

Onomastica e metrica della "Pioggia"

Author(s): Franco Gavazzeni

Source: *Annali d'Italianistica*, Vol. 5 (1987), pp. 188-206

Published by: Arizona State University

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/24004335>

Accessed: 17-05-2020 15:08 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Arizona State University is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Annali d'Italianistica*

Onomastica e metrica della “Pioggia”

1. Che Ermione, citata espressamente nell'ordine allineante in successione cronologica *Le ore marine*, *Il novilunio*, *La pioggia nel pineto*, *Il nome*, *Albasia*, *Tristezza*, *Litorea dea*, e innominata nella *Sera fiesolana*, nella *Tenzone*, in *Bocca d'Arno*, *Intra du' Arni*, *Innanzi l'alba*, *Anniversario orfico*, faccia tutt'uno con Eleonora Duse, è tanto noto quanto comunemente accettato.¹

Né meno pacifica la duplice titolarità della gestione di una sensibilità francescana, che di fatto inaugura la stagione delle *Laudi*.

All'origine l'escursione compiuta dalla Duse e d'Annunzio in terra d'Umbria, sull'inizio del settembre 1897, di cui è prezioso resoconto nel taccuino XIV (*Taccuini* 177-92). Quivi, tra l'altro, avviandosi a Santa Maria degli Angeli, sul far della sera, leggiamo: “Si scende da Assisi per una via che corre tra i campi fertili, rinfrescati dalla pioggia che continua a cadere pianamente, mollemente, con un crepitio lieve. L'odore della terra e della verdura è sparso nella sera” (*Taccuini* 181). Al roseto che “nell'ombra notturna [sembra] una vegetazione acquatica: silenziosa e immobile” (*Taccuini* 182), di “un'apparenza straordinariamente delicata e pura” (*Taccuini* 181), si contrappongono “in un altro pezzo di giardino certi grandi e pesanti fiori rossi . . . che contrastano per la loro sensualità con quei tenui gambi senza spine” (*Taccuini* 182). Di nuovo all'aperto: “l'odore fresco della campagna irrigata. Incomincia il flauto roco e soave dei grilli, mentre su la collina d'Assisi un alone vago annunzia la natività della luna. La valle si addormenta in una calma perfetta; il cielo si sgombra, lavato dalla pioggia recente. Ancora biancheggia il letto del *Tescio*, tortuoso: imagine di un desiderio e di una sete violenti, a contrasto con le linee tranquille e consolatrici della campagna francescana” (*Taccuini* 182). Il “fiumicello serpeggiante” ha per il poeta “un'attrazione singolare”. È subito “un aspetto del tormento; è come un'anima agitata e ansiosa. Nella sua aridità rimane il sentimento dell'acqua, che è assente” (*Taccuini* 182).

Questa dualità che si riscontra in natura, e che talvolta assume i connotati dell'opposizione, talaltra si coniuga nell'analogia. Quella appunto che il poeta sorprende “tra la sete, tra la tortuosità di questo fiume e il turbamento che traeva San Francesco a castigare il suo corpo su le spine del roseto. Come questo fiume serpeggia a traverso la campagna placida e felice, così il desiderio guizzava talvolta a traverso l'anima pura e perfetta di San Francesco. E questo fiume è

quanto di più umano e di più vicino a me io trovi in tutto il paesaggio" (*Taccuini* 182-83). E di seguito d'Annunzio registra: "Isa diceva dianzi che in nessun paese al mondo la Natura è tanto vicina a noi quanto è nella campagna francescana. V'è sparso per il paese verde quasi un sentimento di familiarità dolce e affettuosa. L'orizzonte ci guarda; ha la bontà consapevole di una pupilla azzurra. E non soltanto l'orizzonte guarda e vede; ma una specie di veggenza è in tutte le cose naturali. Questo diceva dianzi Isa, appoggiata al davanzale . . ." (*Taccuini* 183).

Il poeta vi si conforma, annotando il 14 settembre:

Un sentimento di *ascensione* è nelle cose. Gli olivi sembra che tendano all'alto come le fiamme" (*Taccuini* 184); e più oltre: "Straordinario era in tutte le cose il presentimento dell'Alba. Tutte le cose *albeggiavano*; tutte le vie conducevano verso l'apparizione di un sole; tutte le piante si tendevano a raccogliere la prima rugiada mattutina. Il flauto roco e dolce dei grilli risonava ancora per tutta la campagna; ma pareva che in tutta la campagna fosse quasi un'aspettazione ansiosa del primo canto degli uccelli: dei primi trilli, dei primi gorgheggi, dei primi cinquetii. E pareva che quivi anche fosse l'aspettazione della parola serafica agli uccelli: "Sirocchie mie uccelli, voi siete molto tenute a Dio vostro creatore. . ." (*Taccuini* 187-88)

Accomiatandosi dall'Umbria:

A Poggio Mirteto tutte le alture, lungo la via ferrata, sono coperte di macchie dense, vigorose, quasi impenetrabili. Le foglie delle giovani querci rilucono al sole, con un'apparenza metallica. Ed ecco la vasta, severa, meditabonda, feroce, sacra campagna di Roma; ove tutte le forme stanno in una immobilità monumentale, determinate, definitive, imperiose, *ostili*. Un sentimento *ostile* è per ovunque sparso. Rimasto è nella valle umbra quel sentimento d'intimità familiare e dolce, di cui parlava Isa sul davanzale.

Il quieto sogno francescano è finito. Ecco la vita crudele e la lotta implacabile. "*Perge audacter*"

e sottoscritto: "** 15 settembre 1897—ore 15./ *Ariel" (*Taccuini* 191-92).

Sullo sfondo il fantasma di una dialettica tra francescanesimo e romanità, contemplazione ed azione, che in *Alcione* diventerà consapevole e strutturante alternanza tra momento apollineo e momento dionisiaco, e nella *Figlia di Iorio* finirà poi per dar vita al confronto di due ordini ritmici, che tuttavia di qui prendono origine, proprio dalla mistica visitazione di Assisi: tra l'11 e il 15 settembre 1897.

A questa aspirazione a trasumanarsi, smaterializzandosi nell'attesa di trasformarsi in altro da sé, allude certo la sottoscrizione shakespeariana. Che anche si legge nella dedica della *princeps* del *Sogno* donata alla Duse: "A Isa / Ariel / 25 giugno 1897" (*Carteggio d'Annunzio-Duse* 55).

E Isa si deve per abbreviato omaggio a Isabella, appunto la Demente, protagonista del *Sogno d'un mattino di primavera*, rappresentato, com'è noto, il 16 giugno 1897,² a Parigi, al Théâtre de la Renaissance.

Secondario è che *Isabella* compaia nel cast di *Measure for Measure*.³ E non particolarmente memorabile che nelle singolari epifanie lunari della *Sera fiesolana* (8 sgg.) e di *Lungo l'Affrico* (11-20), sbiadisca come un'eco delle parole che Hippolyta pronuncia nella sc. i dell'a. I di *A Midsummer Night's Dream*: "And then the moon, like to a silver bow / New bent in heaven, shall behold the night / Of our solemnities . . ." (9-11 *A Midsummer* I.i).

Significativo è invece che l'impronta shakespeariana del *Sogno*, labile ma inequivoca, si debba forse più in ottemperanza alle aspirazioni e alle fantasie di una Duse sazia di teatro borghese, piuttosto che in ossequio a specifica opzione dannunziana. Tanto risulta dal carteggio tra la grande attrice e Arrigo Boito, fino dal 1887 (Torino, 11 novembre). Ad Arrigo Eleonora: "Ho bisogno di veder Shakespeare".⁴ E di seguito (Torino, 12 novembre):

Er Sor Ernesto [Rossi]—non mi è piaciuto niente—cioè, sì, una cosa— . . . e qualche 'Uhm!' da pazzo ragionante—quà e là, ma . . . ma . . . Sheshespeare è (come si scrive?) più bello letto che rappresentato . . . così!— . . . "Cordelia! Cordelia!" . . . Un cane, un topo, vivrà, e tu no . . . Cordelia—Cordelia . . . Vieni, vieni ci chiuderemo nella stessa prigione e là resteremo come due uccelletti nella medesima gabbia—e quando tu mi chiederai di benedirti . . . io mi inginocchierò d'innanzi a te . . . e là—viveremo cantando e pregando.

Cordelia . . . Madonna! Shespeare!! Arrigo! (Duse-Boito 130)

E finalmente:

Domenica mattina . . . IO-IO-IO VOGLIO recitar Shakespeare—!—Ho la testa piena di visioni e di sogni [corsivo mio]—Non ho mai dormito stanotte! ah.—che roba ieri sera!. Stamane ti dico che er sor Ernesto [Rossi], è un cavadenti che predica dal pulpito!

Oh anima bella di Shekspeare; come ti sciupano! No! No! Verità—Verità—e ideale, e poesia . . . lì c'è tanta di quella roba che fa vivere! Ha così nobilitata la razza umana colui!—

È un cavadenti!

ah! la bella scena quando nel gran salone maledice e impreca la sterilità per la figlia maggiore! Oh . . . che bellezza!—Oh . . . che roba! E quando dice: "SU! insellate i miei cavalli!"——ah, che schianto grande, patetico, umano, regale,—che anima divina, che ragionatore di Dio, unito alla vena del pazzo-veggente!!!

ho la testa piena! piena! piena! Io voglio recitar Shakespeare!—E nel *Re Lear*—appena appena appare l'amore—mentre l'amore domina l'opera di Colui . . .—Madonna! Ho la testa piena! piena! piena!—Vorrei essere un uomo . . . Vorrei aver la tua forza, vedresti se in Egitto [si riferisce ad *Antonio e Cleopatra*] avrò un cuore! (Duse-Boito 130-31)

Approssimandosi alla data del *Sogno* dannunziano, le smanie interpretative shakespeariane della Duse, oltre che incontenibili, sembrano decisamente orientarsi sul versante comico, certo di maggiore risorsa per l'interprete femminile. Così, il 20 dicembre 1896, la Divina lamentava:

Ma neppure quest'anno ho portato con me Shakespeare!!!—Stanotte rileggevo qualche scena di *Rosalinda* ("Comme il vous plaira") ed *Hélène* ("Tout est bien")
che grazia! che gioia!—Ma son fili che bisogna saper attortigliare.—Rileggete *Rosalinde* e ditemi il tono. Io la vedo. (Duse-Boito 876)⁵

E il 27-28 dicembre incalza:

hai letto *Rosalinda*? eh? che amore. Ma vedo difficilissimo il comporla in scena—ma che gioia!—(Duse-Boito 880)⁶

Il filo non si spezza con l'anno nuovo. Infatti, ancora da Pietroburgo, il 6 gennaio 1897, leggiamo: "L'ultima settimana dell'anno (scorso) . . . vi scrissi ogni giorno—letteroni con *Fioretti* del Santo d'Ascesi. . . Poi *Sonetti* del padre di *Rosalinda*. . . poi "Confessioni" di Perle Cleopatriane" (Duse-Boito 890).

La tradizionale, più che mai comprensibile prudenza di Boito, avrà poi fatto sì che la Duse si rivolgesse anche altrove. Così essa informa infatti l'amico:

Ho bombardato di telegrammi il classico Panzacchi—e il brav'omo, che ha molte faccettature, e comprende la lirica e la così detta realtà (delle parole) . . . enfin! quel buon impasto d'omo, ha acconsentito di tradurre del divino e serafico Maeterlinck . . . la cara Annabella di FORD.

La leggeste?

Son due anni che la "HAMO" . . . ho una pazza voglia di rivivere nel tempo di Shakespeare!—ne ho fin sopra gli occhi degli uomini (così detti) in frac e cravatta bianca, e le donne di Worth à "rue de la Paix". = = Là!! un bel costume, d'un bel damasco . . . "fra il rosa delle guancie, e il rosso delle labbra" (Shakespeare)—e un bel letto in broccato, (anche lui)—e due che si amano,—e LEI che ha paura, e lui, che le dice: "che mi vedete negli occhi?"—e Lei, (Annabella) gli risponde così dolcemente, innamoratamente, PIETOSAMENTE fra tanta paura!—

—Quello voglio!—

—E poi—un bon carnage, au dernier acte. Tutti morti, e un cuore sanguinante su, al sommo della spada! (Duse-Boito 891)⁷

Ma il 27 febbraio 1897 (da Genova) l'entusiasmo per *As you Like it* sembra sbollito:

Ho ricevuto *Rosalinda*. Ieri, son rimasta con lei, ma la notte, il rumore del mare era troppo forte.—e l'azione di *Rosalinda* m'è parsa senza filo.

Si proverà, ma sarà, forse, tempo perso. (Duse-Boito 901)

Al suo posto, si sa,⁸ subentrò il *Sogno d'un mattino di primavera*. Già all'altezza della fine marzo—inizio aprile;⁹ e ovviamente a livello di progetto, dato che, a quanto ci è noto, d'Annunzio ultimò il *Sogno* il 23 aprile.¹⁰ Ce ne dà conferma quest'altra lettera, del 16 aprile 1897 (ancora da Capri), dove si legge:

Sarò a Roma . . . fra tre giorni, (spero), e vi rimarrò due giorni per la lettura della piccola pièce in un atto che devo montare in due settimane.

= = Un Sogno = =—Lavorerò con gioia, come non mai. (Duse-Boito 909).

Finalmente, il 29 aprile 1897, da Roma:

La lettura del dramma, fu fatta, a me Sola, l'altra sera.—Come parlarne? Il titolo preso a Shakespeare—è il solo che si addice all'opera insigne. Mai, mai, mai “Sogno di Primavera” fu più dolce e crudele! Si entra nel sogno, per quelle parole . . . che da tempo Lenor conosce. Queste: “Per una ghirlandetta . . .”—Lenor, dirà delle cose . . . che nessuno le ha fatto dire prima—e bisognerà essere bella, e tutta sorridente (la prima Scena) poiché Isabella (si chiama Isabella lei) è al DI LA' della vita. “La sua anima obbedisce a delle leggi, che noi non conosciamo”.—Ma la “demente”, (e per amore) è dolce e dolce e dolce.

Ella dice alla sorella che la custodisce in una foresta di verdura: “Oh fammi una veste verde, ch'io sia tale, che le piccole foglie, non abbiano paura di me”. E la bella è tutta vestita di verde—ed ella cerca “obliare” ciò che la condusse a quel punto . . .

. . . ma . . . una rosa “ROSSA”, (fra mezzo i fiori che la sorella accudisce e sorveglia) le rammenta, le fa rivedere a un tratto tutto il Sanguè, che la coperse nella notte d'amore . . .
. e . . .

No. Non posso, non so raccontare!—So, che sono nel *Sogno*, anch'io, e quasi, la vita, che sempre mi ha affogata per troppa gioia o dolore oggi, parmi, tenerla a distanza da me. Oggi, rammento _____ e lavoro! _____

Oh—vedrai come sarò bella! Io sarò bella . . . Sì, sì, e la “demenza” sarà detta così dolcemente. La bocca sorriderà mentre gli occhi non potranno più piangere. (Duse-Boito 912)

San Francesco e Shakespeare (cfr. la lettera da Pietroburgo del 6 gennaio 1897, sopra citata), la demenza dell'asceti e della follia, e la contrapposizione del roseto francescano ai “grandi e pesanti fiori rossi”, di volgare sensualità, che nel taccuino XIV (cfr. la prima pagina del saggio) richiamano la rosa rossa del *Sogno*, sono altrettanti fili di una matassa che viene intrecciata da un gesto comune, altrettanti emblemi di un'unica impresa, al cui servizio d'Annunzio confeziona innanzitutto un testo fatto su misura per rispondere alla contingente e primaria esigenza della Duse di liberare la sua pronuncia dal limo naturalistico di una parola malata di consunzione, riservandosi poi di raffinare negli esperti

alambicchi della sua magica officina una vena, a tutta prima un po' torbida e grossa, in fondo inizialmente non sua, fino alle supreme distillazioni alcionie.

Certo, come non poteva non essere, da *A Midsummer Night's Dream* deriva qualcosa di più del titolo. Per esempio la correlazione di registro umano e naturale (astronomico, animale, vegetale che sia). Come là dove, nell'a. I, sc. i Helena si rivolge ad Hermia (181-15):

Call you me fair: That fair again unsay!
Demetrius loves your fair: O happy fair!
Your eyes are lode-stars, and your tongue's sweet air
More tuneable than lark to shepherd's ear,
When wheat is green, when hawthorn buds appear. (I.i, 181-85)

O certo gusto mantico e botanico al tempo stesso, nella cornice del bosco degli incantesimi:

I know a bank where the wild thyme blows,
Where oxlips and the nodding violet grows,
Quite over-canopied with luscious woodbine,
With sweet musk-roses, and with eglantine; (II.i, 249-52)

o lo smarrirsi di Lysander e di Hermia nella foresta (a. II, sc. ii, 34-65); e la metamorfosi di Titania (a. IV. sc. i, 39-44); o l'incantesimo silvestre che si evolve da sogno a illusione (a. IV, sc. i, 63 sgg.).

Basterebbe richiamare la comunione della Demente con la natura nel *Sogno*: "Guardate, guardate, dottore, se Isabella e la pianta sono una cosa sola" (41).¹¹ E la didascalia recita: "Ella corre all'arbusto d'arancio che il sole già tocca. Mette il capo tra la fronda. Volta verso il vecchio, con le reni poggiare all'orlo del vaso, tenendo nell'una e nell'altra mano le estremità di due rami, ella li curva e li incrocia intorno al suo collo. Rimane così mista alla verdura, col volto quasi coperto . . ." (41). Il Dottore commenta: "Una cosa sola". E la Demente: "Vedo verde, come se le mie palpebre fossero due foglie trasparenti. Tutte le nervature delle foglie traspariscono contro il sole. I fiori stanno per sbocciare: sembrano tante piccole ampolle mal chiuse che lascino sfuggire il profumo. Oh, una piccola foglia, quasi su la mia bocca! È lucida; sembra involta di cera; sembra che il mio alito la strugga . . . Com'è tenera! Com'è dolce! La sento su la mia lingua come un'ostia . . ." (42-43). Comunione che è oblio di se stessa: "Ella ha la sua veste verde, stamani, e vi si oblia" (57).¹²

Quasi un'anamorfo di gusto *Art Nouveau* propone la didascalia che accompagna Isabella: "Il suo viso è coperto da una maschera di foglie; le sue mani sono fasciate di fili d'erba. Misteriosa, silenziosa e verde, simile a una strana larva vegetale, ella s'avanza . . ." (59): e dice:

Non sono Isabella. Le cose verdi mi hanno presa per una di loro. Esse non hanno più paura di me. . . . Noi vi aspettavamo nel bosco. Credevamo che voi passaste, l'uno a fianco dell'altra, parlando della vostra felicità. E volevamo essere infinitamente dolci, come non mai, sotto il vostro piede, sul vostro capo . . . Perché dunque ci avete deluse? Forse non saremo mai più così belle e così liete; non saremo mai più così giovani e così leggiere. Noi tremavamo tutte insieme, d'un tremolio continuo e delizioso, perché il sole giocava con noi. Giocava con noi come un fanciullo ebro, toccandoci con mille dita tiepide e leste, senza mai farci male. Innumerevoli erano i suoi giochi, e nuovi, e sempre diversi. Egli ci agitava, ci agitava, ma senza mai stancarci, quasi che la nostra allegrezza dovesse ancora salire, salire; e noi tremavamo tutte insieme, d'un tremolio incessante, come se un riso inaudito fosse per prorompere da noi con uno scroscio repentino. . . . (61-62)

Del resto la catabasi vegetale era già stata preannunciata dalla Demente:

Io entrerò nel bosco. . . . Mi metterò una maschera di foglie, mi fascierò d'erba le mani: sarò, così, tutta verde. Potrò passare sotto i rami bassi, potrò strisciare fra i cespugli, senza esser veduta. Io so dove Beatrice condurrà il suo sposo. . . . Io so un luogo ch'ella sa. . . . È un cerchio magico nella foresta. . . . È come una tazza sacra, una tazza di scorza dove la foresta versa il suo vino d'aromi, il suo vino più puro e più forte, che non tutti possono bere. Chi ne beve, s'inebria e s'addormenta, se è solo, in un sogno inaudito, sentendo tutte le radici della foresta partirsi dall'intimo del suo cuore. (40)

Cerchi magici e filtri ci ricordano il movente shakespeariano del testo, l'incantesimo di *A Midsummer Night's Dream*, riscritto nel corsivo *Liberty* del fregio vegetale, con penna intinta in puri inchiostri naturali. Per esempio, la Demente così si rivolge al Dottore: "Sapete voi di quella principessa a cui, pel troppo piangere, le palpebre caddero come due foglie macerate e gli occhi rimasero nudi giorno e notte?" (30). E l'interpellato: "Siete tutta lucente, stamani [che è un decasillabo pieno], siete tutta fresca e monda [ottonario]: come nel sogno, un fior d'acqua [ottonario]. . . . E la vostra veste ha il colore [novenario] delle piccole foglie novelle [decasillabo]. Madonna Primavera!" (30). Quanto alla veste Isabella poi spiega: "Io ho detto a Beatrice: 'Fammi una veste verde, d'un tenero colore, perché, quando vado pel bosco, le piccole foglie novelle non abbiano paura di me'. . . . Ora potrò distendermi sotto gli alberi che mettono la fronda: essi non s'accorderanno di me. Io sarò come l'erba umile ai loro piedi; li illuderò col mio silenzio. E scoprirò forse qualche loro segreto, se essi crederanno d'esser soli; sorprenderò qualche paroletta . . ." (31). Forse già nell'ordine di quelle che si ascoltano ai vv. 3-4 della *Pioggia*. Sulla scorta di una sensibilità che nel contatto vegetale si acuisce e travalica i propri limiti fisiologici. "Udite questo tintinnio argentino? Sono i mille e mille campanelli dei

mughetti che tintinnano nell'aria che li muove. Udite? *Ella s'inchina verso gli innumerevoli fiori in ascolto*. Somiglia a quel tintinnio fuggitivo ecc." (38). Oltre al frequentativo, agli inviti all'ascolto, anche *innumerevoli* aggetta verso testi alcioni, quali il *Fanciullo* (II i 65: "O fiore innumerevole di tutte"), il *Ditirambo I* (v. 58: "in un mar di frumento / innumerevole"), *La pioggia nel pineto* (51: "sotto innumerevoli dita"). Con la quale si imparenta parzialmente la similitudine imperniata sul frutto del mandorlo. Recita la Demente: "Ah quel suo viso! Se lo vedeste! È come una mandorla dal guscio semiaperto in fondo a cui appare il frutto tenero" (34). E ancora: "Ah, io lo so com'ella offriva dalla ringhiera alle labbra ardenti quella soave mandorla nuda del suo viso" (35); "Anche il suo piccolo viso è come una mandorla nuda" (39). Poi così spostato di referente nei vv. 104-9 della *Pioggia*: "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".

Un chiaro preannuncio alla funzione premonitrice di cui è carico il silenzio che nella *Pioggia* è interrotto dal progressivo e polifonico concerto naturale, avviandosi le due creature terrestri alla metamorfosi arborea promossa dalla coincidenza di attenzione e silenzio, si coglie nelle parole di Teodata: "Era un gran silenzio intorno. Le foglie vacillavano su i rami ch'egli aveva urtato nella fuga. . . . Era un gran silenzio intorno, quasi mortale" (18). Così che il Dottore non può esimersi dal chiosare: "Su quale vortice di vita voi inclinaste la vostra anima, in quel silenzio!" (18).

Altro ancora si coglieva nel precedente *récit* della *custode vecchia*:

Un fremito di fronde ci rivelò la presenza di qualcuno che passava fra l'intrico degli arbusti. Era Virginio. Isabella lo riconobbe e lo chiamò per nome. . . . *Egli non aveva l'aspetto di una persona umana*, ma sembrava un genio della foresta, una *creatura* ferina e dolce, nutrita coi succhi di quelle radici che le maghe infondono nei filtri d'amore. Le sue vesti strappate e i suoi capelli sconvolti erano *sparsi di foglie, di bacche, di pruni*, come s'egli si fosse difeso con ira dalla forza allacciante dei rami. . . . (17; i corsivi sono tutti miei)

Superfluo segnalare la conversione di Virginio in Ermione, *creatura terrestre*, del pari *quasi fatta virente*, e anch'essa apparentemente uscita *da scorza*.

2. Tra le carte conservate nell'Archivio del Vittoriale che, a vario titolo, si riferiscono all'elaborazione del *Fuoco*, la c. 1654 contiene una scaletta approntata da d'Annunzio in vista della seconda parte del romanzo: *L'impero del silenzio*.¹³ In fine ad essa, dopo *Partenza per Ferrara* (all'indomani, si suppone, della morte e dei funerali di Wagner, elencati appena prima), è registrato il toponimo *Pisa*, poi cassato. E nell'interlinea superiore il poeta ha apposto di sua mano in un secondo tempo il rinvio ai taccuini di cui intendeva servirsi,

riferendosi alla propria numerazione: 1-4-26-28. Tranne il numero 26, che non è stato ancora reperito, essi corrispondono rispettivamente ai taccuini a stampa VI (“Pisa—San Rossore—15 gen. ’96”, *Taccuini* 81-84), 9 (“Pisa. 21 febbraio [1898]”, *Altri taccuini* 94-98), 10 (“Marina di Pisa [2 luglio 1899]”, *Altri taccuini* 104-13).¹⁴ Il taccuino appunto che doveva successivamente dare vita alla seconda sezione del terzo libro delle *Laudi*, in cui spicca un compiuto cartone della *Pioggia*.¹⁵

Sulla sua organicità cronologica e destinazione narrativa non sussiste alcun dubbio (Gavazzeni 106-16). Del secondo aspetto siamo certificati da spunti di inequivocabile sapore romanzesco. Del tipo del seguente:

Cammino per la foresta godendo di tutte le apparenze e avendo in fondo a me il timore della vipera che dovrà mordermi all'improvviso.

Va e godi; ascolta il canto degli uccelli, bevi gli odori, inebriati della divina foresta. Una vipera sta per ucciderti—

Allora egli va e cerca la sua vipera. (*Altri taccuini* 109)

e ancora:

Avevamo leggeri sandali legati ai malleoli con corregge sottili. I tuoi piedi nudi erano pallidissimi ma le vene erano gonfie per lo sforzo del camminare nel sentiere affocato. I tuoi malleoli erano delicati come quelli dei fanciulli.

(Sanguinarono sotto le spine—)

E andavamo così, nella selva piena di vipere.

Ed ella gettò un grido: La vipera mi ha morso. E si fece pallida come la sua veste.

Guardammo. Era una spina. “Non ancora!” E seguimmo innanzi. (*Altri taccuini* 110)

Si conceda, chi altri mai se non la Duse avrebbe potuto scambiare una spina per una vipera? Ma, fuor di scherzo, a chi altri mai se non alla grande attrice avrebbe potuto qui rivolgersi Stelio Effrena? Ce lo garantisce e l'indiscutibile identità della presenza femminile nella seconda sezione di *Alcione*, che, come noto, ricalca in gran parte la successione tematica del taccuino 10, e, per quanto concerne il protagonista, la c. 1654 sopra citata. La Foscarina e non, poniamo, Donatella Arvale. Perché proprio di seguito al frammento più suggestivo del nostro taccuino, appunto quello che servirà di traccia alla *Pioggia*, d'Annunzio annota: “(Ricordo della pineta di Astura)” (*Altri taccuini* 106). Rinviando al taccuino XIII (1897: “. . . Anzio—La pineta di Astura—Il lago di Nemi” *Taccuini* 165-74), che ospita materiali inizialmente predisposti per il *Fuoco*. Si veda, ad esempio: “La strada, per andare alla torre, passa per un piano tutto coperto di duri mirti marini color di bronzo—verdura forte tenace, aromatica—d'uno straordinario vigore. (Impossibile a Stelio recidere un ramo)” (*Taccuini* 172). Ivi l'interlocutrice è *Mortella*, che “si dona, mentre entrambi immaginano

intorno al loro amore supremo l'incendio di tutta la fragrante foresta" (*Taccuini* 173). Non bastasse l'esterno legame della rima a farne una persona sola con la trasfigurazione letteraria della Gordigiani, soccorre il taccuino XII (1897: "Da Anzio a Nettuno . . ." *Taccuini* 153-61), dove in uno scenario sbizzato allo stesso scopo (*Taccuini* 1273 n2), e pressoché nello stesso tempo, *Mortella* è nominata *Lorenza Arvale* ("V'erano nello scoglio impresse certe strane orme. Talune rispondevano esattamente al piede di Lorenza Arvale" *Taccuini* 155).

L'analogia provocante il ricordo della pineta di Astura implica dunque una simmetrica opposizione, che esclude che nel taccuino 10, quando esso è ancora parte integrante del progetto del *Fuoco*, d'altri si tratti che della Duse, se nei taccuini XII e XIII della Arvale-Gordigiani si trattava.

3. Del resto Perdita e Donatella Arvale nel romanzo non sono che le due facce della stessa medaglia. Fin dall'inizio "Il sogno di Paris Eglano balenò al desiderio di Stelio—lo spettacolo delle fiamme portentose offerto all'amore sul letto galleggiante. L'immagine di Donatella Arvale persisteva nelle sue pupille. . . . Ed egli, con una strana angoscia su cui passava quasi un'ombra di orrore, evocò l'immagine dell'altra".¹⁶ Dall'evocazione si passa alla constatazione:

Ah, perché ora ella gli veniva incontro accompagnata dall'altra tentatrice? Perché poneva ella accanto alla sua sapienza disperata il puro splendore di quella giovinezza?

Con un palpito profondo, egli scorse in sommo della scala marmorea al lume delle fiaccole fumide la figura della Foscarina così stretta a quella di Donatella Arvale, nella ressa, che l'una si confondeva con l'altra in un medesimo biancheggiare. (72)

E la prima impressione ritorna nel ricordo quasi con le stesse parole:

"e Perdita? e Arianna?" Egli le rivide in sommo della scala marmorea al lume delle fiaccole fumide così strette, nella ressa, che l'una si confondeva con l'altra in un medesimo biancheggiare, le due tentatrici, entrambe uscite dalla folla come dall'amplesso di un mostro. (114)

Unite Perdita e Arianna avanzano nel desiderio di Stelio:

Straordinarie promiscuità gli fingeva il desiderio, le quali egli credeva potessero avverarsi con la facilità dei sogni e con la solennità delle cerimonie liturgiche. Egli pensò che Perdita gli conducesse innanzi quella magnifica preda per un fine recondito di bellezza. . . . (73)

Così che l'angoscia gelosa della Foscarina per l'immagine intatta di Donatella attraversa e interrompe "come un grido distruttore una finzione di vita trascendente ch'egli Stelio stava componendo in sé per conciliare il contrasto,

per conquistare quella forza nuova che gli si presentava come un arco da tendere e per non perdere il sapore di quella maturità che la vita aveva impregnata di tutte le sue essenze” (82).

Le due donne incarnano due principi, o meglio due elementi, a loro volta destinati a intrecciarsi nella tragedia che Stelio viene mentalmente elaborando:

Il fuoco e l'acqua, da presso, da lungi, favellavano, rispondevano, raccontavano. A poco a poco attraverso lo spirito dell'animatore, lo sedussero, se ne impadronirono, lo trascinarono nel mondo dei miti innumerevoli ch'erano noti dalla loro eternità. Egli udì nei suoi orecchi, in sensazione reale e profonda, risonare le due melodie che esprimevano l'intima essenza delle due Volontà elementari, le due melodie meravigliose ch'egli aveva già trovate per intesserle nella trama sinfonica della nuova tragedia. (138-39)

Ma l'unione non resta solo tale nel desiderio di Stelio, tale essa diventa anche nel rapporto tra l'attrice e la giovane cantante, mano a mano che l'amicizia di Perdita per la figlia da Lorenzo Arvale si colora di una tinta materna: “Da che cosa . . . era stata attratta verso quella fanciulla che non aveva conosciuta la carezza della madre partitasene dal mondo nel metterla alla luce?” (196). Soprattutto considerato che la Foscarina è sterile (“Al ricordo di quello spavento misterioso che aveva preceduto i segni della pubertà, al ricordo dell'accorato amor materno, l'istinto originale del suo sesso si risvegliava nel suo grembo sterile” 246). E però:

La memoria della madre le dava dell'amore materno un'immagine sublime. Gli occhi clementi e fermi si riaprivano dentro di lei; ed ella pregava: “Oh dimmi che anch'io sarò, per una creatura della mia carne e della mia anima, quale tu fosti per me! Assicurami, tu che sai!”. La solitudine del passato le riapparve spaventevole. Non vide nel futuro se non la morte o quella salvezza. Pensò che avrebbe sostenuto tutte le prove per meritarsela; la considerò come una grazia da impetrare; *fu invasa da un religioso ardore di sacrificio* [corsivo mio]. Sembrava che il battito febbrile della lontana adolescenza evocata si rinnovasse in quel suo turbamento ed ella andasse come allora sotto il cielo spinta da una forza quasi mistica.

Andava incontro alla figura di Donatella Arvale che disegnava su l'orizzonte infiammato, in fondo a una via aperta verso l'acqua. (248, corsivo mio)

Naturale che, maturatosi questo sentimento, l'appellativo di Perdita perdesse, a sua volta, di significato: “Passò una barca carica di melagrane. . . . Io mi chiamavo Perdita. . . . Ve ne ricordate?” (232); “Mi chiamavo ancora Perdita” (233); “Che luce! Come quella sera, quando mi chiamavo ancora Perdita, Stelio” (248). Naturale, perché nel *Winter's Tale* Perdita (“. . . for the babe / Is counted lost for ever, Perdita, / I prithee, call't . . .” III.iii.32-34) è figlia e non madre. La madre è Hermione.¹⁷

4. Quanto al nome proprio della compagna del poeta nella *Pioggia* i commentatori hanno sempre prestato fede allo sfoggio erudito de *Il nome* ("Donna, ebbe il tuo nome / una città murata . . .") che d'Annunzio improvvisò a cose fatte, secondo i consueti procedimenti nobilitanti ed elativi, *Onomasticon* del Forcellini alla mano, nella fattispecie *teste Pausania*.¹⁸

Sia lecito ora dubitarne in ordine ai referti estratti dal *Fuoco*; che se non spiegano la scelta di Perdita, che sta a monte e forse fuori del romanzo, e trova ragione e nel mistero apparente del nome (che peraltro conviene al velo d'ombra in cui d'Annunzio avvolge la Duse nel *Fuoco*), e nella documentata predilezione della grande interprete per determinati personaggi del teatro shakespeariano, spiegano invece in modo del tutto persuasivo come all'altezza delle *Ore marine* (ferragosto 1900), Eleonora venisse corretta in Ermione (cfr. n1), considerato che l'*explicit* del primo dei romanzi del *Melagrano* suona: "Settignano di Desiderio: li XIII di febbraio MDCCCC".

5. E il nome di Ermione non è poi senza conseguenze formali nella testura della *Pioggia*. Innanzitutto si ricordi come nel sommario registrato nel ms. 405 la lirica sia compresa in elenco col titolo di *Ermione* (una aggiunta posteriore perfeziona l'indicazione in *che ha nome Ermione [noven.]*; e deriva dai vv. 100-4 del *Novilunio*: "Novilunio di settembre, / dolce come il viso / della creatura / terrestre che ha nome / Ermione . . .", del 31 agosto 1900); mentre nel seguente sommario (ms. 421) la *Pioggia nel pineto* torna ad essere semplicemente *Ermione*.¹⁹ Il nome proprio designa e quindi definisce il componimento per antonomasia.

Un primo omaggio prosodico allo stesso è dato rilevare nella scelta e frequenza del piede ternario (u-u), assunto isolatamente, e secondo modalità differenti. Può infatti precedere immediatamente il verso con cui rima, come nel caso dei vv. 21-22: "silvani / piove su le vostre mani"; 25-26: "leggieri / su i freschi pensieri"; 28-29: "novella / su la favola bella"; 35-36: "verdura / con un crepitio che dura"; 70-71: "che cresce / ma un canto vi si mesce"; 117-18: "silvani, / piove su le nostre mani"; 121-22: "leggieri, / su i freschi pensieri"; 124-25: "novella, / su la favola bella"; può invece seguire immediatamente, come nel caso dei vv. 44-45: "né il ciel cinerino. / E il pino"; 87-88: "più folta, men folta. / Ascolta"; 91-92: "del limo lontana, / la rana"; o precedere a distanza, come nel caso dei vv. 54-61-62: "silvestre // le chiare ginestre, / o creatura terrestre"; 72-75: "più roco // Più sordo e più fioco"; 84-85: "che monda // secondo la fronda"; 105-110: "intatta // E andiamo di fratta in fratta"; 119-123: "ignude // che l'anima schiude"; o seguire a distanza, come nel caso dei vv. 65-68: "Ascolta, ascolta. L'accordo // più sordo"; 80-82: "Non s'ode voce del mare // crociare"; 100-3: "ma quasi fatta virente // aulente". A sé i casi di rima interna (vv. 4-7: "umane; ma odo // lontane"), di rima tra ternari (vv. 50-52: "diversi // E immersi"), di triplice ripercussione (vv. 121-122-126: "leggieri, / su i freschi

pensieri // che ieri”). Il corsivo indica l’occorrenza della clausola ritmica ternaria in punta di verso.

Ricorso per così dire celato di tale misura ha individuato G. Contini, osservando che “ogni finale di verso trova una o più corrispondenze di rima (o assonanza) entro il gruppo; quando ciò sembra non accadere, in realtà si ha una rima interna (*lontane* rima con *umane*, *canto* con *pianto* e viceversa, *dita* con *vita*, *dove* due volte con *piove*, *nere* con *piacere*), in tutti i casi determinando un ternario interno o alla rima (“umane;—ma odo”) o dopo la rima (“ma non di piacere;—non bianca’”) (Contini 342).

L’imponenza in percentuale del fenomeno (otto volte il ternario ritorna nella prima strofa; sette nella seconda; otto nella terza; otto nella quarta) non ha riscontro in altri testi di *Alcione*. Addirittura assente nei componimenti che si rivolgono ad Ermione e precedono la *Pioggia*, come *Le ore marine* e *Il novilunio*, questo verso riappare con più marcata frequenza in componimenti posteriori alla *Pioggia*, e che del pari si rivolgono ad Ermione, come *Intra du’ Arni*, *Albasia*, *L’Alpe sublime*, affiorando in modo occasionale e sporadico in liriche metricamente affini, come *Le stirpi canore*, *Vergilia anceps*, *Le madri*, *L’ippocampo* (a parte sta *L’onda*).

Non sorprende pertanto che il senario si attesti su quote anche più consistenti, con nove casi nella prima strofa; undici nella seconda; dieci nella terza; quattro nella quarta. Il conto può essere incrementato, se si pone mente che quattro dei quinari della prima strofa possono essere agevolmente ricomposti in senari, praticando dialefe: v. 11 “salmastre / ed arse”; v. 12 “piove su / i pini”; v. 12 “scagliosi / ed irti”; v. 14 “piove su / i mirti”; v. 17 “di fiori / accolti” (e i vv. 11, 13 e 17 sono senari del tipo 3 + 3 = u-u / u-u). Lo stesso avviene nella seconda strofa, per i vv. 41 “al pianto / il canto”; 43 “che il pianto / australe”; 58 “come / una foglia” (del tipo sopra citato 3 + 3, tranne 58).

Analogamente si risolvono due casi della terza strofa: v. 67 “a poco / a poco”; v. 77 “Sola / una nota”. Superfluo forse segnalare come, in genere, il tipo di senario adottato sia quello 3 + 3 (vv. 2, 3, 4, 5, 19, 26, 37, 38, 39, 40, 47, 57, 61, 75, 76, 85, 86, 87, 89, 91, 98, 114, 122, 123). I versi che non vi rientrano obbediscono agli schemi seguenti: uu-u / -u per il v. 18; -uuuu / -u per il v. 34; uuu- / -u per il v. 73 e u-uu / -u per i vv. 27, 45, 53, 60, 69, 83.²⁰ E considerazioni consimili possono applicarsi all’altro imparisillabo concorrente: appunto il settenario. Nella prima strofa sembrano irriducibili a differente misura solo i vv. 9 e 29 (“dalle nuvole sparse” e “su la favola bella”). In effetti l’allungamento del senario avviene per l’inserzione di parola sdrucchiola posta sotto accento tonico di terza. Mentre i vv. 20 e 24 si possono computare ottonari per dialefe (“piove su / i nostri volti” e “su / i nostri vestimenti”). Nella seconda strofa non pare venire a patti il solo v. 33 (“Odi? La pioggia cade”). Ottonari i restanti per dialefe: v. 48: “altro suono, / e il ginepro”, e v. 49: “altro / ancora, stromenti”. Per dialefe e per episinalefe, rispettivamente a ottonario e senario si

riducono i vv. 71 e 90: "ma / un canto vi si mesce" e "è] muta; ma la figlia". Mentre il v. 78 "ancor trema, si spegne" è separato dalla predetta scansione ternaria dal tenue artificio dell'apocope. Lo stesso si ripete nell'ultima strofa. Dove per i vv. 106 ("tra le palpebre gli occhi") e 125 ("su la favola bella"), vale quanto detto per i vv. 9 e 29; e per i vv. 110 ("E andiam di fratta / in fratta"), 111 ("or congiunti / or disciolti"), 112 ("e / il verde vigor rude"), 113 ("ci / allaccia i malleoli"), 120 ("su / i nostri vestimenti")²¹ il consueto restauro della dialefe.

Potrà stupire che il novenario, annunciato nel progetto in elenco nel ms. 405 come il metro base della lirica (tale anche è nella coeva *Laus vitae*), sia presente in così esigua misura. Occorre infatti una sola volta nella prima strofa (v. 6 "che parlano gocciole e foglie"), due nella seconda (vv. 51 e 55: "sotto innumerevoli dita" e "d'arborea vita viventi"), due nella terza (vv. 74 e 81: "dall'umida ombra remota" e "Or s'ode su tutta la fronda"), tre nella quarta (vv. 97, 102, 104: "Piove su le tue ciglia nere"; "E tutta la vita è in noi fresca"; "il cuor nel petto è come pèsca").

In effetti "la possibilità continua di doppie letture ritmico-metriche, suggerite rispettivamente dalla partizione esteriore in versi e dalla possibilità di scomposizione e ricomposizione degli stessi secondo misure meno esteriormente suggerite" (Mengaldo, *D'Annunzio* 210),²² consente di individuare una trama di novenari, che l'accorta spezzatura del verso in questione nei suoi sottomultipli, operata con infallibile sensibilità prosodica, contribuisce a celare, insieme a quanto, circa il personale impiego della medesima misura, lo stesso d'Annunzio ammette. "I miei novenari", scriveva a G. Hérelle a proposito della traduzione della *Figlia di Iorio*, "ora perdono un piede, ora ne acquistano uno: diventano ottonari e decasillabi. E l'accento si sposta specialmente nel primo emistichio—di continuo. Nessuna regolarità".²³

Si propone pertanto la seguente ricostruzione (che naturalmente contempla oltre sottomultipli, anche multipli, e rotture ritmiche indicate dall'asterisco):

Taci. Su le soglie del bosco	(9)
non odo parole che dici	(9)
umane; ma odo parole	(9)
più nuove che parlano gocciole	(9)
e foglie lontane.	(6)
Ascolta.	(3)
Piove dalle nuvole sparse	(9) {12}
Piove su le tamerici salmastre ed arse,	(*)
piove su i pini scagliosi ed irti,	(10)
piove su i mirti divini,	(8)
su le ginestre fulgenti di fiori accolti,	(*)
su i ginepri folti di coccole aulenti,	(12)
piove su i nostri volti silvani,	(10)

piove su le nostre mani ignude,	(10)
su i nostri vestimenti leggeri,	(10)
su i freschi pensieri	(6)
che l'anima schiude novella,	(9)
su la favola bella che ieri	(9)
t'illuse,	(3)
che oggi m'illude, o Ermione.	(9)
Odi? La pioggia cade	(*)
su la solitaria verdura	(9)
con un crepitio che dura	(8)
e varia nell'aria	(6)
secondo le fronde	(6)
più rade, men rade.	(6)
Ascolta. Risponde	(6)
al pianto il canto delle cicale	(10)
che il pianto australe non impaura	(10)
né il ciel cinerino.	(6)
E il pino ha un suono, e il mirto altro suono	(10)
e il ginepro altro ancora, stromenti	(10)
diversi	(3)
sotto innumerevoli dita.	(9)
E immersi noi siam nello spirto	(9)
silvestre,	(3) {12
d'arborea vita viventi:	(9)
e il tuo volto ebro è molle di pioggia	(10)
come una foglia, e le tue chiome	(9)
auliscono come le chiare ginestre,	(12)
o creatura terrestre che hai nome	(10)
Ermione.	(3)
Ascolta, ascolta. L'accordo	(9)
delle aeree cicale	(8)
a poco / a poco	(6)
più sordo si fa sotto il pianto che cresce;	(12)
ma un canto vi si mesce più roco	(10)
che di laggiù sale,	(6)
dall'umida ombra remota.	(9)
Più sordo e più fioco	(6)
s'allenta, si spegne,	(6)
risorge, trema, si spegne.	(8)

Non s'ode voce del mare.	(8)
Or s'ode su tutta la fronda	(9)
crosciare	(3)
l'argentea pioggia che monda,	(9)
il croscio che varia	(6)
secondo la fronda	(6) {12
più folta, men folta.	(6)
Ascolta.	(3) {9
La figlia dell'aria / è muta;	(9)
ma la figlia del limo lontana,	(10)
la rana,	(3)
canta nell'ombra più fonda, ²⁴	(8)
chi sa dove, chi sa dove!	(6)
E piove su le tue ciglia,	(8)
Ermione.	(3)
Piove su le tue ciglia nere	(9)
sì che par tu pianga	(6)
ma di piacere; non bianca	(8)
ma quasi fatta virente, ²⁵	(8)
par da scorza tu esca. ²⁶	(+)
E tutta la vita è in noi fresca	(9)
aulente,	(3)
il cuor nel petto è come pèsca	(9)
intatta,	(3)
tra le palpebre gli occhi son come polle	(12)
tra l'erbe,	(3)
i denti negli alveoli	(8)
son come mandorle acerbe.	(8)
E andiam di fratta / in fratta,	(8)
or congiunti / or disciolti	(8)
(e il verde vigor rude ci allaccia	(10)
i malleoli c'intrica i ginocchi)	(10)
chi sa dove, chi sa dove!	(8)
E piove su i nostri volti	(8)
silvani,	(3)
piove su le nostre mani	(8)
ignude,	(3)
su / i nostri vestimenti	(8)
leggieri,	(3)
su i freschi pensieri	(6)
che l'anima schiude novella	(9)

su la favola bella che / ieri	(10)
m'illuse che / oggi m'illude	(9)
o Ermione.	(3)

Università degli studi di Pavia

Note

1. Vedi, ad es., quanto scrive F. Roncoroni: "Qualcosa del suo fascino [di Ermione] . . . le viene proprio dal nome che porta: un nome scelto dal poeta . . . per farne un *senhal* abbastanza chiuso ma non tanto da non permettere di cogliervi, nei suoni e nel vago pallore lunare che sembra evocare, il nome e la figura di una donna che biograficamente può essere Eleonora Duse e che sentimentalmente è senz'altro Eleonora Duse" (G. d'Annunzio, *Alcyone*, a c. di F. Roncoroni 266). Documentariamente decisiva l'osservazione di P. Gibellini: "Ritoccando *Le ore marine* (ferragosto 1900), d'Annunzio aveva introdotto una correzione illuminante: l'Eleonora che gli era gocciolata dalla penna nel primo getto s'era mutata nella mitica Ermione" (*Laudi per Eleonora*, a c. di Gibellini 53).
2. Notizie sul ms. del *Sogno*, posseduto da Senatore Borletti, in E. Cozzani (con otto pagine dell'autografo riprodotte in *fac simile*).
3. Oltre che nel taccuino XIV (1897) citato, la Duse come Isa ritorna nel taccuino XXIV (1898) in *Taccuini* 292, 295, 296, 297, 301; nel taccuino XXX (1899) in *Taccuini* 338; nel taccuino XXXIII (1898-1900) in *Taccuini* 365; nel taccuino XXXV (1900) in *Taccuini* 377; nel taccuino XXXVI (1900) in *Taccuini* 392 e 395; nel taccuino XXXVII (1900) in *Taccuini* 399 e 405 (dove anche diventa Ghisola a 987).
4. E. Duse—A. Boito, *Lettere d'amore* 126 (per una recita del *Re Lear* interpretato da Ernesto Rossi).
5. E, sempre da Pietroburgo, 26 dicembre 1896: "Stanotte rileggevo i *Sonetti* del Padre di *Rosalinda* e trovavo delle parole che lui ha saputo dire, e che voi MI dite, e che vorrei, io, dirvi" (877).
6. Segue una parziale traduzione del sonetto CIX di Shakespeare.
7. Segue, citato in traduzione francese, il sonetto CXI di Shakespeare.
8. Vedi E. Mariano 10-12.
9. *Lettere d'amore*, lettera da Capri, 9 aprile 1897, 906-7: "Vedi la vita mia! VEDI PARTE della mia assenza! Chi dirà le parole—immutabili, dell'opera eccelsa, se non io?—Io so, io so, io so—IO COMPRENDO. . ." E in altra lettera, sempre dello stesso giorno: "Oh! Arrigo—Ho terrore di riprendere il mio lavoro con la eterna *Dame aux camélias*—la bocca stessa, ormai, si rifiuta di dir quelle parole—La noia, la noia, più mortale, all'artista che ogni pericolo!" (907).
10. Stando a quel che afferma il Mariano (11).
11. D'ora innanzi tra parentesi tonde le pagine del *Sogno* secondo il testo de *I sogni delle stagioni*.

12. G. de Medici ricorda che la *princeps* del *Sogno* reca "'Sogno' stampato in alto, in lettere capitali, di color verde" (103).
13. Mi valgo della trascrizione procurata da Milani (207).
14. La tavola di corrispondenza tra la numerazione dell'autore e quella delle stampe Mondadori è a 498.
15. D. Isella, *Dal taccuino inedito dell'Alcione*, in "Strumenti critici" 18 (1972), 163-73.
16. Si cita, per comodità, da *Il Fuoco*, Milano, Mondadori, Gli Oscar, 1967, 72.
17. *The Winter's Tale*. Il ruolo di Perdita è anche attribuito nel *Fuoco* alla Foscarina: "La fedeltà eroica di Antigone, il furore fatidico di Cassandra, la divorante febbre di Fedra, la ferocia di Medea, il sacrificio d'Ifigenia, Mirra davanti al padre, Polissena e Alceste dinanzi alla morte, Cleopatra volubile come il vento e la vampa sul mondo, Lady Macbeth veggente carnefice dalle piccole mani . . . Imogene, Giulietta, Miranda, e Rosalinda e Jessica e Perdita, le più dolci anime e le più terribili e le più magnifiche erano in lei" (86).
18. Si veda al riguardo il diligente regesto compilato da F. Roncoroni (269).
19. Vedi F. Gavazzeni, *Le sinopie di "Alcione"*, *Appendice*.
20. Irriducibile a diversa misura il v. 8: "Ascolta. Piove".
21. Forse irriducibile a diversa misura il v. 101: "par da scorza tu esca".
22. Mengaldo, *D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, in *La tradizione del Novecento*. E vedi anche *Per la cultura linguistica di Montale: qualche restauro*, II "Corno inglese" e *Alcione* (309).
23. Lettera del 4 gennaio 1905; e vedi *D'Annunzio a George Hérelle* 386.
24. Rispetto alla serie degli accenti del novenario dattilico (2-5-8), qui gli accenti si ritirano di una sede: 1-4-7.
25. Vedi la nota precedente.
26. L'aporia ritmica avrebbe potuto essere facilmente eliminata con la semplice inserzione: "par *che* da scorza tu esca"; si sarebbe così ottenuto un ottonario del tipo di quello descritto alla n. 24 (evidentemente hanno giocato ragioni di "non finito", non inconsuete in d'Annunzio).

Opere citate

- Carteggio d'Annunzio-Duse. Superstiti missive: lettere, cartoline, telegrammi, dediche (1898-1923)*, a c. di Piero Nardi, Firenze, Le Monnier, 1975.
- Contini G., *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968.
- Cozzani E., *Eleonora Duse in un ms. di Gabriele d'Annunzio*, "Il Secolo XX", a. 23, n. 7, Milano, luglio 1924, 276-81.
- D'Annunzio Gabriele, *Alcyon*, a c. di Federico Roncoroni, Milano, Mondadori, 1982.
- , *Altri taccuini*, a c. di Enrica Bianchetti, Milano, Mondadori, 1976.
- , *D'Annunzio a George Hérelle. Correspondance*, a c. di Guy Tosi, Editions Denoël, 1946.

- , *Laudi per Eleonora*, a c. di Pietro Gibellini, Alpignano, Alberto Tallone Editore, 1986.
- , *I sogni delle stagioni*, Istituto nazionale per la edizione di tutte le opere di Gabriele d'Annunzio, Verona, Mondadori, 1931.
- , *Taccuini*, a c. di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965.
- De Medici G., *Bibliografia di Gabriele d'Annunzio*, ed. del Centauro, Roma, 1928.
- Duse E., A. Boito, *Lettere d'amore*, a c. di Raul Radice, Milano, "Il Saggiatore", 1979.
- Isella D., *Dal taccuino inedito dell'Alcione*, "Strumenti critici" 18 (1972), 163-73.
- Gavazzeni F., *Le sinopie di "Alcione"*, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1980.
- Mariano E., *Il "patto d'alleanza" fra Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio*, "Nuova Antologia" 451 (gennaio-aprile 1951), 10-12.
- Mengaldo V., *D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- Milani P., *Genesi del "Fuoco" di Gabriele d'Annunzio*, tesi di laurea discussa nell'anno accademico 1981-82, relatore F. Gavazzeni.
- Shakespeare William, *A Midsummer Night's Dream*, a c. di Harold F. Brooks, Harvard UP, Cambridge, 1979.
- , *The Winter's Tale*, a c. di J. H. Pafford, Harvard UP, Cambridge, 1963.