Piccola guida al testo poetico

a cura di Laura Melosi



eum



Piccola guida al testo poetico

a cura di Laura Melosi

eum

Isbn 979-12-5704-129-8 (print)
Isbn 979-12-5704-130-4 (PDF)

Prima edizione: settembre 2026

Copyright: ©2026 Autore/i
L'edizione digitale online è pubblicata in Open Access sul sito web eum.unimc.it secondo i termini della licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale: CC BY SA 4.0, https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/.

eum - Edizioni Università di Macerata
Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100 Macerata
info.ceum@unimc.it
eum.unimc.it

Sommario

Laura Melosi
9 *Introduzione*
14 *Nota ai testi*

Gioele Marozzi
15 Ballata
18 1. Jacopone da Todi, *Laude*, 70, vv. 1-23
21 2. Guido Cavalcanti, *Rime*, XXVII
24 3. Guido Cavalcanti, *Rime*, XXXVI
28 4. Dante Alighieri, *Vita nova*, 5
33 5. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, XIV
36 6. Angelo Poliziano, *Rime*, CII
40 7. *pseudo* Santa Caterina da Bologna, *Laudi*, II, 3, vv. 1-22
43 8. Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 147, vv. 1-26
47 9. Giovanni Pascoli, *Myricae*, *Il lampo*
50 10. Gabriele d'Annunzio, *L'Isottèo*, *Ballata della lontananza*

Sara Gallegati
55 Canzone
59 1. Guido Guinizzelli, *Al cor gentil rempaira sempre amore*
65 2. Dante Alighieri, *Vita nova*, 10, vv. 1-28
68 3. Dante Alighieri, *Vita nova*, 14, vv. 1-28
71 4. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, L, vv. 1-28
74 5. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CXXVI
80 6. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCLXIV, vv. 1-36
83 7. Jacopo Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, XXV, vv. 1-22
86 8. Gaspara Stampa, *Rime d'amore*, LXVIII, vv. 1-26
89 9. Giacomo Leopardi, *Canti*, *A Silvia*, vv. 1-27
93 10. Caterina Franceschi Ferrucci, *Prose e versi*, *A mio figlio Antonio nel giorno in cui compiva venti anni*, vv. 135-153

Gioele Marozzi
97 Sonetto
99 1. Jacopo da Lentini, *Rime*, XXV
103 2. Dante Alighieri, *Vita nova*, 12
106 3. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CLIX
110 4. Giovanni Della Casa, *Rime*, LXIII
113 5. Alessandro Piccolomini, *Cento sonetti*, X
116 6. Laura Battiferri, *Il primo libro dell'opere toscane*, XXVI
119 7. Gaspara Stampa, *Rime d'amore*, VII
122 8. Ugo Foscolo, *Sonetti*, *Alla musa*
125 9. Giovanni Pascoli, *Myricae*, *Il bosco*
129 10. Ada Negri, *Tempeste*, *Il figlio*

Matteo Maselli
133 Terzina
139 1. Dante, *Inferno* XXV, vv. 79-138
146 2. Dante, *Inferno* XXVIII, vv. 22-42
150 3. Dante, *Purgatorio* XIII, vv. 100-129
156 4. Dante, *Purgatorio* XXVII, vv. 16-36
160 5. Dante, *Paradiso* XIII, vv. 112-142
165 6. Dante, *Paradiso* XIV, vv. 1-66
173 7. Francesco Petrarca, *Triumphus Eternitatis*, vv. 100-138
177 8. Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, I, vv. 1-33
181 9. Diodata Salluzzo Roero, *Ipazia ovvero delle filosofie*, I, vv. 55-72
184 10. Caterina Franceschi Ferrucci, *Inno alla terra*, vv. 1-24

Sara Gallegati
189 Madrigale
191 1. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, LIV
194 2. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CVI
196 3. Veronica Gambara, *Rime*, XXI
198 4. Laura Battiferri, *Il primo libro delle opere toscane*, XLI
201 5. Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 254
202 6. Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 324
205 7. Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 399
207 8. Giosue Carducci, *Rime nuove*, XLV
209 9. Giovanni Pascoli, *Myricae*, *Lavandare*
212 10. Gabriele d'Annunzio, *Alcyone*, *L'uva greca*

Sabrina Malerba
215 Ottava
217 1. Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, V, ss. 63-64
220 2. Angelo Poliziano, *Stanze cominciate per la giostra*, I, ss. 50-51
222 3. Luigi Pulci, *Morgante*, XVIII, ss. 113-115
225 4. Matteo Maria Boiardo, *Innamoramento di Orlando*, I, ss. 39-40

228 5. Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, XXIII, ss. 117-124
233 6. Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, XII, ss. 50-58
238 7. Giambattista Marino, *Adone*, XV, ss. 174-175
240 8. Margherita Sarrocchi, *Scanderbeide*, III, ss. 76-77
242 9. Vittorio Alfieri, *L'Etruria vendicata*, II, ss. 58-59
245 10. Giacomo Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, V, ss. 44-46

Ilaria Cesaroni
249 Endecasillabo sciolto
253 1. Giuseppe Parini, *Il Mattino*, vv. 249-312
258 2. Giuseppe Parini, *Il Mezzogiorno*, vv. 772-807
261 3. Ugo Foscolo, *Dei sepolcri*, vv. 51-90
265 4. Ugo Foscolo, *Dei sepolcri*, vv. 194-212
268 5. Teresa Bandettini Landucci, *Viareggio*, vv. 1-21
270 6. Alessandro Manzoni, *In morte di Carlo Imbonati*, vv. 1-20
274 7. Alessandro Manzoni, *Urania*, vv. 1-14
276 8. Giacomo Leopardi, *L'infinito*
279 9. Giacomo Leopardi, *Alla luna*
282 10. Giovanni Pascoli, *L'ultimo viaggio*, XXIV, vv. 1-15

Ilaria Cesaroni
287 Verso libero
291 1. Gabriele d'Annunzio, *La pioggia nel pineto*
298 2. Gian Pietro Lucini, *La Danza d'Amore*
303 3. Gian Pietro Lucini, *La Solitudine*, vv. 1-27
306 4. Ada Negri, *Senza ritmo*, vv. 1-27

311 Edizioni di riferimento

315 Glossario

321 Autori

Verso libero

di Ilaria Cesaroni

Introduzione al metro

Il verso libero costituisce una forma di versificazione affermatasi tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, in esplicita opposizione ai principi metrici della tradizione precedente. Esso si caratterizza anzitutto per il superamento dei vincoli della rima: i versi, infatti, vengono definiti "sciolti" proprio in quanto privi di corrispondenze foniche regolari in posizione finale.

Un ulteriore elemento distintivo è rappresentato dall'assenza di una struttura metrica uniforme. La misura sillabica dei versi risulta variabile e non riconducibile a uno schema costante, poiché manca una successione regolare di accenti ritmici o di sillabe dotate di particolare intensità prosodica. Il ritmo del verso libero non deriva dunque dalla ripetizione periodica di moduli metrici prestabiliti, ma si costruisce attraverso l'organizzazione interna del testo, secondo criteri più flessibili legati alla sintassi, al significato e alla disposizione sonora delle parole.

L'affermazione di una concezione del verso svincolato da uno schema metrico precostituito dalla tradizione costituisce un fenomeno di portata internazionale. La possibilità di una versificazione fondata sulla libertà rispetto ai modelli canonici – vale a dire rispetto a un sistema di norme metriche che varia in relazione alle diverse lingue e tradizioni letterarie – emerge infatti in differenti contesti europei e americani.

Un primo momento significativo si colloca nell'ambito dello *Sturm und Drang*, il movimento culturale che tra Sette e Ottocento contribuì alla formazione della sensibilità romantica tedesca. Tra i suoi protagonisti, Friedrich Gottlieb Klopstock tentò di elaborare una poesia tedesca ispirata alla lirica corale della Grecia arcaica, in particolare alla produzione di Pindaro. L'idea secondo cui i lirici greci avrebbero composto testi destinati alla musica senza essere vincolati da precise regole metriche e ritmiche spinse Klopstock e, successivamente, Friedrich Hölderlin, a ricercare una forma poetica analoga. Tale interpretazione si è tuttavia rivelata inesatta alla luce degli studi moderni di filologia e metrica greca: la poesia pindarica, infatti, pur presentando strutture ritmiche complesse e oggi difficilmente percepibili, era fondata su precise regole di versificazione. Nonostante l'errore interpretativo, questa concezione esercitò un'influenza rilevante sulla poetica romantica tedesca.

Un'esperienza parallela si sviluppa, nella seconda metà dell'Ottocento, negli Stati Uniti, con Walt Whitman, il quale individua nei versetti biblici, privi di una tradizionale organizzazione metrica, un possibile modello per la costruzione della propria poesia. Tale principio confluisce nella raccolta *Leaves of Grass*, del 1855, considerata uno dei primi grandi esempi di epica nazionale americana in forma poetica.

Il verso libero acquisisce tuttavia piena consapevolezza teorica e valore di nuova forma poetica soltanto nella fase matura del Simbolismo francese, alla fine dell'Ottocento[1]. In partico-

[1] Lo studio del verso libero italiano non può prescindere dalla conoscenza del percorso storico e teorico del *vers libre* francese, che ne costituisce un antecedente fondamentale e un modello di riferimento imprescindibile, come notato da A. Menichetti, *Testi di frontiera tra poesia e prosa*, in *Lezioni sul Novecento*, a cura di A. Marino, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 67-83; alle pp. 80-81 si legge: «tutte le forme di frontiera usate in Italia – la metrica libera, il cosiddetto verso lungo, il poemetto in prosa, la prosa ritmica e rimata nonché altri tipi di prosa lirica moderna – affondano le loro prime radici e trovano anche continuo nutrimento al di là delle Alpi […] se non si tien conto di quel retroterra, il fenomeno italiano risulta incomprensibile»; nonostante questo, specifica lo studioso, le esperienze mantengono una loro autonomia, senza, in alcun modo, sovrapporsi. Al rapporto tra il verso libero italiano e francese, Elena Coppo ha dedicato la sua tesi di dottorato, poi divenuta un libro, a cui rimando per un quadro completo: E. Coppo, *La nascita del verso libero fra Italia e Francia*, Padova, Padova University Press, 2022.

lare, nell'ambiente parigino legato alle riflessioni poetiche di Stéphane Mallarmé, la liberazione dai vincoli metrici tradizionali viene interpretata come strumento per avvicinare la poesia alla musica, alla dimensione simbolica e alla facoltà visionaria dell'artista moderno. All'interno di questo ambiente maturano contributi fondamentali di autori quali Georges Rodenbach, Henri de Régnier e Paul Valéry.

In Italia, alcuni precedenti della versificazione libera possono essere individuati nelle traduzioni dei canti illirici e greci pubblicate da Niccolò Tommaseo tra il 1841 e il 1842[2]; pur presentate formalmente come testi in prosa, tali traduzioni conservano la disposizione in versi degli originali e introducono una libera organizzazione ritmica, affidata anche alla funzione espressiva delle pause e degli a capo. Un altro momento significativo è rappresentato dai *Semiritmi* di Luigi Capuana, pubblicati nel 1888, opera che sperimenta forme di progressivo allontanamento dalla regolarità metrica tradizionale[3].

La sperimentazione del verso libero entra quindi nella poesia italiana tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Gabriele d'Annunzio ne avvia l'utilizzo in ambito lirico con la *Laus vitae*, del 1903, pur all'interno di una produzione caratterizzata ancora dalla compresenza di numerose forme metriche tradizionali, tra cui la terza rima, l'endecasillabo sciolto, gli endecasillabi e settenari a schema libero, la saffica rimata e non rimata, il sonetto e la canzone petrarchesca regolare e irregolare. In queste raccolte, tuttavia, alcuni testi mostrano un progressivo superamento del principio dell'isosillabismo: la misura del verso, pur conservando una certa regolarità, diventa un elemento flessibile, seguito per approssimazione e continuamente modificato alla ricerca di un ritmo autonomo rispetto agli schemi prestabiliti. Sempre nel 1903 Corrado Govoni pubblica *Armonie in grigio et in silenzio*, raccolta nella quale il verso libero si manifesta at-

[2] N. Tommaseo, *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci*, Venezia, G. Tasso, 1842.

[3] Alla luce dell'isostrofismo riscontrato nei componimenti presi in esame, Bozzola osserva che «non si tratta a tutti gli effetti di metrica libera, se pure si tratta già di versi liberi». Il rimando è a S. Bozzola, *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Cesati, 2016, p. 51.

traverso una serie di variazioni rispetto al tradizionale computo sillabico, senza però giungere ancora a una completa negazione della norma metrica.

Il verso libero, tuttavia, implica una trasformazione più radicale: non rappresenta soltanto una variazione tecnica, ma un rifiuto consapevole di una struttura poetica fondata su regole definite, assumendo spesso un valore polemico nei confronti della tradizione letteraria. Per questa ragione, nonostante il ruolo decisivo esercitato dalla poesia dannunziana sulla lingua poetica del Novecento, il principale teorico e promotore della tendenza versoliberista italiana è Gian Pietro Lucini, autore fortemente critico nei confronti del modello dannunziano e vicino alle istanze dell'avanguardia. Nel saggio *Ragion poetica e programma del verso libero* del 1908, Lucini elabora una vera e propria teoria della nuova versificazione, ponendosi come elemento di raccordo tra il Simbolismo e le successive avanguardie.

La riflessione sul verso libero trova ulteriore sviluppo nell'ambito del Futurismo. Filippo Tommaso Marinetti dedica particolare attenzione al fenomeno nell'*Enquête internationale sur le vers libre*, promossa nel 1908 sulla rivista «Poesia»[4], coinvolgendo numerosi poeti europei in un confronto sulle caratteristiche tecniche e sulle implicazioni estetiche della nuova forma

[4] *Enquete internationale sur le vers libre et Manifeste du futurisme*, a cura di F.T. Marinetti, Milano, Edizioni di «Poesia», 1909. Alle pp. 113-115 dell'inchiesta, è registrata la risposta di Lucini: «Sin dal 1885, una specie di verso libero mi si presentò successivamente nelle ricerche e nell'ondeggiare delle mie inquietudini, formandosi e sviluppandosi lentamente, sotto una fatica di lima, sotto la costanza del mio richiedere. E se cio ch'io voleva e sospettava nell'indole stessa della nostra lingua e secondo l'abitudine della nostra poetica, veniva allora trovato ed esercitato gia 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 priorita, io aveva gia composto, in parte, cio che in quel tempo chiamava "Armonie sinfoniche", ignorando il nome di "Semiritmi" e di "Rythmes pittoresques" (Maria Krysinska). [...]. Fu dunque anche per me questa forma: anzi, se non apparve prima ("Domenica Letteraria") del 1896, chi mi conobbe sapeva che, per lunghi anni, dubitoso del suo valore, l'aveva secretamente elaborata, coprendomi in precedenza, come di uno schermo, col "Libro delle Figurazioni Ideali", in giusti versi tradizionali, per non incorrere nella facile accusa d'ignorare la prosodia. Quindi, padrone di altro metro complicato e sottile, che pretende maestria d'uso, di osservazione, di traduzione immediata, quasi cinematografica, ho potuto tentare, coi "Dadi e le Maschere", "La Pifferata", e col resto, l'aperto esperimento e pubblico del mio verso libero».

metrica. L'inchiesta costituisce un documento fondamentale per comprendere il processo di affermazione del verso libero nella poesia italiana del primo Novecento e il suo rapporto con le esperienze d'avanguardia, in particolare con i gruppi futuristi di Firenze e Milano, che ne favorirono sia la canonizzazione sia il successivo superamento.

Alla luce di questo percorso storico e teorico, risulta evidente la difficoltà di ricondurre il verso libero a un sistema normativo stabile. Come osserva Beltrami, «parlare di una "grammatica" del verso libero […] sarebbe una contraddizione in termini»[5]. La sua analisi richiede pertanto non l'individuazione di una regola generale, ma l'esame delle singole esperienze poetiche attraverso cui questa forma di versificazione ha assunto configurazioni differenti.

Letture

1. Gabriele d'Annunzio, *La pioggia nel pineto* [d'Annunzio 2018]

Taci. Su le soglie
del bosco non odo
parole che dici
umane; ma odo
parole più nuove
che parlano gocciole e foglie
lontane.
Ascolta. Piove
dalle nuvole sparse.
Piove su le tamerici
salmastre ed arse,
piove su i pini
scagliosi ed irti,
piove su i mirti
divini,
su le ginestre fulgenti
di fiori accolti,
su i ginepri folti
di coccole aulenti,
piove su i nostri vólti

[5] P.G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, il Mulino, 2012[3], p. 187.

silvani,
piove su le nostre mani
ignude,
su i nostri vestimenti
leggieri,
su i freschi pensieri
che l'anima schiude
novella,
su la favola bella
che ieri
t'illuse, che oggi m'illude,
o Ermione.

Odi? La pioggia cade
su la solitaria
verdura
con un crepitìo che dura
e varia nell'aria
secondo le fronde
più rade, men rade.
Ascolta. Risponde
al pianto il canto
delle cicale
che il pianto australe
non impaura,
né il ciel cinerino.
E il pino
ha un suono, e il mirto
altro suono, e il ginepro
altro ancóra, stromenti
diversi
sotto innumerevoli dita.
E immersi
noi siam nello spirto
silvestre,
d'arborea vita viventi;
e il tuo vólto ebro
è molle di pioggia
come una foglia,
e le tue chiome
auliscono come
le chiare ginestre,
o creatura terrestre
che hai nome
Ermione.

Ascolta, ascolta. L'accordo
delle aeree cicale
a poco a poco
più sordo
si fa sotto il pianto
che cresce;
ma un canto vi si mesce
più roco
che di laggiù sale,
dall'umida ombra remota.
Più sordo e più fioco
s'allenta, si spegne.
Sola una nota
ancor trema, si spegne,
risorge, trema, si spegne.
Non s'ode voce del mare.
Or s'ode su tutta la fronda
crosciare
l'argentea pioggia
che monda,
il croscio che varia
secondo la fronda
più folta, men folta.
Ascolta.
La figlia dell'aria
è muta; ma la figlia
del limo lontana,
la rana,
canta nell'ombra più fonda,
chi sa dove, chi sa dove!
E piove su le tue ciglia,
Ermione.

Piove su le tue ciglia nere
sì che par tu pianga
ma di piacere; non bianca
ma quasi fatta virente,
par da scorza tu esca.
E tutta la vita è in noi fresca
aulente,
il cuor nel petto è come pèsca
intatta,
tra le pàlpebre gli occhi
son come polle tra l'erbe,
i denti negli alvèoli

son come mandorle acerbe.
E andiam di fratta in fratta,
or congiunti or disciolti
(e il verde vigor rude
ci allaccia i mallèoli
c'intrica i ginocchi)
chi sa dove, chi sa dove!
E piove su i nostri vólti
silvani,
piove su le nostre mani
ignude,
su i nostri vestimenti
leggieri,
su i freschi pensieri
che l'anima schiude
novella,
su la favola bella
che ieri
m'illuse, che oggi t'illude,
o Ermione.

Parafrasi

Non parlare. Qui, alle soglie del bosco, non percepisco più le parole umane che stai pronunciando; riesco invece a sentire le parole più nuove che pronunciano[6] le gocce di pioggia e le foglie lontane. Ascolta. Piove dalle nuvole sparpagliate nel cielo. Piove sulle tamerici ricoperte dal sale marino e seccate dal sole estivo, piove sui pini, con la corteccia fatta a grosse scaglie e con le foglie aghiformi, piove sui mirti, divine piante sacre a Venere, e piove sulle ginestre splendenti di fiori ancora chiusi [per la pioggia] e sui ginepri pieni di bacche colorate, piove sui nostri volti, come se anche noi fossimo una parte di questo bosco, piove sulle nostre mani nude, sui nostri vestiti leggeri, e piove sui freschi pensieri che la nostra anima, rigenerata, va schiudendo, e sulla bella favola che ieri ti ha illuso, che oggi mi illude, oh Ermione. Lo senti? La pioggia cade sul fogliame solitario, creando un crepitio che si prolunga nel tempo e che muta di intensità nell'aria

[6] «parlano» è usato transitivamente.

a seconda che le fronde siano più rade o più fitte. Ascolta. Il canto delle cicale, che non si spaventano con l'arrivo dei venti australi e con il cielo grigio, sembra rispondere alla pioggia che scende come un pianto. E il pino ha un suono, e il mirto un suono, e così anche il ginepro, come strumenti musicali diversi suonati da innumerevoli dita. E noi siamo immersi nello spirito del bosco, e viviamo la vita degli alberi, e il tuo volto è bagnato e inebriato come una foglia e i tuoi capelli hanno lo stesso profumo delle ginestre chiare, oh creatura umana, che porti il nome di Ermione. Ascolta, ascolta. Il canto all'unisono delle cicale, sospese in alto sugli alberi, si fa a poco a poco più fioco sotto la pioggia che diviene più fitta; ma ad esso si mescola un canto più roco, che sale da laggiù, dall'ombra umida e lontana. Più sordo e più fioco, si indebolisce fino a spegnersi. Solo una nota persiste flebilmente, poi si spegne, si riaccende, vibra debolmente, e si spegne [di nuovo]. Non si sente alcuna voce provenire dal mare. Si sente solamente, su tutti i rami, scrosciare la pioggia argentata, che purifica, [e si sente] il suo scroscio, il cui suono è modulato a seconda che i rami siano più o meno folti. Ascolta. La cicala adesso è muta, ma la figlia del fango, lontana, la rana, canta dove c'è più ombra, in quella zona paludosa chissà dove, chissà dove! E piove sulle tue ciglia, oh Ermione. Piove sulle tue ciglia nere, al punto che sembra che tu stia piangendo, ma è un pianto di piacere; e sembra che tu non sia più bianca, ma quasi verdeggiante, come se provenissi da una corteccia. E così tutta la nostra vita è profumata e fresca, il cuore nel petto è come una pesca non ancora colta, le palpebre fra le tue ciglia sembrano sorgenti d'acqua fra le zolle d'erba e i denti nelle loro cavità sembrano mandorle non ancora mature. E andiamo di sterpo in sterpo, ora insieme ora separati, (e il groviglio verde e intricato degli arbusti e degli sterpi del sottobosco ci avvinghia le caviglie, ci lega le ginocchia [trasmettendoci la sua vitalità vegetale]) chissà dove, chissà dove! E piove ancora sui nostri volti boschivi, piove sulle nostre mani nude, sulle nostre vesti leggere, sui freschi pensieri che la nostra anima, rigenerata, va schiudendo, e sulla bella favola che ieri ti ha illuso, che oggi mi illude, oh Ermione.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

La poesia, la cui data di composizione risulta verosimilmente ascrivibile all'arco cronologico compreso tra il luglio e la metà di agosto del 1902[7], è contenuta nella raccolta *Alcyone*. Il componimento descrive due amanti che, inoltratisi nella pineta in prossimità del mare, vengono sorpresi dalla pioggia che batte allo stesso modo sui loro corpi e sul fogliame, sui loro volti e sugli alberi: madidi di pioggia, assistono alla propria metamorfosi in esseri «silvani», boschivi. Al centro della lirica, dunque, non vi è il più consueto processo di antropomorfizzazione della natura, ma l'uomo che diviene parte del bosco. Il poeta, che per primo si accorge della metamorfosi della sua compagna e della propria, la celebra e la canta come «favola bella», capace di illudere sempre di nuovo.

Il componimento consta di quattro strofe di 32 versi l'uno, di cui però varia liberamente la misura, fra il minimo del ternario e il massimo del novenario (triplo ternario), con predilezione per il senario (doppio ternario). Libera è anche la corrispondenza delle rime entro le strofe (qualche volta si tratta, come spesso per d'Annunzio, di assonanza, «ginepro» : «ebro», «pioggia» : «foglia», «pianga» : «bianca»). Va osservato che ciascun finale di verso trova una o più corrispondenze rimiche o assonantiche all'interno del gruppo; nei casi in cui tale corrispondenza non appaia evidente, essa è in realtà assicurata da una rima interna.

La sintassi si caratterizza per un andamento lineare, articolato in versi e proposizioni brevi, talora frammentati in rapide battute. Il linguaggio di d'Annunzio è sempre «eletto, aulico, prezioso, nel quale sembra confluire l'intera tradizione, italiana e greco-latina» [8]; come osserva Mengaldo, infatti, nella lingua poetica dannunziana opera «piuttosto una pancronia che una

[7] L'ipotesi viene accuratamente dettagliata in G. d'Annunzio, *Alcyone*, a cura di P. Gibellini, commento di G. Belletti, S. Campardo, E. Gambin, scheda metrica di G. Lavezzi, Venezia, Marsilio, 2018, p. 575.

[8] A. Afribo, A. Soldani, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 48.

stratificazione»[9], intendendo come entrambi gli assi, diacronico e sincronico, della lingua italiana, cooperino fino a fondersi in un solo blocco. Accanto a poetismi di ascendenza tradizionale, quali «spirto» (v. 53), il componimento accoglie termini tecnici appartenenti al lessico della botanica («coccole» per "bacche", v. 19), alcuni arcaismi («verdura» per "fogliame", v. 35), e latinismi («monda» per "purifica", «virente» per "verdeggiante", vv. 84 e 100).

Sul piano retorico, emerge con evidenza il motivo del «pianto», impiegato in chiave metaforica quale equivalente della «pioggia». Nel componimento domina inoltre la tecnica della ripetizione. Sono infatti reiterati interi gruppi di versi (vv. 20-32 e 116-128), così come le parole chiave della lirica. Tra queste spicca il verbo «piove», che ricorre dieci volte; ad esso si affiancano il sostantivo «pioggia», attestato tre volte (vv. 33, 57 e 83), oltre che nel titolo, e il suo equivalente metaforico «pianto», presente ai vv. 41, 43 e 69. Il verbo compare alternativamente in costruzione con le preposizioni semplici «da» e «su», producendo una sonorità che richiama il gocciolio della pioggia nel suo cadere di ramo in ramo. Ugualmente iterato è l'invito all'auscultazione, espresso dall'imperativo «Ascolta».

Alla costruzione del ritmo contribuisce anche l'enumerazione delle specie vegetali, ciascuna accompagnata da una diversa aggettivazione, secondo il gusto dell'elenco che costituisce una delle tecniche più caratteristiche del poeta di *Alcyone*. Agli elementi naturali («tamerici»[10], «pini», «mirti», «ginestre», «ginepri»; vv. 10, 12, 14, 16 e 18) corrispondono, in una perfetta simmetria anche numerica, gli elementi umani («vólti», «mani», «vestimenti», «pensieri», «favola»; vv. 20, 22, 24, 26 e 29). Tale disposizione realizza un climax ascendente e delinea un percorso che procede dall'esteriorità verso l'interiorità dell'io lirico.

[9] P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1996, p. 201.

[10] «*Le tamerici / salmastre ed arse*, o "myricae", sono piante di letteraria memoria, celebrate da Virgilio (cfr. *Ecloghe*, IV, v. 2 "non omnis arbusta iuvant humilesque myricae") e Pascoli. Assumono sapore salino, poiché crescono nei pressi del mare, sotto la canicola solare» (G. d'Annunzio, *Alcyone* cit., p. 579).

Assonanze, consonanze, rime interne, sinestesie, allitterazioni e parallelismi fonici concorrono alla costruzione di una raffinata trama sonora, capace di riprodurre il ritmo e il dinamismo della natura. Particolarmente significativa, in questo senso, è la successione dei verbi che descrive il canto delle cicale, il cui andamento alterno conferisce al dettato un forte valore evocativo: «s'allenta, si spegne» e «ancor trema, si spegne, / risorge, trema, si spegne» vv. 76 e 78-79. Questo gioco sonoro non ha soltanto una funzione mimetica, cioè non si limita a imitare i suoni naturali, ma mira a coglierne il significato più profondo e misterioso, come se attraverso la poesia fosse possibile percepire le voci nascoste della natura, le parole non umane che provengono da «gocciole e foglie / lontane».

Anche la forte allitterazione presente nell'espressione «verde vigor rude», v. 112, contribuisce a rendere la forza e l'energia del mondo vegetale: i due amanti, immersi nell'intrico della vegetazione, sembrano assorbirne la stessa vitalità. Allo stesso modo, il termine «crepitìo», riferito al suono insistente e martellante della pioggia, assume un valore fonosimbolico, perché il suo suono richiama direttamente il rumore prodotto dall'acqua.

Si segnalano, inoltre, due perifrasi: «la figlia dell'aria» (v. 89), per indicare la cicala, e «la figlia / del limo» (vv. 90-91) per indicare la rana. Infine, l'apostrofe rivolta alla donna crea un effetto di vicinanza e di intimità, coinvolgendo emotivamente il lettore e rendendo ancora più intensa la fusione tra esperienza amorosa e dimensione naturale.

2. Gian Pietro Lucini, *La Danza d'Amore* [Viazzi 1972]

Sotto ai miti splendori
delle notti serene
sorgono, coll'incanto le Sirene
brune a comporre le strofe ed i cori.
Van pel calmo giardino
che la rugiada bagna,
da che la viola ride e trilla il ribechino.
Io lo so, sotto le piante odorose
stanno i molli giacigli, stanno i grati refugi;

io lo so, che tra i gigli e le rose
ride propizio il Nume.

Or voi le udite, queste mie note
cantano d'amore, cantano.
La Dama e il Cavalier vanno lontano,
sotto alla volta verde dei laureti. –
– «Respiriamo, Signora,
gli aròmati capziosi e inebrïanti,
che da i calici, i fiori, come bracieri di giada,
inalzano, Signora:
inebriamoci del vino
dolce che spreme la bionda Citèrea
dalle turgide grappe raccolte nella vigna del piacere:
inebriamoci, Signora. –»
La Dama e il Cavalier vanno lontano,
lontan sotto alla volta verde dei laureti.

Or voi le udite, queste mie note
cantano d'amore, cantano.
– «Oh perché mai, Signora,
l'occhi miei s'affisano nei vostri;
Oh perché mai, Signora,
freme la vostra mano nella mia?
Guardate, noi, noi sempre danzeremo,
così, fino all'aurora:
e domani, e dopo, e poi?
Non credete al futuro: non temetelo mai,
Siete stanca, Signora? –»

Or voi le udite, queste mie note
son domande d'amanti.
– «Che importa? Non fuggono i vostri occhi i miei imploranti.
Lasciatevi guardar bella e sincera. Temete?
Di che temete? Nel giardin delle fate viaggiamo:
senti, bambina, non è questa la vita?
Viaggiam, viaggiam lontano
per la terra del Sogno,
per le regioni immense, arcane, eterne dell'irreale.
Non è un sogno la vita? Ed è un inganno il sogno?
Sì: ma se noi, bambina, non ci destassimo mai? –»
Or voi le udite, queste mie note,
son baci le note.

La Dama e il Cavalier vanno lontano

lontan sotto alla volta verde dei laureti:
e nei miti splendori
delle notti serene
la danza e il ritmo sperdonsi sonori
sulle rose
amorose,
sbocciate tra i cespugli e appassite tra i seni
candidi e sodi.
La mia nota si muore.

Parafrasi

Sotto la luce delicata delle notti tranquille, compaiono magicamente le Sirene dai capelli scuri, che si mettono a creare versi e canti. Esse camminano attraverso il giardino silenzioso e tranquillo, bagnato dalla rugiada, dove la viola sembra sorridere e il ribechino[11] suona festante. Io so che sotto le piante profumate si trovano morbidi letti e piacevoli luoghi dove riposarsi; io so che tra i gigli e le rose il dio dell'amore ride ben disposto. Ora ascoltate queste mie melodie: esse parlano d'amore, cantano l'amore. La Dama e il Cavaliere si allontanano insieme, sotto il verde intreccio dei boschi di alloro. «Respiriamo, o Signora, i profumi insidiosi e inebrianti che i fiori – simili a bracieri di giada – sprigionano dai loro calici, o Signora: inebriamoci del vino dolce che la bionda Venere spreme dai grappoli turgidi raccolti nella vigna del piacere: inebriamoci, o Signora». La Dama e il Cavaliere vanno lontano, sempre più lontano, sotto la protezione della verde volta del bosco di allori. Ora ascoltate queste mie melodie: esse cantano d'amore. «Oh, perché mai, Signora, i miei occhi si fermano così intensamente sui vostri? Oh, perché mai la vostra mano trema mentre è stretta nella mia? Guardate noi due: noi danzeremo sempre così, fino al sorgere del sole. E domani, e anche dopo, e ancora in futuro? Non credete al futuro, e non abbiatene paura; siete stanca, mia Signora?». Ora ascoltate queste mie melodie: esse sono le domande degli innamorati. «Che importa? I vostri occhi non sfuggono ai miei occhi che vi cercano con desiderio. Lasciate che io vi guardi, bella e sincera.

[11] Diminutivo dello strumento musicale ad arco chiamato "ribeca".

Avete paura? Di cosa avete paura? Noi stiamo viaggiando nel giardino delle fate: ascoltate, bambina: questa non è forse la vita? Viaggiamo, viaggiamo lontano, verso la terra del sogno, verso le regioni immense, misteriose ed eterne dell'irreale. La vita non è forse un sogno? E il sogno è forse un inganno? Sì, ma se noi, bambina, non ci svegliassimo mai?» Ora ascoltate ancora queste mie melodie: esse sono diventate baci. La Dama e il Cavaliere continuano ad andare lontano, lontano sotto la verde volta dei boschi di allori: e nelle luci tenui delle notti serene, la danza e il ritmo si disperdono nell'aria con un suono armonioso, sopra le rose dell'amore, che sono sbocciate tra i cespugli e poi sono appassite tra i seni bianchi e delicati. La mia musica, infine, si spegne.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

La poesia, pubblicata nel 1892 nella rivista «Cronaca d'Arte»[12], ha per oggetto la passeggiata notturna di una Dama e di un Cavaliere in un giardino idilliaco e misterioso, popolato di reminiscenze mitologiche, e in un'atmosfera sospesa, quasi onirica. Dato alle stampe assieme a *La Solitudine* «su questi due testi si è dunque appuntata l'attenzione della critica nel tentativo di ricostruire gli esordi del verso libero italiano»[13].

Il componimento in questione è definito da Bertoni «un incunabolo di metrica libera»[14] e si compone di 5 strofe rispettivamente di 11, 14, 11, 13 e 10 versi. La struttura metrica presenta una notevole varietà, con un'alternanza approssimativa tra strofe più brevi (10-11 versi) e più lunghe (13-14 versi). Anche le misure dei versi sono molto diverse, passando da versi brevi come quelli di quattro sillabe dei vv. 55-56 («sulle rose / amoro-

[12] Il componimento appartiene alla raccolta *Armonie sinfoniche*, un gruppo di testi di cui solo due furono dati alle stampe: *La Danza d'amore* e *La Solitudine*.

[13] Coppo, *La nascita del verso libero* cit., p. 314; a questo proposito, inoltre, Fausto Curi nota che queste poesie «in versi liberi, sono, precisamente, le prime poesie in versi liberi date alle stampe da Lucini» (F. Curi, *Per uno straniamento di Lucini*, in Id., *Metodo storia strutture*, Torino, Paravia, 1970, pp. 69-119: p. 104).

[14] A. Bertoni, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 103.

se») fino a versi più estesi come il v. 45 («per le regioni immense, arcane, eterne dell'irreale»).

Nonostante questa varietà, prevalgono le forme tradizionali dell'endecasillabo e del settenario: su 59 versi si contano infatti 12 endecasillabi e 17 settenari, oltre ad alcuni doppi settenari (vv. 7, 9, 35, 46, e 57) e a un verso formato dalla combinazione di un settenario e di un endecasillabo (v. 22). Sono presenti anche misure vicine a queste, come decasillabi (vv. 10, 26, 29, 37, 48) e ottonari (vv. 13, 27, 34)[15].

Il testo presenta una complessa trama di richiami fonici, caratterizzata soprattutto dall'uso dell'assonanza e della rima[16]. Tuttavia, questi elementi non sono distribuiti in modo uniforme: le rime vere e proprie sono concentrate soprattutto nella prima strofa, dove, su 11 versi, soltanto i vv. 6 e 11 rimangono privi di collegamenti fonici, e nell'ultima strofa, che riprende alcuni elementi lessicali della prima. Queste strofe svolgono principalmente una funzione descrittiva e costituiscono una cornice rispetto a quelle centrali, nelle quali vengono riportate le parole rivolte dal Cavaliere alla Dama. In queste ultime, le rime risultano meno frequenti, mentre acquistano maggiore rilievo le ripetizioni, la fitta rete di assonanze e le rime imperfette. Un esempio significativo è la ripresa dei versi «Or voi le udite, queste mie note / cantano d'amore, cantano» (vv. 12-13), che ricompaiono all'inizio della terza strofa (vv. 26-27) e, con alcune variazioni, anche nella quarta: «Or voi le udite, queste mie note / sono domande d'amanti» (vv. 37-38); «Or voi le udite, queste mie note / son baci le note» (vv. 48-49). Anche i versi «La Dama e il

[15] La varietà metrica è ben descritta e dettagliata da Coppo, *La nascita del verso libero* cit., pp. 321-322.

[16] Considerando alcuni dei fenomeni fonici più significativi, si osserva che il verso 5 rima con il verso 7 («giardino» : «ribechino»). Il verso 6 è caratterizzato da una marcata assonanza interna tra «rugiada» e «bagna». Il verso 8 rima con il verso 10 («odorose» : «rose»), mentre il verso 9 è collegato al successivo attraverso la rima interna «giacigli» : «gigli». Si riscontrano inoltre le consonanze «udite» : «note» : «laureti» (vv. 12 e 15), la rima «amanti» : «imploranti» (vv. 38 e 39) e la forte assonanza «viaggiamo» : «lontano» (vv. 41 e 43). Nell'ultima strofa, infine, compaiono le rime «splendori» : «sonori» (vv. 52 e 54) e «rose» : «amorose» (vv. 55 e 56). Per una analisi completa rimando a Bertoni, *Dai simbolisti al Novecento* cit., pp. 104-105.

Cavalier vanno lontano, / sotto alla volta verde dei laureti» (vv. 14-15) vengono riproposti altre due volte (vv. 24-25 e 50-51).

Sono inoltre numerose le ripetizioni di singoli termini, come l'esortazione «inebriamoci» (vv. 20 e 23), il vocativo «Signora» (vv. 16, 19, 23, 28, 30, 36), sempre collocato alla fine del verso, e i sostantivi «bambina», «vita» e «sogno», presenti nella quarta strofa.

A livello retorico si può notare, anzitutto, il ricorso all'iperbato e all'anastrofe, che incidono sull'ordine sintattico canonico per produrre effetti di rilievo espressivo: così al v. 3, «sorgono, coll'incanto le Sirene», dove il verbo è anteposto al soggetto, e al v. 39, «Non fuggono i vostri occhi i miei imploranti». Frequente è il ricorso alla personificazione, che anima elementi naturali ed entità astratte, in chiave arcadico-decadente: «la viola ride e trilla il ribechino» (v. 7), «ride propizio il Nume» (v. 11), la «terra del Sogno» (v. 44), fino al v. 59, «La mia nota si muore», che chiude il testo con un'immagine di consunzione vitale. Non manca la similitudine, impiegata con funzione decorativa e sinestetica: «i calici, i fiori, come bracieri di giada» (v. 18). La perifrasi mitologica «la bionda Citèrea» (v. 21) designa Venere per via traslata, innalzando il registro.

Infine, l'apostrofe scandisce l'intervento diretto del Cavaliere, che si rivolge alla donna con «Signora» (vv. 16, 19, 23, 28, 30, 36) e «bambina» (vv. 42, 47): il passaggio dal primo al secondo appellativo segna una progressiva intensificazione del tono, che da cortese si fa più intimo.

3. Gian Pietro Lucini, *La Solitudine*, vv. 1-27
[Viazzi 1972]

Forse che voi, romiti, godete la pace serena
nelli abituri vostri,
la sopra le nevose Alpi? Rude e la natura
e selvaggia di rupi e di grigi abeti;
e quando urla, zirla e fischia il vento,
strane voci vagano
d'intorno. Freme, vicino alla capanna vostra,
il torrente spumoso e si frange sui marmi:
e pure nell'animo vostro fremon ricordi e passioni estinte.

Lungo le notti novilunari, quando le stelle
piu brillano nel cupo
cielo, vengono le fantasime dei tempi passati
e folleggiano e riddano nel recinto
della capanna sacro d'altare e di croci.
Oh le stagioni dolci
delli amori, quando, lieto vi si apriva il cammino
vitale davanti e baldi giovani correvate
alle quotidiane pugne sperando di vincere!
Forse che voi, anacoreti, godete la pace serena
nelle spelonche vostre,
la nelli arabi deserti? Rude e la natura
ed il piano sabbioso si sperde nell'orizzonte
senza un sorriso mai di verde e d'acque fresche;
e quando rotola il simoun,
onde di sabbie infocate, fino a oscurare il cielo
strane voci e lamenti vagan di belve e di caravane:
e pure nell'animo vostro gridan ricordi e passioni estinte.

Parafrasi

Forse voi, eremiti, riuscite a godere della pace tranquilla nelle vostre abitazioni solitarie, situate lassù sulle Alpi coperte di neve? La natura intorno a voi è aspra e selvaggia, formata da rocce e da abeti grigi; e quando il vento urla, sibila e fischia, strane voci si diffondono tutt'intorno. Vicino alla vostra capanna il torrente impetuoso, pieno di schiuma, scorre rumorosamente e si infrange sulle rocce di marmo; e tuttavia anche dentro il vostro animo tremano ancora ricordi e passioni che sembravano ormai morte. Durante le notti senza luna, quando le stelle brillano di più nel cielo scuro, arrivano le immagini dei tempi passati e si agitano e danzano liberamente nello spazio della vostra capanna, resa sacra dalla presenza dell'altare e delle croci. Oh, quelle dolci stagioni degli amori passati, quando davanti a voi si apriva con felicità il cammino della vita e voi, giovani forti e pieni di energia, correvate verso le battaglie quotidiane della vita, sperando di vincere! Forse voi, anacoreti, riuscite a godere della pace tranquilla nelle vostre grotte solitarie, situate nei deserti dell'Arabia? La natura è aspra anche lì, e la pianura sabbiosa si estende senza fine fino all'orizzonte, senza mai mostrare un sorriso di verde

o di acque fresche. E quando soffia il Simùn, il vento del deserto, trascinando onde di sabbia bruciata dal sole fino a coprire e oscurare il cielo, strane voci e lamenti vagano nell'aria, provenienti dalle fiere selvatiche e dalle carovane in viaggio. Eppure anche dentro il vostro animo continuano a gridare ricordi e passioni ormai spente.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Il passo in esame comprende due delle nove strofe che costituiscono la poesia. I versi presentano una struttura irregolare, ma il secondo e il sesto verso di ogni strofa risultano nettamente più brevi rispetto agli altri: la loro lunghezza varia tra le 6 e le 9 sillabe, con una prevalenza di settenari (vv. 2, 11, 15, 20), mentre gli altri versi hanno una misura variabile, generalmente compresa tra le 14 e le 17 sillabe.

I versi di questa poesia si differenziano da quelli di *Danza d'amore* non soltanto dal punto di vista metrico, ma anche per il diverso rapporto tra verso e sintassi: gli enjambement risultano infatti molto meno numerosi nel primo testo rispetto al secondo. In *Danza d'amore*, su un totale di 59 versi, si possono individuare soltanto tre inarcature, tutte collocate tra sostantivo e aggettivo: «le Sirene / brune» (vv. 3-4), «del vino / dolce» (vv. 20-21), «tra i seni / candidi e sodi» (vv. 57-58).

La situazione è invece molto diversa nella *Solitudine*, dove, su 81 versi, si possono individuare almeno una dozzina di enjambement significativi, che producono talvolta effetti di forte frattura sintattica, come nei versi 15-18: «Oh le dolci stagioni […] vincere!»

A livello linguistico, il testo presenta alcuni elementi di particolare interesse. È presente il toscanismo «fantasime» (v. 12), forma toscana di "fantasmi" derivata per inserzione di una *i* epentetica, utilizzata però esclusivamente nei significati di "spettro", "ombra" e "incubo". Compare inoltre «riddano» (v. 13), un arcaismo letterario derivato dal longobardo *wridan* ("girare

intorno")[17]; si osserva infine la presenza di latinismi, come «pugne» (v. 18), usato con il significato di "battaglie".

A livello retorico si può notare il ricorso al climax, sotto forma di enumerazione verbale, che intensifica progressivamente la resa fonica e visiva dei fenomeni descritti. Al v. 5, «urla, zirla e fischia il vento», si configura un tricolon verbale in cui i tre verbi, disposti in successione asindetica e poi congiunti dalla copula, scandiscono un crescendo acustico della tempesta, quasi a riprodurre fonicamente l'intensificarsi del fragore. In particolare, il verbo «zirla», voce onomatopeica che riproduce per via fonosimbolica il sibilo acuto e stridulo del vento, contribuisce in modo decisivo a questo effetto imitativo. Analogamente, al v. 13, «e folleggiano e riddano», la coppia verbale, legata dal polisindeto («e… e»), amplifica il movimento sfrenato e vorticoso delle «fantasime», conferendo all'immagine spettrale una dinamica quasi coreutica. Si segnala, inoltre, la presenza della metonimia, che opera una sostituzione tra il materiale e l'oggetto da esso costituito: al v. 8, «si frange sui marmi», il termine "marmi" designa per traslato le rocce o gli scogli contro cui si infrange il torrente, secondo il consueto meccanismo metonimico che sostituisce la materia (il marmo) all'oggetto concreto (la roccia).

4. Ada Negri, *Senza ritmo*, vv. 1-27
[Negri 1896]

A Nice Turri.
«Clair de lune», di Beethoven

Passa pel chiuso salotto
il brivido cupo dell'ombra:
i tasti animati singhiozzano
sotto le dita tue bianche, o Nice:
e tu sei vestita di bianco
come un fantasma. – Suona. –

O pallida, o pallida, io so che ben presto morrai:
che quando la tosse t'affanna

[17] In *Inferno*, VII, 24 si legge: «Come fa l'onda là sovra Cariddi, / che si frange con quella in cui s'intoppa, / così convien che qui la gente riddi». Così Dante introduce la descrizione della dinamica della pena di avari e prodighi nel quarto cerchio.

ritiri dal labbro la tela macchiata di rosa.
Tu non mi parli, suoni:
non vedo il tuo volto, non vedo
gli occhi sognanti ove langue un desio di carezze,
ove par che una lagrima tremi
sempre:
vedo l'abito bianco,
vedo i lunghi capelli di seta,
e sento l'anima, l'anima,
l'anima tua, Nice!… vibrar ne le note.

È Beethoven. – Quand'egli creava
la solenne armonia,
tu non vivevi, Nice, io non vivevo:
ma ciò che l'artista crea
tutto il mondo lo beve,
lo fa sua carne e suo sangue:
ed ora, più di qualunque parola,
questa musica dice
ciò che tu senti, ciò che io sento. – Suona. –

Parafrasi

Nel salotto chiuso si diffonde un brivido cupo dell'ombra: i tasti del pianoforte, come animati, sembrano singhiozzare sotto le tue dita bianche, o Nice; e tu sei vestita di bianco, simile a un fantasma. – Continua a suonare. – O pallida, o pallida fanciulla, io so che morirai presto: quando la tosse ti opprime, allontani dalle labbra il fazzoletto macchiato di sangue. Tu non mi parli, ti esprimi suonando: io non vedo il tuo volto, non vedo i tuoi occhi sognanti in cui indugia un desiderio di tenerezze, in cui pare che una lacrima tremi in continuazione: vedo soltanto la veste bianca, vedo i tuoi lunghi capelli setosi, e sento la tua anima – la tua anima, Nice! – vibrare nelle note musicali. È la musica di Beethoven. Quando egli compose quella solenne armonia, né tu, Nice, né io eravamo ancora nate: ma ciò che l'artista crea diventa patrimonio di tutta l'umanità, che lo assimila fino a farlo carne e sangue propri. E ora questa musica, più di qualsiasi parola, esprime ciò che tu provi e ciò che io provo. – Continua a suonare. –

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

La poesia è inclusa nella raccolta *Tempeste* del 1895, un'opera nel complesso estranea alle prime sperimentazioni versoliberiste coeve[18]. In tale contesto, il componimento rappresenta un episodio isolato, nato in una fase in cui il verso libero non aveva ancora raggiunto una piena definizione. Come esplicitato in epigrafe, la lirica è dedicata a Nice Turri, un'amica della poetessa malata di tubercolosi.

I 27 versi proposti costituiscono un estratto di un componimento che ne conta complessivamente 68, distribuiti in sette strofe di misura diseguale «che alternano senza alcuna regolarità apparente misure brevi o brevissime come i bisillabi, settenari, ottonari, novenari, endecasillabi e versi lunghi di matrice esametrica»[19]. Le tre strofe qui presentate non seguono, infatti, un preciso schema mensurale (rispettivamente 6, 12, 9 versi), così come varia è la misura dei versi che le compongono. Sono presenti tre endecasillabi (vv. 21, 25, 27), un dodecasillabo (v. 18), e altri versi compresi fra le 14 e le 16 sillabe. Anche la rima perde la sua tradizionale funzione organizzativa: le poche occorrenze presenti sono infatti distribuite in modo occasionale e non sembrano rispondere a uno schema riconoscibile: l'unica eccezione è costituita dalla «trama di consonanze "*creava : vivevo : beve*"»[20] (vv. 19, 21, 23). La coesione ritmica del testo è affidata piuttosto a una fitta rete di assonanze e, ancor più, ai procedimenti iterativi, che svolgono un ruolo determinante nella costruzione dell'andamento ritmico. Il linguaggio si pre-

[18] La raccolta presenta, infatti, testi caratterizzati da una struttura strofica ben definita: 41 poesie composte in quartine, e un'altra decina in strofe polimetriche dalla forma varia e originale ma, in ogni testo, perfettamente regolare; tre poesie in terzine dantesche, e due sonetti, sempre in endecasillabi regolari e sempre regolarmente rimati. Come nota Coppo, inoltre, «Nessuna violazione al sistema nemmeno sul piano delle rime: i testi sono tutti rimati secondo schemi regolari, per lo più molto semplici, viene fatto ampio uso della rima ritmica fra parole sdrucciole, e i versi irrelati ricorrono comunque sempre in posizioni fisse» (Coppo, *La nascita del verso libero* cit., p. 362).

[19] E. Gambaro, *L'esperimento versoliberista di* Senza ritmo, in *Ada Negri. «Parole e ritmo sgorgan per incanto»*, Atti del Convegno internazionale di studi (Lodi, 14-15 dicembre 2005), a cura di G. Baroni, Pisa, Giardini, 2007, pp. 65-69: p. 66.

[20] Bertoni, *Dai simbolisti al Novecento* cit., p. 123.

senta, così, musicale: a questa musicalità concorre la citazione in epigrafe della sonata di Beethoven, pensata affinché il lettore sia «messo di fronte ad una rappresentazione che inscena in modo esplicito l'esecuzione diretta del brano»[21]. A livello lessicale, si nota la presenza di qualche poetismo tradizionale, come «desio» (v. 12).

Sul piano retorico, iterazioni e anafore svolgono un ruolo fondamentale nella coesione del discorso poetico, contribuendo all'organizzazione interna dei versi e delle strofe, oltre a creare legami tra le diverse sezioni del componimento. La seconda strofa, ad esempio, si apre con il raddoppiamento del vocativo «O pallida, o pallida» (v. 7) e si conclude con la triplice ricorrenza del sostantivo «l'anima» (vv. 17-18); il periodo principale è inoltre scandito dalle riprese di «non vedo» (v. 11), «ove» (vv. 12-13) e «vedo», impiegato in posizione anaforica ai vv. 15-16. Nella terza strofa, invece, il gioco di ripresa e variazione mette in evidenza la profonda affinità tra la poetessa e l'amica: «tu non vivevi […] io non vivevo» (v. 21); «ciò che tu senti, ciò che io sento» (v. 27).

Il componimento presenta, inoltre, numerose figure espressive. Fin dal titolo, di evidente valore metapoetico, si riconosce un'iperbole, poiché la lirica non è affatto «senza ritmo». Ai vv. 5-6 compare una similitudine («tu sei vestita di bianco / come un fantasma»), attraverso la quale Nice viene assimilata a un'apparizione spettrale, anticipando il motivo della morte imminente. A questa immagine si collega la personificazione dello strumento musicale: al v. 3 («i tasti animati singhiozzano») ai tasti del pianoforte è attribuito il gesto umano del singhiozzare, che li trasforma in esseri partecipi del dolore evocato dalla scena. È presente anche una metonimia al v. 9, dove il termine «tela» designa il fazzoletto mediante la sostituzione della materia all'oggetto da essa costituito. Ricorre inoltre l'apostrofe, che struttura il dialogo diretto e affettuoso tra l'io lirico e la destinataria del testo. Il vocativo «o Nice» (v. 4), ripreso successivamente nell'esclamazione «Nice!» (v. 18) e nella formula «tu […] Nice» (v. 21), accompagna i momenti di maggiore intensità emotiva,

[21] Gambaro, *L'esperimento versoliberista* cit., p. 69.

mantenendo costantemente la figura femminile al centro dell'enunciazione poetica.

In apertura del componimento si osserva infine un'anastrofe: «Passa pel chiuso salotto / il brivido cupo dell'ombra» (vv. 1-2). L'anticipazione del verbo rispetto al soggetto altera l'ordine sintattico consueto, producendo un effetto di sospensione che caratterizza l'*incipit* della lirica.

Alla luce delle osservazioni esposte, è possibile concludere con le osservazioni di Coppo:

> dei tre criteri individuati da Mengaldo per definire la «metrica libera», *Senza ritmo* ne soddisfa con certezza due, ossia la perdita della funzione strutturante della rima e l'anisostrofismo; resta invece più problematica la questione delle misure versali, che non si allontanano mai completamente dalle possibilità offerte sia dalla metrica tradizionale sia da quella barbara[22].

[22] Coppo, *La nascita del verso libero* cit., p. 368.