7 10 14
137	nel seno della città percossa di <u>suoni</u> di navi e di carri	8t+12	2 4 7 9 12 15 18
138	classica mediterranea femina dei porti:	8s+6	1 (4) 7 9 13
139	pei grigi rosei della città di ardesia	5s+7	2 4 7 10 12
140	<u>sonavano</u> i clamori vespertini	11	2 6 10
141	e poi più quieti i rumori <i>dentro la notte serena</i> :	8+8	2 4 7 9 12 15
142	vedevo alle finestre lucenti come le stelle	7+8	2 6 9 11 14
143	passare le ombre de le famiglie marine: e canTi	6+10	2 5 10 13 15
144	udivo leNTi ed ambigui ne le vene de la città mediterranea:	8+13	2 4 7 11 16 20
145	ch'era la <u>notte</u> fonda.	7	1 4 6
146	Mentre tu <u>siciliana</u> , dai cavi	10	3 6 9
147	vetri in un <u>torto</u> giuoco	7	1 4 6
148	<u>l'ombra</u> cava e la luce vacillante	11	1 3 6 10
149	o <u>siciliana</u> , ai capezzoli	8s	1 4 7
150	<u>l'ombra</u> rinchiusa tu eri	8	1 4 7
151	la Piovra de le notti mediterranee.	11s	2 6 10
152	<u>Cigolava cigolava cigolava</u> di catENE	8+8	3 7 11 15
153	la grù sul porto <i>nel cavo de la notte serENA</i> :	5+10	2 4 7 11 14
154	e <i>dentro il cavo de la notte serENA</i>	5+7	2 4 8 11
155	e nelle braccia di ferro	8	4 7
156	il debole cuore batteva ~ un più <u>alto</u> palpito: tu	9+8t	2 5 8 12 14 17
157	la finestra avevi spenta:	8	3 7
158	nuda mistica in <u>alto</u> cava	9	3 6 8
159	infinitamente occhiuta devastazione era la notte <u>tirrENA</u> .	8+12	(2) 5 7 12 16 19

Analisi metrica

Genova è una poesia di 159 versi, suddivisa in sette parti, che forse potrebbero essere definite non tanto “strofe” quanto piuttosto vere e proprie “sezioni” con una loro autonomia, diverse le une dalle altre per misura e per struttura. Per quanto riguarda la tipologia dei versi, due cose saltano subito

all'occhio: da una parte l'altissima percentuale di versi tradizionali, e in particolar modo di endecasillabi perfettamente regolari (si incontrano infatti ben quattro lunghe sequenze endecasillabiche, ai vv. 1-18, 43-48, 57-73, 122-132), dall'altra la presenza di versi lunghi e lunghissimi (soprattutto i vv. 20, 24, 54, 137, 144, 159), molto minoritaria eppure rilevante per la bipolarità metrico-ritmica che si viene così a creare nel testo. Anche questi versi, in ogni caso, sono scomponibili in due o tre segmenti minori: i vv. 20 e 24 sembrano meglio suddivisibili in tre cola brevi tradizionali, mentre i vv. 137, 144 e 159 potrebbero essere scomposti in un ottonario tradizionale e un endecasillabo ipermetro di dodici o tredici sillabe (nel caso del v. 137, in realtà, il secondo emistichio sembrerebbe un dodecasilabo tradizionale). Questa scansione parrebbe supportata dai numerosi altri casi nel testo in cui l'ottonario viene impiegato come primo segmento del verso lungo, e in particolare dai vv. 96 e 100, scomponibili forse in ottonario e decasillabo, anch'essi di misura superiore all'esametro carducciano. Un po' più problematico, infine, risulta il v. 54, scomponibile forse in decasillabo (accentato irregolarmente) e novenario.

A metà strada tra i predominanti versi brevi tradizionali e i versi abnormi di una ventina di sillabe o più, si trovano, oltre agli endecasillabi ipermetri, i consueti versi doppi e pseudo-barbari. In ogni caso, tutti i versi lunghi considerati assieme – vale a dire i versi doppi, i versi barbari e tutti i tipi di versi asinarteti inclusi nel testo – non superano il 15% del totale, così che sembra possibile concordare con Giovannetti quando afferma che la strategia compositiva campaniana «prende come punto di riferimento la norma offerta dal sillabismo tradizionale e lo manipola, deformandolo giusta una progettualità anisosillabica».¹⁰⁰²

Rime e figure di suono

Le rime sono numerose in tutta la poesia; in alcune sezioni, si fanno talmente fitte da non lasciare quasi alcun verso irrelato. È soprattutto il caso dei 19 versi della prima sezione, dove è evidente l'intenzione del poeta di creare un sistema fitto di rime, costruendo sequenze di rime alternate, incrociate, bacciate. In questo contesto, per rispettare la rima in *-ana*, Campana spezza addirittura l'avverbio *arcana* | *mente* tra i vv. 5-6.

Frequente nel testo è poi la sostituzione della rima con assonanze (es. *verde: superbe*, vv. 6-8; *fanali: navi*, vv. 44-45), consonanze o rime imperfette (es. *catene: serena*, vv. 152-153). Tanto le rime quanto le assonanze, poi, sono impiegate anche all'interno dei versi (*vichi: antichi*, v. 108; *orientale: mare*, vv. 20-21; *immota: ancora*, vv. 31-32).

¹⁰⁰² Ivi, cit., p. 58.

Figure retoriche e di ripetizione

Nel testo le ripetizioni sono straordinariamente numerose, tanto da creare spesso l'impressione di un continuo ritorno del testo su se stesso, sulle stesse immagini. Per esemplificare questo procedimento tipicamente campaniano, si può analizzare il caso eclatante della quarta sezione, vv. 43-86: qui il poeta ha una «visione di Grazia» (v. 54), che si configura come «bianca e lieve e querula» (v. 62; ma al v. 65 l'ultimo aggettivo è cambiato in *tremula*, mentre al v. 73 gli stessi aggettivi sono impiegati per descrivere l'*eco*, anche se qui l'ultimo è *attonita*) e che si muove verso l'alto («in alto sale» è ripetuto al v. 54, 57, 58, 61, così come il verbo *salì* ricorre in chiusura degli stessi versi citati prima, vv. 62, 65, 73). Il colore bianco, riferito sia alla visione che all'*eco*, torna insistentemente sulla scena (si veda soprattutto l'anafora iniziale ai vv. 68-70) e si alterna al «rosso del fanale» (vv. 66, 69), alle «ali rosse dei fanali» (vv. 59, 63). Alla visione fa da sfondo «l'ambigua sera» (vv. 43-44, 48), l'*ombra* della notte (vv. 47, 60, 66, 77), il *cielo* (*serale* al v. 56, *stellare* al v. 86) e soprattutto il «vico marino» (vv. 57, 58, 61, ma i «vichi marini» compaiono sin dal v. 43). Al cortocircuito creato da tutte queste ripetizioni contribuisce anche l'insistenza su alcune rime, peraltro in rapporto di assonanza o consonanza tra loro: *-are*, *-ale*, *-ali*, *-alì*. L'effetto così ottenuto è propriamente quello di una visione sfumata e ambigua, quasi un'allucinazione, di cui al lettore rimane quasi solo la percezione coloristica e il fumoso movimento ascensionale.

3.17 Sibilla Aleramo

3.17.1 *Momenti* (1921)

Son tanto brava		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Son tanto brava lungo il giorno.	9	2 4 6 8
2	Comprendo, accetto, non piango.	8	2 4 7
3	<u>Quasi</u> imparo ad aver orgoglio <u>quasi</u> fossi un uomo.	9+6	3 6 8 10 12 14
4	Ma, al primo brivido di viola in cielo	11	2 4 8 10
5	ogni diurno sostegno dispare.	11	1 4 7 10
6	Tu mi sospiri lontano: “ <u>Sera, sera</u> dolce e mia!”	8+8	1 4 7 9 11 13 15
7	Sembrami d’aver fra le dita la stanchezza di tutta la terra.	9+10	1 5 8 12 15 18
8	Non son più che <u>sguardo, sguardo</u> sperduto, e vene.	6+7	2 5 7 10 12

Analisi metrica

Otto versi eterometrici, equamente ripartiti in quattro versi tradizionali e quattro versi lunghi. Nella prima categoria (vv. 1, 2, 4, 5) rientrano due endecasillabi, un novenario e un ottonario, la misura più breve di tutta la poesia, mentre i quattro versi lunghi della seconda categoria sembrano abbastanza facilmente scomponibili in unità inferiori: il v. 3 sembrerebbe uno pseudo-esametro, dalla struttura invertita; i vv. 6, 7 e 8 potrebbero essere interpretati come versi doppi, regolari nel caso del doppio ottonario al v. 6, o con variazioni anisosillabiche. In ogni caso, il v. 7, con le sue diciannove sillabe si colloca risolutamente fuori dalla tradizione italiana, classica o barbara.

In generale, comunque, la scansione dei versi risulta abbastanza esplicitamente determinata dall’andamento logico e sintattico del testo: non ci sono *enjambements* e l’autonomia di ciascun verso è spesso sottolineata dall’uso della punteggiatura a fine verso (ben sei versi su otto sono chiusi da un punto fermo, e uno dal punto esclamativo).

Rime e figure di suono

Nel testo non ci sono rime, né si può rintracciare una particolare tramatura fonica: in parte si può forse dire che questa caratteristica contribuisca a sottolineare la tonalità prosastico-discorsiva del testo, distanziandolo da quella propriamente poetica. Tuttalpiù si possono evidenziare alcune allitterazioni, in particolare in sibilante.

Figure retoriche e di ripetizione

Nel testo si possono individuare tre ripetizioni (*quasi, sera, sguardo*), tutte e tre a distanza ravvicinata, all'interno del medesimo verso. Almeno in due casi su tre, sembra opportuno parlare di anadiplosi, poiché la parola in questione (vale a dire *sera* e *sguardo*) viene ripetuta con l'aggiunta di un'ulteriore qualificazione che ne amplia i connotati (*dolce* e *sperduto*) e consente la progressione sintattica. Nel caso della ripetizione di *sguardo*, per di più, lo sdoppiamento avviene proprio sul confine di emistichio.

Notte in un paese straniero		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<u>Notte</u> in paese straniero,	8	1 4 7
2	<i>notte di stelle, notte di vento dolce.</i>	5+7	1 4 6 9 11
3	Le rupi dentate lambono il <u>cielo</u>	11	2 5 7 10
4	e lo fanno più chiaro.	7	3 6
5	<u>Cieli</u> lontani dei <i>paesi dove passAI,</i>	5+9	1 4 8 10 13
6	<i>dei paesi dove amAI,</i>	8	3 5 7
7	<u>cieli</u> fioriti di queste stesse costellAZIONI,	5+5+5	1 4 7 9 14
8	e pur lontani,	5	2 4
9	dov'erano speranze che più non so,	7+5t	2 6 9 11
10	disperAZIONI che più non mi fanno piangere,	5+8s	4 7 10 12
11	io vi <u>rivedrò</u> ,	6t	1 5
12	forse,	2	1
13	e <u>penserò</u> allora ~ a <u>queste</u> notti in paese straniero,	6+11	4 5 10 13 16
14	a <u>queste</u> luci vivide nel vento	11	4 6 10
15	che volteggia dolce su le rupi,	10	3 5 9
16	a <u>questa</u> mia AnImA	6s	2 5
17	che ancora una volta <u>si risolleva</u> ,	11	2 5 10
18	<u>si risolleva</u> AvIdA,	6s	4 5
19	<u>penserò</u> a <u>questo</u> ch'è ancora nelle mie vene	5+8	3 4 7 9 12
20	palpito di giovinezza,	8	1 (4) 7
21	ardOrE fOrTE	5	2 4
22	volontà più <u>grande</u> d'ogni mio <u>grande</u> pianto,	6+7	3 5 7 10 12

23	e <u>stupirò</u> ~ allora,	7	4 6
24	o <u>notte di stelle, di vento</u> , di anelito solitario...	9+8	2 5 8 11 16

Analisi metrica

Ventiquattro versi eterometrici, di cui ben quindici (circa il 60%) sono versi brevi, di misura compresa tra il bisillabo (v. 12) e l'endecasillabo, quest'ultimo spesso accentato irregolarmente (vv. 3, 17). I nove versi rimanenti sono versi lunghi composti, variamente scomponibili in unità minori; nella maggior parte dei casi, sembrano interpretabili come forme dell'esametro barbaro (vv. 5, 10, 13, 19).

In generale, metro e sintassi coincidono nel testo, senza inarcature. Dal punto di vista ritmico, semmai, si può segnalare l'impiego abbastanza frequente di versi tronchi o sdruciolati, e soprattutto la ricorrenza degli accenti ribattuti, che rendono incalzante e difficoltoso il ritmo (vv. 13, 18, 19, 23).

Rime e figure di suono

Nel testo si possono individuare alcune rime e assonanze: facile la rima grammaticale ai vv. 5-6, che contribuisce a sottolineare il ritornello, ricca la rima interna tra i vv. 7 e 10, molto marcata l'assonanza sdruciolata dei vv. 16 e 18.

Figure retoriche e di ripetizione

Numerose le ripetizioni, sia di singole parole (come *notte*, che ripetendosi nel primo nell'ultimo verso racchiude circolarmente il testo), sia di interi sintagmi-ritornello, ripetuti in genere con qualche variazione: è il caso della «notte di stelle, notte di vento» ripetuta ai vv. 2 e 24 (qui però senza la ripetizione di *notte*), o di «dei paesi dove passai» al v. 5, ripetuto al v. 6 con variazione del passato remoto in *amai*.

Molto marcato è anche il poliptoto del dimostrativo (vv. 13-19), che si accompagna al parallelismo grammaticale che percorre l'intera poesia, con l'impiego di quattro forme verbali di futuro semplice, spesso collocate a inizio verso: *rivedrò, penserò* (due volte), *stupirò*.

Insonne arsura		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Insonne arsURA, notte di desiderio, dopo tante stellari di castità!	5+7+12t	2 4 6 11 15 18 23
2	Oggi glicine perlacce ~ erano nel <u>sole</u> ,	8s+6	1 3 7 10 14
3	e un uomo bello con ondosa chioma brUNA.	5+8	2 4 8 10 12
4	Grappoli, ciocche, ~ e <i>le mie dita non si sono tese</i> .	5+11	1 4 9 13 15

5	Frescura d'odorosi acini per il mio seno, tocco di capelli morbidi...	8s+5+8s	2 6 7 10 13 15 19 21
6	<i>Le mie dita nel <u>sole</u> non si sono tese.</i>	7+6	3 6 10 12

Analisi metrica

Sei versi lunghi. Questa è forse la poesia dove Sibilla sperimenti le forme versali più libere. Se i vv. 2, 3 e 4 possono essere in qualche modo ricondotti alla tradizione barbara (considerando il v. 2 un esametro a struttura inversa), e il v. 6 può essere interpretato come doppio senario o doppio settenario con un emistichio anisosillabico, i vv. 1 e 5 superano di molto le venti sillabe ciascuno e risultano faticosamente scomponibili. I precedenti di una misura tanto lunga, forse, possono essere individuati soltanto in Lucini.

In ogni caso, è evidente come sia il contenuto semantico a determinare la scansione dei versi, non a caso sempre conclusi da un segno di punteggiatura.

Rime e figure di suono

Nel testo non ci sono rime tradizionali, ma forse potrà rilevare la rima interna che lega *arsura* e *frescura* ai vv. 1 e 5, sottolineata peraltro dall'assonanza con *bruna*, collocata a fine verso proprio a metà strada, al v. 3.

Figure retoriche e di ripetizione

L'unica ripetizione significativa riguarda il ritornello «le mie dita non si sono tese», ai vv. 4 e 6.

Chiarità notturna		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Chiarità notturna, volo d'ore bianche, disteso cielo,	6+6+5	3 5 7 9 11 14 16
2	tendo la <u>mia mano</u> che vi stringe, ~ e v'offro, v'offro.	10+5	1 5 9 12 14
3	Ci veda qualcuno. Non <u>me</u> , <u>ma</u> sola la <u>mia mano</u> che vi tiene,	9+11	2 5 8 10 14 18
4	ore fruscianti, grande sereno, spiaggia d'astri.	5+5+4	1 4 6 9 11 13

Analisi metrica

Quattro versi lunghi, di misura compresa tra le quattordici e le diciannove sillabe. Mentre i due versi centrali possono essere scomposti in due unità minori (tuttavia non facilmente collocabili entro la tradizione barbara), il primo e l'ultimo verso sembrano meglio suddivisibili in tre segmenti brevi, scanditi dalla punteggiatura. Questi, infatti, offrono “a pennellate” gli elementi che incorniciano la

scena, la cui azione si svolge interamente ai vv. 2-3. Palese, anche in questo caso, è la motivazione semantica di questi versi.

Rime e figure di suono

Nel testo non ci sono rime. Si può segnalare solamente l'allitterazione in nasale bilabiale del v. 3.

Figure retoriche e di ripetizione

A parte la duplicazione di *v'offro* al v. 2, l'unica ripetizione significativa è quella del sintagma «mia mano» ai vv. 2 e 3, sottolineato dall'insistenza sui pronomi di prima persona singolare e dall'allitterazione.

3.18 Riccardo Bacchelli

3.18.1 *Poemi lirici* (1914)

Memorie d'adolescenza		Struttura del verso	Posizione accenti
I			
1	Seducente i nostri sensi, improvviso, imprevisto,	14	3 (5) 7 10 13
2	innumerevole, seducente di miraggi al nostro	16	4 9 13 15
3	perenne bisogno di spettacolo, simmetrie	15	2 5 9 14
4	e ritorno, m'accorgo del mondo di fuori.	13	3 6 9 12
5	Indistinto nel suo passare, ma accolti gli inviti	15	3 (6) 8 11 14
6	a tentarlo, definite e contornate si fanno	15	3 7 11 14
7	le cose passate, soltanto le future	13	2 5 8 12
8	restano tutte nostre e intere. Il momento	12	1 (4) 6 8 11
9	è <u>sospensione</u> e <u>segreto</u> , <u>pregnante inappagamento</u> .	16 / 8+8	(1) 4 7 10 15
10	Dov'è il punto tra me e le <u>cose</u> ? Ogni <u>cosa</u>	12	3 6 8 11
11	oscilla tra la mia vana transitorietà mortale	16 / 8+8	2 7 13 15
12	e la sua continuità materiale. A che	13	3 7 10 12
13	trovare <u>significato</u> tra il <u>passato</u> , che è <u>passato</u> ,	16 / 8+8	2 7 11 15
14	e il futuro che non è altro che apprensione? Dunque	15	3 8 12 14
15	la conoscenza non sarebb'altro che un'ombra illusoria	16	4 9 12 15
16	sul ricorrere dell'esistenza.	10	1 3 6 9

17	Non mi potei più acquietare alle cose dal giorno	14	(1) 4 7 10 13
18	che le distinsi da me. Fu nominato con certe	15	(1) 4 7 11 14
19	solennità e precauzioni l'inconoscibile in classe	16 / 8+8	4 7 12 15
20	di filosofia, coll'aria di prevalere contro qualcuno	19	5 8 13 (15) 18
21	o qualcosa che non era nominato. Ma io	15	3 7 11 14
22	non credevo più a niente da che m'avevan fatto	13	3 6 10 12
23	pensare a qualcosa. Senz'ombra di dubbio,	12	2 5 8 11

24	senza preoccupazione di Dio, avevo	12	1 6 9 11
25	vissuto in natura. Una sera su un prato	12	2 5 8 11
26	in qualche posto o in qualcosa è avvenuto un tramonto.	14	4 7 10 13
27	Non mi sento più sicuro di questo mondo di natura	17	3 7 12 16
28	che è stato fin adesso la forma della certezza	15	2 6 9 14
29	mia stessa. Il cielo stellato, morbida	11	2 4 7 9
30	tentazione, che cosa lo trattiene da fermarsi?	15	3 6 10 14
31	Certamente ier sera il mondo era ancora	12	3 6 8 11
32	un altro. Stasera non c'è ragione reperibile	15	2 5 (8) 10 14
33	che le cose durino piuttosto che smettere,	14	3 5 9 12
34	e i campi, colla casa, gli alberi e le stelle	13	2 6 8 12
35	entrino in una nebbia, qualcosa come	12	1 6 9 11
36	la Via Lattea, e del mondo non resti più altro	13	3 6 9 12
37	per un poco che un'ondeggiante nozione estiva	14	3 8 11 13
38	prima di svanire. Si sa che ci riuscirebbe	14	1 5 8 (10) 13
39	di farci un idillio perfino del Giudizio	13	2 5 8 12
40	Universale. La realtà della conoscenza, tramontata	18	4 8 13 17
41	non so dove, in me o nelle cose, diffondeva	13	3 5 8 12
42	di nascosto un incanto com'aver mangiato il loto.	15	3 6 (10) 12 14
43	Probabilmente la mia sensualità non ha goduto mai tanto.	19	4 (7) 11 15 18
44	Ma poi con uno strappo doveti accorgermi che quella nebbia	18	2 6 (9) 11 (15) 17
45	e questo tramonto io ne portavo responsabilità.	16	2 5 9 16
46	Sul momento non potevo darmi pace che la via	16 / 8+8	3 7 (9) 11 15
47	della conoscenza prendesse questa direzione aliena	17	(1) 5 8 (10) 14 16
48	da rivelazioni e illuminazioni cosmiche. Però	16	5 10 12 16
49	non dico che ci pensassi dalla mattina alla sera.	16 / 8+8	2 7 12 15

II			
50	Un'estate, che d'estate son i tramonti lenti,	15	3 7 (9) 12 14
51	pesante quant'il sonno e la stanchezza medesima,	15	2 6 10 13
52	non avrei voluto altro che riposare, se fosse stato	18	(3) 5 7 12 (15) 17

53	possibile. Non reggeva più neppure la voglia	15	2 7 (9) 11 14
54	amara d'inasprire in me stesso il mio male.	13	2 6 9 12
55	Non avrei voluto cedere in nulla, ma invece	14	(3) 5 7 10 13
56	mi toccava <u>assopirmi</u> al <u>sole</u> in materia	12	3 6 8 11
57	<u>stanca</u> . E dalla <u>stanchezza</u> un filo di melodia.	15	1 7 9 14
58	Supino, ombre e <u>sole</u> , foglie	8	3 5 7
59	e cielo, silenzio e cicale. Le mani	12	2 5 8 11
60	le abbandonavo sull'erba riarsa, si tuffava	15	4 7 10 14
61	nell'estate l'anima e <u>tornava d'ogni</u> parte,	14	3 5 9 13
62	carica d' <u>ogni</u> cosa, <u>non</u> articolava, <u>non</u> distingueva	18	1 6 12 17
63	<u>tornava</u> stanca. ~ E non poté credere a se stessa	5+10	(2) 4 9 10 14
64	la mattina che le filtrò un'estatica canzoncina.	16	3 8 10 15

65	Diceva che in casa nostra, ~ odorosa di garofano	16 / 8+8	2 (5) 7 11 15
66	e di spigo crocchiante, ogni ora le scopriremo	14	3 6 8 13
67	la sua dolcezza, ti porterò di giorno in giorno più matura	18	4 9 13 17
68	una spiga di grano, il sole filerà	12	3 6 8 12
69	dalle tende abbassate ai piedi del <u>letto</u> .	12	3 6 8 11
70	Sul <u>letto</u> matrimoniale noi saremo assorti	14	2 7 9 (11) 13
71	nella fantasia amorosa, e sarà più facile richiamare	18	5 7 12 17
72	le cose dimenticate che noi a questo mondo.	15	2 7 10 14
73	Quando sarai spogliata ti chinerai sulle nocche	15	1 (4) 6 11 14
74	appoggiate alla sponda e la nostra vita andrà tutta	15	3 6 (9) 11 14
75	a guardarci. Più tardi il sole declinerà.	14	3 6 8 13

76	Stanco, felice, abbagliato di meraviglie,	13	1 4 7 12
77	sdraiato tra <u>occhi</u> di sole sull'erba io tocco terra,	15	2 (4) 7 10 (12) 14
78	ma gli <u>occhi</u> si perdono e entrano per i laghi	14	2 5 8 13
79	di azzurro <u>dove</u> spaziano per il cielo i grandi venti,	16	2 6 11 15
80	e ammassano le nuvole che si salgono incontro,	15	2 6 11 14
81	<u>dove</u> vorrei sprofondare e perdermi.	11	1 4 7 9

82	Dammi un bacio con tutta la bocca ,	10	1 3 6 9
83	stamani è come mi svegliassi al mondo	11	2 4 8 10
84	la prima volta, ti chiedo come ti chiedessi la prima volta.	19	4 7 (9) 13 18
85	Il maggese fiorito di giallo e d'azzurri	13	3 6 9 12
86	radicchi <u>aspettava</u> l'aratro. <u>Aspettammo</u>	12	2 5 8 11
87	tanti tramonti quando s'era insieme noi due.	14	(1) 4 8 10 13
88	La brezza la sentivano prima di noi le cImE	15	2 6 12 14
89	dei pioppi, e vi tremavano le stelle, vicInE	14	2 6 10 13
90	all'anime <u>nostre</u> che si trovavano sulle <u>nostre</u> bocche di carne.	21	(2) 5 10 15 (17) 20

III			
91	Ed erano le incredibili primavere d'adolescenza.	18	2 7 12 17
92	Assillato dalla fame di sensazioni di quell'età,	17	3 7 12 17
93	passteggiavo la mia città, a tutte le stagioni	14	3 8 9 13
94	venni a ritrovare le ville sui colli,	12	1 5 8 11
95	tornai nei campi, tantalizzato dalle apparenze,	15	2 4 9 (11) 14
96	e in aprile all'arrossare dei tulipani diventava	17	3 7 12 16
97	una delizia l'assillo di non riuscire a esprimermi.	16	4 7 12 14

98	Il vento temperato, non grave ma continuo,	14	2 6 9 13
99	rade la terra sotto la luna e pare	12	1 4 (6) 9 11
100	elimini il pericolo che dalla neve dei monti	16	2 6 (9) 12 15
101	scenda il freddo a bruciare le foglie che han messo	13	(1) 3 6 9 12
102	sarà tre giorni. Tra i rosignoli già svegliati un chiù	17	(2) 4 9 13 16
103	fa il richiamo, così solo.	8	1 3 6 7

104	Il viso d'una donna, i biondi lineamenti,	14 / 7+7	2 6 9 13
105	i suoi occhi liquidi nell'intatta e calma	13	3 5 10 12
106	forma, la bellezza vi si riconosce e la sensualità	17	1 5 (8) 11 17
107	ne emana come appetire una pesca. Tra la gente	15	2 (4) 7 10 14

108	al sole, apparsa e sparita se n'è andata.	12	2 4 7 11
-----	---	----	----------

109	Primavera anche quest'anno, morbido e in silenzio	14	3 7 9 13
110	ho dormito come terra sotto la neve, l'ho tanto	16	3 7 12 15
111	aspettata. È venuta? E gli anni passati	12	3 6 8 11
112	non era altro che questo? Eppure qualcosa manca.	14	3 6 8 (11) 13
113	Sei qui primavera? Ti ritrovo? Non so.	13	2 5 9 12

114	Esco da una febbre com'un panno lisciviATO	14	1 5 9 13
115	dall'acquaio, mi ritrovo colmato e stupefAtTO	15	3 7 10 14
116	al di là dei miei desideri da questo maggio in cui le cose	18	3 (5) 8 13 17
117	tuffano con dolcezza e realtà nuovissime.	13	1 6 9 11
118	Non ho fatto venti passi sull'erba, e l'anima	14	3 7 10 12
119	è già spossata com'il corpo dal bagno, quando vidi	16	(1) 4 8 11 15
120	cespi di grano che fuori del seminATO	13	1 4 7 12
121	mordevano la proda d'erba. E questo mondo della pace	17	2 (6) 8 12 16
122	vegetale mi sparì. Qualcosa si mise	13	3 7 9 12
123	a ribollire, pensai al fumoso autunno,	13	4 7 10 12
124	con grida trasciate il contadino apre il solco,	14	2 6 10 13
125	e il fiascone assettato tra le zolle s'è ribaltATO	16	3 6 10 15
126	e le imbeve ancor calde d'un fiotto saporito.	14	3 6 9 13
127	Io rido da me solo. Sono felicissimo	13	2 6 8 12
128	di saccheggiare per conto mio la bellezza del mondo.	16	4 9 12 15

Analisi metrica

Memorie d'adolescenza è il primo componimento dei *Poemi lirici*, ed è suddiviso in tre sezioni numerate in numeri arabi. Le tre sezioni sono a loro volta suddivise in strofe (rispettivamente due, quattro e cinque) di varia misura. Come suggerito dallo stesso Bacchelli nella già citata *Nota metrica* che apre la raccolta, la *ratio* alla base della versificazione va individuata nel fatto che ciascun verso corrisponde a una «misura in quattro tempi», scandita cioè da quattro accenti principali, secondo un principio che può dirsi quantitativo e «complementarmente» sillabico. Nelle due colonne di destra della tabella, dunque, si è cercato di indicare, rispettivamente, il numero di sillabe complessivo e la posizione dei quattro accenti

di ciascun verso. La misura dei versi, come si vede, è variabile, oscillando tra le otto e le diciannove sillabe; saltuariamente, quindi, i versi possono ridursi fino ad alludere alle forme tradizionali (in un contesto diverso, in effetti, i vv. 16 e 82 potrebbero essere interpretati come decasillabi manzoniani, mentre il v. 83 sarebbe un endecasillabo) oppure allungarsi fino a superare la misura-limite dell'esametro barbaro, anche se nella grande maggioranza dei casi si assestano proprio su una misura compresa tra le dodici e le diciassette sillabe. Inoltre, sebbene il principio alla base dei versi sia principalmente di tipo accentuale, talvolta sembra possibile individuare dei versi doppi, cioè versi sillabicamente divisibili in due misure uguali; curiosamente si tratta molto spesso di doppi ottonari (vv. 9, 11, 13, 19, 46, 49), per i quali è difficile non pensare a una memoria thoveziana.¹⁰⁰³

Più interessante, però, è considerare come talvolta la scansione in quattro accenti risulti un po' forzata: in certi versi, infatti, potrebbe essere sufficiente scandire due o tre accenti (come al v. 16, dove il primo accento sembra superfluo, o al v. 103, dove basterebbero forse due accenti), mentre in altri sarebbe opportuno individuarne cinque o addirittura sei (in questi casi gli accenti "in eccesso" sono stati indicati tra parentesi tonde nella scheda metrica; si tratta per esempio dei vv. 47, 77, 90, 112). Dunque non è sempre facile riconoscere i quattro accenti di cui parla Bacchelli, e per farlo occorre distinguere diversi tipi di *ictus*: agli accenti lessicali delle singole parole (come i quattro accenti del v. 58, «supino, ombre e sole, foglie») si affiancano, molto più spesso, gli accenti fonologici relativi a interi sintagmi lessicali (come quelli del v. 34 «e i campi, colla casa, gli alberi e le stelle»); in qualche caso sarà poi possibile riconoscere persino accenti di tipo intonativo, che possono quindi unire anche sintagmi diversi (è il caso del primo "piede" del v. 102: «sarà tre giorni. Tra i rosignoli già svegliati un chiù», o dell'ultimo del v. 116: «al di là dei miei desideri da questo maggio in cui le cose»¹⁰⁰⁴). All'elasticità della definizione dei suoi versi come misura in «scandita su quattro accenti» sembra fare riferimento lo stesso Bacchelli nella *Notizia* che inserisce nel 1930 in *Amore di poesia*, laddove specifica che si tratta dei «quattro accenti sui quali posa più forte la voce nella lettura ritmata».¹⁰⁰⁵

È chiaro come questa concezione prosodica si avvicini molto alla dimensione della prosa o, meglio ancora, a quella dell'oralità. In questo senso è possibile definire la metrica dei *Poemi lirici* come metrica semantica, in quanto la scansione del verso in quattro accenti determina di fatto una suddivisione in quattro nuclei sintattico-semantiche, privilegiando l'andamento logico e contenutistico del testo. Tuttavia è possibile (non troppo di rado, e soprattutto nel caso dei versi più brevi) trovare delle eccezioni, laddove, volendo individuare quattro accenti, occorre far cadere l'accento metrico anche su parole prive

¹⁰⁰³ La ricorrenza dei versi doppi e in particolare dei doppi ottonari è stata messa in evidenza anche da Giovannetti (*Metrica del verso libero*, cit., pp. 263-264), e contribuirebbe a supportare l'ipotesi che Bacchelli abbia tenuto ben presente l'esempio di Thovez nel costruire i propri versi lunghi.

¹⁰⁰⁴ GIOVANNETTI-LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, cit., pp. 272-273.

¹⁰⁰⁵ BACCHELLI, *Notizia*, in ID., *Amore di poesia*, cit., p. 7.

di autonomia semantica, come congiunzioni, preposizioni, e via dicendo (oltre al già citato v. 16, anche al 12 e al 14 si può osservare una situazione simile, poiché l'ultimo accento, in posizione rilevata in fine di verso, cade su un pronome e su un avverbio).

A contraddire la natura semantica della metrica dei *Poemi lirici*, poi, intervengono soprattutto i numerosi *enjambements*, spesso anche molto forti. Nei versi qui presi in considerazione, l'esempio forse più eclatante si trova ai vv. 39-40, dove l'inarcatura spezza il sintagma «Giudizio | Universale», ma non è questo l'unico caso di *enjambement* tra sostantivo e suo aggettivo (es. vv. 2-3, 18-19, 29-30, 105-106, 121-122).

Rime e figure di suono

Nel testo le rime sono rare e poco rilevanti, non funzionali alla struttura del testo, al punto che si potrebbero ritenere quasi casuali (vv. 8-9 *momento: inappagamento*; v. 13 *significato: passato*, v. 92-93; *età: città*; vv. 120-125 *seminato: ribaltato*). Lo stesso si può dire per le pochissime anafore (vv. 88-89 *cime: vicine*; vv. 114-115 *lisciviato: stupefatto*).

Figure retoriche e di ripetizione

La costruzione retorica del testo non risulta particolarmente elaborata. Si individua qualche ripetizione, specie nella seconda e nella terza sezione (es. vv. 61-63, 69-70, 77-78), talvolta in forma di poliptoto (v. 86) o di figura etimologica (v. 57), mentre al v. 84 si può riconoscere un chiasmo al v. 84, ma in generale non si può dire che si trovino strutture parallelistiche o anaforiche significative.

3.19 Mario Novaro

3.19.1 *Murmuri ed echi* (1912)

Sapienza		Struttura del verso	Posizione accenti
1	<u>Non</u> vorrò io acquetarmi <u>ai</u> confini dell'uman sapeRE,	7+10	3 6 10 14 16
2	<u>né</u> <u>al</u> termine dato <u>alla</u> giovinezza, <u>ai</u> fiori, <u>ai</u> sogni e <u>all'</u> amORE;	11+8	2 5 10 13 15 18
3	<u>non</u> <u>alla</u> sorte che noi qui pone, pazzi della natura, a <u>vivere</u> una <u>vita</u> che piena di vano rumORE e ardORE <u>non</u> significa nulla,		
4	se prima da queste spine punto e lacerato <u>non</u> sanguini il cuORE!		
5	Oh tu veramente divina serenità e sapienza seguace!	9+10	2 5 8 13 15 18

Analisi metrica

La poesia è composta da cinque versetti di varia dimensione, tra l'esametro barbaro e il paragrafo di prosa. In qualche caso si è tentato di individuare una possibile scansione metrica all'interno dei versetti, ma in generale bisogna riconoscere come qui non vi sia alcuna volontà da parte del poeta di rifarsi al sillabismo tradizionale. La motivazione alla base della scansione dei versetti sembra essere di tipo semantico; i primi quattro costituiscono un unico periodo sintattico, mentre il quinto è isolato e autonomo, ma in tutti i casi ogni versetto è chiuso da un segno di punteggiatura, evitando ogni possibilità di *enjambement*.

Rime e figure di suono

Il testo ruota intorno a un'unica rima centrale, perfettamente tradizionale: si tratta della rima *amore: cuore*, ai vv. 2 e 4, cui si legano anche *rumore* e *ardore* al v. 3, ma anche la consonanza con *sapere* al v. 1.

Figure retoriche e di ripetizione

Nel testo non si trovano numerose ripetizioni. Si possono notare soltanto, ai vv. 1-3, l'insistenza sulle negazioni, specie in posizione di rilievo a inizio versetto e il poliptoto della preposizione articolata.

Onde		Struttura del verso	Posizione accenti
1	Nella notte solo il mArE mai non tAcE: senza posa mugghia e romba, e da lungi alla riva <u>volge</u> l'ONDE fragorOsE.	8+4+8+ 7+8	3 7 9 11 13 15 17 19 23 26 28 30 34

2	<u>Tremano</u> i vetri; <u>trema</u> il cuOrE: e il <u>pensiero</u> dal <u>profONDo</u> <u>volge</u> mute <u>altre ONDE</u> <u>tumultuanti</u> ad <u>altre</u> spONDE.	9+8+7+ 8	1 4 6 8 12 14 16 18 20 23 27 29 31
3	A questo <u>lido</u> da gran tempo <u>frangon</u> l'ONDE non mai stanche: a quei <u>lidi</u> oh da quando <u>frange</u> l'onda del <u>pensiero</u> ?	9+8+7+ 8	2 4 8 10 12 14 16 20 23 25 27 31

Analisi metrica

La breve poesia è composta da tre versetti lunghi della dimensione di un piccolo paragrafo di prosa, ciascuno sintatticamente autonomo e in sé concluso. In questo testo, formalmente classificabile come brano di prosa, la critica ha riconosciuto una ricerca metrica e ritmica particolarmente attenta da parte di Novaro.¹⁰⁰⁶ Come si è cercato di evidenziare nella tabella, infatti, questi paragrafi di prosa suonano ritmicamente molto scanditi, suggerendo già la possibilità di quella scansione versale interna che il testo conoscerà nel passaggio all'edizione del 1919. La misura dominante è senz'altro quella dell'ottonario, talvolta ridotto a settenario o allungato in novenario, talvolta ulteriormente scomponibile in quadrisillabi.

Rime e figure di suono

Il testo è attraversato da una fitta trama di rime interne e allitterazioni. La più evidente – tematicamente centrale – è quella che interessa la parola *onde*, non solo ripetuta diverse volte, ma legata da rima a *sponde* e da assonanza a *cuore* e *fragorose*, talvolta contribuendo a sottolineare la scansione metrica interna ai paragrafi.

Più in generale, si può notare il tentativo di riprodurre il suono del mare, attraverso l'impiego di termini onomatopeici come *muggia* e *romba* e l'insistenza sui suoni cupi o aspri, come le vocali *u* e *o*, la vibrante, i nessi consonantici nasale più dentale (ad amplificare quello ricorrente in *onde*) o dentale più vibrante.

Figure retoriche e di ripetizione

A parte *onde*, di cui si è già detto, numerose sono le parole che si ripetono nel testo: si può notare l'anafora di *volge* e di *pensiero*, il poliptoto del sostantivo *lido*, dei verbi *tremare* e *frangere*. È evidente poi che il ritorno delle stesse parole determina anche l'insistenza sugli stessi suoni.

	Dove	Struttura del verso	Posizione accenti
1	Dove tu <u>mi</u> seppellirai?	9	3 (5) 8

¹⁰⁰⁶ COLETTI, *Mario Novaro: l'esitazione della poesia*, cit., p. 5; GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 291.

2	Oh, nell'aperto campo, perché più pronta compia la terra la dissoluzione,	7+7+9	1 4 6 9 11 13 16 (19) 22
3	e il cielo <u>mio</u> e il vento che tanto amai abbiano alcun compenso da <u>me</u> :		
4	che presto <u>io rida</u> e odORI in <u>erbe</u> e <u>fiORI</u> ; <u>rida</u> agli uccelli, al <u>SOLE</u> , <u>rida</u> all'amORE!		
5	Affonda allora la faccia ne' capelli <u>miei</u> d'erba;	8+7	2 4 7 11 14
6	<u>respira respira</u> nei <u>miei fiori</u> nei <u>miei fiori</u> il <u>mio</u> profumo migliORE:	6+8+8	2 5 9 13 16 18 21
7	ne' rossi papaveri a primavera oh ti riparli il <u>cuORE</u> il <u>cuORE mio</u> !		
8	E non temere: nel cangiamento <u>mi</u> sono moltiplicato!	5+5+8	1 4 6 9 12 (14) 17
9	Chi bisbiglia ora di <u>Me</u> e di Non- <u>me</u> ? – <u>Fugace fugace corre</u> il vento <u>scorre</u> l'acqua e à sue vie come <u>l'acqua</u> l'anima!		

Analisi metrica

Novi versetti di dimensione variabile. Nel v. 1 è forse possibile riconoscere un novenario, ma in generale i versetti superano di molto la misura dei versi tradizionali o barbari. Talvolta si è tentato di individuare una scomponibilità interna in segmenti metrici più o meno canonici, ma in generale è evidente la volontà di compromissione con la prosa, che determina una scansione di tipo semantico e sintattico del testo.

Rime e figure di suono

Anche in questo caso, l'unica vera e propria rima che si rintraccia è la rima in *-ore*, cara a Novaro, che lega i vv. 4 e 6, ma si ripete anche all'interno del v. 7, si lega per assonanza a *fiore* (v. 4) e per consonanza a *odori* e *fiori* (vv. 4, 6).

Figure retoriche e di ripetizione

Come sempre, le figure di ripetizione sono piuttosto numerose. In questo testo la forma di ripetizione più evidente sembra essere l'anadiplosi, per cui diverse parole sono ripetute a breve distanza, con effetto di amplificazione e di eco, con il ritorno quasi ossessivo sugli stessi elementi e le stesse immagini: è il caso di *respira* e *fiori* (per l'esattezza a ripetersi è l'intero sintagma «nei miei fiori») al v. 6, *cuore* al v. 7, *fugace* e *acqua* al v. 9. Oltre a questo, particolarmente insistita è la ripetizione del pronome di prima persona singolare, sia personale che possessivo.

Conclusioni

In un lavoro come questo, dopo aver attraversato il panorama della poesia italiana tra Otto e Novecento indagando caso per caso distintamente, l'obiettivo delle conclusioni vorrebbe essere quello di prendere in mano le numerose fila del discorso per guardare alla prospettiva d'insieme e valutare i risultati nel loro complesso.

In primo luogo, la ricerca ha delineato un quadro – di certo non esaustivo ma sufficientemente ampio e vario – della presenza di Walt Whitman nella cultura italiana tra XIX e XX secolo. Infatti, mettendo insieme i numerosi tasselli raccolti in merito al rapporto dei poeti considerati con le *Leaves of Grass*, è possibile verificare l'effettiva circolazione italiana dell'opera del poeta americano negli anni cruciali di passaggio tra i due secoli. La profondità della penetrazione di Whitman è dimostrata dall'importanza riconosciutagli tanto dai personaggi di spicco del panorama letterario italiano, quanto dai molti poeti minori e minimi, nei centri culturali più influenti del tempo come in zone periferiche e isolate. Il rapporto con l'opera americana ha in effetti saputo mettere in luce, nelle diverse fasi storiche della sua ricezione, alcuni problemi e alcune esigenze della cultura italiana nella fase di crisi e profondo rinnovamento che caratterizza il passaggio tra i due secoli.¹⁰⁰⁷ Se a fine Ottocento, tramite l'opera critica di Enrico Nencioni e di Luigi Gamberale, Whitman era riuscito a incarnare certi valori civili e umanitari fortemente sentiti nell'Italia appena unificata, a inizio Novecento, grazie soprattutto alla lettura di Giovanni Papini, aveva saputo interpretare un mito di rinnovamento e di rinascita in linea con le filosofie vitalistiche e pragmatiste di James, Bergson e soprattutto Nietzsche.

Se poi si sposta lo sguardo dal piano culturale a quello più specificamente letterario, appare innegabile che – lungo tutto l'arco temporale preso in considerazione dalla nostra ricerca – Whitman abbia effettivamente rappresentato anche e soprattutto un modello poetico, e in particolare un modello di libertà e di novità metrica e formale. Anzi, si potrebbe dire che proprio in questo consista la principale funzione-Whitman attiva nella poesia italiana tra Otto e Novecento: uno stimolo alla sperimentazione formale ed espressiva, un suggerimento e una legittimazione al superamento dei limiti e delle norme tradizionali, l'esempio di un nuovo atteggiamento del poeta nei confronti della tradizione. Si tratta quindi di un'influenza attiva a livello soprattutto teorico, vale a dire un mutamento nella concezione delle forme poetiche e delle forme metriche, un'idea diversa e più libera del *verso* e del rapporto tra verso e prosa.

Come questo tipo di influenza abbia poi concretamente agito nella realizzazione formale del verso libero italiano è questione ben più complessa e di difficile valutazione. Per formulare una possibile

¹⁰⁰⁷ MELIADÒ, *La fortuna di Walt Whitman in Italia*, cit., p. 46.

risposta a questa domanda, è necessario innanzitutto tenere in considerazione le peculiarità italiane del processo di liberazione metrica. Se è innegabile che la teoria e la pratica del *vers libre* francese costituiscono il principale punto di riferimento della maggior parte dei poeti versoliberisti italiani, infatti, è vero anche che alcuni studiosi della ricezione italiana del simbolismo francese hanno evidenziato la sostanziale incapacità di comprensione e assimilazione profonda delle novità d'oltralpe da parte dei letterati italiani.¹⁰⁰⁸ La scarsa maturità critica e consapevolezza teorica, come è noto, costituiscono appunto uno dei principali problemi all'origine del verso libero italiano. In ambito francese la nascita del *vers libre* si presenta come un percorso lineare e coerente, frutto dell'esperienza condivisa – nell'arco di pochi anni e nello stesso contesto parigino – di alcuni poeti in stretto contatto tra loro; in Italia, al contrario, i protagonisti della rivoluzione metrica non solo sono spesso poeti minori e minimi,¹⁰⁰⁹ ma soprattutto operano il più delle volte in maniera autonoma, isolata. Il panorama delle prime esperienze versoliberiste italiane, così, si presenta come frammentario e sconnesso, diluito nel tempo e nello spazio, privo di un adeguato sistema di inquadramento teorico.

L'esempio della poesia francese, dunque, è condizione necessaria ma non sufficiente a spiegare il rinnovamento metrico italiano. In particolare, sono soprattutto due i fattori che non trovano un adeguato corrispettivo nelle altre esperienze europee. Il primo è ovviamente rappresentato dalla metrica barbara carducciana: se numerosi esperimenti di metrica neoclassica erano stati compiuti anche in altri paesi (è noto che Carducci aveva guardato soprattutto ai vicini tentativi inglesi e tedeschi), in nessun caso questi hanno avuto il rilievo e il significato che le *Odi barbare*, malgrado le intenzioni del loro stesso autore, hanno assunto in Italia. Il secondo fattore, a nostro parere, va individuato proprio nell'accoglienza riservata alle *Leaves of Grass* di Whitman. Il confronto tra la ricezione italiana e francese dell'opera americana, infatti, sembra dimostrare non solo la precoce e matura assimilazione delle *Foglie d'erba* – grazie agli articoli di Nencioni e soprattutto a uno studio come quello di Jannaccone, senza equivalenti nel panorama europeo del tempo – ma anche l'esistenza di una reale affinità e compatibilità tra la cultura italiana e le *Leaves of Grass*, cui forse aveva preparato la strada anche la recentissima pubblicazione delle *Odi barbare* carducciane.

Come abbiamo messo in luce a partire dalla sezione dedicata a Giosue Carducci, infatti, la novità formale delle *Leaves of Grass* sembra essere recepita dal pubblico italiano di fine Ottocento come affine e in qualche modo assimilabile alla proposta barbara carducciana. Non solo è lo stesso Carducci a pensare di tradurre il *Fogliame* americano in esametri, ma sono anche i protagonisti del dibattito metrico ottoneovecentesco ad associare sempre più strettamente i due modelli – il maestro italiano e il vate

¹⁰⁰⁸ GIOVANARDI, *La presenza ignota*, cit., pp. 19-20. Cfr. sezione 2.5.

¹⁰⁰⁹ Basti ricordare, tra i molti, i casi di Saffiotti e Cardile, entrambi poeti "amatoriali", occupati in tutt'altre attività professionali.

americano – in una comune spinta al superamento dei tradizionali limiti formali della poesia italiana.¹⁰¹⁰ È quanto sembra sottintendere Pascoli nell'accostare i due poeti nella lettera a Giuseppe Chiarini, ed è soprattutto ciò che sostiene apertamente Diego Garoglio nel già citato articolo del 1903, dove l'influenza del *vers-librisme* francese in Italia è fortemente ridimensionata in favore di Carducci, di Whitman e del Capuana dei *Semiritmi*; se al primo è attribuita la responsabilità di aver inferto «il colpo di grazia» alle forme metriche della tradizione, agli altri tre è riconosciuto un ruolo determinante nell'aver spinto i poeti italiani «a proceder oltre sulla stessa strada».¹⁰¹¹

Pertanto è comprensibile che anche molti degli autori attivi in questi anni abbiano pensato di far interagire i due modelli nella costruzione dei loro versi liberi. In altre parole, sembra che il modello barbaro abbia offerto ai poeti italiani uno strumento tecnico – il metodo combinatorio – per trasgredire i tradizionali confini sillabici e mensurali del verso e mettere a punto un verso di lunghezza inedita, di andamento prosastico-discorsivo, sulla suggestione del versetto whitmaniano. Oppure, viceversa, si può affermare che il modello del verso lungo di Whitman abbia suggerito e in qualche modo autorizzato un uso libero ed espanso dell'esametro barbaro. Il primo tra i poeti che abbiamo preso in considerazione ad aver sperimentato una forma di questo tipo sembra essere Filippo Turati: sebbene i suoi *pseudoversi* siano tecnicamente scomponibili in unità tradizionali, infatti, la loro struttura elude sistematicamente la forma dell'esametro barbaro e risulta finalizzata piuttosto alla costruzione di un verso autonomo e compiuto dal punto di vista semantico e sintattico.

Ma la sovrapposizione del modello carducciano e di quello whitmaniano sembra essere anche alla base della formula metrica sperimentata dai due poeti forse più esemplari nel panorama versoliberista di fine Ottocento, vale a dire Gabriele D'Annunzio e Gian Pietro Lucini. Se nelle *Odi navali* e nelle *Armonie sinfoniche* l'esempio delle *Odi barbare* risulta ancora predominante – soprattutto nella regolarità delle strutture strofiche – nei versi lunghissimi di alcuni testi di *Elettra* e della *Solita canzone del Melibeeo* il processo di liberazione dalle forme sia tradizionali che barbare è ormai definitivamente compiuto. Dietro a questi versi non solo non è più ravvisabile alcun intento o reminiscenza classicistica, ma la stessa possibilità di una scomposizione in segmenti metrici tradizionali risulta il più delle volte arbitraria e poco pertinente.

L'aver dimostrato l'importanza di Whitman nell'esperienza poetica di D'Annunzio e Lucini è tanto più importante quanto più proprio al loro esempio hanno guardato molti dei poeti minori attivi a cavallo tra i due secoli. Alla categoria del verso composto o pseudo-barbaro, infatti, possono essere ricondotti i versi lunghi della maggior parte degli autori considerati nel corso della nostra ricerca, per lo più appartenenti all'area di sperimentazione simbolista prima e futurista poi: Enrico Thovez, Alberto

¹⁰¹⁰ Cfr. sezioni 2.2.1 e 2.2.2.

¹⁰¹¹ GAROGLIO, *Il verso libero*, cit., pp. 156-157.

Sormani, Enrico Cardile, Umberto Saffiotti, Luisa Giaconi, Ardengo Soffici, Paolo Buzzi, Enrico Cavacchioli, Sibilla Aleramo e, in una certa misura, anche Dino Campana.

Naturalmente non si possono appiattare in una stessa tipologia metrica esperienze e realizzazioni individuali anche molto diverse, ma è vero che in tutti questi autori è possibile rintracciare un verso lungo che, pur essendo tecnicamente ancora scomponibile in segmenti tradizionali (sempre ammettendo però la possibilità di varianti accentuali e anisosillabiche), cerca altrove le proprie ragioni metriche ed espressive. Per molti poeti simbolisti e futuristi, il verso lungo e lunghissimo, impiegato in alternanza con versi tradizionali anche molto brevi, è funzionale soprattutto alla costruzione di testi fortemente eterometrici, dove proprio l'ambiguità, la varietà e la dissonanza sono assunte a principio metrico dominante. Il maestro di questo tipo di orchestrazione formale è senz'altro il Buzzi dell'ode *A Claude Debussy*, ma a una simile finalità sembrano rispondere anche i *Canti* di Cardile o *Le Fontane* di Saffiotti. Lo stesso si può dire di alcuni testi di *Cavalcando il sole*, anche se spesso Enrico Cavacchioli sembra cercare piuttosto una regolarità di tipo logico-semanticò, dove le unità versali raggiungono misure davvero abnormi giustificabili solo in riferimento all'andamento sintattico del discorso. Alla conformazione semantica del verso, poi, sembrano adeguarsi sia i versi composti di Alberto Sormani, sia soprattutto quelli di Gian Pietro Lucini, che non a caso definisce il verso libero come «lunga e logica parola poetica».

Ancora diverso è il caso di Luisa Giaconi e soprattutto di Enrico Thovez, i cui pseudo-esametri sono sì versi composti, peraltro molto più regolari e ancora vicini alla forma carducciana, ma sono costruiti principalmente nell'intento di riprodurre l'andamento ritmico della poesia anglofona, dove la regolarità del verso poetico è determinata proprio dalla presenza di un numero fisso di accenti. Se i doppi ottonari di Thovez presentano ancora, accanto alla regolarità ritmico-accentuale, anche un identico numero di sillabe, un ulteriore passo avanti viene compiuto da Riccardo Bacchelli nei *Poemi lirici*, dove ai quattro accenti fissi possono corrispondere versi di misura sensibilmente differente, solo di rado (e comunque forzatamente) scomponibili in unità inferiori. Infine nelle poesie di Campana, nell'alternanza incostante di versi tradizionali e versi lunghi, è talvolta possibile individuare una ricorrente cadenza dattilica – probabilmente anch'essa risalente in ultima analisi all'esametro barbaro.

La nostra ricerca conferma dunque che la maggior parte delle esperienze del verso lungo sperimentato dai poeti italiani tra Otto e Novecento è riconducibile alla categoria del verso composto, e che dunque ha senz'altro ragione Antonio Pietropaoli quando definisce il verso composto come la «prima e particolare forma storica» del verso libero italiano, forse «la sua forma “classica”». ¹⁰¹² Tuttavia è altrettanto vero che alcune delle forme di verso lungo che abbiamo analizzato non sono scomponibili in unità inferiori e non sono giustificabili in riferimento alla formula combinatoria di derivazione

¹⁰¹² PIETROPAOLI, *Riflessioni sul verso libero in Italia*, cit., p. 297.

barbara. In Italia infatti esiste anche un tipo di verso lungo di andamento prosastico, scandito dal contenuto logico e sintattico e tramato da figure parallelistiche e anaforiche di ascendenza biblica. Sulla base dei *Canti e Prose ritmiche* di Eugenio Colosi, inoltre, è possibile affermare che questo verso nasce prima del verso libero composto e prima dello sviluppo del *vers libre* francese. Certo quello di Colosi resta un caso minore, eccezionale e sconosciutissimo, ma forse non è del tutto corretto ritenerlo isolato e infruttuoso, dal momento che nella stessa regione siciliana attecchisce, qualche anno dopo, il movimento simbolista di Enrico Cardile e Umberto Saffiotti, e inoltre quest'ultimo, in *A Roma*, sperimenta un verso lungo molto simile a quello.

Alla tipologia del verso lungo semantico, sconfinante nel versetto di prosa biblicamente intonata, sono ascrivibili anche le esperienze di Adolfo De Bosis, Giovanni Papini, Piero Jahier e i *Canti della guerra latina* di D'Annunzio. Se poi si accetta di tracciare confini un po' più sfumati e meno rigidi, in questa categoria potrebbero forse rientrare anche Filippo Turati, Sibilla Aleramo e Mario Novaro, che di fatto hanno messo a punto una forma di verso-frase, senza però corredarlo delle tipiche figure di parallelismo e ripetizione.

Si tratta tutto sommato di un numero limitato di autori, e per di più bisogna notare che in tutti i casi il verso lungo prosastico rappresenta soltanto una delle modalità espressive sperimentate da questi poeti, circoscritta a una parte dei loro testi. Cionondimeno, sembra abbastanza innegabile che Whitman rappresenti un modello importante alla base di queste esperienze, a livello più o meno esplicito e diretto. Per esempio, se Colosi e De Bosis imitano dichiaratamente lo stile del poeta americano, Jahier e il D'Annunzio dei *Canti della guerra latina* sembrano sfruttare le *Leaves of Grass* soprattutto come tramite per il modello biblico.

È chiaro inoltre che le categorie che abbiamo qui delineato non sono, nella realtà dei fatti, così ben distinte e riconoscibili. La varietà e l'ambiguità morfologica del verso lungo, infatti, non riguardano solamente il verso lungo simbolista, ma la quasi totalità dei casi che abbiamo analizzato. Non solo è possibile rintracciare tipologie versali differenti all'interno della produzione di uno stesso autore o di uno stesso testo, ma persino uno stesso verso può presentare al contempo caratteristiche diverse: il verso di Thovez, per esempio, è sia un verso composto (doppio, in realtà) sia un verso accentuale, mentre il verso di Lucini il più delle volte è sia composto che semantico, e così via.

In definitiva, si può concludere che Whitman abbia effettivamente funzionato come modello tecnico solo per alcuni autori e per una particolare forma di verso libero. Tuttavia, l'importanza che tutti questi poeti gli riconoscono – nei loro scritti teorici o programmatici, nelle loro lettere o nei loro articoli – sembra legittimare l'ipotesi che il modello delle *Leaves of Grass* abbia in qualche modo influenzato anche la loro scelta versoliberista. Dunque se da una parte è condivisibile l'atteggiamento di Giovannetti, che abbiamo visto negare qualsiasi ascendenza whitmaniana al verso di Bacchelli in

assenza di una precisa corrispondenza formale con le *Leaves of Grass*,¹⁰¹³ dall'altra è però anche necessario spiegare il ruolo giocato dal poeta americano all'interno delle altre esperienze di liberazione metrica. Qui, nella maggior parte dei casi, l'esempio whitmaniano sembra aver funzionato in modalità e in misure diverse, interagendo con altre suggestioni e con modelli formali differenti, vale a dire, soprattutto, i poeti simbolisti francesi e il Carducci barbaro.

Accanto all'influenza sulla conformazione dei singoli versi, poi, bisognerà qui valutare anche – più brevemente – le modalità in cui il modello whitmaniano ha agito sugli altri due istituti metrici principali del sistema italiano, vale a dire la conformazione delle strutture strofiche e l'impiego degli strumenti rimici e retorici. Per quanto riguarda il primo elemento, si può osservare innanzitutto che la necessità di conformare la struttura metrica all'evoluzione del pensiero e del contenuto espresso risulta molto più frequentemente rispettata a livello strofico che non a livello dei singoli versi. Inoltre, se in generale la maestria di Whitman nella «concertazione delle unità formali superiori»¹⁰¹⁴ non ha ricevuto una particolare attenzione da parte dei poeti italiani, in alcuni casi può forse aver influenzato le loro scelte macrostrutturali. È soprattutto il caso di Piero Jahier e della pluralità di voci che si intrecciano all'interno dei suoi testi, alternando spesso parti prosastiche ad altre più sensibilmente liriche.

Per quanto riguarda la strumentazione retorica, si può notare che alla quasi totale perdita della funzione strutturante da parte della rima fa da contrappeso l'instaurazione da parte dei poeti versoliberisti di un fitto sistema di ripetizioni, assonanze, consonanze e allitterazioni. Davanti a questa situazione abbastanza generalizzata è però necessario operare una distinzione. Nella tecnica iterativa, infatti, è possibile individuare un tratto stilistico che accomuna molte esperienze poetiche simboliste. Per questi autori, la ripetizione serve a «impoverire il significato degli elementi che la compongono e a potenziare correlativamente la significanza»; proprio grazie all'iterazione, cioè, la poesia simbolista tende a dissolversi in musica e in melodia.¹⁰¹⁵ Al contrario, esiste poi un diverso tipo di fenomeni iterativi, basato soprattutto sulla ripetizione di strutture lessicali e sintattiche e finalizzato a favorire l'unità e la compattezza del testo poetico. A essere ripetuti, in questo caso, sono elementi di natura in primo luogo semantica e solo secondariamente fonica (come direbbe Jannaccone), di modo che il principio logico diventa il nuovo criterio di strutturazione del testo poetico, in parallelo allo smantellamento delle tradizionali impalcature metriche. Tra i testi che abbiamo preso in considerazione nelle analisi si possono trovare numerosi esempi di questo uso whitmaniano delle strutture parallelistiche e anaforiche: è il caso di molte *Odi navali* dannunziane, delle *Armonie sinfoniche* di Lucini, dell'*Ultima passeggiata* di Alberto Sormani, di alcuni testi di Paolo Buzzi, oltretutto, naturalmente, di tutti i

¹⁰¹³ GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 262.

¹⁰¹⁴ BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., p. 212.

¹⁰¹⁵ GIOVANARDI, *La presenza ignota*, cit., pp. 116-121.

poeti che abbiamo già indicato come fedeli imitatori dello stile biblico delle *Leaves of Grass* (da Colosi a Saffiotti, da De Bosis a Papini e Jahier).

Infine, al di là della costruzione metrica e retorica del testo, Whitman sembra essere stato assunto come modello dai poeti italiani anche per un altro aspetto, vale a dire per una certa tonalità del discorso poetico. Nella maggior parte dei casi, cioè, i poeti che si sono rivolti a Whitman hanno cercato nella cadenza prosastica del verso lungo non tanto una dimensione quotidiana, dimessa e privata, quanto piuttosto una tonalità alta e magniloquente. Emblematico da questo punto di vista è il caso di D'Annunzio, che nelle *Odi navali* (e poi in *Elettra* e nei *Canti della guerra latina*) sembra spinto a sperimentare il verso lungo proprio dalla ricerca di una forma poetica eloquente e solenne, adeguata al discorso di celebrazione civile. Come D'Annunzio, molti altri dei poeti che abbiamo preso in considerazione sembrano spesso declinare la poesia prosastica nelle forme della retorica umanitaria o patriottica: Lucini, in primo luogo, ma anche Colosi, De Bosis, Cardile, Saffiotti, Buzzi e Jahier.

In parte diversa è la funzione che del verso lungo prosastico hanno fatto Mario Novaro e Riccardo Bacchelli. Qui, la prosasticità del verso lungo sembra consentire alla poesia di aprirsi alla dimensione riflessiva e filosofica. Anche in questi casi, tuttavia, la critica ha indicato in Whitman il modello di una forma in grado di coniugare il linguaggio poetico delle immagini e dei sentimenti con quello, più denso e filosofico, dei concetti e delle astrazioni. Già Boine accomunava Novaro al poeta americano in virtù della rara caratteristica della «filosofia messa in versi», mentre la Graziosi ha riconosciuto come nelle *Leaves of Grass* Bacchelli potesse trovare l'esempio di «una buona mediazione fra la volontà del verso e la volontà di un discorso sentenzioso e sottilmente ragionatore».¹⁰¹⁶

Per concludere, può essere utile ritornare a una delle prime e più valide riflessioni compiute sul verso libero in ambito italiano. Già nel 1974, nei suoi *Appunti sul verso libero*, Mario Pazzaglia ha suggerito la possibilità di bipartire il verso libero novecentesco in due grandi categorie: un «verso lirico-musicale», sviluppato soprattutto a partire dalla musicalità di marca verlainiana e simbolistica, e un «verso cinetico-gestuale», fondato prevalentemente su misure più lunghe di quelle tradizionali.¹⁰¹⁷ La metricità di questi versi, in molti casi, è garantita quasi solo dall'«indice semiologico del *décompage*», mentre la struttura del verso può essere determinata dalla regolare alternanza di sillabe toniche e atone, «sull'esempio della versificazione anglosassone e/o del parallelo sistema barbaro», oppure impennarsi «sul movimento sintattico e su un'intensità drammatico-gestuale della pronuncia intonata su questo movimento».¹⁰¹⁸ In ogni caso, si tratta di un verso che Pazzaglia definisce «armonico piuttosto che melodico, rapportato non alla musicalità incantatoria, ma alle cadenze del parlato, all'impulsione energetica che accompagna il concreto discorso». L'esibita modalità prosastica, cioè, serve in primo

¹⁰¹⁶ GRAZIOSI, *Dai Poemi lirici ad Amore di poesia*, cit., p. 90.

¹⁰¹⁷ PAZZAGLIA, *Appunti sul verso libero*, cit., p. 253.

¹⁰¹⁸ Ivi, pp. 256-257.

luogo a opporsi – anche visivamente – alla tradizione plurisecolare delle forme chiuse, rifiutandone senz'altro la facile cantabilità. In secondo luogo, però, la scelta prosastica sembra rispondere anche, il più delle volte, a una particolare necessità espressiva:

Si ha qui a ogni modo, una poesia che rifiuta la “musica” simbolistica per spostarsi su cadenze eloquenti, connesse a un risentimento morale, che ribadisce la presenza elocutoria del poeta in una prospettiva storica e drammatica. La poesia, insomma, abbandona il regno delle pure, indelicate essenze, per ricostruirsi sul piano del colloquio, del dibattito quotidiano, etico, religioso, politico, civile, sul quale si costruisce la storia e al quale intende commisurarsi la testimonianza del poeta.

È chiaro che qui il discorso di Pazzaglia si è già spostato a considerare alcune esperienze poetiche ben più mature e molto distanti nel tempo rispetto a quelle accolte entro i limiti di questa ricerca. Eppure, all'origine di questa tradizione della poesia prosastica e del verso lungo novecentesco ci sono indubbiamente molte delle esperienze storiche del verso libero che abbiamo qui analizzato, prime tra tutte quelle di Gian Pietro Lucini (maestro riconosciuto delle neoavanguardie) e di Piero Jahier (riferimento saldo alle spalle di Cesare Pavese e poi di tanta poesia neorealista).¹⁰¹⁹ Una ricerca sulle origini del verso lungo italiano, allora, potrà forse contribuire anche a fare chiarezza su alcuni aspetti di una tradizione metrica largamente rappresentata nel corso della poesia del Novecento.

¹⁰¹⁹ GIOVANNETTI – LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, cit., pp. 253-256.

Bibliografia¹⁰²⁰

1. Opere e traduzioni di Walt Whitman

WHITMAN, Walt

Leaves of Grass, Brooklyn, New York, 1855.

Two Rivulets, Camden: New Republic Print, 1876.

Leaves of Grass, Boston: James R. Osgood and Company, 1881-1882.

Specimen Days and Collect, Philadelphia: Rees Welsh and Company, 1882.

Leaves of Grass. The Poems of Walt Whitman, selected with introduction by Ernest Rhys, London-Newcastle-on-Tyne: Walter Scott, 1886.

Poems, selected and edited by William Michael Rossetti, London: Chatto and Windus, 1886.

Canti scelti, tradotti da Luigi Gamberale, Milano: Sonzogno, 1887.

Canti scelti, tradotti da Luigi Gamberale, Milano: Sonzogno, 1890.

Leaves of Grass, Philadelphia: David McKay, 1891-1892.

Complete Prose Works, Philadelphia: David McKay, 1892.

Leaves of grass, London: G. P. Putnam's sons - Boston: Small, Maynard & Co., 1897.

Foglie di erba, con le due aggiunte e gli "Echi della vecchiaia" dell'edizione del 1900, versione di Luigi Gamberale, Milano-Palermo-Napoli: Sandron, 1907.

Fenilles d'herbe, traduction integrale d'après l'édition définitive par Léon Bazalgette, Paris: Mercure de France, 1909.

Fantasie sopra un vecchio tema, traduzione di Giulio Angelini, "Lirica", III, marzo 1912, pp. 73-76.

Leaves of Grass, New York-London: Appleton, 1912.

A un rivoluzionario vinto d'Europa, traduzione di Palmiro Togliatti, "Ordine Nuovo", I (1919), 5, 7 giugno.

Europa, traduzione di Palmiro Togliatti, "Ordine Nuovo" I (1919), 29, 6-13 dicembre, poi riedita in "Rinascita", V (1948), 8, p. 310.

¹⁰²⁰ La bibliografia è suddivisa in cinque sezioni, che comprendono esclusivamente le opere e gli studi citati e consultati, senza alcuna pretesa di esaustività. La prima sezione è dedicata alle opere e alle traduzioni di Walt Whitman, ivi comprese dunque sia quelle tenute in considerazione da noi sia quelle lette o possedute dagli autori italiani citati. La seconda raccoglie gli studi critici sull'opera del poeta americano e sulla sua ricezione in Italia e in Francia. La terza comprende gli studi sulla metrica e sul verso libero italiano. Nella quarta sezione sono raccolte poi le opere letterarie degli autori italiani presi in considerazione, comprese le edizioni critiche e commentate cui si è fatto riferimento; sono dunque esclusi dalla bibliografia finale i riferimenti alle singole pubblicazioni in rivista (segnalate invece nel corso del lavoro laddove ritenuto opportuno), salvo i casi in cui proprio le pubblicazioni in rivista rappresentino le uniche edizioni dei testi (es. *L'ultima passeggiata* di Alberto Sormani). Nella quinta e ultima sezione sono citati infine tutti gli studi critici e le fonti utilizzati per la ricerca, inclusi carteggi, taccuini, diari e antologie.

Foglie d'erba e Prose, traduzione di Enzo Giachino, Torino: Einaudi, 1950.

Giorni rappresentativi e altre prose, traduzione e cura di Mariolina Meliadori Freeth, Vicenza: Neri Pozza, 1968.

Complete poetry and collected prose, edited by Justin Kaplan, New York: Literary classics of the United States, 1982.

Foglie d'Erba, a cura e con un saggio introduttivo di Mario Corona, traduzione di Mario Corona, Milano: Mondadori, 2017.

2. Studi sulla poesia e sulla ricezione di Walt Whitman

ALERAMO, Sibilla (pseudonimo Nemi), *Walt Whitman*, "Nuova Antologia", CLXXXVI, 741, 1 novembre 1902, pp. 154-157.

ID., *Walt Whitman*, "Nuova Antologia", CCV, 818, 16 gennaio 1906, pp. 343-344.

ID., *Le "Foglie d'Erba" di Walt Whitman*, "Nuova Antologia", CCXVI, 864, 16 dicembre 1907, pp. 697-698.

ID., *Una biografia di Walt Whitman*, "Nuova Antologia", CCXXII, 885, 1 novembre 1908, pp. 148-150.

ASSELINÉAU, Roger, *Whitman in Italy*, in ALLEN, Gay Wilson – FOLSOM, Ed, *Walt Whitman and the World*, Iowa City: University of Iowa Press, 1995, pp. 268-281.

ID., *The Evolution of Walt Whitman*, foreword by Ed Folsom, Iowa City: University of Iowa Press, 1999.

BALLONI, Silvio, *Walt Whitman nella Firenze dei Macchiaioli*, "Antologia Viesseux", 18, 52, 2012, pp. 43-59.

BAZALGETTE, Léon, *Walt Whitman: l'homme et son oeuvre*, Paris: Mercure De France 1908.

ID., *Le "Poème évangile" de Walt Whitman*, Paris: Mercure de France, 1921.

BENTZON, Thérèse, *Un poète américain, Walt Whitman: "Muscle and Pluck Forever"*, "Revue des Deux Mondes", 42, 1 giugno 1872, pp. 565-582.

BERGMAN, Herbert, *Whitman on His Poetry and Some Poets. Two Uncollected Interviews*, "American Notes and Queries", VIII (1950), pp. 163-166.

BINNS, Henry Brian, *A life of Walt Whitman*, London: Methuen, 1905.

BLÉMONT, Émile, *La poésie en Angleterre et aux États Unis: III. Walt Whitman*, "Renaissance Artistique et Littéraire", 7 (7 giugno 1872), pp. 54-56; 11 (6 luglio 1872), pp. 86-87; 12 (13 luglio 1872), pp. 90-91.

BO, Carlo, *Il nome di Whitman*, in ID., *Riflessioni critiche*, Firenze: Sansoni, 1953, pp. 123-124.

ID., *Ritornare a Whitman*, ivi, pp. 243-279.

BORROUGHS, John, *Whitman. A Study* (1896), St. Clair Shores, Mich.: Scholarly, 1970.

BUCKE, Richard Maurice, *Walt Whitman*, Philadelphia: David McKay, 1883.

- CAMBON, Glauco, *Walt Whitman in Italia*, “Aut Aut”, 39, maggio 1957, pp. 244-263.
- ID., *Walt Whitman e il mito di Adamo*, “Aut-Aut”, 40, luglio 1957, pp. 315-330.
- ID., *Ancora su Whitman*, “Aut-Aut”, 42, novembre 1957, pp. 469-485.
- ID., *La parola come emanazione. Note marginali sullo stile di Whitman*, “Studi americani”, 5, 1959, pp. 141-160.
- CAMBONI, Marina, *Il corpo dell’America: Leaves of Grass 1855. Introduzione all’opera di Walt Whitman*, Palermo: Università degli studi di Palermo, 1990.
- ID., *Walt Whitman e la lingua del nuovo mondo, con tre testi di Walt Whitman*, Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2004.
- ID., *Le Foglie d’erba di Walt Whitman e la ricezione italiana fra Papini, i futuristi e Dino Campana: ovvero sangue sulla scena della translatio*, “Nuova Antologia”, DCXVI, 2278, aprile-giugno 2016, pp. 357-370.
- CECCHI, Emilio, *Note su Walt Whitman*, in ID., *Scrittori inglesi e americani*, Milano: Mondadori, 1954, pp. 162-166.
- CHIMENTI, Francesco, *Walt Whitman*, in ID., *Note di letteratura americana*, Bari: Pansini, 1894.
- ERKKILA, Betsy, *Walt Whitman among the French. Poet and myth*, Princeton: Princeton University Press, 1980.
- ÉTIENNE, Louis, *Walt Whitman. Poète, philosophe et «rowdy»*, “La Revue Européenne”, 1 novembre 1861, pp. 104-117.
- GAMBERALE, Luigi, *Per l’esattezza: ad Enrico Nencioni*, “Il momento letterario artistico sociale”, 22, 15 aprile 1884.
- ID., *Walt Whitman: Indole della sua poesia*, “Il momento letterario artistico sociale”, 23, 1 maggio 1884.
- ID., *Walt Whitman: Ideali democratici*, “Il momento letterario artistico sociale”, 24, 16 maggio 1884.
- ID., *Walt Whitman: Il Canto dell’Esposizione*, “Il momento letterario artistico sociale”, 26, 16 giugno 1884.
- ID., *Walt Whitman*, in WHITMAN, *Canti scelti*, cit. (1887), pp. 3-14.
- ID., *Vita e opere di Walt Whitman*, “Rivista d’Italia”, VI, 1 febbraio 1903, poi pubblicata come *Prefazione a* WHITMAN, *Foglie di erba*, cit., pp. VII-L.
- GREENSPAN, Ezra, *Some Remarks on the Poetics of the “Participle-Loving Whitman”*, in ID., *The Cambridge Companion to Walt Whitman*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- JANNACCONE, Pasquale, *La poesia di Walt Whitman e l’evoluzione delle forme ritmiche*, Torino: Roux Frassati, 1898.
- JONES, Percy Mansell, *Influence of Walt Whitman on the origin of the Vers Libre*, “The Modern Language Review”, 11, n. 2, 2016, pp. 186-194.
- MATTHIESSEN, Francis Otto, *Rinascimento americano. Arte ed espressione nell’età di Emerson e Whitman*, a cura di Franco Lucentini, Torino: Einaudi, 1954.
- MCCAIN, Rea, *Whitman in Italy*, “Italica”, 20, 1, 1943, pp. 4-16.

- MELIADÒ, Mariolina, *La fortuna di Walt Whitman in Italia*, “Studi americani”, 7, 1961, pp. 43-76.
- NENCIONI, Enrico, *Walt Whitman*, “Fanfulla della domenica”, 1, 21, 7 dicembre 1879.
- ID., *Nuovi orizzonti poetici*, “Fanfulla della domenica”, 3, 34, 21 agosto 1881.
- ID., *Il poeta della democrazia*, “Fanfulla della domenica”, 5, 46, 18 novembre 1883.
- ID., *Mazzini e Whitman*, “Fanfulla della domenica”, 6, 16, 20 aprile 1884.
- ID., *I poeti americani*, “Nuova antologia”, LII, 16, 16 agosto 1885, pp. 601-616.
- ID., *La Walt Whitman Society*, “Nuova Antologia”, XI, 17, 1 settembre 1887, pp. 123-133.
- ID., *Il poeta della guerra americana*, “Nuova Antologia”, XXXVI, 23, 1 dicembre 1891, pp. 452-468.
- ID., *Saggi critici di letteratura inglese*, con prefazione di Giosue Carducci, Firenze: Le Monnier, 1897.
- O’CONNOR, William Douglas, *The good gray poet*, New York: Bunce and Huntington, 1866.
- ORTENSI, Ulisse, *Letterati contemporanei: Walt Whitman*, “Emporium”, VIII, 43, 1898.
- PAPINI, Giovanni, *Walt Whitman*, “Nuova Antologia”, CXXXV, 876, 16 giugno 1908, poi in ID., *Ventiquattro Cervelli*, Milano: Studio Editoriale Lombardo, 1917³, pp. 330-367.
- PAVESE, Cesare, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman, tesi di laurea, 1930*, a cura di Valerio Magrelli, Torino: Einaudi, 2006.
- PISA, Giulio, *Gualtiero Whitman*, in ID., *Studi Letterari*, Milano: Baldini-Castoldi, 1899, pp. 113-176.
- QUESNEL, Léo, *Poètes Américains. Walt Whitman*, “Revue politique et littéraire”, 16 febbraio 1884.
- RABIZZANI, Giovanni, *Il Mondo Poetico di Walt Whitman*, “Nuova rassegna di letterature moderne”, 6, 1, 1908, pp. 113-120.
- RAGUSA MOLETTI, Girolamo, *I “Fili d’Erba” di Walt Whitman*, “Flegrea”, 1, 3, 5 ottobre 1899, pp. 431-453.
- RICCIARDI, Caterina, *Walt Whitman and the Futurist Muse*, in CAMBONI, Marina (a cura di) *Utopia in the present tense: Walt Whitman and the language of the new world*, International Conference on Walt Whitman, University of Macerata, 29-30 October 1992, Roma: Il Calamo, 1994, pp. 265-284.
- SCOTT, Clive, *Vers libre. The Emergence of Free Verse in France*, Oxford: Clarendon Press, 1990.
- TRAUBEL, Horace, *Life and works of Walt Whitman*, “The Conservator”, 15, settembre 1904.

3. Studi sulla metrica e sul verso libero italiano

- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, *Fra metro e ritmo: situazioni e problemi della metrica del Novecento*, in “Metrica”, IV (1986), pp. 181-208.
- ID., *La metrica del Novecento*, in PIETROPAOLI, *Materiali critici*, cit., pp. 175-193.
- BAUSI, Francesco – MARTELLI, Mario, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze: Le Lettere, 1993.
- BELTRAMI, Pietro G., *La metrica italiana*, Bologna: Il Mulino, 2011⁵.

- BERTONI, Alberto, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna: Il Mulino, 1995.
- BOZZOLA, Sergio, *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze: Franco Cesati, 2016.
- BUZZI, Paolo, *Il Verso Libero*, in MARINETTI, *I poeti futuristi*, cit., pp. 43-48.
- CONTINI, Gianfranco, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento* (1969), in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino: Einaudi, 1970, pp. 587-599.
- COPPO, Elena, *La nascita del verso libero tra Italia e Francia*, Tesi di dottorato discussa presso l'Università degli Studi di Padova il 4 marzo 2019 (Supervisore: Prof. Andrea Afrifo).
- CREMANTE, Renzo – PAZZAGLIA, Mario (a cura di), *La metrica*, Bologna: Il Mulino, 1972.
- DI GIROLAMO, Costanzo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna: Il Mulino, 1976.
- ESPOSITO, Edoardo, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano: Franco Angeli, 1992.
- FORTINI, Franco, *Verso libero e metrica nuova*, in ID., *Saggi italiani*, Milano: Garzanti, 1987, pp. 340-349.
- ID., *Metrica e libertà*, ivi, pp. 325-339.
- FRACCAROLI, Giuseppe, *Saggio sopra la genesi della metrica classica*, Firenze: Tipografia della "Gazzetta d'Italia", 1881.
- ID., *D'una teoria razionale di metrica italiana*, Torino: Loescher, 1887.
- GAROGGIO, Diego, *Il verso libero. A proposito di "Verso l'Oriente" di Angiolo Orvieto*, in ID., *Versi d'amore e prose di romanzi. Saggi di critica contemporanea*, Livorno: Raffaello Giusti, 1903, pp. 149-171.
- GASPAROV, Mihail Leonovic, *Il verso libero internazionale*, in ID., *Storia del verso europeo*, Bologna: Il Mulino, 1993, pp. 297-314.
- GIOVANNETTI, Paolo, *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Milano: Marcos y Marcos, 1994.
- ID., *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara: Interlinea, 2008.
- GIOVANNETTI, Paolo – LAVEZZI, Gianfranca, *La metrica italiana contemporanea*, Roma: Carocci, 2010.
- GIULIANI, Alfredo, *La forma del verso*, in PIETROPAOLI, *Materiali critici*, cit., pp. 235-242.
- GIUSTI, Simone, *L'instaurazione del poemetto in prosa (1879-1898)*, Lecce: Pensa Multimedia, 1999.
- ID., *Il ritmo senza sguardo. Il dibattito sul verso libero*, in ID., *La congiura stabilita. Dialoghi e comparazioni tra Ottocento e Novecento*, Milano: Franco Angeli, 2005, pp. 29-38.
- LUCINI, Gian Pietro, *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero. Grammatica, ricordi e confidenze per servire alla storia delle lettere contemporanee*, Milano: Edizioni di Poesia, 1908.
- ID., *Il verso libero. Proposta*, anastatica dell'edizione 1908 di *Ragion poetica e programma del verso libero. Grammatica, ricordi e confidenze per servire alla storia delle lettere contemporanee*, a cura di Pier Luigi Ferro, Novara: Interlinea, 2008.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Enquête Internationale sur le Vers Libre et Manifeste du Futurisme*, Milano: Edizioni di Poesia, 1909.

- MENGALDO, Pier Vincenzo, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze: Vallecchi, 1987, pp. 139-188.
- ID., *Questioni metriche novecentesche* (1989), in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino: Einaudi, 1991, pp. 27-73.
- MENICHETTI, Aldo, *Testi di frontiera tra poesia e prosa*, in MARINO, Andrea (a cura di), *Lezioni sul Novecento. Storia, teoria e analisi letteraria*, con una premessa di Claudio Scarpati, Milano: Vita e Pensiero, 1990, pp. 67-83.
- ID., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova: Antenore, 1993.
- ONOFRI, Arturo, *La libertà del verso*, "Lirica", IV, aprile 1912, pp. 148-155.
- PAZZAGLIA, Mario, *Teoria e analisi metrica*, Bologna: Patron, 1974.
- ID., *Manuale di metrica italiana*, Firenze: Sansoni, 1990.
- PIETROPAOLI, Antonio (a cura di), *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1994.
- ID., *Riflessioni sul verso libero in Italia (1900-1920)*, ivi, pp. 269-316.
- PINCHERA, Antonio, *L'influenza della metrica classica nella metrica italiana del Novecento*, in "Quaderni urbinati di cultura classica", I, 1966, pp. 92-127.
- PRALORAN, Marco, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2011.
- SALIBRA, Elena, *Considerazioni sul verso libero*, "Il Ponte", XXXVIII (1982), pp. 1186-1206.
- SOLERTI, Angelo, *Manuale di metrica classica italiana ad accento ritmico*, Torino: Loescher, 1886.
- ZAMBALDI, Francesco, *Il ritmo dei versi italiani*, Roma-Torino-Firenze: Loescher, 1874.

4. Opere e traduzioni degli autori citati

- ALERAMO, Sibilla
Momenti, Firenze: Bemporad, 1920.
Andando e stando, Firenze: Bemporad, 1921.
Poesie, Milano: Mondadori, 1929.
Sì alla terra. Nuove poesie 1928-1934, Milano: Mondadori, 1934.
Selva d'amore, Milano: Mondadori, 1947.
Aintatemi a dire. Nuove poesie 1948-1951, Milano: Milano-Sera, 1949.
Il mondo è adolescente, Milano: Milano-sera editrice, 1949.
Russia alto paese, Roma: Italia-URSS Editrice, 1953.

Gioie d'occasione e altre ancora, Milano: Mondadori, 1954, poi in *Andando e stando*, a cura di Rita Guericchio, Milano: Feltrinelli, 1997.

Luci della mia sera. Poesie 1941-1946, Roma: Editori Riuniti, 1956.

Tutte le poesie, a cura di Silvio Raffo, Milano: Mondadori, 2004.

BACCHELLI, Riccardo, *Poemi lirici*, Bologna: Zanichelli, 1914.

Amore di poesia. Poemi lirici, memorie, riepilogo, liriche, Milano: Preda, 1930.

Memorie del tempo presente, Milano: Mondadori, 1961.

Versi e rime, Milano: Mondadori, 1971.

In grotta e in valle, romanzo preistorico. Date di tempo amore poesia, liriche, Milano: Mondadori, 1980.

BAUDELAIRE, Charles, *I fiori del male*, traduzione in versi liberi di Paolo Buzzi, Milano: Istituto Editoriale Italiano, 1917.

BUZZI, Paolo, *Aeroplani. Canti alati col II Proclama futurista di F. T. Marinetti*, Milano: Edizioni di Poesia, 1909.

Versi liberi, Milano: Treves, 1913.

Bel canto. Capriccio melodico, Milano: Studio Editoriale Lombardo, 1916.

Il poema di Garibaldi, Milano: Istituto Editoriale Italiano, 1920.

Aeroplani. Canti alati col II Proclama futurista di F. T. Marinetti, riproduzione anastatica, *Prefazione* di Giampaolo Pignatari, Milano: Lampi di Stampa, 2009.

Poema dei quarantanni, Milano: Edizioni futuriste di Poesia, 1922.

CAMPANA, Dino, *Canti Orfici*, Marradi: Ravagli, 1914.

Canti Orfici ed altre Liriche. Opera completa, con prefazione di Bino Binazzi, Firenze: Vallecchi, 1928.

Canti Orfici, con il commento di Fiorenza Ceragioli, Firenze: Vallecchi, 1985.

Canti Orfici, edizione critica a cura di Giorgio Grillo, Firenze: Vallecchi, 1990.

CAPUANA, Luigi, *Semiritmi*, Milano: Treves, 1888.

Semiritmi, a cura di Enrico Ghidetti, Napoli: Guida, 2002.

CARDILE, Enrico, *Le Apocalissi*, Messina: Tipografia G. Toscano, 1904.

Canti, Messina: Trinchera, 1906.

CARDUCCI, Giosue, *Odi barbare*, Bologna: Zanichelli, 1877.

CAVACCHIOLI, Enrico, *L'incubo velato*, Milano: Edizioni di Poesia, 1907.

Le ranocchie turchine, Milano: Edizioni di Poesia, 1909.

Cavalcando il sole. Versi liberi, Milano: Edizioni futuriste di Poesia, 1914.

CESAREO, Giovanni Alfredo, *Poesie*, Bologna: Zanichelli, 1912.

CLAUDEL, Paul, *Partage de Midi*, traduzione di Piero Jahier, Firenze: Libreria della Voce, 1912.

COLOSI, Eugenio, *Canti e prose ritmiche*, Palermo: Tipografia V. Giliberti, 1889.

- Proses rhythmiques*, traduite de l'italien par Charles Vincent, Reggio De Calabre: Charles Vincent Edit., 1903.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *L'Armata d'Italia*, Roma: Stabilimento Tipografico della Tribuna, 1888.
- Poema paradisiaco, Odi navali*, Milano: Treves, 1893.
- Elettra*, a cura di Enzo Palmieri, Bologna: Zanichelli, 1944.
- Elegie Romane, Poema paradisiaco, Odi navali*, a cura di Enzo Palmieri, Bologna: Zanichelli, 1959.
- Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano: Mondadori, 1982, 2 voll.
- Poesie*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano: BUR Rizzoli, 2011.
- DE BOSIS, Adolfo, *Amori ac silentio sacrum*, Roma: Editore Adolfo De Bosis, 1900.
- Amori ac silentio e le Rime sparse*, Milano: Studio Editoriale Lombardo, 1914.
- Amori ac silentio e le Rime sparse*, Roma: Alberto Stock, 1924.
- GIACONI, Luisa, *Tebaide*, con un epilogo di Giuseppe Saverio Gargano, Bologna: Zanichelli, 1909.
- Tebaide*, con prefazione di Giuseppe Saverio Gargano, Bologna: Zanichelli, 1912.
- JAHIER, Piero, *Ragazzo e prime poesie*, Firenze: Vallecchi, 1939.
- Qualche poesia*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1962.
- Poesie in versi e in prosa*, a cura di Paolo Briganti, Torino: Einaudi, 1981.
- LUCINI, Gian Pietro, *La danza d'amore*, "Cronaca d'Arte", 31 gennaio 1892.
- La solitudine*, "Cronaca d'Arte", 14 febbraio 1892.
- Il Libro delle Figurazioni Ideali*, Milano: Galli di Chiesa e Guindani, 1894.
- Il Libro delle Immagini terrene*, Milano: Casa ed. Galli di Baldini, Castoldi & C., 1898.
- La nenia al bimbo di un çì-devant. Edito nel Buio, dal Paese della Miseria, all'insegna della Speranza, pei tipi della Fame*, S.I., s.d., 1898.
- Il sermone al Delfino di un çì-devant*, S.I., s.d., 1898.
- La prima ora della Academia*, Milano-Napoli-Palermo: Sandron, 1902.
- Revolverate*, con una prefazione futurista di F. T. Marinetti, Milano: Edizioni di Poesia, 1909.
- La solita canzone del Melibeo*, a cura di Gian Pietro Lucini, Milano: Edizioni Futuriste di Poesia, 1910.
- Le Antitesi e le Perversità*, a cura di Glauco Viazzi, Parma: Guanda, 1970.
- I Drami delle Maschere*, a cura di Glauco Viazzi, Parma: Guanda, 1973.
- Revolverate e Nuove Revolverate*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino: Einaudi, 1975.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Il poema di Stéphane Mallarmé*, tradotto da Enrico Cardile, Napoli: Trinchera, 1920.
- NOVARO, Mario, *Murmuri ed echi*, Napoli: Ricciardi, 1912.
- Murmuri ed echi*, edizione critica a cura di Veronica Pesce, prefazione di Giorgio Ficara, Genova: San Marco dei Giustiniani, 2011.

- PAPINI, Giovanni, *Cento pagine di poesia*, Firenze: Libreria della Voce, 1915.
- Opera prima. Venti poesie in rima e venti ragioni in prosa*, Firenze: Libreria della Voce, 1917.
- Giorni di festa*, Firenze: Vallecchi, 1919.
- Poesia in prosa. Cento pagine di poesia, Giorni di festa*, Firenze: Vallecchi, 1947.
- PASCOLI, Giovanni, *Opere*, a cura di Maurizio Perugi, Milano-Napoli: Ricciardi, 1981, 2 voll.
- Poesie e Prose scelte*, progetto editoriale, introduzioni e commento a cura di Cesare Garboli, Milano: Mondadori, 2002, 2 voll.
- Primi poemetti, Nuovi poemetti*, a cura di Francesca Latini, Torino: UTET, 2008.
- QUAGLINO, Romolo, *Dialoghi di esteta*, Milano: Treves, 1899.
- SAFFI, Aurelio, *Prose liriche*, "Lirica", X-XII, ottobre-dicembre 1912, pp. 380-381.
- Paesi*, "Lirica", 1913, pp. 33-39.
- SAFFIOTTI, Umberto, *A Roma*, Messina: Tipografia Bühring, 1901.
- Le Fontane*, Palermo: Era Nova, 1902.
- Allegoria della Vendemmia*, Messina: Tipografia Internazionale, 1902.
- Pe'l Campanile di Venezia*, Cerignola: Simboli, 1902.
- SOFFICI, Ardengo, *Poesie giovanili (1901-1908)*, in ID., *Opere*, vol. IV, Firenze: Vallecchi, 1961, pp. 689-712.
- SORMANI, Alberto, *Speranza triste. Ex voto*, "Gazzetta letteraria", XIII, 34 e 35, 24 e 31 agosto 1889.
- L'Ultima passeggiata*, "Cronaca d'Arte", 7 febbraio 1892.
- THOVEZ, Enrico, *Il Poema dell'adolescenza*, Torino: Streglio, 1901.
- Poemi d'amore e di morte*, Milano: Treves, 1922.
- I poemi. Il poema dell'adolescenza, Poemi d'amore e di morte*, prefazione di Ferdinando Neri, Torino: Edizioni palatine, 1947.
- Il Poema dell'adolescenza*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Torino: Einaudi, 1979.
- TOMMASEO, Niccolò, *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci*, raccolti e illustrati da Niccolò Tommaseo, Venezia: Stabilimento tipografico enciclopedico di Girolamo Tasso, 1841-1842, 4 voll.
- TURATI, Filippo, *Strofe*, Milano: Quadrio, 1883.
- Strofe*, Milano: Edizioni sociali, 1992.

5. Bibliografia delle fonti e degli studi critici

"La Voce", ristampa anastatica, Sala Bolognese: Arnaldo Forni Editore, 1985.

- “Poesia”, *Rassegna internazionale*, diretta da Filippo Tommaso Marinetti, Sem Benelli, Vitaliano Ponti, ristampa anastatica, Presentazione di Giorgio Baroni, Indice e un Saggio di Federica Millefiorini, Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2005.
- A.A.V.V., *Discorrendo di Riccardo Bacchelli*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1966.
- A.A.V.V., *Lucini e il Futurismo*, “Il Verri”, 33-34, ottobre 1970.
- AFRIBO, Andrea – SOLDANI, Arnaldo, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna: Il Mulino, 2012.
- ALBERTAZZI, Marco (a cura di), *I poeti futuristi*, riproduzione anastatica, con una testimonianza di George Wallace e con uno scritto di Marzio Pieri, Trento: La finestra, 2004.
- ALERAMO, Sibilla, *Un amore insolito. Diario 1940-1944*, Milano: Feltrinelli, 1979.
- ID., *Orsa minore. Note di taccuino e altre ancora*, cura e introduzione di Anna Folli, Milano: Feltrinelli, 2002.
- ALERAMO, Sibilla – CAMPANA, Dino, *Un viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*, a cura di Bruna Conti, Milano: Feltrinelli, 2000.
- ASOR ROSA, Alberto, *Premesse a Campana*, in GENTILINI, *Dino Campana alla fine del secolo*, cit., pp. 11-20.
- AUDISIO, Felicità, *Pascoli: metrica “neoclassica” e metrica italiana*, “La Rassegna della Letteratura Italiana”, CIC (1995), 3, pp. 34-91.
- EAD., *Scheda metrica per “Elettra”*, in PAPPONETTI-TIBONI, *Elettra*, cit., pp. 189-212.
- AVETO, Andrea, *Giovanni Papini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 81, 2014.
- BACCHELLI, Riccardo, *Su un libro di versi di un giovane triestino, Umberto Saba*, “La Voce”, 12 dicembre 1912.
- ID., *Giorno per giorno dal 1912 al 1922*, Milano: Mondadori, 1966.
- ID., *Confidenze di fine e di principio*, “Corriere della Sera”, 31 dicembre 1972.
- ID., *Confessioni letterarie*, Milano: Mondadori, 1973.
- BALDACCI, Luigi, *Poeti minori dell'Ottocento*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1958.
- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, *L'ultimo sogno funebre: la poesia di Cavacchioli*, “Critica letteraria”, XV (1987), 57, pp. 691-712.
- ID., *Dante: l'inno e altro*, in PAPPONETTI-TIBONI, *Elettra*, cit., pp. 37-50.
- BARBINA, Alfredo, *Palermo in quegli anni (1881-1887). «Della vita mia la stagione più bella ...»*. Luigi Pirandello, in “Ariel. Quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di studi pirandelliani e sul teatro italiano contemporaneo”, 21 (2006), n. 1, pp. 181-194.
- BECCARIA, Gian Luigi, *Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana*, in ID., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino: Einaudi, 1975, pp. 285-318.
- BENEVENTO, Aurelio, *Studi su Piero Jabier*, Firenze: Le Monnier, 1972.

- BERISSO, Marco – CAVAGLIERI, Livia – MANFREDINI, Manuela (a cura di), *Un Prometeo male incatenato. Gian Pietro Lucini, le opere, le carte*, Genova: Mimesis, 2017.
- BERNARDINI, Caterina, *The Longest Day: Dino Campana and Walt Whitman across Italy and South America*, “Walt Whitman Quarterly Review”, 33, 1, 2015, pp. 4-20.
- BERTAZZOLI, Raffaella, *Verso “Elettra”: D’Annunzio (Pascoli) e la poesia civile*, in PAPPONETTI-TIBONI, *Elettra*, cit., pp. 51-64.
- BERTONI, Alberto, *Appunti sul metro degli “Orfici”*, in GENTILINI, *Dino Campana alla fine del secolo*, cit., pp. 121-133.
- BIAGINI, Mario, *Pascoli e il poeta americano Walt Whitman*, in A.A.V.V., *Pascoli*, Atti del Convegno nazionale di studi pascoliani, San Mauro Pascoli, 11-12-13 maggio 1962, Santarcangelo di Romagna: Maggioli, 1965, pp. 9-29.
- BIGONGIARI, Piero, *La Pampa di Campana*, in ID., *Capitoli di una storia della poesia italiana*, Firenze: Le Monnier, 1968, pp. 345-414.
- BOERO, Pino (a cura di), *Lettere a “La Riviera ligure”*, vol. I, 1900-1905, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1980.
- BOERO, Pino – MERLANTI, Federica – AVETO, Andrea (a cura di), *Lettere a “La Riviera ligure”*, vol. III, 1910-1912, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.
- BOINE, Giovanni, *“Frantumi” seguiti da “Plausi e botte”*, Firenze: La Voce, 1918.
- ID., *Carteggio*, Tomo III, *Amici del “Rinnovamento”*, a cura di Margherita Marchione e S. Eugene Scalia, prefazione di Giancarlo Vigorelli, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1977.
- ID., *Carteggio*, Tomo IV, *Amici della Voce. Vari, 1904-1917*, a cura di Margherita Marchione e S. Eugene Scalia, prefazione di Giovanni Vittorio Amoretti, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1979.
- ID., *Plausi e botte e Appendice a Plausi e botte*, in ID., *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, a cura di Davide Puccini, Milano: Garzanti, 1983, pp. 74-255.
- BONALUMI, Giovanni, *Cultura e poesia di Campana*, Firenze: Vallecchi, 1953.
- BONIFAZI, Neuro, *Dino Campana*, Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1964.
- BONORA, Ettore, *Crisi del verso*, in ID., *Gli ipocriti di Malebolge e altri saggi di letteratura italiana e francese*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1953, pp. 159-190.
- BRERA, Matteo, *Primo Bartolini and the “Eye-talians” of Nashville: Becoming American in the Athens of the South*, “Quaderni d’Italianistica”, 38, 1, 2017, pp. 11-36.
- BRIGANTI, Paolo, *Jahier*, Firenze: La Nuova Italia, 1976.
- BRIGANTI, Alessandra, *Riccardo Bacchelli*, Firenze: La Nuova Italia, 1980.
- BRUNI, Raoul, *Papini e la poesia (1912-1918)*, “Studi novecenteschi”, XXXVI (2009), 78, pp. 507-517.
- BUZZI, Paolo, *Adolfo De Bosis*, “Poesia”, 8, settembre 1908, pp. 19-22.

- ID., *“Il Verso Libero” di Gian Pietro Lucini*, “Poesia”, 9, febbraio-marzo 1909, pp. 16-18.
- CAMBONI, Marina, *Giovanni Papini e Walt Whitman tra Pragmatismo, Nietzsche e Futurismo*, in “900 Transnazionale”, 2, 1, marzo 2018, pp. 26-41.
- CAMPANA, Dino, *Opere e contributi*, a cura di Enrico Falqui, Firenze: Vallecchi, 1973.
- ID., *Taccuini*, edizione critica e commento di Fiorenza Ceragioli, Pisa: Scuola Normale Superiore, 1990.
- ID., *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931)*, con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998), a cura di Gabriel Cacho Millet, Firenze: Edizioni Polistampa, 2011.
- CAPOVILLA, Guido, *Lingua e metro nella sperimentazione “barbara”*, in ID., *Fra le carte di Castelvecchio. Studi pascoliani*, Modena: Mucchi, 1989, pp. 203-233.
- ID., *D’Annunzio e la poesia «barbara»*, Modena: Mucchi, 2006.
- CAPUANA, Luigi, *Cronache letterarie*, “Tribuna”, 84, 1899.
- CARDILE, Enrico, *Lettere a Lucini*, a cura di Simone Nicotra, Caltanissetta: Edizioni Lussografica, 2005.
- CARDUCCI, Giosue, *Lettere*, Bologna: Zanichelli, 1943-1968, 22 voll.
- CARUSO, Carlo, *Metri barbari, verso libero*, in CARUSO, Carlo – RIGOLI, Juan (a cura di), *Poétiques barbares*, Ravenna: Longo, 1998, pp. 209-230.
- ID., *La nota carducciana alle Odi barbare (1877), la libertà metrica e la poesia di Leopardi*, “Per leggere: i generi della lettura”, 7 (2007), n. 2, pp. 109-124.
- CASSOLA, Arnold, *Indice ragionato della rivista “Lirica” (1912-1913)*, “Cenobio”, XXXIV, 1985, pp. 209-224.
- CAVAGLIERI, Livia, *Lucini e il genere “teatro”*, in BERISSO-CAVAGLIERI-MANFREDINI, *Un Prometeo male incatenato*, cit., pp. 173-191.
- CECCHI, Emilio, *Premiato nella Aleramo il mito del miracolo romantico*, “L’Europeo”, 30 agosto-5 settembre 1948, poi, con titolo *Sibilla incoronata*, in ID., *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*, Milano: Garzanti, 1954, pp. 63-67.
- CERTINI, Rossella, *Luisa Giaconi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 54, 2000.
- CHIARINI, Giuseppe, *I critici italiani e la metrica delle Odi barbare. Discorso*, premesso alla seconda edizione di CARDUCCI, Giosue, *Odi barbare*, Bologna: Zanichelli, 1878.
- CHIARINI, Giuseppe – MAZZONI, Guido, *Esperimenti metrici*, Bologna: Zanichelli, 1882.
- CHIUMMO, Carla, *«La poesia senza più ritmo? La poesia in prosa?» Ritmo e traduzione tra ‘Barbare’, ‘Semiritmi’ e sperimentalismo pascoliano*, “Rivista pascoliana”, 14 (2002), pp. 85-108.
- COLETTI, Vittorio, *Mario Novaro: l’esitazione della poesia*, “Resine”, 33, 2, 1987, pp. 3-13.
- ID., *Dalla lingua al testo: note linguistiche sui “Canti Orfici”*, in GENTILINI, *Dino Campana alla fine del secolo*, cit., pp. 63-79.

- CONTI, Bruna – MORINO, Alba (a cura di), *Sibilla Aleramo e il suo tempo. Vita raccontata e illustrata*, Milano: Feltrinelli, 1981.
- CONTINI, Gianfranco, *D'un modo di tradurre*, in ID., *Un anno di letteratura*, Firenze: Le Monnier, 1946, pp. 133-142.
- ID., *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze: Sansoni, 1968.
- CONTORBIA, Franco (a cura di), *Il Commento (1908)*, Genova: Il melangolo, 1978.
- ID., *La provincia di Boine*, in ID., (a cura di), *Giovanni Boine*, Atti del Convegno nazionale di studi, Imperia, 25-27 novembre 1977, Genova: il Melangolo, 1981, pp. 19-66.
- CONTORBIA, Franco – MELANDRI, Lea – MORINO, Alba (a cura di), *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura*, Milano: Feltrinelli, 1986, pp. 91-103.
- COPPINI, Roberto, *Su Dino Campana*, "Revue des langues romanes", LXXXIX, 2, 1985, pp. 137-156.
- CORTELLA, *Prose ritmiche. La poesia dell'avvenire*, in "Cronaca d'Arte", I, 33, 2 agosto 1891.
- COSTA, Simona, *Sibilla e D'Annunzio*, in CONTORBIA-MELANDRI-MORINO, *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura*, cit., pp. 117-129.
- COSTANZO, Mario, *Cultura e poesia di Campana*, in ID., *Studi critici. Reborà Boine Sbarbaro Campana*, Roma: Giovanni Bardi Editore, 1955.
- CROCE, Benedetto *Adolfo De Bosis*, in ID., *La letteratura della Nuova Italia*, vol. IV, Bari: Laterza, 1914, pp. 142-157.
- CURI, Fausto, *Per uno straniamento di Lucini*, "Il Verri", 33-34 (1970), pp. 199-248, poi in PIETROPAOLI, *Materiali critici*, cit., pp. 73-107.
- ID., *Forme chiuse e forme aperte*, in BERISSO-CAVAGLIERI-MANFREDINI, *Un Prometeo male incatenato*, cit., pp. 9-16.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *Lettere a Enrico Nencioni (1880-1896)*, a cura di Roberto Forcella, "Nuova Antologia", CDII, 1611, 1 maggio 1939, pp. 3-30.
- DE BOSIS, Adolfo, *Della Poesia*, "La Rassegna italiana", XII, 132, maggio 1929, pp. 409-417.
- DE MICHELIS, Eurialo, *Tutto D'Annunzio*, Milano: Feltrinelli, 1960.
- DE ROBERTIS, Giuseppe, *Domande indiscrete*, "La Voce", 15 dicembre 1914.
- DEI, Adele, *La rivista "Lirica" (1912-1913)*, in *Cultura e società in Italia nel primo Novecento (1900-1915)*, Atti del secondo Convegno, Milano 7-11 settembre 1981, a cura del Centro di ricerca "Letteratura e cultura dell'Italia unita", Milano: Vita e Pensiero, 1984.
- DELLO VICARIO, Annagiulia, *Lettere Papini-Aleramo e altri inediti (1912-1943)*, Roma: Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.
- DEL BECCARO, Francesco, *Enrico Cardile*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 19, 1976.

- DEL SERRA, Maura, *L'immagine aperta. Poetica e stilistica dei "Canti Orfici"*, Firenze: La Nuova Italia, 1973.
- DEL VIVO, Caterina, *Luisa Giaconi, otto poesie, una prosa*, in "Antologia Vieusseux", XVIII, 70, 1983, pp. 54-64.
- D'OVIDIO, Francesco, *La versificazione delle Odi barbare*, in A.A.V.V., *Miscellanea di studi critici in onore di Arturo Graf*, Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, 1903.
- ESPOSITO, Enzo, *Enrico Thovez*, in AA. VV., *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano: Marzorati, 1963, vol. 1, pp. 81-104.
- FALQUI, Enrico (a cura di), *Tutte le poesie della "Voce"*, Firenze: Vallecchi, 1966.
- FEBBRARO, Paolo (a cura di), *I poeti italiani della "Voce"*, Milano: Marcos y Marcos, 1998.
- FELCINI, Furio, *Pascoli tra Carducci e D'Annunzio*, in AA.VV., *Giovanni Pascoli: poesia e poetica*, Atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro 1-2-3 aprile 1982, Rimini: Maggioli Editore, 1984, pp. 199-243.
- FERRO, Pier Luigi, *Il Galileo. Alle origini della cristologia eretica di Gian Pietro Lucini*, in BERISSO-CAVAGLIERI-MANFREDINI, *Un Prometeo male incatenato*, cit., pp. 57-94.
- FINOTTI, Fabio, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Pica-Neera*, Firenze: Olschki, 1988.
- GALIMBERTI, Cesare, *Dino Campana*, Milano: Mursia, 1967.
- GARGANO, Giuseppe Saverio, *Poeti italiani viventi*, "Vita nuova", III, 1, gennaio 1891.
- GARGIULO, Alfredo, *Piero Jabier*, in ID., *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze: Le Monnier, 1940, pp. 141-147.
- ID., *Il verso in Jabier e in Boine*, ivi, pp. 312-317.
- GAROGGIO, Diego, *Un idealista*, in "Il Marzocco", III, 6, 13 marzo 1898.
- GAVAZZENI, Franco, *I cinquant'anni dei "Poemi lirici"*, in A.A.V.V., *Discorrendo di Riccardo Bacchelli*, cit., pp. 37-76.
- GENTILINI, Anna rosa (a cura di), *Dino Campana alla fine del secolo*, Bologna: Il Mulino, 1999.
- GETTO, Giovanni, *Pascoli e l'America*, ID., *Carducci e Pascoli*, Bologna: Zanichelli, 1957, pp. 153-185.
- GHELLI, Maria Linda (a cura di), *Carteggio di Giovanni Pascoli e Adolfo De Bosis*, Scandicci: La Nuova Italia, 1998.
- GIOVANARDI, Stefano, *La presenza ignota. Indagini sulla poesia simbolista italiana fra Otto e Novecento*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982.
- GIOVANETTI, Paolo, *Lucini*, Palermo: Palumbo, 2000.
- ID., *Genova: il verso libero "cubista" di Dino Campana*, in ID., *Dalla poesia in prosa al rap*, pp. 47-76.
- ID., *Prosimetro addormenta guerra. Con me e con gli alpini di Piero Jabier*, ivi, pp. 77-110.

- GIUSTI, Simone, *Proposte e ritrovamenti in margine ad una storia del verso libero*, in RIZZO, Gino (a cura di), *L'identità nazionale nella cultura letteraria italiana*, Atti del 3° Congresso Nazionale dell'ADI, Lecce-Otranto, 20-22 settembre 1999, Galatina: Mario Congedo, 2001, vol. II, pp. 127-135.
- GNOLI, Domenico, *La rima e la poesia italiana*, in ID., *Studi letterari*, Bologna: Zanichelli, 1883, pp. 177-237.
- ID., *Vecchie odi barbare e traduttori d'Orazio*, ivi, pp. 359-390.
- GRAMSCI, Antonio, *Cronache dell'«Ordine Nuovo»*, “Ordine Nuovo”, I (1919), 6, 14 giugno.
- GRAZIOSI, Elisabetta, *Dai Poemi lirici ad Amore di poesia*, in A.A.V.V., *Riccardo Bacchelli, lo scrittore, lo studioso*, cit., pp. 71-106.
- GUERRICCHIO, Rita, *Storia di Sibilla*, Pisa: Nistri-Lischi, 1974.
- GUIDUCCI, Armanda, *Il mito Pavese*, Firenze: Vallecchi, 1967.
- IANNUCCI, Antonella, *Luigi Gamberale e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento. Biografia attraverso le lettere*, Roma: Bulzoni, 1997.
- IZZI, Giuseppe, *Piero Jahier*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 62, 2004.
- JAHIER, Piero, *Con Claudel*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1964.
- LAVEZZI, Gianfranca, *Fiori di lontano. Autori stranieri nelle antologie scolastiche di Giovanni Pascoli*, in EAD., *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica tra Settecento e Novecento*, Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2008, pp. 121-148.
- EAD., *La disciplina della libertà nella metrica di Alcyone*, ivi, pp. 149-164.
- EAD., *«Il vento e le rose»: la poesia di Sibilla Aleramo*, in IOLI, Giovanna (a cura di), *Sibilla Aleramo, Una donna nel Novecento*, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato-Alessandria, 29-30 giugno 2017, Novara: Interlinea, 2019, pp. 107-130.
- LESCA, Giuseppe, *Carducci lettore di Whitman*, Bologna: Cooperativa Tipografica Azzoguidi, 1937.
- LORENZI DAVITTI, Patrizia, *Pavese e la cultura americana. Fra mito e razionalità*, Firenze-Messina: D'Anna, 1975.
- LUCINI, Gian Pietro, *Giosue Carducci*, Varese: Nicola & C., 1912.
- ID., *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della critica*, Milano: Studio editoriale lombardo, 1914.
- ID., *Per una poetica del simbolismo*, a cura di Glauco Viazzi, Napoli: Guida, 1971.
- ID., *Prose e canzoni amare*, a cura di Isabella Ghidetti, prefazione di Giorgio Luti, Firenze: Vallecchi, 1971.
- ID., *Scritti critici*, a cura di Luciana Martinelli, Bari: De Donato editore, 1971.
- ID., *Marinetti. Futurismo Futuristi. Saggi e interventi*, a cura di Mario Artioli, Bologna: Massimiliano Boni, 1975.

- ID., *Giosue Carducci. Il testo, l'edizione*, a cura di Marco Sirtori, Milano: Cisalpino – Noceto: Monduzzi, 2011.
- LUTI, Giorgio, *Sibilla Aleramo nell'esperienza letteraria del Novecento*, in CONTORBIA-MELANDRI-MORINO, *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura*, cit., pp. 91-103.
- MANFREDINI, Manuela, «N'ha un po' colpa il Carducci». *Sulla dieresi nella poesia italiana di fine Ottocento*, "Stilistica e Metrica", 8 (2008), pp. 217-252.
- ID., *Oltre la consuetudine. Studi su Gian Pietro Lucini*, Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2014.
- MARIGO, Luciano, *La poetica di Thovez*, "Lettere italiane", XXII (1970), 4, pp. 351-382.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (a cura di), *I poeti futuristi*, Milano: Edizioni Futuriste di Poesia, 1912.
- ID., *Teoria e invenzione futurista*, prefazione di Aldo Palazzeschi, introduzione e note di Luciano De Maria, Milano: Mondadori, 1983.
- MASINI, Pier Carlo (a cura di), *Poeti della rivolta da Carducci a Lucini*, Milano: Rizzoli, 1978.
- MASOTTI, Claudia – SACCENTI, Mario – VITALE, Maurizio, *Uno scrittore nel tempo. Bibliografia di Riccardo Bacchelli*, Firenze: Le Lettere, 2001.
- MATTEVI, Virgilio, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jabier*, "Studi novecenteschi", I, 1, marzo 1972, pp. 63-101.
- MELI, Piero, *Luigi Pirandello. Pagine ritrovate*, Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia Editore, 2010.
- MENGALDO, Pier Vincenzo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano: Mondadori, 1978.
- MIRANDOLA, Giorgio, «*La Gazzetta Letteraria*» e la polemica dannunziana (1882-1900), "Lettere Italiane", XII, 3, luglio-settembre 1970.
- MONDELLO, Elisabetta, *Adolfo De Bosis*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 33, 1987.
- MONDO, Lorenzo, *Fra Gozzano e Whitman: le origini di Pavese*, "Sigma", I (1964), 3-4, pp. 3-21.
- MONTALE, Eugenio, *Sulla poesia di Campana*, "L'Italia che scrive", ottobre 1942, ora in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano: Mondadori, 1996, vol. I, pp. 569-581.
- ID., *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano: Mondadori, 1997.
- MORANDI, Luigi – CIAMPOLI, Domenico (a cura di), *Poeti stranieri, lirici epici drammatici*, Leipzig: Raimund Gerhard – Citta di Castello: S. Lapi, 1904, 2 voll.
- MORGANI, Silvia (a cura di), *L'epistolario Cardarelli-Bacchelli (1910-1925). L'archivio privato di un'amicizia poetica*, Perugia: Morlacchi, 2014.
- MUZZIOLI, Francesco, *Giovanni Alfredo Cesareo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 24, 1980.
- NEERA, *Un idealista. Alberto Sormani*, Milano: Ditta Galli e Raimondi, 1898.
- NOFERI, Adelia, *L'Alcyone nella storia della poesia dannunziana*, Firenze: Vallecchi, 1946.

- NOVARO, Mario – PAPINI, Giovanni, *Carteggio (1906-1943)*, a cura di Andrea Aveto, Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2002.
- PANNUNZIO, Giorgio, *Cittadino del cielo. De Bosis poeta tra modernità e tradizione*, Raleigh, North Carolina: Lulu Press, 2011.
- PAPINI, Giovanni, *Opere. Dal "Leonardo" al Futurismo*, a cura di Luigi Baldacci, Milano: Mondadori, 1977.
- ID., *L'esperienza futurista 1913-1914*, introduzione di Luigi Baldacci, Firenze: Vallecchi, 1981.
- PAPINI, Giovanni – PANCRAZI, Pietro, *Poeti d'oggi (1900-1920)*, Firenze: Vallecchi, 1920.
- PAPINI, Giovanni – PREZZOLINI, Giuseppe, *Storia di un'amicizia, 1900-1924*, Firenze: Vallecchi, 1966.
- PAPINI, Giovanni – SOFFICI, Ardengo, *Carteggio. 1903-1908, Dal "Leonardo" a "La Voce"*, vol. I, a cura di Mario Richter, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1991.
- PAPPONETTI, Giuseppe – TIBONI, Edoardo (a cura di), *Elettra*, 30° Convegno di Studio, Chieti-Pescara, 23-24 maggio 2003, Pescara: Edians, 2003.
- PARDI, Leo, *Giuseppe Colosi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 34, 1988.
- PARIANI, Carlo, *Vita non romanizzata di Dino Campana*, con un'appendice di lettere e testimonianze, a cura di Cosimo Ortesta, Milano: SE, 2002.
- PASCOLI, Giovanni, *A Giuseppe Chiarini*, in ID., *Opere*, cit., vol. II, pp. 1937-1996.
- ID., *Antico sempre nuovo*, a cura di Maria Pascoli, Bologna: Zanichelli, 1925.
- PASCOLI, Maria, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano: Mondadori, 1961.
- PAVESE, Cesare, *Lettere 1945-1950*, a cura di Italo Calvino, Torino: Einaudi, 1966.
- ID., *La letteratura americana e altri saggi*, prefazione di Italo Calvino, Torino: Einaudi, 1951.
- PAZZAGLIA, Mario, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio*, in ID., *Teoria e analisi metrica*, cit., pp. 77-127.
- ID., *La strofe lunga di Alcyone*, ivi, pp. 157-220.
- PECORARO, Aldo, *Campana fra Verlaine, Baudelaire e Rimbaud*, in CUDINI, Piero (a cura di), *Materiali per Dino Campana*, Lucca: Pacini Fazzi, 1986.
- PEGORARO, Silvia, *La passione dell'ascolto. Pascoli e i poeti romantici inglesi*, in "Rivista Pascoliana", 4 (1992), pp. 61-92.
- PETROCCHI, Francesca, *Conversione al mondo. Studi su Piero Jabier. In Appendice Lettere di Jabier ad Alessandro Casati, Emilio Cecchi e Giovanni Papini*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1989.
- PIETRALUNGA, Mark, *Il mito di una scoperta: Pavese traduce "Passage to India" di Walt Whitman*, in CAMPANELLO, Margherita (a cura di), *Cesare Pavese*, Atti del Convegno internazionale di studi, Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001, Firenze: Olschki, 2005, pp. 111-129.
- PIETROPAOLI, Antonio, *Poesie in libertà. Govoni Palazzeschi Soffici*, Napoli: Guida, 2003.

- PIGHI, Giovanni Battista, *La "grande strofe" dannunziana (1957)*, in ID., *Studi di ritmica e metrica*, raccolti a cura della Facoltà di Lettere dell'Università degli studi di Bologna, Torino: Bottega d'Erasmus, 1970, pp. 433-445.
- PINCHERA, Antonio, *Gabriele D'Annunzio, dal metro al ritmo (Prolegomeni ad Alyone)*, in AA.VV., *Studi su D'Annunzio. Un seminario di studio*, Genova: Marietti, 1991, pp. 87-126.
- ID., *Appunti sulla prosa dei "Canti Orfici"*, in BERNARDINI NAPOLETANO, Francesca (a cura di), *Dino Campana nel Novecento. Il progetto e l'opera*, Roma: Officina Edizioni, 1992, pp. 96-131.
- PIRANDELLO, Luigi, «*Prose Ritmiche e Canti Giovanili*» di E. Colosi, "Rassegna Siciliana di Storia, Letteratura e Arte", VI, VIII-X, ottobre-novembre-dicembre 1889.
- POZZI, Mario, *Enrico Thovez e la ricerca della lirica pura*, in AA. VV., *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova: Liviana, 1970, vol. 2, pp. 174-202.
- PRAZ, Mario, *Whitman e Proust*, "Il Mondo", 24 marzo 1951.
- ID., *Gabriele D'Annunzio e la letteratura anglosassone*, in ID., *Il patto col serpente. Paralipomeni di "La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica"*, Milano: Mondadori, 1972, pp. 399-421.
- PROIETTI, Domenico, *Giuseppe Saverio Gargano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 52, 1999.
- RAIMONDI, Giuseppe, *Riccardo Bacchelli bolognese*, in A.A.V.V., *Discorrendo di Riccardo Bacchelli*, cit., pp. 9-26.
- RAMAT, Silvio, *Qualche nota per "La Chimera"*, in GENTILINI, *Dino Campana alla fine del secolo*, cit., pp. 21-38.
- REMIGI, Gabriella, *Cesare Pavese e la letteratura americana: una splendida monotonia*, Firenze: Olschki, 2012.
- RICCIARDI, Caterina, *Da Whitman a D'Annunzio verso il modernismo*, in NEROZZI BELLMAN, Patrizia (a cura di), *Gabriele D'Annunzio e la cultura inglese e americana*, Atti del Convegno di Pescara, 12-13 dicembre 1988, Chieti: Marino Solfarelli Editore, 1990, pp. 101-118.
- RICHTER, Mario, *La formazione francese di Ardengo Soffici. 1900-1914*, Milano: Vita e Pensiero, 1969.
- ID., *Papini e Soffici. Mezzo secolo di vita italiana (1903-1956)*, Firenze: Le Lettere, 2005.
- RIZZO, Mariella, *Alberto Sormani, Guido Martinelli e "L'Idea liberale" dal 1892 al 1896*, "Rassegna storica del Risorgimento", LIX, I, gennaio-marzo 1972.
- ROMANÒ, Angelo (a cura di), *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. 2: *La Voce (1908-1914)*, Torino: Einaudi, 1961.
- SBARBARO, Camillo, *Sproloquio d'estate*, "L'Azione", 12-13 giugno 1916, ora in ID., *L'opera in versi e in prosa*, a cura di Gina Lagorio e Vanni Scheiwiller, Milano: Garzanti, 1985.
- SCALIA, Gianni (a cura di), *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. 4: "Lacerba", "La Voce" (1914-1916), Torino: Einaudi, 1961

- SCARANO, Emanuella, *Dalla "Cronaca Bizantina" al "Convito"*, Firenze: Vallecchi, 1970.
- SERRA, Renato, *Le Lettere*, Roma: Bontempelli, 1914.
- ID., *Le Lettere*, Introduzione e commento di Giuliana Benvenuti, con i Frammenti del secondo volume a cura di Luigi Weber, Bologna: Clueb, 2006.
- SMITH, Lawrence G., *Cesare Pavese and America. Life, Love, and Literature*, Amherst: University of Massachusetts Press, 2008.
- SOFFICI, Ardengo, *Ricordi di vita artistica e letteraria*, Firenze: Vallecchi, 1931.
- SOLMI, Sergio, «Poesie» di Sibilla Aleramo, "La Fiera letteraria", V, 12, 24 marzo 1929, ora in ID., *La letteratura italiana contemporanea*, Tomo I, *Scrittori negli anni, Note e recensioni, Ritratti di autori contemporanei, Due interviste*, a cura di Giovanni Pacchiano, Milano: Adelphi, 1992, pp. 78-84.
- ID., *Bacchelli 1930*, ivi, pp. 139-152.
- ID., *Bacchelli Poeta*, in A.A.V.V., *Discorrendo di Riccardo Bacchelli*, cit., pp. 27-36.
- SPERA, Francesco, *Metrica fra antico e nuovo: da Vittorio Imbriani a Luigi Capuana*, "Metrica", IV, 1986, pp. 147-163.
- STRAPPINI, Lucia, *Rina Faccio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 44, 1994.
- THOVEZ, Enrico, *Il pastore, il gregge, la zampogna. Dall'Inno a Satana alla Laus vitae*, Napoli: Ricciardi, 1910.
- ID., *L'arco di Ulisse*, Napoli: Ricciardi, 1921.
- ID., *Diario e lettere inedite (1887-1901)*, a cura di Andrea Torasso, Milano: Garzanti, 1939.
- TOMMASEO, Niccolò, *Memorie poetiche con la storia della sua vita fino all'anno XXXV*, a cura di Giulio Salvadori, Firenze: Sansoni, 1916.
- ULIVI, Ferruccio, *Poeti minori dell'Ottocento italiano*, Milano: Vallardi, 1963.
- VALLI, Donato, *Vita e morte del "frammento" in Italia*, Lecce: Milella, 1980.
- VARESE, Claudio, *Adolfo De Bosis*, "La Rassegna della letteratura italiana", LXIX (1965), pp. 3-21.
- VASSELLI, Annalisa, *Turati poeta*, "La Rassegna della Letteratura italiana", XCI (1987), 2-3, pp. 368-375.
- VIAZZI, Glauco, *Gian Pietro Lucini al tempo di "Cronaca d'Arte"*, "Il Verri", 33-34 (1970), pp. 316-349.
- ID., *Le inedite "Armonie Sinfoniche" di Gian Pietro Lucini*, "Lettere italiane", XXII (1970), 4, pp. 500-548.
- ID., *Studi e documenti per il Lucini*, Napoli: Guida Editori, 1972.
- ID., *I poeti del futurismo, 1909-1944*, Milano: Longanesi, 1978.
- ID. (a cura di), *Dal Simbolismo al Déco*, antologia poetica cronologicamente disposta, Torino: Einaudi, 1981, 2 voll.
- VIAZZI, Glauco – SCHEIWILLER, Vanni (a cura di), *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1972, 3 voll.

VICINELLI, Augusto (a cura di), *Carteggi Carducci-Pascoli-D'Annunzio*, in A.A.V.V., *Omaggio a Giovanni Pascoli. Nel centenario della nascita*, Milano: Mondadori, 1955, pp. 345-419.

VILLA, Edoardo – BOERO, Pino, *La Riviera ligure*, Treviso: Canova, 1975.

VITTORINI, Elio, *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, Milano: Bompiani, 1968.

Sitografia

The Walt Whitman Archive, Ed Folsom and Kenneth M. Price editors: <https://whitmanarchive.org/>

Dizionario biografico degli Italiani online, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani:
<http://www.treccani.it/biografico/index.html>

Giovanni Pascoli nello specchio delle sue carte, l'archivio e la casa di Giovanni e Maria Pascoli a Castelvecchio: <http://pascoli.archivi.beniculturali.it>