



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2019

La ripetizione lessicale in D'Annunzio, in Pascoli e nella poesia italiana del primo novecento

Villa Marco

Villa Marco, 2019, La ripetizione lessicale in D'Annunzio, in Pascoli e nella poesia italiana del primo novecento

Originally published at : Thesis, University of Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive <http://serval.unil.ch>

Document URN : urn:nbn:ch:serval-BIB_0EFEB7466EC94

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

FACULTÉ DES LETTRES

SECTION D'ITALIEN

LA RIPETIZIONE LESSICALE IN D'ANNUNZIO, IN PASCOLI
E NELLA POESIA ITALIANA DEL PRIMO NOVECENTO

THÈSE DE DOCTORAT

présentée à la

Faculté des Lettres
de l'Université de Lausanne

en cotutelle avec

Università degli Studi di Siena; Dipartimento di Filologia e critica
delle letterature antiche e moderne;
Dottorato di ricerca internazionale in "Filologia e critica"

pour l'obtention du grade de
Docteur ès lettres

par

Marco Villa

Directeur de thèse : professeur Niccolò Scaffai

Co-directeur de thèse : professeur Stefano Dal Bianco

LAUSANNE
2019



UNIL | Université de Lausanne
Faculté des lettres

IMPRIMATUR

Le Décanat de la Faculté des lettres, sur le rapport d'une commission composée de :

Directeurs de thèse :

Monsieur Niccolò Scaffai

Professeur, Faculté des lettres, Université de Lausanne

Monsieur Stefano Dal Bianco

Professeur, Università degli Studi di Siena, Italie

Membres du jury :

Monsieur Arnaldo Soldani

Professeur, Università di Verona, Italie

Monsieur Carlo Enrico Roggia

Professeur, Université de Genève

autorise l'impression de la thèse de doctorat de

MONSIEUR MARCO VILLA


intitulée

**La ripetizione lessicale in D'Annunzio, in Pascoli e
nella poesia italiana del primo Novecento**

sans se prononcer sur les opinions du candidat / de la candidate.

La Faculté des lettres, conformément à son règlement, ne décerne aucune mention.

Lausanne, le 18 février 2019


Dave Lüthi
Doyen de la Faculté des lettres

INDICE

INTRODUZIONE p. 13

CAPITOLO I

LA RIPETIZIONE LESSICALE IN D'ANNUNZIO

§ 1. *Amplificazione patetica* 25

1. Epanalessi 25

1.1. Epanalessi imperative 28

1.2. Epanalessi vocative 28

1.3. Epanalessi e dialogo 30

2. *Amplificatio* anaforica 31

2.1. Anafore “a cascata” 31

2.2. Parallelismi anaforici 37

2.3. Anafore esclamative, interrogative, vocative e imperative 40

§ 2. *Funzione strutturante* 45

1. Anafore ed epifore strutturanti 45

1.1. *Poema paradisiaco* 45

1.2. *Alcyone* 47

1.3. Circolarità strutturale 52

1.4. Funzione strutturante nella *Laus vitae*. Collegamenti anaforici 54

2. Ripetizioni e finali di poesia 58

3. Catene isotopiche	64
§ 3. <i>Effetti di sospensione e di chiusura</i>	67
1. Anafore e pause della progressione sintagmatica	67
1.1. Iterazioni anaforico-parallelistiche grammaticali	70
1.2. Versi bimembri anaforici	73
2. Epifore	74
3. Ripetizione con connessione di due termini	77
4. Riprese di sintagmi e di versi. Un testo esemplare	79
4.1. Tendenziale annullamento della progressione sintagmatica nel <i>Poema paradisiaco</i>	83
4.2. Riprese e sintagmi di versi. <i>Alcyone</i>	85
5. Epanadiplosi e chiasmi	88
5.1. Inquadramenti e circolarità. Un esemplare alcionio	90
§ 4. <i>Effetti dinamizzanti</i>	97
1. <i>Enjambement</i> e strutture iterative unitarie. Versi bimembri anaforici	97
2. Sfasamenti metrico-sintattici e figure tradizionali	98
2.1. Anafore solo metriche	98
2.2. Epifore ed epanadiplosi solo metriche	100
2.3. Repliche in punta di verso e inarcature	102
2.4. Anafore, epifore ed epanadiplosi solo sintattiche	103
3. Sintagmi inarcati	104
4. Parallelismi iterativi e inarcature	107

5. Ripetizioni attenuate	111
§ 5. <i>Sostegno allo sviluppo del discorso</i>	117
1. Anadiplosi	117
2. Rilanci interstrofici	121
3. Anafore a sostegno dello sviluppo sintagmatico	124
3.1. Polisindeto	128
4. Poliptoti e figure etimologiche	131
4.1. Similitudini	134
4.2. <i>Correctiones</i> , parentetiche e incisi	135
4.3. Ripresa con disgiunzione di due termini (e ripetizioni appositive)	137
§ 6. <i>Conclusioni</i>	141
1. Ripetizioni e sublime	141
2. Ripetizioni e “formalizzazione dell’informale”	143
2.1. Ripetizioni e liberazione metrica	144
2.2. Fenomeni iterativi della <i>strofe lunga</i>	147
3. Ripetizioni e paratassi	149
4. Considerazioni conclusive	151
CAPITOLO II	
LA RIPETIZIONE LESSICALE IN PASCOLI	
§ 1. <i>Regressione popolareggiante-infantile</i>	157
1. Epanalessi	157
1.1. Raddoppiamenti superlativi	157

1.2. Epanalessi iconiche	161
1.3. Epanalessi iconiche. Onomatopoeie	164
1.4. Epanalessi e iterazione ritmica	167
1.5. Altre epanalessi: antitesi impressionistiche, uso di diminutivi ed espressioni dialettali	169
2. Anafore consecutive e parallelismi	170
2.1. Versi bimembri anaforici	173
3. Ritornelli	175
4. Proverbi	176
§ 2. <i>Funzione strutturante</i>	179
1. Ripetizioni strofiche strutturanti	179
1.1. Anafore strofiche	179
1.2. Epifore strofiche e ritornelli	181
2. Circolarità e parallelismi strutturanti	183
2.1. Simmetrie e bipartizioni	185
3. Catene isotopiche e ripetizioni con focalizzazione	189
4. Ripetizioni strutturanti a contatto. Finali di poesia	193
§ 3. <i>Effetti di sospensione e di chiusura</i>	199
1. Pause della progressione sintagmatica. Anafore e parallelismi	199
2. Pause della progressione sintagmatica. Epifore	202
3. Pause della progressione sintagmatica. Epanalessi	204
3.1. Epanalessi e pathos	205

3.2. Epanalessi con esitazione	207
4. Epanadiplosi e chiasmi	208
4.1. Circolarità nei <i>Primi poemetti</i>	210
4.2. Riprese circolari con incremento semantico	211
5. Riprese con connessione di due termini e sintesi conclusive	212
6. Sentenze	214
§ 4. <i>Effetti dinamizzanti</i>	217
1. Effetti dinamizzanti e figure di ripetizione	217
1.1. Anafore, epifore ed epanadiplosi solo metriche	217
1.2. Anafore, epifore ed epanadiplosi solo sintattiche	220
2. Sintagmi inarcati e parallelismi iterativi con <i>enjambement</i>	222
3. Ripetizioni attenuate	225
§ 5. <i>Sostegno allo sviluppo del discorso</i>	233
1. Anadiplosi	233
1.1. Ripetizioni e dialoghi	236
1.2. Anafore a contatto con effetti di rilancio	238
1.3. Ripetizioni e incisi	241
2. Riprese interstrofiche	242
2.1. Fenomeni di ripresa in attacco di strofa	245
2.1.1. Rilanci dopo coppie anaforiche	245
2.1.2. Riprese libere con seconda occorrenza in attacco di strofa	247
2.1.3. Riprese con seconda occorrenza in attacco di strofa e messa in rilievo da pausa immediata	249

3. Polisindeti ed enumerazioni	251
4. Figure iterative per uno sviluppo raziocinante del discorso	255
4.1. Figure iterative per la messa a fuoco dell'oggetto	257
§ 6. <i>Conclusioni</i>	261
1. Ripetizioni e <i>amplificatio</i>	261
2. Ripetizione come veicolo di scambio tra piani rappresentativi e Conoscitivi	264
2.1. Superamento della realtà sensibili e sconfinamenti simbolici	266
2.2. Dissoluzione della realtà sensibile	269
3. Valore costruttivo della ripetizione	272
3.1. Ripetizione e semplificazione sintattica	273
3.1.1. “Endiadi anaforiche”	273
3.1.2. Ripetizioni tra stasi e propulsione	275
3.2. Sentenziosità e allegoresi	277
4. Considerazioni conclusive	279
CAPITOLO III	
D'ANNUNZIO E PASCOLI	
§ 1. <i>Confronto generale</i>	283
1. Amplificazione e regressione	283
2. Ripetizioni strutturanti	286
3. Uso dell'inarcatura e attenuazioni	288

4. Sospensione sviluppo	291
5. Considerazioni conclusive	293
§ 2. <i>Quadro riassuntivo delle figure di ripetizione</i>	301
1. Moduli iterativi comuni a D'Annunzio e Pascoli	301
1.1. Epanalessi	301
1.2. Anafora	303
1.3. Epifora e ritornello	305
1.4. Anadiplosi e ripetizioni interstrofiche a contatto	305
1.5. Epanadiplosi e circolarità	307
1.6. Riprese con connessione e disgiunzione	308
1.7. Poliptoti, figure etimologiche e fenomeni vari	309
1.8. Ripetizioni a contatto e ripetizioni a distanza. Specializzazione posizionale	311
1.9. Ripetizioni perfette e ripetizioni attenuate	313
2. Moduli iterativi caratteristici della poesia di D'Annunzio	318
2.1. Epanalessi	318
2.2. Anafora	319
2.3. Epifora e ritornello	320
2.4. Anadiplosi e ripetizioni interstrofiche a contatto	320
2.5. Epanadiplosi e circolarità	321
2.6. Riprese con connessione e disgiunzione	322
2.7. Poliptoti, figure etimologiche e fenomeni vari	322
2.8. Ripetizioni ed elenchi	322
2.9. Ripetizioni semantiche e ripetizioni grammaticali	323
2.10. Ripetizioni a contatto e ripetizioni a distanza. Specializzazione posizionale	324
2.11. Ripetizioni perfette e ripetizioni attenuate	324
3. Moduli iterativi caratteristici della poesia di Pascoli	326
3.1. Epanalessi	326
3.2. Anafora	327

3.3. Epifora e ritornello	328
3.4. Anadiplosi e ripetizioni interstrofiche a contatto	328
3.5. Riprese con connessione e disgiunzione	329
3.6. Poliptoti, figure etimologiche e fenomeni vari	330
3.7. Ripetizioni a contatto e ripetizioni a distanza. Specializzazione posizionale	330
3.8. Ripetizioni perfette e ripetizioni attenuate	331

CAPITOLO IV

LA RIPETIZIONE LESSICALE NEI POETI DEL PRIMO NOVECENTO

§ 1. <i>Amplificazione patetica</i>	335
1. Pathos romantico e crepuscolare	335
2. Pathos “laudistico”	342
3. Ripetizioni patetiche e dialogo	346
§ 2. <i>Regressione popolareggiante-infantile</i>	351
1. Epanalessi superlative e iconiche (e iterazioni ritmico-lessicali)	352
2. Anafore consecutive e parallelismi (e ripetizioni “elementari”)	356
§ 3. <i>Funzione strutturante</i>	367
1. Anafore strofiche	367
2. Epifore strofiche e ritornelli	368
3. Parallelismi strutturanti	370
4. Riprese circolari e sintesi finali	375

§ 4. <i>Sospensione e sviluppo discorsivo</i>	383
1. Ripetizioni e sospensione del discorso	383
1.1. Riprese combinatorie di sintagmi e versi	383
1.2. Iterazioni pregnanti a contatto	388
2. Ripetizioni e sviluppo del discorso	393
2.1. Anadiplosi	394
2.1.1. Anadiplosi narrativa	394
2.1.2. Anadiplosi lirica	398
2.1.3. Riprese libere con seconda occorrenza in attacco di strofa	401
2.2. Poliptoti e figure etimologiche in funzione argomentativa	405
§ 5. <i>Conclusioni</i>	411
1. Quadro riassuntivo delle figure di ripetizione	411
1.1. Epanalessi	411
1.2. Anafora	412
1.3. Epifora e ritornello	414
1.4. Anadiplosi e ripetizioni interstrofiche a contatto	415
1.5. Circolarità iterative e sintesi finali	416
1.6. Poliptoti, figure etimologiche e fenomeni vari	417
1.7. Ripetizioni a contatto e ripetizioni a distanza. Specializzazione posizionale	417
1.8. Ripetizioni semantiche e ripetizioni grammaticali	420
2. Ripetizioni, liberazione metrica e semplificazione sintattica	421
3. Ripetizione lirico-musicale, ripetizione filosofico-argomentativa, ripetizione narrativa	431
BIBLIOGRAFIA	441

INTRODUZIONE

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo la poesia italiana entra, anche linguisticamente, nella modernità. Questo assodato giudizio storico-critico ha prodotto una fioritura di studi che, esplorando le opere di grandi e minori, di massimi e all'occorrenza di minimi, hanno operato verso una definizione sempre più esaustiva e raffinata della lingua e dello stile della nostra poesia contemporanea, analizzandone prodromi e realizzazioni. L'idea di una ricerca sulla ripetizione di parole (e quindi anche di sintagmi, versi, gruppi di versi)¹ nasce proprio su questa scia, con l'obiettivo, cioè, di contribuire alla migliore conoscenza di questo macro-oggetto illuminandone un aspetto finora considerato solo marginalmente.

Se infatti i riferimenti all'iterazione lessicale nella poesia tra i due secoli non mancano e anzi abbondano, a fare difetto sono la sistematicità e l'approfondimento dei rilievi. Nella maggior parte dei casi, la ripetizione di parole ottiene solo qualche accenno all'interno di un discorso critico focalizzato su altri livelli stilistici: può essere la suggestione di uno studioso parte in causa, ma l'impressione è che negli affondi sulla lingua poetica, quando si tratta di ricorsività², vengano privilegiati piani più profondi e in qualche modo subliminali, come il ritmo o la riduzione fonica o le isotopie semantiche, rispetto ai quali le ricorrenze lessicali sembrano per lo più avvertite come conseguenti manifestazioni di superficie, meritevoli al massimo di una segnalazione a corollario del fenomeno principale. Ciò avviene anche per la tendenza a considerare la ripetizione lessicale come un'elaborazione retorica a freddo, quasi troppo cosciente, da rubricare nella categoria dell'*ornatus* tradizionale. Ora, che questi fenomeni iterativi appartengano a un livello linguistico meno profondo rispetto agli altri tipi di ricorrenze citati è incontestabile; proprio la maggiore evidenza, tuttavia, consente di registrare su di essi in modo più immediato le deviazioni individuali rispetto alle stilizzazioni puramente "di grammatica" (cfr. più sotto), e di cercare in queste deviazioni una chiave d'accesso al mondo poetico, non solo linguistico, dell'autore. Sono convinto cioè che anche le ripetizioni lessicali offrano la possibilità di

¹ Si considereranno tanto le ripetizioni strutturate in figure retoriche, con adattamenti e specificazioni che verranno discussi nel corso della trattazione, quanto le ripetizioni libere.

² Ed è appena il caso di ricordare l'attenzione privilegiata che la ricorsività ha ottenuto sulla spinta degli studi della linguistica strutturale, da Jakobson in avanti, in qualità di elemento caratterizzante del linguaggio poetico. Per una panoramica su questi studi nei decenni Sessanta e Settanta, cfr. Facchini Tosi 1983, pp. 11-22.

connettere il piccolo e particolare al grande e generale, le singole realizzazioni stilistiche a più ampi orizzonti di poetica.

Ciò è del resto confermato dagli studi che costituiscono le eccezioni al quadro presentato sopra, in particolare relativamente ad autori e opere dove la ripetizione è presente in modo perentorio e ineludibile. Tenendosi all'arco temporale che va dalla fine dell'Ottocento all'inizio del Novecento, Pascoli e Campana, il *Poema paradisiaco* di D'Annunzio e le prime raccolte di Palazzeschi, per fare gli esempi più clamorosi, hanno com'è ovvio richiamato l'attenzione della critica sui loro sistemi iterativi talvolta ipertrofici, e in ogni caso indubbiamente caratterizzanti³. Tuttavia, al di là dell'efficacia dei singoli contributi, resta forte l'esigenza di un'analisi che esaurisca per quanto possibile l'intera specificità stilistica di un autore nell'uso della ripetizione, mettendolo allo stesso tempo in comunicazione con quello di autori coevi o quasi. Da questo punto di vista, gli studi attuali raramente vanno oltre i sondaggi di superficie; in più rimangono tendenzialmente monadici. Il campo insomma, pur tutt'altro che vergine, è ancora per larga parte insondato.

Il saggio *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre* (1998) di Stefano Dal Bianco rappresenta l'unica vera eccezione in questo panorama, e da lì proviene il doppio stimolo che ha suggerito i termini cronologici del mio lavoro. Quello di partenza coincide con la doppia esperienza di D'Annunzio e Pascoli, che Dal Bianco considera, in continuità con una posizione critica ormai unanime, come un «formidabile collettore per le indicazioni stilistiche della tradizione che li precede e al tempo stesso come trampolino per le esperienze a venire» (p. 208). La centralità dei due poeti è a maggior ragione ineludibile se lo sguardo dello studioso è puntato in avanti: questo lavoro di tesi vuole offrire innanzitutto una base per una migliore conoscenza della lingua poetica novecentesca, e il valore fondativo della *koinè* pascoliano-dannunziana⁴ ne fa l'obbligato punto di partenza. Anche per questa ragione, D'Annunzio e Pascoli otterranno un'atten-

³ Fuori dal corpus di questo lavoro, ma restando nella poesia moderna, si vedano per esempio – senza pretesa di completezza – Mengaldo 1996f su Sereni, La Penna 2001 su Rosselli, Mengaldo 2003a su Di Giacomo, Mongiat 2005 (in partic. pp. 251-258) e Magro 2011 su Penna, Pasquali 2007 su Betteloni, Bozzola 2007 e 2011 su Montale, Benzoni 2011 su Baldini.

⁴ A proposito di questo valore fondativo si veda Mengaldo 1996a: «Uno dei fatti che vanno considerati fondamentali per la genesi del linguaggio della lirica – e non solo della lirica – novecentesca» è «il costituirsi di una larga *koinè* pascoliano-dannunziana che diviene base istituzionale della lingua letteraria contemporanea e punto di partenza per gli arricchimenti e scarti successivi» (p. 56). Una prospettiva simile è anche nei saggi dannunziani e pascoliani di Schiaffini (1969a e 1969b) e Anceschi (1983a e 1983b), ed è ormai generalmente accettata in tutti gli studi sulla lingua poetica del Novecento, a partire da quelli più attenti all'evoluzione del linguaggio della poesia italiana nel decisivo passaggio tra i due secoli (cfr. p. es. Beccaria 1971, o Girardi 2001).

zione privilegiata. Sono convinto che proprio l'importanza della loro poesia in ottica comparativa richieda innanzitutto una conoscenza approfondita dei sistemi iterativi specifici; di conseguenza, i primi due capitoli saranno interamente dedicati alle rispettive esperienze, con un taglio sostanzialmente monografico. In seguito, le due direttrici di ricerca si incontreranno mediante una messa a confronto dei risultati ottenuti, con la quale verranno sintetizzate le varie modalità d'uso della ripetizione distinguendo gli stilemi tipicamente dannunziani o pascoliani dagli impieghi condivisi. Su questo quadro di riferimento si appoggerà, nell'ultimo capitolo, l'analisi più "estensiva" condotta su una serie di poeti della generazione seguente. Tale analisi coprirà raccolte pubblicate fino al 1915, facendo così da ponte tra la coppia D'Annunzio-Pascoli e i poeti «fra le due guerre» studiati nel saggio di Dal Bianco.

Scendendo nel dettaglio del *corpus*, ho scelto per D'Annunzio e Pascoli tre raccolte ciascuno: *Poema paradisiaco*, *Maia*, *Alcyone* per il primo e *Myricae*, *Canti di Castelvecchio*, *Primi poemetti* per il secondo. La selezione si è basata su esigenze diverse: affrontare i capolavori imprescindibili per valore intrinseco (*Myricae* e *Alcyone* su tutti) e influenza esercitata; includere esperienze stilisticamente eterogenee (p. es. la narratività dei *Poemetti* e di alcuni *Canti* rispetto al frammentismo lirico delle *Myricae*; discorso simile per la *Laus vitae* di *Maia* e per alcuni poemetti alcionii), magari considerando insieme la diacronia (e qui il riferimento va soprattutto allo stacco, cronologico e di poetica, che interviene tra il *Poema Paradisiaco* e i due libri delle *Laudi*); tenere conto infine di opere dal forte peso ideologico nella produzione del singolo autore (emblematica in questo senso *Maia*).

Qualche precisazione ulteriore. La *Laus vitae* è in più luoghi permeata di quella magniloquenza che caratterizza il D'Annunzio "civile" e che, come si vedrà, deve molto della sua enfasi alle ripetizioni: includere il poema nella schedatura ha permesso di tralasciare – pur con qualche dispiacere dovuto alla curiosità – la poesia politica e marziale di *Elettra* o delle *Odi navali*⁵. Restando a D'Annunzio, le *strofi lunghe* alcionie consentiranno di verificare se e come i fenomeni di ripetizione varino tra poesie in metrica chiusa e poesie in cui comincia ad agire il processo di liberazione. La scelta del *Poema paradisiaco*, infine, si impone sia per il suo carattere di *summa* dell'esperienza stilistica dannunziana prima dell'evoluzione superomistica che condurrà alle *Laudi* (cfr., tra i molti possibili, Testaferrata 1972 e Binni 1977), sia per l'importanza che il libro ha avuto su non

⁵ I cui fenomeni iterativi enfatici sono sostanzialmente gli stessi di *Maia* e dei picchi patetici in *Alcyone*.

poca poesia primonovecentesca, a partire dai crepuscolari⁶.

Il caso di Pascoli richiede meno spiegazioni: le tre raccolte schedate si impongono anche nella loro consistenza diacronica come le più importanti e rappresentative, oltre che dotate ciascuna di una fisionomia stilistica specifica. In realtà valore estetico e specificità stilistica suggerirebbero, anche e forse soprattutto, di prendere in considerazione i *Poemi conviviali*; se come campione narrativo ho optato per i *Poemetti* è, da un lato, per via dell'azione non trascurabile che essi hanno esercitato sulla poesia del XX secolo, giù fino ai poeti di "Officina"⁷, dall'altro perché sulle ripetizioni dei *Conviviali* esiste già lo studio di Soldani 1993, rispetto al quale ho preferito evitare sovrapposizioni⁸.

Per quanto riguarda gli autori successivi, la scelta è caduta sui maggiori – per valore intrinseco o per importanza storica – tra i nati negli anni '80 dell'Ottocento ed esordienti nel primo quindicennio del secolo successivo: Corrado Govoni, Sergio Corazzini, Aldo Palazzeschi, Guido Gozzano, Marino Moretti, Umberto Saba, Clemente Rebora, Dino Campana e Camillo Sbarbaro⁹. L'idea di non considerare minori e minimi non è scontata, se è vero che «per far storia della lingua, come qualsiasi altra storia, occorra occuparsi anche di quelli» (Girardi 2015a, p. 31). Tuttavia, se l'obiettivo dello studio, più che ricostruire una storia linguistica, è di comprendere strategie espressive finora poco indagate anche ai piani alti della nostra poesia, credo sia importante partire dai principali centri di elaborazione di tali strategie, e dai casi in cui esse hanno prodotto i risultati – anche esteticamente – più rilevanti.

Quanto al dettaglio delle opere prese in esame, l'idea originaria era di scegliere, come

⁶ Sulle ripetizioni del *Poema paradisiaco* esistono già due saggi specificamente dedicati: Cavallini 2008 e Simeone 2008. Se col secondo si avrà modo di dialogare, il primo risulta invece quasi del tutto inservibile, essendo poco più di un elenco delle singole ripetizioni rinvenibili nella raccolta dannunziana.

⁷ Mi riferisco per esempio alla conclamata influenza dei *Poemetti* pascoliani, per suggestione metrica e non solo, sulle *Ceneri di Gramsci* di Pasolini, ma va anche ricordato che proprio sui *Poemetti* Sanguineti impennava il suo intervento pascoliano del 1962 (poi in Sanguineti 1970), peraltro in risposta al celebre *Pascoli* dello stesso Pasolini, con cui si era aperta nel 1955 l'esperienza di "Officina" (poi in Pasolini 1973a). Per una critica alla posizione di Sanguineti, sempre intorno ai *Poemetti*, cfr. Becherini 1994.

⁸ Il saggio indaga in realtà l'intero impianto stilistico dei *Poemi conviviali*, ma al sistema iterativo dell'opera è dedicata un'ampia e dettagliata descrizione. Naturalmente, nella mia indagine su Pascoli, ho tenuto conto dei risultati emersi dal lavoro di Soldani anche come riferimento comparativo.

⁹ L'elenco, chiaramente, potrebbe essere allungato. Più che per i futuristi Folgore, Soffici e Buzzi (questi ultimi comunque più anziani), mi è dispiaciuto escludere Onofri e soprattutto Valeri, del quale anche Dal Bianco 1998 ricordava «la grande varietà e quantità di ripetizioni lessicali» (p. 208, nota 2). È vero del resto che nel periodo considerato Valeri ha all'attivo un solo libro importante, *Umana* (pubblicato nel '16 ma contenente poesie scritte prima della guerra), il cui peso non è comunque paragonabile a quello degli esordi, più o meno coevi, di Rebora, Sbarbaro e Campana, per citare i tre poeti del *corpus* rappresentati da una sola raccolta. Un discorso a parte meritano i dialettali già attivi nel primo quindicennio del secolo, come Giotti e Marin, ma anche – della generazione precedente – ovviamente Di Giacomo (il cui «gioco della ripetizione», peraltro, è stato dettagliatamente studiato da Mengaldo 2003a). Le ragioni di spazio e di (eventuale) comparabilità problematica tra i diversi sistemi linguistici valgono fino a un certo punto, e per questi poeti, come per Onofri e Valeri citati sopra, non posso che rimandare al futuro una trattazione esauriente.

principio generale, una raccolta per autore; si sono però imposte alcune eccezioni, diversamente motivate. Di Govoni e Palazzeschi, i due poeti probabilmente a più forte diacronia nel periodo considerato, si è preferita una schedatura trasversale, che ha riguardato, per il primo, le poesie antologizzate da Ravegnani da *Fuochi d'artificio*, *Gli aborti* e *Poesie elettriche* (così da considerare il periodo più propriamente crepuscolare ma anche, per le *Poesie elettriche*, i timidi accenni al peculiare futurismo govoniano¹⁰), mentre per il secondo quelle contenute nei quattro libri che vanno da *I cavalli bianchi* a *L'Incendiario* del 1910. Nel caso di Corazzini, invece, l'esigenza di studiare più raccolte è dovuta all'esiguità delle stesse: si sono perciò schedate le poesie dei volumi pubblicati in vita da *L'amaro calice* in poi, più le poesie *Il sentiero* e *La morte di Tantalò* (edite su rivista ma comprese già nel volume riccardiano delle *Liriche* curato dagli amici del poeta nel 1909; cfr. Jacomuzzi 1970, p. 24). *I colloqui* sono stati il libro di riferimento per Gozzano, ma con più di uno sguardo anche a *La via del rifugio*; stesso discorso per *Poesie scritte col lapis* e, a corollario, *Il giardino dei frutti* di Moretti (la seconda raccolta è del 1916, ma contiene testi scritti entro il 1914). Di Saba ho schedato tre sezioni del *Canzoniere* contenenti poesie scritte prima del 1915, ossia *Casa e campagna*, *Trieste e una donna* e *La serena disperazione*. Il principio della singola raccolta ha funzionato meglio, com'è ovvio, per Rebora, Sbarbaro e Campana, i cui *Frammenti lirici*, *Pianissimo* (naturalmente si è lavorato sulla versione del '14) e *Canti Orfici* sono il solo libro pubblicato entro il 1915. Degli *Orfici* non si sono considerate le prose, per evidenti problemi di comparabilità con gli altri testi del *corpus*¹¹; la relativa scarsità dei testi in versi ha reso consigliabile integrare con altre poesie non incluse nella raccolta, in particolare quelle pubblicate da Bonifazi nell'edizione Garzanti. Per tutte le edizioni di riferimento, tanto dei poeti primonovecenteschi quanto di D'Annunzio e Pascoli, rimando alla Bibliografia generale.

Dal punto di vista metodologico, ho seguito per la schedatura due criteri fondamentali. Da un lato un criterio di tipo retorico, con il quale i fenomeni di ripetizione sono classificati in base alle categorie retoriche tradizionali – anafora, epifora, anadiplosi, ritornello, *gradatio*, ecc. – così come esse sono state tramandate fino a oggi (per i manuali di riferimento e per il quadro terminologico cfr. più sotto). Dall'altro ho adottato un criterio di tipo funzionale, ordinando le ripetizioni secondo la funzione testuale che di volta in volta

¹⁰ A proposito delle *Poesie elettriche* come opera di passaggio nel percorso govoniano, si veda p. es. Pietropaoli 2003a e Bozzola 2009.

¹¹ Per la ripetizione lessicale nelle prose campaniane, comunque, cfr. soprattutto Audisio 1985 e Pinchera 1992.

esse si trovano a svolgere. Se il primo criterio assicura indubbiamente una maggiore oggettività – per cui le incertezze sono dovute quasi esclusivamente a eventuali ambiguità terminologiche immanenti alla classificazione retorica –, d'altra parte il suo valore euristico appare debole, dal momento che raramente la presenza e magari anche l'abbondanza di una figura retorica specifica risulta in sé pertinente. Più interessante è stato allora verificare come un determinato modulo iterativo si comporti nella singola realizzazione concreta, quale ruolo giochi nell'economia testuale e come un tale ruolo venga svolto: proprio queste sono state le direttrici dell'analisi una volta completata la schedatura. Va comunque precisato che i due criteri enunciati, qui distinti per ragioni espositive, presentano ampi spazi di sovrapposizione, e nella stessa schedatura non di rado sono stati impiegati simultaneamente.

Da quanto detto risulterà chiaro che questo studio vuole tenersi lontano dal semplice regesto di fenomeni linguistici o retorici. Non interessa tanto offrire una rassegna delle figure iterative nella poesia – poniamo – di D'Annunzio, quanto piuttosto cercare di coglierne i meccanismi di impiego soggiacenti. Per questo motivo il criterio funzionale non solo è intervenuto nella schedatura, ma determinerà anche la struttura dell'esposizione vera e propria: ciascun capitolo sarà organizzato in paragrafi corrispondenti a uno specifico ambito funzionale che si è riconosciuto comune a un fascio di fenomeni di ripetizione. Si tratta di un primo gesto di sintesi interpretativa del quale l'analisi non può fare a meno, se non vuole accontentarsi di redigere elenchi magari completi e accurati sul piano linguistico ma stilisticamente inerti. Successivamente, nelle conclusioni di ogni capitolo, i risultati ottenuti verranno discussi alla luce di questioni più generali relative alla poetica dell'autore (o degli autori nel caso del capitolo primonovecentesco); inoltre, si darà un quadro riepilogativo di tutti i moduli iterativi isolati nel corso della trattazione, questa volta organizzati secondo le diverse figure retoriche, in modo da facilitare la consultazione e il reperimento di singoli stilemi.

Tanto per la terminologia quanto per la tipologia funzionale mi sono appoggiato ai manuali di retorica più accreditati, come gli *Elementi di retorica* di Lausberg e il *Manuale di retorica* di Mortara Garavelli. Ho anche tenuto conto dello studio di Frédéric, *La répétition*, interamente dedicato alle figure iterative. D'altra parte, il riferimento a queste sistematizzazioni non può che essere di massima, viste le incertezze e le mancate coincidenze terminologiche che si riscontrano tra l'una e l'altra (e che si moltiplicano allargando lo sguardo a ulteriori studi) anche relativamente a figure fondamentali, come l'anafora. Alcune ripartizioni retoriche, inoltre, risultano poco pertinenti dal punto di vista stilistico:

per fare un solo esempio, Lausberg (1969, pp. 133-134) distingue tre tipi di *geminatio* a seconda che questa cada all'inizio, all'interno o all'inizio dell'insieme sintattico o metrico; nell'analisi che si tenta qui una tale distinzione sarà rilevante solo nei casi in cui la specializzazione posizionale acquisti una funzione espressiva marcata (p. es. calcando sull'*amplificatio* con le ripetizioni a inizio sequenza), mentre sul piano tassonomico si userà il termine *geminatio* per indicare le tre realizzazioni indistintamente. Vista la situazione, sarà utile specificare in breve che cosa si intenderà, in questo studio, per ciascuna delle categorie iterative più importanti:

- l'*epanalessi* (o *geminatio*) è la ripetizione di una parola o sintagma a immediato contatto (il tipo della figura è /xx/; cfr. «Il carro è dilungato *lento lento*» Pascoli, *Il cane*). Il contatto può venire allentato dall'interposizione di minimo materiale linguistico («Ma *aspettami*, Anna, *aspettami*» D'Annunzio, *Nuovo messaggio*);
- l'*anafora* è la ripetizione di una o più parole o sintagmi all'inizio di un segmento metrico e/o sintattico¹² (/x .../x ...). Si distinguono quindi le anafore pure, collocate in apertura di verso e di un segmento sintattico preceduto da una pausa («*Per quale amante? / Per quale dominio? / Per quale morte?*» D'Annunzio, *Laus vitae* III), le anafore solo sintattiche, collocate all'interno del verso almeno in una delle due occorrenze («*fosse un consolatore, egli cui niuno / consolò! fosse, il derelitto, un forte!*» Pascoli, *Tra San Mauro e Savignano*), e le anafore solo metriche, collocate a inizio verso ma non precedute da pausa sintattica almeno in una delle due occorrenze («o cerulo o verdastro / *come il flutto*, gagliardo / *come il flutto* decumano» D'Annunzio, *L'ippocampo*)¹³;

¹² Intendo con *segmento metrico* e *sintattico* ciò che in Mortara Garavelli (2015, p. 188) è chiamato *segmento testuale*, vale a dire «una successione ordinata e coerente di parole, delimitata sintatticamente o metricamente: sintatticamente come periodo, come frase semplice o complessa, come parte di frase [...]; metricamente come strofa, raggruppamento di versi, verso, membro di quest'ultimo, cioè *colon*».

¹³ Chiamo “pura” l'anafora che Dal Bianco (1998, p. 209) definisce “combinata”, intendendo con questo termine la compresenza della qualificazione metrica e di quella sintattica. A suggerire la variazione sta la frequenza con cui, soprattutto nella poesia di D'Annunzio, ricorrono fenomeni di ripresa con combinazione di due o più parole o sintagmi diversi: ho preferito quindi evitare possibili confusioni terminologiche tra l'anafora in senso stretto e le tecniche iterative combinatorie. Un'ulteriore precisazione: perché un'anafora sia considerata pura non è necessario che la parola ripetuta a inizio verso costituisca l'attacco di un periodo o di una frase: anche unità sintattiche minori e minime saranno sufficienti a far classificare la ripetizione come anafora pura e non come anafora solo metrica. Con questo non si vogliono negare le sfumature intermedie. Un'anafora come questa, dal *Poema paradisiaco*: «Guardan l'ultima volta fiammeggiare / divinamente ai monti e a le pianure, / *muti*, le sacre al vento aquilonare / capellature: // *muti*: e un divino amor l'Anima pensa» (*Le foreste*), che verrà trattata come pura, produce effetti assai diversi da quelli, poniamo, della quadruplicata occorrenza di «Voglio» che apre ciascuno dei quattro periodi-strofa del sonetto, anch'esso paradisiaco, *Sopra un «Erotik»*. E tuttavia ritengo che, nell'esigenza di astrazione che questo lavoro impone, l'intervento o meno di un *enjambement* resti l'elemento maggiormente discriminante: perciò l'anafora dalle *Foreste* è tipologicamente più vicina a quella di *Sopra un «Erotik»* che a questa – prendo anche quest'ultimo esempio dal *Paradisiaco* – di *In votis*: «Voi, sere / *lente* ove preghiere / *lente* vanno sole», anafora solo

- l'*epifora* è la ripetizione di una o più parole o sintagmi alla fine di un segmento metrico e/o sintattico (/ ...x/ ...x/). Vale anche qui la tripartizione tra epifore pure («Ma perché quest'immagine *t'assale*, / Anima? Che tristezza oggi *t'assale*?» D'Annunzio, *L'incurabile*), epifore solo sintattiche («Si fece buio, e la lucerna, piena / d'olio, *brillò*; più vivo il focolare / *brillò*; si cosse e si mangiò la cena» Pascoli, *La veglia*) ed epifore solo metriche («*Vedemmo* / Ippia e Gorgia, *vedemmo* / Demòstene Isòcrate Lisia» D'Annunzio, *Laus vitae* VI). Le epifore in punta di verso, specie se ravvicinate, possono essere interpretate come rime identiche. Il confine tra le due categorie non è netto e di solito dipende da ragioni contestuali: se per esempio una corrispondenza epiforica rientra in uno schema rimico strutturante allora sarà naturale considerarla come vera e propria rima identica (come accade nella *Passeggiata* del *Poema paradisiaco*, dove l'ultimo verso di ciascuna strofa è legato da una rima identica al primo della strofa successiva);
- la *simploche* (o *complexio*) è la combinazione di un'anafora e di un'epifora (/x ... y/x ... y; cfr. «*Quivi* masticherò la foglia amara / del mio lauro, seduto su quell'arca. // *Quivi* disfoglierò la rosa vana / dell'amor mio, seduto su quell'arca» D'Annunzio, *L'arca romana*);
- l'*anadiplosi* (o *reduplicatio*) è la ripetizione, all'inizio di un segmento metrico e/o sintattico, di una o più parole o sintagmi che si trovano alla fine del segmento precedente (... x/x ...). L'anadiplosi può disporsi su due versi consecutivi («tirano fuori una boccata *d'erba*; / *d'erba* lupina co' suoi fiori rossi» Pascoli, *Il ciocco*) o su due strofe consecutive, come nelle *coblas capfinidas* provenzali («il Carro è fermo e spia l'ombra che *sale*. // *Sale* con l'ombra il suon d'una cascata» Pascoli, *Il santuario*); ma può anche cadere all'interno del verso, a cavallo di una pausa sintattica («Scendea l'azzurro col silenzio e il gelo / notturno, *senza fine*; *senza fine* / gli astri sgorgavan» D'Annunzio, *L'estate dei morti*)¹⁴. Due anadiplosi consecutive danno luogo a una *gradatio* (... x/x ... y/y ...; cfr. «un arco che ama il

metrica a tutti gli effetti.

¹⁴ Talvolta è difficile distinguere un'anadiplosi da un'epanalessi, soprattutto quando le due occorrenze di quest'ultima sono separate dall'a capo. Ripetizioni come questa: «se non quella *che andrà* / *che andrà* lungi per sempre» (D'Annunzio, *Il novilunio*) possono cadere all'interno dell'uno come dell'altro dominio, e la scelta, oltre che sui criteri di distinzione proposti da Mortara Garavelli (2015, p. 194), si baserà su ragioni contestuali, decidendo caso per caso. Questa ripetizione pascoliana, per esempio, «scopre nel vano focolare il *fioco* / *fioco* riverberio d'una favilla» (*Il focolare*), sarà considerata in prima battuta come *geminatio* intersversale, in quanto, oltre al fatto che la pausa metrica non individua due gruppi sintattici e intonativi distinti, la figura corrisponde in tutto e per tutto alle tipiche epanallessi pascoliane costruite sul raddoppiamento superlativo dell'attributo. In ogni caso, il rischio di arbitrio interpretativo è reso irrisorio dalla relativa scarsità di simili configurazioni.

suo *dardo*, / un *dardo* che brama il suo segno, / un segno che è sempre lontano» D'Annunzio, *Laus vitae* XVII);

- la *ripetizione appositiva* o *apposizionale*, spesso variante di un'epanalepsi o di un'anadiplosi, consiste nello sviluppo della parola o sintagma ripetuti mediante una frase relativa o un'appendice attributiva o preposizionale («s'alzò *da un olmo* solo in una piana, / *da un olmo* nero che da sé stornella» Pascoli, *Vespro*);
- l'*epanadiplosi* (o *inclusio*) è la ripetizione, alla fine di un segmento metrico e/o sintattico, di una o più parole o sintagmi che si trovano all'inizio dello stesso segmento (/x ... x/). La ripresa può inquadrare un verso («*Bello*, sì, ma il suo nido era più *bello*» Pascoli, *La armi*) o un'intera strofa e al limite un'intera poesia; anche l'epanadiplosi può essere solo sintattica, travalicando i segmenti metrici («*uomo* non più, non anco dio, ma immemore / della terra e degli *uomini*.» D'Annunzio, *Ditirambo II*) e solo metrica («è perduta nel polipaio / *immenso*, nell'*immenso* / tedio dell'Oceano ardente» D'Annunzio, *Laus vitae* XVI);
- il *chiasmo* iterativo è la ripetizione incrociata di due parole o sintagmi. Può derivare dalla combinazione di un'anadiplosi e di un'epanadiplosi (/x ... y/y ... x/), come nella dannunziana *Intra du' Arni*, strutturata sulla ripresa chiasmatica di due versi («*Ecco l'isola di Progne* # *Ecco l'isola molle*. / *Ecco l'isola molle* # *Ecco l'isola di Progne.*») ¹⁵, ma può darsi anche liberamente («Quando il *già fatto* a noi pareva pur *bello*, / sotto la gomma il *bello* era *già sfatto*» Pascoli, *Il ritratto*);
- per *ritornello* si intende la ripresa di un segmento testuale, di lunghezza variabile, che si ripresenta con tendenziale regolarità e identità alla fine ¹⁶ di un'unità metrica, per lo più coincidente con una strofa (o un gruppo di strofe). È un ritornello, per esempio, il verso «per sempre» che chiude tutte e quattro le strofe del canto pascoliano eponimo, ma anche il singolo lessema «*Zvanî*» che ricorre ogni tre strofe in posizione epiforica in un altro canto, *La voce*. La nozione di ritornello in uso qui differisce da quella del ritornello della ballata tradizionale ¹⁷, a meno che la riproposizione finale della ripresa non si limiti alla sola rima ma coinvolga anche importanti ritorni lessicali (così per esempio i quattro versi recuperati nel finale della *Tenzona* alcionia saranno considerati ritornelli, mentre la ripresa del singolo

¹⁵ Uso il segno # nella stessa funzione di Dal Bianco 1998, ossia a segnalare più versi interposti tra i due che ospitano la ripetizione.

¹⁶ Non si considerano tali, quindi, i ritorni periodici all'inizio o all'interno della strofa, benché certe classificazioni del *refrain* ammettano questa evenienza (cfr. Frédéric 1985, pp. 160-161).

¹⁷ In particolare della ballata "italiana" o "antica" (Beltrami 2002, pp. 123-124), il cui elemento ricorsivo qualificante è l'identità della rima dell'ultimo verso della stanza con la rima dell'ultimo verso della ripresa.

lessema «Pace» tra primo e penultimo verso della myricea *Notte di neve* rappresenta un caso al limite). I semplici ritorni circolari, al di là di casi particolari come quelli ballatistici appena citati, verranno considerati separatamente dai ritornelli, e lo stesso discorso vale per le riprese insistenti, ma prive di sufficiente regolarità, di versi o sintagmi lungo il testo;

- il *poliptoto* (o *annominatio*) è la ripetizione di una parola in forme flessive diverse («*sorriderà, se tu sorriderai*» D'Annunzio, *Consolazione*); è simile ma non coincidente con la *figura etimologica* (o *derivatio*), che è la ripetizione della radice di una parola («*così passeggero, / che in vero passò non raggiunto*» Pascoli, *Allora*).

Restano da discutere alcune categorie, non considerate specificamente o non considerate affatto nei manuali di retorica, che ricorreranno a più riprese nel corso del lavoro. Mi riferisco alle coppie oppositive individuate da Dal Bianco 1998 (pp. 209-210), lì riferite all'anafora ma applicabili anche ad altre figure di ripetizione. Oltre alla distinzione, già discussa, tra anafore (o epifore o epanadiplosi ecc.) metriche e sintattiche insieme da quelle solo metriche o solo sintattiche, terrò conto, tra le opposizioni individuate da Dal Bianco, di quelle tra: 1) anafora «semantica» (che riguarda parole piene) e anafora «grammaticale» (che riguarda congiunzioni, preposizioni, pronomi, avverbi poco “pesanti”), 2) anafora «perfetta» (nell'identità dei corpi di parola o segmenti di testo ripetuti) e anafora «attenuata» (per posizione nel verso o per variazione del corpo di parola)¹⁸, 3) anafora «a contatto» e anafora «a distanza» (ossia con più di un verso a separare i segmenti di testo ripetuti). Va precisato che, mentre in Dal Bianco 1998 queste opposizioni costituivano la griglia interpretativa che strutturava l'intero saggio, qui verranno impiegate solo nei casi in cui risulteranno pertinenti. Nella poesia di D'Annunzio e di Pascoli, per esempio, tali opposizioni non appaiono fondamentali: non si riscontra cioè una predilezione marcata per ripetizioni identiche piuttosto che attenuate, per ripetizioni a contatto piuttosto che a distanza, e così via. Quando però l'opposizione assume un rilievo espressivo (anche in ottica comparativa: è il caso per esempio dei ritornelli dannunziani di *Alcyone* rispetto a quelli pascoliani, con i primi molto più variati e “attenuati” dei secondi) non ci si esimerà dall'analizzarne le implicazioni.

¹⁸ Le attenuazioni considerate nel censimento sono: variazioni “paradigmatiche” (figure etimologiche, poliptoti, sostituzioni sinonimiche antitetice ecc.), imprecisioni posizionali (p. es. anafore che non cadono all'inizio esatto del verso) e, nel caso di sintagmi e versi, inversioni interne o intromissione di materiale linguistico in una delle due occorrenze.

Questo relativamente al piano retorico. Per quanto riguarda il piano funzionale, farò anzitutto riferimento alle funzioni testuali dei fenomeni iterativi tramandate dai modelli retorici. La ripetizione, specialmente quando è a distanza, lavora a favore della coesione testuale, con le riprese che servono a connettere tra loro parti del discorso (Mortara Garavelli 2015, p. 185). A contatto, le ripetizioni tendono invece a produrre un arresto momentaneo del flusso informativo (Lausberg 1969, p. 132): la replica contraddice la progressione lineare del discorso “prosastico” che si dà per addizione di differenze (cfr. Beccaria 1975, pp. 15-16) e costringe a soffermarsi su un singolo segmento testuale. Passando a livelli funzionali più marcati, questo soffermarsi su uno stesso segmento lessicale può favorire l'*amplificatio* emozionale (Lausberg 1969, p. 132), oppure evidenziare, magari a fini dimostrativi, l'importanza concettuale o rappresentativa dell'idea o dell'immagine espressi dalla parola ripetuta. Di solito l'iterazione comporta un irrigidimento del testo, legato al momento di stasi che essa vi introduce; tuttavia, anche non considerando i numerosi accorgimenti e manipolazioni a cui i poeti ricorrono per attenuare se non proprio contraddire questa stasi, ci sono figure di ripetizione che portano movimento anche nella loro forma base. All'anadiplosi, per esempio, è connaturata una componente dinamica di rilancio del discorso dopo una pausa (pausa che d'altra parte l'anadiplosi stessa contribuisce a marcare); poliptoti e figure etimologiche, dal canto loro, sfumano la staticità della ripresa portando una variazione direttamente nel corpo della parola, e non a caso accompagnano di frequente lo sviluppo del discorso, magari in senso argomentativo.

Lo spettro funzionale della ripetizione può ovviamente essere allargato e arricchito di sfumature¹⁹. Tutto ciò verrà verificato direttamente sui testi, adattando ai casi concreti l'orizzonte appena delineato. Se infatti le tipologie funzionali evocate sono caratteristiche della ripetizione *tout court*, quello che interessa qui è la pertinenza stilistica di un fenomeno iterativo, il momento cioè in cui la sua presenza risulta in qualche modo marcata. Se uno stile si definisce a partire dalle deviazioni in relazione a uno standard²⁰, la mia analisi terrà conto degli ambiti funzionali primari come sfondo di contrasto rispetto al quale l'uso effettivo della ripetizione da parte del singolo autore potrà: 1) insistere e al

¹⁹ Cfr. p. es. Beaugrande-Dressler 1984, pp. 81-87, che all'interno della categoria della coesione testuale discutono alcune funzioni più specifiche della ripetizione lessicale, come quella di «sottolineare o rafforzare il proprio parere», di rifiutare, specialmente in uno scambio dialogico, «materiale inserito in precedenza nel discorso», di «superare interruzioni irrilevanti per poter far progredire il testo», di mimesi iconica di un'azione ripetuta, ecc.

²⁰ Conformemente all'idea di stile come scarto presente fin dalle teorizzazioni dei padri della disciplina, da Spitzer a Šklovskij a Mukařovský, per non tenersi che ad alcune teste di serie (cfr. Spitzer 1966, Mukařovskij 1971, Mengaldo 2001, Šklovskij 2003).

limite esasperare queste funzioni base, 2) piegare le ripetizioni a produrre effetti che contraddicono le funzioni base, pur senza cancellarle del tutto, 3) indipendentemente dal rapporto con le funzioni base, ottenere dalle ripetizioni effetti particolari che andranno valutati caso per caso (mimesi del parlato, intento dimostrativo-didascalico, ecc.).

Naturalmente non si seguirà soltanto una logica differenziale. Oltre agli scarti rispetto a un ideale standard di impiego, conta anche *come* una certa funzione viene assolta, da quali moduli iterativi, con quale frequenza, ecc. Se per esempio ripetizioni a distanza marcate dal punto di vista posizionale, come possono essere le anafore strofiche o i ritornelli, ricoprono quasi automaticamente un ruolo organizzativo all'interno della compagine testuale, andrà valutato il modo in cui un autore gestisce questi ritorni: creando corrispondenze perfette oppure giocando sulle variazioni, insistendo sulla regolarità della struttura oppure introducendo sprezzature e volute negligenze, e così via.

Un'ultima precisazione. Lo studio delle ripetizioni suscita senz'altro curiosità anche in merito alla variantistica, specialmente per quei casi in cui viene contraddetta la tendenza correttoria più diffusa volta a eliminare ridondanze e a perseguire la *variatio*. Esempi di questa controtendenza sono stati documentati, per non fare che un paio di nomi, in Pascoli (cfr. Mengaldo 2010, pp. 52-53) e in Campana (si veda per esempio Bonifazi 1964, pp. 242 e sgg.). Detto questo, un'analisi non superficiale del fenomeno richiederebbe probabilmente uno studio a sé, o comunque un approfondimento tale che il *focus* specifico e la mole già considerevole di questo lavoro non consentono. Pertanto tutte le schedature e le analisi saranno condotte sulle edizioni definitive delle opere in esame²¹.

²¹ Al netto ovviamente di altre questioni filologiche: l'edizione di riferimento di *Pianissimo*, per esempio, sarà quella originale del 1914, e non quella, ridotta e profondamente mutata, ma soprattutto esorbitante il periodo che qui ci interessa, del 1954. Allo stesso modo, di Palazzeschi si considereranno le edizioni originali delle raccolte pubblicate fino al 1910 (anno dell'*Incendiario*), così come riportate nel "Meridiano" del 2002, ignorando quindi i successivi interventi correttori d'autore; uguale discorso per le raccolte di Moretti, ampiamente manipolate dall'autore dopo le prime edizioni a stampa del 1910 e del 1916 (rispettivamente per *Poesie scritte col lapis* e *Il giardino dei frutti*), sulle quali ci si baserà.

CAPITOLO I

LA RIPETIZIONE NELLA POESIA DI D'ANNUNZIO

1. *Amplificazione patetica*

Come anticipato nell'introduzione generale, la trattazione verrà organizzata secondo gruppi funzionali, dedicando cioè ogni paragrafo a fasci di fenomeni accomunati dallo svolgimento di un'analoga funzione testuale. È evidente che un simile criterio ha esclusivamente un valore di studio: non solo perché, nella resa effettiva, uno stesso modulo può ricoprire ruoli differenti a seconda del contesto, ma anche e soprattutto perché spesso la polifunzionalità è verificabile nel *qui e ora* della singola realizzazione; si aggiunga che l'intreccio di più tipologie iterative nello stesso gruppo di versi dà luogo non di rado a sistemi così complessi da scoraggiare in partenza qualsiasi tentativo di catalogazione. Ritengo, comunque, che la suddivisione per unità funzionali rappresenti la migliore strategia euristica per un'indagine che miri a comprendere come le ripetizioni lessicali agiscano effettivamente nel corpo testuale, anche in relazione alla struttura profonda della poetica dannunziana.

1. *Epanalessi*

Il primo ambito funzionale indagato riguarda un aspetto tra i macroscopici della poesia di D'Annunzio, quello dell'intensificazione patetica, particolarmente operante nelle zone in cui l'altezza tonale produce gli esiti più magniloquenti ed enfatici. È in effetti riconoscibile una serie di fenomeni iterativi che, sia in se stessi sia per la loro co-occorrenza, puntano in modo più o meno deciso verso l'*amplificatio*.

Un esempio eclatante è quello delle epanalessi, che nel ribattere su un lessema messo in tal modo in rilievo producono spesso un effetto di questo tipo (cfr. Soldani 1999, p. 130):

<i>tu non potrai, tu non potrai dormire.</i>	[<i>Suspiria de profundis</i>]
Le allodole gloriose / <i>in alto in alto in alto</i> / [...] mi chiamarono	[<i>Laus vitae</i> II, 60-63]
[...] <i>per dare / per dar</i> grandemente [...]	[VI, 157-158]
<i>Ecco, ecco</i> , siamo la via / palpitante sotto il galoppo	[XV, 652-653]
<i>Non qui non qui</i> ebbi i miei campi,	[<i>Ditirambo I</i>]
<i>Io fui Glauco, fui Glauco</i> , quel d'Antèdone.	[<i>Ditirambo II</i>]
<i>Dio tu sei, dio tu sei</i> ; noi siamo mortali.	[<i>Bocca di Serchio</i>]

L'effetto è ancora più marcato quando la replica coinvolge imperativi:

Ma <i>aspettami</i> , Anna, <i>aspettami</i> . Dispero	[<i>Nuovo messaggio</i>]
<i>Rimanete</i> , vi prego, <i>rimanete</i> / qui. Non vi alzate! [...]	[<i>La sera</i>]
<i>Sogna, sogna</i> , mia cara anima! Tutto,	[<i>Consolazione</i>]
<i>Fate</i> , Signore, <i>fate</i> ch'io nasconda	[<i>L'inganno</i>]
sempre questo romore... <i>Ascolta! Ascolta!</i>	[<i>Suspiria de profundis</i>]
<i>Travaglia travaglia</i> la Notte, / o Re folgorante! Sovverti	[<i>Laus vitae</i> VII, 211-212]
Ah! Ah! <i>Udite, udite</i>	[XV, 557]
<i>Voliamo, voliamo</i> , cavalli	[XV, 619]
« <i>Taci</i> » gridò « <i>taci</i> , bestia / da macello e da soma!	[XVII, 527-528]
<i>Andiamo, andiamo!</i> Se ancóra	[XVII, 778]
«O Pan, <i>aiuta, aiuta!</i> »	[<i>Ditirambo I</i>]
Scalpita, scalpita!	[<i>Ditirambo I</i>]
Adora e attendi! / <i>Adora, adora</i> , e attendi! ¹	[<i>Bocca d'Arno</i>]
[...] Io dissi: « <i>Andiamo! Andiamo!</i> »	[<i>L'oleandro</i>]
[...] <i>Guarda</i> , al fondo, / <i>guarda</i> i Monti Pisani corrucciati	[<i>Bocca di Serchio</i>]

oppure vocativi (questo tipo di epanalessi manca nel *Paradisiaco*, mentre abbonda nelle *Laudi*):

« <i>Aquila, aquila</i> », io dissi / «onde torni sì radiante?»	[<i>Laus vitae</i> VI, 217]
«Io <i>Arethusa</i> , io <i>Arethusa!</i> »	[VIII, 55]
O <i>amore, amore</i> mai sazio	[X, 106]
<i>Arte, Arte</i> mia bella, nudrita	[XII, 148]
Ah, <i>Metanira, Metanira</i> ,	[XIII, 85]
<i>Manie, Manie</i> silenziose,	[XVI, 64]

¹ Qui la *geminatio* va ad amplificare l'enfasi già connessa alla replica immediata, con duplice esclamazione, dell'intero verso. Riguardo all'esempio precedente, l'eanalessi ancora esclamativa di «Scalpita» ricorre ben sette volte in tutto il *Ditirambo I*: spia tra le altre della particolare concentrazione dei moduli enfatici nel gruppo dei ditirambi.

<i>Madre, Madre</i> , fa che più forte / e lieto io sia [...]	[XXI, 115-116]
<i>Io Peàn! Io Peàn!</i> Gloria	[Ditirambo I]
Ma il dio la chiama: <i>Dafne, Dafne! Dafne!</i>	[L'oleandro]
<i>Rapidità, Rapidità</i> , gioiosa / vittoria sopra il triste peso, aerea	[Bocca di Serchio]
O <i>Estate, Estate</i> ardente,	[Ditirambo III]
<i>Estate, Estate</i> mia, non declinare!	[Implorazione]
o <i>Gloria, o Gloria</i> , vulture del Sole,	[Il vulture del Sole]
[...] Gridava: " <i>Icaro! Icaro!</i> " / il mio padre lontano. " <i>Icaro! Icaro!</i> "	[Ditirambo IV]

o, infine, quando compare in frasi esclamative o interrogative (non di rado retoriche):

Un grido [...] assiduo: – <i>Troppo tardi! Troppo tardi!</i> –	[Aprile]
[...] Non odi? Non odi?	[Sopra un'aria antica]
le cose <i>che non sono / più, che non sono più!</i>	[Invito alla fedeltà]
io ripetea, da presso: – <i>Dormi? Dormi? // Dormi?</i> – [...]	[Un sogno (II)]
[...] che ripetesse / dietro a me quel clamore <i>un nome, un nome!</i>	[Un ricordo (II)]
<i>Che mai feci, che mai feci</i> , mio Dio?	[Suspiria de profundis]
È morto <i>il sonno</i> , il lene amico, <i>il sonno!</i>	[Suspiria de profundis]
Che vuoi? che vuoi?	[Laus vitae III, 73]
Alessandria! Alessandria!	[V, 337]
«Per vincere vincere vincere!»	[VI, 71, 82]
Ed <i>ei si volse, ei si volse</i> , / Orfeo <i>si volse!</i> La donna	[IX, 684-685]
<i>Vivemmo</i> , divinamente / <i>vivemmo!</i> All'antica mammella	[XV, 185-186]
<i>A terra! A terra!</i> Gli iddii	[XV, 584, 629]
<i>Silenzio! Silenzio!</i> Sol degno	[XVII, 533]
<i>Non è non è</i> dal cielo Beatrice / discesa in terra a noi [...]	[Beatitudine]
<i>L'ora è giunta</i> , o mia Mèsse, <i>l'ora è giunta!</i>	[Furit aestus]
Alla vela! alla vela!	[Vergilia anceps]
<i>Aita, aita!</i> Il cuore mi si serra.	[L'oleandro]
<i>M'odi tu? M'odi tu?</i> Dafne, sei muta?	[L'oleandro]
[...] Vedi? <i>A miriadi, a miriadi!</i>	[Bocca di Serchio]
[...] <i>in eterno in eterno</i> / il nome mio resti al Mare Profondo!	[Ditirambo IV] ²

² Va precisato che l'enfasi prodotta dal raddoppiamento può essere bilanciata, soprattutto nel *Paradisiaco*, da fenomeni di attenuazione, da mettere in rapporto con il tono generalmente più trattenuto del libro. Spesso a stemperare interviene il contesto: in *Climene*, per esempio, la doppia *geminatio* interrogativa dell'ultima strofa è introdotta da un *verbum dicendi*, «Mormora», che ne indica la pronuncia "sottovoce". Inoltre la prima delle due domande trova una risposta già al termine della strofa, mediante una ripresa che tramuta una possibile interrogazione angosciosa in una mesta rassegnazione: «Mormora: "*Non fu ieri? Non fu ieri?*" / Le rose avean l'odor de le mie chiome / per lui. *Dov'è? Dov'è*, dunque? Il mio nome / era Climene; Alceste il suo. Fu ieri». Anche in *Alcyone* il contesto può orientare una lettura non strettamente enfatica di raddoppiamenti a contatto: cfr. la celebre iterazione «chi sa dove, chi sa dove!» della *Pioggia nel pineto*: il tono generale del testo e il carattere quasi favolistico dell'esclamativa sciolgono l'intensità portata dalla replica in un'evocatività sfumata. Nella stessa poesia, la *geminatio* dell'imperativo «Ascolta, ascolta» esorta piuttosto a un raccoglimento silenzioso e placa l'energia connessa al modo verbale.

1.1. *Epanalessi imperative*

Proprio le epanalessi degli imperativi costituiscono uno dei punti di maggior distanza tra l'intensificazione patetica del *Paradisiaco* e quella attiva nelle *Laudi*. Per prima cosa, a emergere è il dato quantitativo: con una decina di occorrenze, il modulo risulta non meno presente qui che in *Maia*, mentre per quanto riguarda *Alcyone* sono solo le sette occorrenze della coppia «Scalpita, scalpita!» nel *Ditirambo I* a gonfiare una casistica altrimenti ridotta a sole cinque unità. Ma più delle differenze numeriche in se stesse (comunque significative se si considera la maggior lunghezza dei due libri delle *Laudi*), a sorprendere è il fatto che la raccolta maggiormente toccata dal fenomeno sia anche quella dove in teoria l'innalzamento oratorio ha meno spazio. È vero che il modulo tende a concentrarsi in un gruppo di liriche ben delimitato: oltre a *Suspiria de profundis* (di gran lunga il testo più enfatico del libro), sono gli accorati appelli dell'esteta convertito, in poesie come *Consolazione*, *La sera*, *La passeggiata*, o i due *Messaggi*, a propiziare richieste sull'onda del pentimento, esortazioni rivolte più a se stesso che all'interlocutrice, ordini premurosi e preghiere galanti. In questi casi, il ricorso a figure di *geminatio* imperativa e interrogativa produce una forte animazione, che riflette – o che vorrebbe riflettere – gli struggeri interiori dell'io lirico relativamente ai suoi propositi di “bontà” e di rifiuto del passato scabroso³.

1.2. *Epanalessi vocative*

Il venir meno di queste modalità espressive, oltre a determinare una relativa riduzione degli imperativi duplicati, ne ri-orienta l'utilizzo, che nelle *Laudi* appare maggiormente legato all'invocazione prolungata (imperativo come preghiera al dio) o all'esortazione dionisiaca all'agire eroico. Proprio relativamente all'invocazione è riscontrabile l'altro punto di maggior differenza all'interno del *corpus*: la già accennata assenza, nel *Paradisiaco*, dei raddoppiamenti vocativi. Il modulo in effetti sembra comparire solo con le raccolte successive e, oltre a caratterizzare la *Laus vitae* nella sua interezza, abbonda nei testi

³ L'impiego dell'imperativo nel *Poema paradisiaco* è stato oggetto di un'analisi di Cavallini 1995, il cui rigoroso impianto descrittivo, tuttavia, non si sofferma che episodicamente sulle funzioni di volta in volta ricoperte da questo modo verbale.

alcionii più marcati da toni enfatici, come i *Ditirambi*⁴ o *L'oleandro* (in particolare l'episodio di Apollo e Dafne). Una realizzazione di cui più sopra non si sono dati che pochi esempi, ma che è assai frequente per questo modulo, consiste nel raddoppiamento a immediato contatto con anafora dell'interiezione e ulteriore incremento patetico.

O Vita, o Vita	[<i>Laus vitae</i> I, 1, 7, 15]
O Vita, o Vita!	[III, 243]
O Zeus, o Zeus	[VII, 207]
O iddii, / o iddii	[XV, 547-548]
O Maremme, o Maremme	[<i>Ditirambo I</i>]
O Roma, o Roma	[<i>Ditirambo I</i>]
O Toscana, o Toscana	[<i>Ditirambo I</i>]
o Fiorenza, o Fiorenza	[<i>Ditirambo I</i>]
O padre, o padre	[<i>L'oleandro</i>]
O Apollo, o re Apollo	[<i>L'oleandro</i>]
O Notte, o Notte	[<i>L'oleandro</i>]

Questo tipo di raddoppiamento è spesso collocato in apertura di strofa, o comunque a inizio periodo. In effetti merita considerazione l'alta percentuale con cui non solo il modulo in questione ma tutti i tipi di epanalessi tendono a situarsi in attacco di sequenza, metrica o sintattica⁵. Già Borgese (1951, p. 137) rilevava come «il segreto dannunziano consiste [...] nel calcare l'accento sulla prima o sulle primissime parole del periodo, in modo che il lettore sia subito affascinato dalla gigantesca importanza delle cose che nel seguito si diranno». Ed è vero che l'amplificazione in *incipit* impronta di sé il resto della

⁴ È proprio sulla base dell'*amplificatio*, per esempio, che Noferi 1946 assimila il primo *Ditirambo* alla *Laus vitae*: «Dovrebbe appartenere, così, a *Maia* tutto il *Ditirambo I*, nato per una specie di furia verbale sopra un'iperbole vacua» (p. 159).

⁵ In particolare, per quanto riguarda le epanalessi vocative anaforiche quelle in attacco superano il 60% in *Alcyone* e si attestano intorno all'85% nella *Laus vitae*. La proporzione è sostanzialmente mantenuta quando si considera la *geminatio* nel complesso: poco più del 50% di casi a inizio di frase e/o strofa nel *Paradisiaco* e in *Alcyone*, contro il 70% scarso delle occorrenze in *Maia*. Va comunque precisato che, al di là del valore stilistico-espressivo del fenomeno, il dato quantitativo in sé è meno rilevante, vista la naturale tendenza della *geminatio* a collocarsi all'inizio degli enunciati (Mortara Garavelli 2015, p. 190). Rare invece le epanalessi a fine sequenza, soprattutto se il segmento sintattico coincide con quello metrico. A chiusura di strofa è per esempio la doppia esclamazione esortativa «Alla vela! alla vela!» (*Vergilia anceps*), ma il punto fermo che la precede ne fa anche un movimento a sé, dopo che il precedente linea sintattica si era già conclusa. Si vedano però questi due casi, entrambi dal *Paradisiaco*: «E tu, lascerai tu / dunque ne l'abbandono / le cose che non sono / più, che non sono più!» (*Invito alla fedeltà*), «E mi pareva che ripettesse / dietro a me quel clamore un nome, un nome!» (*Un ricordo II*); non solo le epanalessi chiudono il movimento metrico e sintattico, ma occupano anche l'*explicit* della poesia, rafforzando il pathos esclamativo e l'enfasi di tono sul concetto principale del testo (il languido *vanitas vanitatum* tipico della raccolta nel primo esempio, la persecuzione memoriale dei fantasmi femminili nel secondo).

sequenza, determinando un impulso intonativo che non si limita all'enfasi locale del raddoppiamento, ma coinvolge anche i versi successivi con il suo carico di tensione⁶.

1.3. *Epanalessi e dialogo*

Un ultimo sottogruppo da mettere in rilievo, relativamente alla *geminatio*, è costituito dai raddoppiamenti che cadono all'interno di strutture dialogiche o comunque in battute di discorso diretto, anche isolate. È notevole il fatto che le epanalessi rappresentino la figura iterativa più diffusa in contesti allocutori, come del resto dimostra la grande messe di raddoppiamenti vocativi e imperativi esemplificati più sopra. Se si escludono le ampie e frequenti invocazioni della *Laus vitae* e le liriche interamente costruite sull'allocuzione del *Poema paradisiaco* e di *Alcyone*, e si restringe il campo ai – non molti – brani caratterizzati da scambi secchi di battute, l'epanalessi emerge quale strumento di gran lunga privilegiato per la creazione di un pathos sentito dall'autore come poco meno che imprescindibile in corrispondenza di tali configurazioni drammatiche. Le interazioni tra Dafne e Apollo nell'*Oleandro*, tra Icaro e Dedalo nel *Ditirambo IV*, o ancora tra l'io e Alcibiade nel canto VI della *Laus vitae* (vv. 159-168) si svolgono all'insegna di un iperbolico innalzamento del tono (a sottolineare il dramma in atto o prossimo nei due casi alcionii, a marcare un credo di vita in quello di *Maia*⁷), e i raddoppiamenti enfatici servono tanto efficacemente quanto convenzionalmente allo scopo.

⁶ In questo senso è, più ancora che emblematica, programmatica la *geminatio* imperativa – in realtà con triplicazione del verbo dopo inciso vocativo – con cui viene dato l'“annuncio” complessivo delle *Laudi*: «*Udite, udite*, o figli della terra, *udite* il grande / annuncio ch'io vi reco sopra il vento palpitante / con la mia bocca forte!» (*L'annuncio*). A questa fa da *pendant* la reiterata epanalessi del vocativo che apre la *Laus vitae* («O Vita, o Vita [...] o Vita, o Vita [...] o Vita, o Vita»), sempre smaccatamente indicativa del tono di ciò che seguirà. Più in generale, sono numerose le poesie del *corpus* che presentano iterazioni patetiche proprio in attacco, soprattutto epanalessi: *La passeggiata*, *La sera*, *Sopra un «Adagio»*, *Sopra un'aria antica* e la seconda sestina di *Suspiria de profundis* per quanto riguarda il *Paradisiaco*; *Pace*, *Ditirambo II*, *Bocca di Serchio*, *Implorazione* per quanto riguarda invece *Alcyone* (e la stessa epanalessi del canto I della *Laus vitae* apre poi il XVI). Lo stesso effetto amplificante può essere portato da anafore interrogative, cfr. quelle sintattiche e serrate del *Buon messaggio*, della prima sestina di *Suspiria de profundis*, di *Baccha*, ma anche del canto XII di *Maia*, mentre nel caso di *Albàsia* e *La parola* l'anafora incipitaria è vocativa.

⁷ Per il valore della figura di Alcibiade nella visione ellenico-superomistica dannunziana, cfr. Diano 1968, pp. 54-55.

2. Amplificatio *anaforica*

2.1. *Anafore “a cascata”*

Anche l'anfora produce di frequente gli effetti di intensificazione trattati in questo paragrafo, soprattutto nei casi in cui elementi ulteriori intervengano a rafforzarla. Innanzitutto, sul piano quantitativo, l'*amplificatio* è generata dal moltiplicarsi delle iterazioni. Caso-limite di questo fenomeno è il modulo – assente nel *Paradisiaco* ma operante a più riprese in *Maia* e *Alcyone* – dell'anfora “a cascata”, che può arrivare fino a quattordici repliche consecutive (nel *Fanciullo*) e che rappresenta lo strumento basilare di quella *oratio perpetua* di cui Jacomuzzi 1974b ha parlato a proposito delle *Laudi* in generale. Lo stesso Jacomuzzi fornisce un'ampia esemplificazione del fenomeno; qui riprenderò alcuni casi più eclatanti, con qualche integrazione. Da *Maia*, una serie di interrogative retoriche:

*Chi t'amò su la terra
con questo furore?
Chi ti attese in ogni
attimo con ansie mai paghe?
Chi riconobbe le tue ore
sorelle de' suoi sogni?
Chi più larghe piaghe
s'ebbe nella tua guerra?
E chi ferì con daghe
di più sottili tempre?
Chi di te gioì sempre
come s'ei fosse
per dipartirsi?*

[*Laus vitae* I, 22-34]

Un elenco puro:

*Un'ala si mosse,
una foglia cadde,
un calice si schiuse,
traboccò una fonte,
una lingua lambì l'acqua,
un'orma calcò l'erba,
un balzo ruppe uno stelo,
un foco vano rigò l'aria,*

un odor si diffuse
umido nella caldura.

[III, 131-140]

Un polisindeto:

Le grida le risa gli oltraggi
umani duravano in me;
e i dardi della luce
ancor mi dolevano; *e* i raggi
e il tumulto erano in me
una sola vertigine truce;
e parevami esser demente
e ardere fino alla midolla

[XVII, 253-260]

Infine un'anafora con ripresa dell'intero sintagma e variazione del pronome:

per iscagliar suo verbo
contro a chiunque s'inalzi
e contro a tutti gli alti monti
e contro a tutti i colli ingenti
e contro a ogni torre eccelsa
e contro a ogni muro forte
e contro a tutti i bei disegni
e contro a tutti i buoni odori.

[XVIII, 140-147]

Da *Alcyone*, l'"anafora-fiume" comparativa:

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

come il mare e le foci,
come nell'ala chiare e negre penne,

come il fior del leandro e le tue tempie,
come il pampino e l'uva,
come la fonte e l'urna,
come la gronda e il nido della rondine,
come l'argilla e il pollice,
come ne' fiari tuoi la cera e il miele,
come il fuoco e la stipula stridente,
come il sentiere e l'orma,
come la luce ovunque tocca l'ombra.

[*Il fanciullo*]

O sempre la congiunzione comparativa, ma non strettamente anaforica:

Le mie parole
sono profonde
come le radici
terrene,
altre serene
come i firmamenti,
fervide *come* le vene
degli adolescenti,
ispide *come* i dumi,
confuse *come* i fumi
confusi,
nette *come* i cristalli
del monte,
tremule *come* le fronde
del pioppo,
tumide *come* le narici
dei cavalli
a galoppo,
labili *come* i profumi
diffusi,
vergini *come* i calici
appena schiusi,
notturne *come* le rugiade
dei cieli,
funebri *come* gli asfodeli
dell'Ade,
pieghevoli *come* i salici
dello stagno,
tenui *come* i teli

che fra due steli
tesse il ragno.

[*Le stirpi canore*]

Anche qui l'iterazione prolungata può strutturarsi sul polisindeto:

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

E saranno calpesti [...]

[*La spica*]

Ma se si cerca la declamazione più magniloquente non può mancare il primo *Ditirambo*:

Ecco, al tripudio, *ecco* i cavalli!
Chi li conduce?
Ecco le sferze, *ecco* i crotali

Ecco il fiore del sangue latino.
Ecco gli otri gonfi di vino.
Ecco la sapa dolce a mescere.
Ecco l'arido pane che asseta.
Ecco la tazza di creta,
foggia antica e ne' secoli bella,
ampia come bucranio,
rosea come mammella.

[*Ditirambo I*]

Acquisizione delle *Laudi*, lo stilema è stato discusso approfonditamente proprio da Jacomuzzi, che relativamente all'iterazione comparativa, nella fattispecie, rileva che

questo imponente apparato comparativo non è affatto ordinato alla normale funzione conoscitiva, denotante e connotante, della similitudine: ma determina, semmai, una attenuazione e una frantumazione dell'azione o dell'oggetto segnalati e proposti dal termine paragonato. (Jacomuzzi 1974b, p. 41)

Una similitudine, quindi, che invece di potenziare tende a dissolvere l'ente descritto, riducendolo a semplice pretesto per la moltiplicazione enumerativa. A completamento di queste considerazioni, e a giustificazione di una sua trattazione in questo paragrafo, si può insistere sul tono fondamentalmente euforico che accompagna questa «comparazione seriale», come lo stesso Jacomuzzi l'ha definita. C'è un atteggiamento di ricettività vorace nei confronti della realtà che altrove il poeta non manca di riconoscersi⁸, un desiderio di godimento che si traduce in un'eccitazione nominalistica, di fronte alla quale il primo termine di paragone non è, in effetti, che un impulso per la «celebrazione orgiastica della propria illimitata capacità di attrazione e di appropriazione» (*ivi*, p. 51). L'anafora ha quindi un qualcosa di immediatamente trionfalistico che riguarda il nucleo stesso del rapporto, all'insegna del vitalismo conquistatore, tra l'io e il mondo; non a caso questa figura si trova già nell'*incipit* della *Laus vitae*, marcando un'atmosfera emotiva che sarà la dominante del poema. A tale scopo concorrono evidentemente gli altri moduli iterativi, fra cui l'epanalessi vocativa, peraltro ripetuta, e la serie di sei interrogative anaforiche di «Chi» citate più sopra:

O Vita, o Vita,
 dono terribile del dio,
 come una spada fedele,
 come una ruggente face,
 come la gorgóna,
 come la centàurea veste;
 o Vita, o Vita,
 dono d'oblio,
 offerta agreste,
 come un'acqua chiara,
 come una corona,
 come un fiale, come il miele
 che la bocca separa
 dalla cera tenace;
 O Vita, o Vita,
 [...]

⁸ Cfr., per fare un solo esempio, *Laus vitae* IX, 631-634, «Così tutto attrassi e composti / in me, tutto abbracciai, di congiungimenti maestro, / perito d'innesti immortali». Per il trionfalismo connesso a questa attitudine prensile nei confronti del reale, l'affinità, più psicologica che ideologica, è con Whitman: si veda Ferrucci 1998 (in partic. pp. 187-189).

Se questa è la tonalità di base, in *Alcyone* il modulo tende a specificarsi in relazione al nucleo ideologico del “panismo”: l’inglobamento euforico dei *realia* è funzionale al riconoscimento (o alla creazione) di quella continuità tra tutte le forme del mondo fenomenico e di queste con il soggetto lirico⁹ che è alla base del sentimento o progetto panico. Se è vero, con Jacomuzzi, che la similitudine protratta tende, al suo limite, a una polverizzazione dell’ente da connotare, d’altra parte le equivalenze stabilite dal meccanismo analogico promuovono una *reductio ad unum* dove però l’uno non è, per l’appunto, il referente che funge da primo termine di paragone, ma proprio il soggetto nominante. Ciò è riconoscibile a un livello esplicito nelle *Stirpi canore*, dove il primo termine è costituito dall’io lirico nella sua metonimia poeticamente fondante della parola¹⁰; ma anche nella rete indiscriminata di corrispondenze che la similitudine a cascata stabilisce nel *Fanciullo* è poco significativo che a «giungersi», come tutti gli enti possibili, siano la «spiga» e il «monte», mentre conta l’atto percettivo e locutorio che tali congiungimenti ha nominato.

Detto questo, l’effetto di *amplificatio* prodotto dal modulo in questione non è sempre lo stesso. Se in *Maia* l’enfasi oratoria è assolutamente dominante, negli esempi riportati da *Alcyone* – e soprattutto in quelli dove la replica non è rigidamente anaforica né eccessivamente meccanica come accade nelle *Stirpi canore* – a prevalere sarà piuttosto un ritorno essenzialmente musicale (cfr. la prima strofa della *Pioggia nel pineto*) o un principio sintattico costruttivo fondato su un elementare prolungamento del periodo (si vedano i versi riportati sopra dalla *Spica*), fermo restando che la funzione di ordinamento del discorso svolto da questo tipo di anafora è presente, pur in misura diversa, in ognuno dei casi citati (rimando al prossimo paragrafo, § I 2)¹¹.

⁹ O più precisamente nel soggetto lirico: si veda la celebre confessione del *Libro segreto*: «Dopo troppi anni imperfetti ho ricostruito l’intero mio Universo; e ne sono unico signore. [...] Ecco: io non sono incluso nel sogno cosmico, né sono il centro del sogno cosmico, ma il sogno cosmico è la rappresentazione totale del mio cervello. ogni oggetto è attratto in me e si dissolve in me. io creo trasfiguro invento. non accetto nulla di fuori. non posso più tollerare nulla di estraneo» (D’Annunzio 1995, p. 216).

¹⁰ Così Roncoroni 1995: «esaltando le sue “parole”, D’Annunzio esalta anche, in linea con il suo superomismo e con la sua concezione demiurgica, l’intrinseca virtù creativa delle “parole” – di certe “parole” – e, di converso, la propria creatività» (p. 260). È un’implacabile riduzione della molteplicità del reale al polo soggettivo, tanto attento a cogliere sensualmente e nominare i fenomeni fin nei loro minimi dettagli quanto sostanzialmente indifferente a tutto ciò che in essi non è asservibile alla vita-opera dell’io. Questo movimento è stato colto fin dai primi importanti critici dell’opera dannunziana, cfr. p. es. Borgese 1951, pp. 114-115, e Serra 1974, p. 397.

¹¹ L’eterogeneità degli esempi forniti mostra d’altra parte che la diffusione del fenomeno appena analizzato trascende l’anafora in senso stretto, e l’iterazione continua sfuma di frequente nei moduli più generali dell’elenco. Anche qui una funzione di tipo strutturante è spesso in primo piano, ma è innegabile l’*amplificatio* prodotta dall’enumerazione iterativa, per esempio, nell’accumulo di vanità che l’amante sciorina al tu nel suo paradossale “invito alla fedeltà”, dalla poesia eponima: «Amare, amare ancora / come amammo, ancor dire / quelle parole, udire / quelle parole, e l’ora // attendere con quelle / ansie, e alternar quei gesti / bassi con quei celesti / sospiri, e da le stelle // a le rose quei sogni / tessere, e avere al fine / quei disgusti, e il confine / già conosciuto d’ogni // senso giungere...». E si veda, in *Maia*, il grottesco gonfiato del corpo della lèna-Elena distrutto dal tempo, anche qui con l’accanimento dell’iterazione deittica (V, 282-290): «e

2.2. *Parallelismi anaforici*

Il rafforzamento di moduli anaforici in direzione di un'*amplificatio* patetica non riguarda solo la moltiplicazione verticale: interviene non di rado un'espansione orizzontale, che coinvolge nella replica porzioni più ampie del verso, rispetto al solo attacco. Del resto, anche nei casi di anafora monolessematica, la presenza di un parallelismo sintattico, marcando ulteriormente la sequenza, produce un aumento dell'intensità della ripetizione, soprattutto quando si ha a che fare con anafore pure, metriche e sintattiche insieme. Questo tipo di ripresa anaforico-parallelistica crea un indubbio effetto di staticità, determinando un arresto del flusso discorsivo il cui valore è variabile a seconda del contesto. Ci si soffermerà su questo aspetto in § I 3; relativamente alla funzione trattata qui, invece, si deve rilevare che il blocco del discorso, specialmente quando il tono generale è già sostenuto, propizia un indugiare enfatico, declamatorio e, benché non sia la regola, semanticamente pregnante sul segmento testuale coinvolto. Com'è ovvio, luogo privilegiato di questo fenomeno è ancora la *Laus vitae*:

Vigile *a ogni* soffio,
intenta *a ogni* baleno,
sempre in ascolto,
sempre in attesa,
PRONTAA ghermire,
PRONTAA donare, [I, 64-69]

[...] o Antica, o Novella,
m'odi per i giorni e *per* l'opre,
m'odi per le mie notti insonni
già calde di te non creata! [XI, 509-512]

ripeti a me l'unica legge
cui voglio obbedire: SII PURO.
T'obbedirò nella luce
*t'obbedirò nell'*ombra
Deliaca Legge, che splendi [XV, 203-207]

tutti i secoli muti / che avean travagliato *quel* vólto, / incanutito *quel* crine, / sfatto *quella* bocca vorace, / smunto *quel* seno infecondo, / curvato *quel* dorso di belva, / scarnito *quell'*avida branca, / sepolto nell'orbita cava / *quell'*occhio ancor semivivo».

per forarvi il cuore tremante,
per fendervi il cranio curvato,
per frangervi ambo i ginocchi. [XV, 580-582]

mangerà gli escrementi
su le vostre piazze sonore
colui che vorrà far giudicii
per esaltarvi *nell' inno*,
per abominarvi *nell' ira*,
per stringervi *in patto di pace*? [XVII,16-21]

un arco che ama il suo dardo,
un dardo che brama il suo SEGNO,
un SEGNO che è sempre lontano. [XVII, 1024-1026]

L' esemplificazione dal poema potrebbe continuare a lungo; vorrei però concluderla con alcuni casi in cui l' impennata di tono portata dall' anafora propizia formulazioni di carattere sentenzioso che rinviano al cuore ideologico del libro:

Nessuna cosa
mi fu aliena;
nessuna mi sarà
mai, mentre comprendo. [I, 43-46]

Tutto fu ambito
e tutto fu tentato. [I, 85-86 e 106-107]

«*Sii solo*» rispose egli a me
«*sii solo* della tua specie,
e *nel tuo cammino sii solo*,
sii solo nell' ultima altura. [XVII, 1013-1016]

Tre volte i guerrieri son pari:
liberi davanti al dolore,
liberi davanti al periglio,
liberi davanti alla morte.
E ciascuno è pronto a sé stesso,
ciascuno a sé stesso è fedele:¹² [XVII, 1018-1023]

¹² Qui e nell' esempio precedente con chiasmo. Un procedimento analogo è rilevabile nella sentenza-emblema, ripresa più volte nel corso della *Laus vitae* (IX, vv. 290-291; XVII, vv. 944-945 e nel finale XXI, vv. 125-126) e posta in *incipit* della dedica *Alle Pleiadi e ai Fati*: «ché *necessario* è navigare / vivere non è

Fuori da *Maia* il modulo è meno ricorrente, ma ancora una volta i luoghi di *Alcyone* più interessati dall'*amplificatio* forniscono una più che discreta esemplificazione. Dai *Ditirambi*¹³:

Io Peàn! Io Peàn! Gloria
al Maestro dell'Opere,
allo Specchio degli Uomini,
al Titan dalla rutila chioma,
al Re delle alate parole,
al Duce dei cori eliconii!

[Ditirambo I]

grande Estate selvaggia,
libidinosa,
vertiginosa,
tu che affochi le reni,
che incrudisci la sete,
che infurii gli estri,
Musa, Gorgóne,
tu che sciogli le zone,
che succingi le vesti,
che sfreni le danze,
Grazia, Baccante,
tu ch'esprimi gli aromi,
tu che afforzi i veleni,

necessario». In generale è caratteristico di *Maia* un uso della ripetizione volto al potenziamento retorico, anche in funzione di una memorabilità sentenziosa e stentorea, di proclami ideologicamente fondanti: l'autocelazione del tesaurizzatore assiduo: «Così tutto attrassi e composi / in me, tutto abbracciai» (IX, 631-632); il credo vitalistico e conquistatore del superuomo: «Ecco il limite. I sensi / non gioiranno più oltre.» / E il limite fu superato» (X, 42); l'altro credo che suggella trionfalmente il viaggio ellenico: «Vivemmo, divinamente / vivemmo!» (XV, 185-186); il giuramento alla *Deliaca Lex*: «ripeti a me l'unica legge / cui voglio obbedire: SII PURO. / T'obbedirò nella luce / t'obbedirò nell'ombra, / Deliacca legge» (XV, 203-207, il maiuscoletto è del testo); l'«ammaestramento immortale» di Demetra, consistente nella semplicistica e oltremodo ambigua dichiarazione di parità degli uomini «dinanzi alla spica»: «E questa è la sola eguaglianza, / questo il gran diritto terrestre / che iscritto sta nella zolla» (XVIII, 411-413); infine, l'acquisizione del poeta dopo il pellegrinaggio nel Deserto: «Felicità, non ti cercai; / ché soltanto cercai me stesso, / me stesso e la terra lontana» (XIX, 232-234).

¹³ Ma cfr. anche, fuori dal gruppo dei *Ditirambi*, questi versi di *Furit aestus* (per non citare che un solo caso): «L'Ignoto viene a me, l'Ignoto attendo! / *Quel che mi fu da presso, ecco, è lontano. / Quel che vivo mi parve, ecco, ora è spento*». Nel *Paradisiaco*, invece, non c'è quasi traccia del fenomeno. Oltre a un esempio, peraltro dubbio, da *Invito alla fedeltà* («Siamo dunque fedeli / poi che tanto ridemmo, / poi che tanto piangemmo / sotto immutati cieli!»), le uniche occorrenze si trovano nella consueta *Suspiria de profundis*: «Oh dolce, ne la notte alta, dormire! / Oh dolce, nel profondo letto, il sonno!» e «Tu non morrai; tu non avrai riposo; / tu non potrai, tu non potrai dormire». Una menzione a margine per l'attacco della *Buona voce*: «Sei solo. D'altro più non ti sovviene. / E d'altro più non ti sovvenga mai!». Qui la replica variata del verso quasi intero innesta un pathos esortativo su due battute pianamente denotative (a loro volta riprese del finale della poesia precedente), con un improvviso ed efficace cambio di tono.

tu che aguzzi le spine, [Ditirambo III]

“Icaro!” E fu più fievole il richiamo.

“Icaro!” E fu l’estrema volta. Solo

fui, solo e alato nell’immensità. [Ditirambo IV]

Poi non vidi altro più, se non il Sole.

Poi non volli altro più, se non da presso

mirarlo eretto sul suo carro ignito. [Ditirambo IV]¹⁴

2.3. Anafore esclamative, interrogative, vocative e imperative

Un altro, nutrito gruppo di fenomeni iterativi funzionali all’intensificazione patetica è quello delle anafore esclamative, interrogative, vocative e imperative, gruppo a cui sono assimilabili diversi degli esempi riportati finora. Di fatto il modulo proietta su una ricorrenza verticale e diffusa gli effetti enfatici che domande esclamazioni invocazioni e comandi danno ai singoli raddoppiamenti delle epanalessi. Ancora una volta senza pretesa di completezza:

Chi osa? Chi vi prende? Chi vi tiene? [La passeggiata]

Oh se Iddio l’ascoltasse!

Ma non verrà quel giorno.

Oh se almeno, al ritorno

dell’Ora, le scoppiasse

¹⁴ Un altro fenomeno di iterazione parallelistica spesso legato a effetti di *amplificatio* è quello delle ditologie anaforiche, strutturate cioè sulla ripetizione della particella grammaticale (per lo più preposizioni, ma anche pronomi, avverbi, aggettivi possessivi o dimostrativi). È chiaro che, qui più che altrove, il contesto e la semantica incidono molto sul valore assunto dalla singola realizzazione, e in alcuni casi una certa *amplificatio* va ricondotta alla sola dilatazione binaria o ternaria immanente alla figura. Ancora una volta il fenomeno tocca per lo più le *Laudi*: «Tutto il fuoco dell’anima / ferina esalasi / nell’impeto e nell’ansito» (*Ditirambo I*), «Mi scapiglio, mi scalzo, mi discingo» (*Baccha*), «Si scrollò, si squassò, si svincolò» (*La morte del cervo*), «Indulgi, o Invitto, a questa / mia d’altezze e d’abissi avidità!» (*Altius egit iter*). In *Maia* – ormai non sorprende – il modulo può caricarsi di tensione maggiore, interagendo con le strutture enumerative e parallelistiche viste più sopra: «combattere giovami sempre / con la fronte e col pugno / con l’asta e col remo / col governale e col dardo» (*Laus vitae IV*, 216-219), «O città di sangue e di lucro, / di magnificenze e d’obbrobrio, / di sacrificii e d’amore» (XVII, 13-15), «con lorde le mani / d’argille o d’inchiostri / di sevi o di nitri, / con pregne le vesti / di tabacchi o di droghe / di farmachi o di tòschi» (XVIII, 234-239). Un caso particolare, per chiudere, è quello del *tricolon* che accompagna la scansione del novenario di 2^a 5^a 8^a, dando vita a un’interazione segnata dal reciproco sostegno tra ritmo e sintassi. L’alta frequenza di questo verso nella *Laus vitae* propizia il ricorrere della struttura, ma non mancano esempi da *Alcyone*, come dal *Gombo*: «pel Mare pel Lito per l’Alpe», o dal *Ditirambo I*: «di fiori di sogni e di pace». Dalla *Laus vitae*, invece: «a cercare a lottare a volere» (IV, 376; qui il piede ternario è quello del decasillabo anapestico), «di penne di pepli di chiome» (VI, 79), «nel gesto nel passo nel verbo» (VI, 142), «Non templi non are non tombe» (VII, 1), «di torqui di anelli di armille» (XII, 365), «di scherni di sfide di colpi» (XVI, 272), «e il fimo e la polve e la melma» (XVII, 284), «di ossa di nervi di vene» (XVII, 1088).

il cuore!	[L'ora]
<i>O tu, bionda foresta, amante immensa e senza nome,</i>	
<i>o tu che sogni verso i grandi cieli, tu che il fiume invisibile circonda</i>	[Le foreste]
<i>Come rifulge, innanzi l'alba, il cielo! Come, nel suo morir lento, la notte palpita! Oh come palpita! [...]</i>	[Suspiria de profundis]
<i>In qual sera purpurea chiudemmo gli occhi? Quale fu ne l'ora mortale il nostro dio? Da quale portentosa ferita esalammo la vita?</i>	[I poeti]
<i>Per quale amante? Per quale dominio? Per quale morte?</i>	[Laus vitae III, 70-72]
[...] « <i>Odimi</i> » io gridai sul clamor dei cari compagni « <i>odimi</i> , o Re di tempeste!	[IV, 92-94]
<i>Perché di subito amore anch'io t'amai, genitrice d'Atreo? Perché nella memoria mi giganteggia il tuo peplo simile alla scorza d'un mondo?</i>	[VIII, 148-152]
<i>trista come il suo vizio segreto, come il suo rimorso, come la sua paura, come la sua vergogna!</i>	[XVI, 60-63]
<i>Ma qual fra gli eroi fu l'eletto della tua speranza, o rinata anima mia? Qual più ti piacque? Qual tu volesti assemprare nel vittorioso avvenire?</i>	[XVII, 1177-1181]

Guarda il Parnete al ciel, come leggero!
Guarda l'Imetto roscido di miele! [Il fanciullo]

[...] *io* terrigena,
io mortal nato di sostanza efimera,
io prole della polvere! [Ditirambo II]

Dov'è la fonte? *dove sono* i frutti?
Dov'è Cyane azzurra come l'aria?
Dove coglierai tu con le tue mani
l'arancia aurata dalla cupa fronda? [L'oleandro]

Ah chi mi chiama? *Ah chi m'afferra?* Un tirso
io sono, un tirso crinito di fronda, [Baccha]

Concedi, o dio magnifico, se m'odi,
concedimi che immuni dalla brace
io dell'aquila serbi l'ali forti¹⁵ [Ditirambo IV]

Queste, infine, alcune anafore a contatto di vocativi scandite dall'interiezione:

O zona, ch'ei ti sciolga!
O rose, non vi dolga essergli letto! [Psiche giacente]

O cielo, *o* notte, chi v'attinse mai? [Suspiria de profundis]

E io dissi: «*O* figlie d'Atlante,
Atlantidi, corona ardente
delle Pleiadi, *o* Taigete,
o Elettra, *o* Celeno, [Laus vitae III, 115-118]

O Solitaria,
o Dolorosa,

¹⁵ Per comodità sono state riportate solo anafore a contatto, ma naturalmente anche le riprese distanziate possono farsi portatrici di un'*amplificatio* che anzi, proprio coprendo porzioni maggiori di testo, ne informa in modo più marcato il tono generale: si pensi all'interrogativa «Ove» che apre il *Ditirambo I* fino al v. 30 (per poi ritornare ai vv. 254-265), oppure i vocativi all'Estate che reggono la lode del *Ditirambo III*. Un altro fenomeno di ricorsività a distanza con effetti patetici consiste nel ribattere su un verso già di per sé enfatico, che si inserisce continuamente nel flusso discorsivo, quasi a volerne ribadire la tonalità fondamentale. Esempolari sono in questo senso la *geminatio* interrogativa «Che vuoi? che vuoi?» che trama la parte centrale del canto III della *Laus vitae* e – ancora dal primo *Ditirambo* – le sette occorrenze di un'altra epanalessi, «Scalpita, scalpita!», omologa quanto a tono.

<i>o Paziente,</i>	[IV, 382-384]
<i>O Ineffabile, o Ignoto,</i>	[V, 109]
<i>O Primavera, O Poesia,</i>	[XI, 211]
E quante ecatombi v'offrimmo, <i>o Zeus, o figlia di Leto,</i> <i>o Cipride madre di nostra</i> <i>gente, per quest'onda nefanda!</i>	[XV, 606-609]
<i>O Italia, o Roma! quel giorno</i> <i>tonerà il cielo sul Fòro.</i>	[XX, 209-210]
<i>O brivido su i mari taciturni,</i> <i>o soffio, indizio sùbito del nembo!</i> <i>O sangue mio come i mari d'estate!</i>	[<i>Furit aestus</i>]
<i>O prodigio! O metamorfosi!</i>	[<i>Ditirambo I</i>]
<i>O Forza, o Abondanza, o Vittoria,</i>	[<i>Ditirambo I</i>]
“ <i>O Apollo</i> ” geme tal novo dolore “prendimi! Dov'è dunque il tuo desio?” <i>O Febo, non sei tu figlio di Giove?</i>	[<i>L'oleandro</i>]
<i>O fulva fiera,</i> <i>o infiammata leonessa dell'Etra,</i>	[<i>Ditirambo III</i>]
<i>O Mare, o Alpe, ed io sarò lontano</i>	[<i>Il commiato</i>]

2. *Funzione strutturante*

Sono soprattutto le riprese a distanza, più o meno regolari e variate, a rivestire «un ruolo almeno potenzialmente logico-costruttivo sull'impianto globale della poesia» (Dal Bianco 1998, p. 210). Del resto, la ripetizione *tout court* è considerata «come una delle relazioni sintattiche e semantiche a cui è affidata la coesione del discorso» (Mortara Garavelli 2015, p. 185). Nel caso di D'Annunzio, tale funzione è riscontrabile a più livelli (di un testo, di una sua parte, di più testi contigui) e secondo varie modalità, di cui qui si offrirà una rassegna.

1. *Anafore ed epifore strutturanti*

1.1. Poema paradisiaco

Innanzitutto, l'ordine strutturale portato dalle ripetizioni a distanza può riguardare l'intera compagine testuale. Tipologia iterativa principale, su questo piano, è l'anafora. Nel *Poema paradisiaco* si trovano realizzazioni di quello che potrebbe essere considerato il tipo-base del procedimento, vale a dire l'anafora pura che scandisce le partizioni strofiche della poesia. È quanto avviene per esempio nel sonetto *Sopra un «Erotik»*, dove sia le quartine che le terzine sono introdotte dal verbo «Voglio», simmetricamente prolungato ai vv. 1 e 14 dall'articolo («Voglio un amore doloroso, lento # Voglio un letto di porpora, e trovare») e ai vv. 5 e 9 dalla congiunzione («Voglio che senza tregua in un tormento # Voglio che sia la torre alta granito»). Una struttura perfettamente scandita, quindi, che mira forse alla rielaborazione delle linee musicali dell'*Erotik* di Edvard Grieg a cui il titolo esplicitamente si richiama¹⁶. Similmente accade nella *Napea*, un altro sonetto benché fronte e sirma siano lì raggruppate in due strofe di otto e sei versi: la scelta tipografica marca lo stacco della sintassi (due periodi coincidenti, appunto, con la fronte e la sirma), ed è ulteriormente segnalata dall'anafora dell'avverbio ai vv. 1 e 9: «Lentamente dai cieli il Giorno inclina # Lentamente la curva ombra si stende». Allo stesso modo la fronte e la sirma del sonetto *L'erba* sono introdotte dall'anafora vocativa della parola chiave, a cui

¹⁶ Per De Michelis 1960, in effetti, l'esposta insistenza sul *verbum volendi* non esprimerebbe «nessuna volontà tesa a nessuna mèta precisa», e non servirebbe invece che per «porgere avvio alla fantasticheria disancorata che a strane plaghe naviga, rinnovandosi come l'onda a ogni ripresa» (p. 130).

si aggiunge la replica della relativa: «Erba che il piede preme, o creatura # *erba* immortale, o tu che il piede preme». Come l'anafora¹⁷, anche l'epifora può assolvere la medesima funzione ordinante, con un di più di energia conclusiva, ideale per formulazioni perentorie: locuzione privilegiata è qui il *non più*, che ben si attaglia al tono malinconico e al senso di irreparabilità di molte poesie del libro, e che chiude sia le sei strofe della *Romanza della donna velata*, sia le cinque di *Hortus larvarum*. O si veda ancora il sintagma-ritornello della ballata *Hortulus animae*, anch'esso programmatico: «Anima, lungi queste cose orrende! # arida. E lungi queste cose orrende! # consigli. E lungi queste cose orrende!». In questa poesia al ritornello si aggiunge l'anafora che introduce le due strofe principali («*Ti sieno cari* gli umili sentieri # *Ti sieno cari* i vecchi lauri ancóra»), dando luogo a una simploche perfetta. Una simile combinazione di anafora ed epifora si ha anche nelle nove terzine di *In vano*, ciascuna chiusa dalla martellante ripresa del titolo; nelle prime quattro terzine, però, l'epifora si associa all'anafora del pronome personale: «*Noi t'adorammo in vano* # *Noi ti seguimmo in vano* # *Noi t'aspettammo in vano* # *Noi vi cercammo in vano*». Lo stesso pronome ricompare in anafora al secondo verso delle due terzine successive, a loro volta aperte da due riprese versali variate da un solo lessema: «*Nessun dolente al mondo* / DA NOI FU consolato # *Nessun oppresso al mondo* / DA NOI FU vendicato». Anafore ed epifore collaborano insomma alla struttura rigorosamente parallelistica del testo e al suo ribattere monitorio sul complesso delle vanità mondane, fino al prevedibile «*Morremo in vano*».

Sempre nel *Paradisiaco* la ricorrenza epiforica consiste spesso e volentieri in vere e proprie rime identiche: la funzione strutturante della ripetizione si sovrappone quindi alla medesima funzione tradizionalmente svolta dalla rima. Oltre al caso delle sestine (*Suspensoria de profundis*), dove il fenomeno deriva direttamente dalla forma metrica adottata, a essere toccati sono per esempio alcuni sonetti: in *Un ricordo* (III) tanto le rime della fronte quanto quelle della sirma sono identiche a due a due e danno luogo a una disposizione simmetrica¹⁸, mentre la parola-rima «muta» di *La statua* (II) torna ai vv. liminari 1, 4, 5,

¹⁷ Altrove la ricorrenza strutturante dell'anafora non è così perfetta. Nelle *Mani*, p. es., la serie elencatoria è scandita da «*Altre*» solo in sette delle undici strofe pentastiche; inoltre l'anafora risulta talvolta attenuata mediante poliptoto («*Da altre*» alle strofe 4 e 5) o slittamento (nella strofa 9 «*altre*» è al v. 2). Nel caso di *O rus!*, invece, solo le quartine della prima parte sono introdotte dall'anafora copulativa (strofe 2-7), che marca il momento naturalistico-descrittivo del testo e che viene abbandonata con l'ingresso della meditazione soggettiva, dal v. 32. Sempre un'anafora polisindetica struttura il secondo sonetto della serie *La statua*: assente nella prima quartina, quasi per compensazione essa viene raddoppiata nella seconda, di cui scandisce i distici, peraltro ciascuno coincidente con una frase.

¹⁸ Nelle quartine: malore – giorno – in torno – stupore // stupore – in torno – giorno – malore. Nelle terzine: infinito – solo – si udiva // si udiva – solo – infinito.

8, 11, 14¹⁹. Ma anche componenti più ampi possono venire coinvolti: nelle strofe pentastiche della *Passeggiata* l'ultimo verso è sistematicamente in rima identica con il primo della strofa successiva (fatto salvo il verso isolato finale); speculari a questo principio, che è in ultima istanza quello dell'anadiplosi (oltre che la riproduzione del meccanismo delle *coblas capcaudadas*), sono le rime identiche che connettono il primo e l'ultimo verso di ogni strofa nella *Sera* e in *Aprile*, rimandanti piuttosto al dominio dell'*inclusio*.

1.2. Alcyone

In *Alcyone*, la gabbia anaforica ed epiforica tende a operare in modo diverso: mancano per esempio gli irrigidimenti in schemi di rime identiche, e in generale è riscontrabile un impiego maggiormente variato. Certo, casi analoghi a quelli appena visti non mancano: emblematico l'«Icaro disse» (eventualmente variato nel solo «Disse» e sostituito dal doppio vocativo «Icaro, Icaro» nel “congedo”) che apre ogni lassa del lungo *Ditirambo IV*, oppure il chiasmo perfetto che organizza i due movimenti sintattici principali di *Intra du' Arni*: «*Ecco l'isola di Progne # Ecco l'isola molle. / Ecco l'isola molle # Ecco l'isola di Progne*», con anche corrispondenza anaforica tra le due coppie di versi coinvolte. Un altro esempio di ricorrenza regolare è quello della simploche del *Novilunio*, ordinata sulla ripetizione parallela e assonanzata di «settembre» al primo e di «sempre» all'ultimo verso di ciascuna strofa.

Nel complesso, comunque, il lavoro di anafore, epifore e ritornelli strutturanti appare più elastico rispetto al *Paradisiaco*. Un breve confronto tra un testo pur nettamente organizzato da sistemi iterativi come *La sera fiesolana* e la rigida struttura di *Hortulus animae* sarà quanto meno indicativo. In entrambi i casi si ha il procedere parallelo di un sistema anaforico e di un sistema epiforico; nella poesia di *Alcyone*, anzi, l'epifora si espande e si autonomizza, dando vita a un ritornello isolato di tre versi. E tuttavia questa espansione consente variazioni interne che, tenendo ferme alcune anafore e la linea metrico-sintattica generale, svolgono il motivo della lode alla sera:

Laudata sii pel tuo viso di perla,
o Sera, e pe' tuoi grandi occhi ove si tace
l'acqua del cielo!
#

¹⁹ A volte equivoca, ma p. es. i vv. 5 e 11 rafforzano la corrispondenza estendendola a un intero sintagma («verso l'ombra muta»), ancora più ampio nel caso dei vv. 8 e 14, in clausola quindi di fronte e sirma («gesto che non muta»).

Laudata sii per le tue vesti aulenti,
o Sera, e pel cinto che ti cinge come il salce
il fien che odora!

#

Laudata sii per la tua pura morte,
o Sera, e per l'attesa che in te fa palpitare
le prime stelle!

Anche la serie anaforica conosce variazioni simili tra la prima e la seconda delle strofe principali (evidenzio le corrispondenze mancate): «*Fresche* le mie parole ne la sera / ti sien come *il fruscio* che *fan le foglie* # *Dolci* le mie parole ne la sera / ti sien come *la pioggia* che *bruiva*», salvo poi venire quasi del tutto disattesa nella terza, dove resta solo un richiamo metonimico alle «parole» attraverso la volontà della loro pronuncia: «Io ti dirò verso quali reami».

Quella appena delineata è una tendenza abbastanza generalizzata nel libro delle *Laudi*. In *Anniversario orfico*, per esempio, si ritrova la stessa iterazione del *verbum dicendi* che strutturava il *Ditirambo* di Icaro, salvo che qui le variazioni sono molteplici: lo scambio di battute tra l'io e la donna ignora la divisione in strofi saffiche del testo, cosicché il verbo che le introduce torna solo in alcune quartine; ma torna, soprattutto, con alterazioni poliptotiche, con inversioni, con aggiunte o con sottrazioni: «io dissi» per due volte, «Ed ella disse», «Dissi» ancora per due volte, «Disse ella», «Ella disse». Le occorrenze di «io dissi», inoltre, non sono mai anaforiche²⁰.

La sera fiesolana, comunque, non è esemplare solo per il trattamento dell'anafora; anche il suo tipo di ritornello è presente in diverse altre poesie di *Alcyone*, un ritornello cioè dal peso consistente (sempre di almeno tre versi) ma che anche per la sua ampiezza permette modulazioni assai differenti²¹. Così *La spica* (con il verso conclusivo che riprende, variato,

²⁰ Anafore variate di questo tipo sono anche in *L'aedo senza lira*, con i *verba dicendi* alla terza persona che sorreggono l'ammaestramento del «veglio»: «Meco ragiona il veglio [...] E dice # Così ragiona il veglio # Ei parla # Ei ragiona # Ei parla» (e cfr. nel componimento "gemello" *L'opere e i giorni* l'epifora di «il veglio dice», parallela alla triplice anafora «Di questo mese» che dà il via agli insegnamenti). In *Indizii* è invece riconoscibile un procedimento analogo a quello visto in *O rus!*: su sei terzine, solo le prime quattro sono aperte dall'anafora patetica «Ahimè». Qualcosa di simile accade anche in *Implorazione*: le due terzine del madrigale sono introdotte dall'epanalessi vocativa «Estate, Estate», che viene meno nei due distici (nell'ultimo però è recuperata, benché scempia e interna: «Sòffoca, Estate, fra le tue mammelle»). Cfr. anche il sonetto *L'ala sul mare*, con le sole quartine scandite dall'anafora del vocativo («*Ardi*, un'ala sul mare è solitaria. # *Ardi*, veggio la cera! È l'ala icaria»).

²¹ Ai due estremi ideali del trattamento, possono essere presi due testi contigui e per certi versi gemelli: *La tenzone* e *Bocca d'Arno*. Il primo riecheggia la struttura della ballata, e gli ultimi quattro versi (peraltro rilevati dallo stacco strofico) riprendono senza variazioni i loro omologhi della prima strofa: «Le lodolette catan su le pratora / di San Rossore / e le cicale cantano su i platani / d'Arno a tenzone». Tutt'altro che perfetto è invece il ritornello di *Bocca d'Arno*, dove anzi è solo il rientro tipografico degli ultimi cinque

il v. 1: «Laudata sia la spica nel meriggio!»):

con la vena selvaggia
col ciano cilestro
col papavero ardente,
cui l'uomo non seminò, in un manello.

#

Ma la vena selvaggia
ma il ciano cilestro
ma il papavero ardente
con lei cadranno, ahi, vani su le secce.

#

Ma la vena selvaggia
e il ciano cilestro
e il papavero ardente
laudati sien da noi come la spica!

O *Innanzi l'alba*, dove il ritornello occupa addirittura la metà dei versi di ciascuna strofa:

tramontando nell'abisso
le Vergilie,
le sorelle oceanine
che ancor piangono per Ia
lacerato dal leone.

#

tramontando nel pallore
le Vergilie,
le sorelle oceanine
minacciate dalla spada
del feroce cacciatore.

#

tramontano in tema e in duolo

versi di ogni strofa a segnalare la struttura. Minime e variate sono le riprese lessicali: «adora» (strofe 3 e 5), «colomba» (strofe 4 e 5), mentre «Fa un suo gioco divino / l'Ora solare» (strofa 4) diventa «Fa un suo divino gioco / la giovine Ora» (strofa 5). Nei casi in cui il ritornello si contrae nella ripresa epiforica di un singolo lessema, invece, si riscontra più di frequente la rigidità vista nel *Paradisiaco*: cfr. l'epifora «Ermione» che chiude le quattro lasse della *Pioggia nel pineto* («o Ermione» nella prima e nella quarta), o quella dell'avverbio «sempre» nel *Novilunio* («per sempre» nelle strofe 4-6). Si veda infine *Il fanciullo*: le rime epiforiche che strutturano le sette ballate possono in certi casi produrre serie di identità lessicali. Emblematiche le quattro occorrenze di «capelvenere» nella sezione V, ma anche e soprattutto l'intreccio etimologico, semanticamente pregnante, «s'allontana» – «lontana» (sette e due occorrenze rispettivamente) della sezione VII, contraddetto solo in chiusa dalla rima con «avellana» (che peraltro riprende, con tutto il suo distico, il finale della sezione III).

le Vergilie,
le sorelle oceanine
a cui l'Alba asciuga il volto
col suo bianco vel di sposa.

Più contenuto il ritornello delle *Madri*, sempre però a marcare la chiusura delle due strofe simmetriche che costituiscono il componimento:

teco attendono in pace
la genitura
le Madri.

Attendon dai sogni soli
la genitura
le Madri.

Un altro impiego di sistemi iterativi con funzione (anche) strutturante è riscontrabile negli esemplari alcionii in cui la *strofe lunga* dannunziana conosce le sue realizzazioni più dilatate: *La pioggia nel pineto*, *Le Ore marine* e *Il novilunio* (in un certo senso anche il *Ditirambo I*²²). La seconda, in particolare, con le sue anafore abbondanti e variate, il ritornello prima negato poi raddoppiato, la scansione simmetrica delle unità sintattico-intonative suggerita ma spesso disattesa, si qualifica come esempio-limite, e anche per questo rivelatorio, di un'organizzazione libera ma che proprio le ripetizioni contribuiscono a irregimentare. L'interrogativa «Quale delle Ore» con cui il testo si apre funge da colonna anaforica dell'intera poesia: nella prima strofa la domanda viene rilanciata e variata a più riprese («Quale delle Ore # quale delle Ore marine # quale delle vergini Ore # quale delle Ore divine»), mentre nella seconda la serie viene sostituita dall'anafora «Quella che», replicata tre volte a suggerire possibili risposte. Infine, a introdurre la strofa conclusiva, più breve, torna l'interrogativa duplicata questa volta a contatto: «Quale delle Ore, / quale delle Ore marine». Ma in parallelo a questa doppia serie si volge quella del sintagma-

²² Che condivide con *La pioggia nel pineto* la ripresa di un consistente gruppo di versi (vv. 1-17 riproposti, con un taglio di cinque versi, ai vv. 254-265; completo invece il ritorno nella *Pioggia*, benché con una minima inversione pronominale: vv. 20-32 e 116-128). In realtà nel *Ditirambo I* questa ripresa non pare sufficiente a compiere un lavoro strutturante, configurandosi meno come ritornello rispetto a quella della *Pioggia*, dove invece la maggiore vicinanza (e in generale la minor lunghezza del testo) e la posizione dei versi interessati (rispettivamente alla fine della prima e dell'ultima strofa) danno un senso di regolarità incomparabilmente più netto. Piuttosto, nel *Ditirambo*, delle anafore strutturanti andranno cercate localmente, come avviene nei lunghi canti della *Laus vitae* (cfr. più sotto): si veda p. es. l'anafora interrogativa «Ove» nella prima lassa (otto occorrenze) o le sette epanalessi esclamative «Scalpita, scalpita!» nelle ultime due.

verso «o Ermione», che nella prima strofa compare regolarmente a chiudere il movimento sintattico aperto dall'interrogativa; nella seconda, lo stesso vocativo si ripresenta con una triplice occorrenza, questa volta però all'interno di ciascuno dei tre periodi, che ne risultano così bipartiti. I quindici versi finali riannodano, sempre variandoli, tutti i fili: si è detto della doppia anafora interrogativa, ma i successivi tredici versi non fanno che espandere a mo' di ritornello i sei conclusivi della prima strofa, che da:

con gli occulti beni
che tu le désti,
t'accompagna nel viaggio
di là dai fiumi sereni,
di là dalle verdi colline,
di là dai monti cilestri?

diventa:

con gli occulti beni
che tu le désti,
col segreto linguaggio
che le apprendesti,
o Ermione,
t'accompagna nel viaggio
di là dai fiumi sereni,
di là dalle verdi colline,
di là dai monti cilestri,
o Ermione,
di là dalle chiare cascine,
di là dai boschi di querci,
di là da' bei monti cilestri?

Raddoppiamento del primo sintagma preposizionale «con [...] / che [...]», riproposizione identica degli ultimi quattro versi («t'accompagna nel viaggio # di là dai monti cilestri») e poi ripresa della struttura anaforica «di là da» con nuovi enti, eccezione fatta per i «monti cilestri» che ritornano però con l'aggiunta dell'attributo esornativo «bei»; il tutto inframmezzato con altre due riprese del sintagma vocativo.

Il sistema anaforico-epiforico a distanza, insomma, rappresenta una decisiva modalità sintattico-retorica di organizzazione della materia anche in *Alcyone*. Le manipolazioni più

libere a cui il sistema viene sottoposto consentono strutturazioni polivalenti, eventualmente in relazione dialettica con le articolazioni più rigide che le riprese possono produrre altrove anche nel libro delle *Laudi*. Rispetto al *Paradisiaco*, comunque, la singola novità di maggior rilievo appare il ricorso a ritornelli ampi e variati, che consentono una vasta gamma di modulazioni e una conseguente imprevedibilità pur nella costrizione²³.

1.3. Circolarità strutturale

Sono numerosi i casi in cui le ripetizioni conferiscono al testo una struttura circolare. Anche qui le realizzazioni possono essere plurime, a seconda sia della porzione di testo coinvolta – che può andare da un solo lessema a un'intera strofa –, sia della precisione con cui i membri della ripetizione si collocano a inizio e a fine poesia, sia infine del peso semantico della ripresa.

Per i singoli lessemi il fenomeno è interessante soprattutto quando a ritornare nel finale sono parole chiave del testo: *Hortus conclusus*: «*Giardini chiusi*, appena intraveduti # siete per me come un *giardino chiuso*», *Pamphila*: «Poi che nessun *amore* umano appaga # conoscerò tutto l'*amor* del mondo», *L'erba*: «*Erba* che il piede preme, o creatura # ove l'*erba* germoglia umile in pace», *L'ulivo*: «Laudato sia l'*ulivo* del mattino! # il casto *ulivo* in tutte le sue foglie», *Il nome*: «Donna, ebbe *il tuo nome* # d'uva nera *il tuo nome*», *I pastori*: «Ora in terra d'Abruzzi i *miei pastori* # Ah perché non son io co' *miei pastori*?»²⁴. Ecco invece alcuni esempi di ripresa dell'intero verso: *La passeggiata*: «Voi non mi amate

²³ Non che nel *Poema* manchino riprese di gruppi di versi, ma per quanto riguarda i ritornelli in senso stretto (o, quanto meno, nel senso in cui li si è trattati qui, per cui una condizione determinante è il ripresentarsi regolare del segmento interessato alla fine di unità strofiche), dell'utilizzo riscontrabile in *Alcyone* non c'è quasi traccia. Tra l'abbondare dei rigidi ritorni epiforici di parole o sintagmi, come si è visto accadere in *In vano*, *Hortus larvarum*, *La statua* (II), *Romanza della donna velata* e *Hortulus animae*, si segnala solo il caso di *Un verso*. Qui il verso del titolo, «E colei che non dorme è mia sorella» di Francesco Vannozzo, viene apposto in epigrafe e si ripresenta al termine della seconda e della terza strofa, benché in quest'ultima dandosi come verso-strofa isolato, secondo un procedimento non raro nelle clausole paradisiache. Niente a che vedere con i ritornelli alcionii, comunque. Sempre imparagonabili sono poi le rigide riproposizioni in finale di poesia di strofe precedenti, come nei casi di circolarità in *Aprile* e *L'incurabile* (per i quali cfr. più sotto).

²⁴ I tre esempi da *Alcyone* si distinguono dai primi – dal *Paradisiaco* – per il fatto che la seconda occorrenza non torna esattamente nell'ultimo verso della poesia nel caso dell'*Ulivo* e del *Nome*, mentre per quanto riguarda *I pastori* è la prima occorrenza a cadere nel secondo verso; anche qui è riscontrabile, insomma, una maggior libertà alcionia relativamente alla funzione ordinatrice della ripetizione. Non è comunque la regola: casi di precisione testa-coda non mancano nemmeno nel libro delle *Laudi*: cfr. l'anafora vocativa «*Settembre*, son mature le carrube. # *Settembre*, teco esser vorremmo ovunque!», al primo e ultimo verso delle *Carrube*, e l'epifora «Novilunio di *settembre*! # e non con le tue rondini, o *Settembre*!» nelle stesse posizioni nel *Novilunio* (la circolarità di questa poesia, unita alla regolare uscita epiforica di ogni strofa in «sempre», denuncia anche una possibile derivazione ballatistica, se è vero che uno dei titoli provvisori del testo era “Ballata di Settembre”, cfr. Roncoroni 1995, p. 709). Meno precisa, infine, la ripresa poliptotica in *All'alba*: «*All'alba* ritrovai l'orma sul posto # Per guatar l'*alba* disarmii la traccia»).

ed io non vi amo. Pure # perché voi non mi amate ed io non vi amo», *La spica*: «Laudata sia la spica nel meriggio! # laudati sien da noi come la spica!», *Intra du' Arni*: «Ecco l'isola di Progne # Ecco l'isola di Progne», *Terra, vale!*: «Tutto il Cielo precipita nel Mare # Tutto il Cielo precipita nel mare» (qui la seconda occorrenza è al terzultimo verso).

Casi di ripresa circolare più ampia sono invece in *Aprile*, dove nella chiusa è riproposta, con poche variazioni, la prima strofa:

Socchiusa è la finestra, sul giardino.
Un'ora passa lenta, sonnolenta.
Ed ella, ch'era attenta, s'addormenta
a quella voce che già si lamenta,
– che si lamenta in fondo a quel giardino.

Socchiusa è la finestra, sul giardino.
Un'ora passa lenta, sonnolenta.
Non altro s'ode, ne la luce spenta,
a quella voce che giù si lamenta,
– che si lamenta in fondo a quel giardino.

E nell'*Incurabile*, con la prima strofa che torna senza variazioni nel finale, salvo essere poi seguita da un distico a rima baciata che chiude la poesia. Di solito, tuttavia, quando la porzione di testo interessata si allarga la ripresa risulta maggiormente libera. Nel *Dittirambo III*, per esempio, gli ultimi tre versi attingono dall'*incipit* proponendone una sintesi variata²⁵:

O grande Estate, delizia grande tra l'alpe e il mare,
tra così candidi marmi ed acque così soavi
nuda le aeree membra che riga il tuo sangue d'oro
odorate di aliga di résina e di alloro,

tra l'alpe e il mare,
nuda le fervide membra che riga il tuo sangue d'oro
odorate di aliga di résina e di alloro!

²⁵ Ciò non vale solo per *Alcyone*, comunque: anche nella paradisiaca *Sopra un "Adagio"* il finale si limita a seguire la traccia della prima strofa, con ripresa libera di alcuni sintagmi e lessemi.

1.4. Funzione strutturante nella *Laus vitae*. Collegamenti anaforici

In *Maia* la dilatazione in certi casi abnorme del discorso, unita a una distribuzione della materia poco rispettosa delle simmetrie e delle proporzioni²⁶ fa sì che una funzione strutturante come quella rilevabile nelle altre due raccolte del *corpus* sia quasi del tutto assente. Non ci sono cioè canti interamente organizzati da ritorni di lessemi, sintagmi o versi, e la regolarità portata dalle iterazioni agisce per lo più a livello locale, riguardando porzioni relativamente limitate di testo. Da questo punto di vista, comunque, non sono poche le serie anaforiche di rilievo per il fenomeno qui trattato, e se anzi si estendono a tali sistemi iterativi le considerazioni di Jacomuzzi discusse in § I 1, 2.1., si riconoscerà il ruolo globalmente decisivo che la ripetizione svolge nell'ordinare un dipanarsi della narrazione che altrimenti rischierebbe sempre di disperdersi. Detto altrimenti, vale per molti luoghi della *Laus vitae* la dialettica, messa in luce da Jacomuzzi (1974b, pp. 42 e *passim*), secondo la quale proprio le iterazioni protratte costituirebbero allo stesso tempo uno strumento efficace di dilatazione anche estrema del discorso e l'argine che faccia scorrere tale discorso secondo itinerari prestabiliti. Si veda già l'*incipit* del poema: innanzitutto, dalla triplice epanalessi vocativa «O Vita, o Vita» si svolgono tre serie anaforiche, di cui le prime due quasi identiche:

O Vita, o Vita,
dono terribile del dio,
COME una spada fedele,
COME una ruggente face,
COME la gorgóna,
COME la centàurea veste;
o Vita, o Vita,
dono d'oblio,
offerta agreste,
COME un'acqua chiara,
COME una corona,
COME un fiale, come il miele

²⁶ Tra i molti («È peraltro giudizio concorde di tutti i lettori che a d'Annunzio non sia consentito un lungo respiro epico», Andreoli-Lorenzini 1993b, p. 894), si vedano i rilievi e il giudizio assai negativo che di questa distribuzione «sgangherata» dà De Michelis 1960, secondo il quale una simile difformità va ricondotta all'incapacità dannunziana di superare «lo iato fondamentale [...] fra l'atteggiamento lirico e la durata narrativa», l'incapacità cioè di riconoscere i limiti di un'ispirazione fondamentalmente inadatta al «poema costruito» (p. 237). Sulla frammentarietà immanente all'arte dannunziana, e quindi sulla costitutiva incapacità di pervenire «ad ampie e armoniche rappresentazioni della vita», cfr. anche il giudizio di Croce 1964, pp. 53 e sgg. (in partic, p. 55).

che la bocca separa
dalla cera tenace;
o Vita, o Vita,
dono dell'Immortale
alla mia sete crudele,
alla mia fame vorace,
alla mia sete e alla mia fame
d'un giorno, non dirò io
tutta la tua bellezza?

Poi, dal verso immediatamente successivo si apre una nuova sequenza di anafore interrogative:

Chi t'amò su la terra
con questo furore?
Chi ti attese in ogni
attimo con ansie mai paghe?
Chi riconobbe le tue ore
sorelle de' suoi sogni?
Chi più larghe piaghe
s'ebbe nella tua guerra?
E *chi* ferì con daghe
di più sottili tempre?
Chi di te gioì sempre
come s'ei fosse
per dipartirsi?

L'anafora, insomma, organizza quasi interamente la prima lassa del poema, e se quello appena esemplificato è forse il luogo maggiormente esposto sul quale verificare il fenomeno, certo non è l'unico. Passando invece alle anafore più distanziate, a cui viene demandato il collegamento tra le diverse lasse, si rileva una distribuzione più libera. La strofa appena riportata si chiude con questi sette versi:

Ah, *tutti* i suoi tirsi
il mio desiderio scosse
verso di te, o *Vita*
dai mille e mille vólti,
a ogni tua apparita,
come un Tiaso di rosse

Tiadi in boschi folti,
tutti i suoi tirsi!

Tra le iterazioni presenti mi interessano soprattutto quelle veicolanti un'idea di totalità: il sintagma inquadrante «tutti i suoi tirsi» e l'aggettivo indefinito «ogni». Si tratta, ovviamente, di una delle idee portanti del poema e del fare poetico dannunziano, teso com'è a un indiscriminato inglobamento (auto)celebrativo (cfr. § I 1, 2.1.); non è un caso, allora, che le altre quattro strofe del canto I la rilancino e ribadiscano, ciascuna venendo aperta sotto la sua insegna: «*Nessuna* cosa / mi fu aliena; / *nessuna* mi sarà / mai, mentre comprendo» (strofa 2), «*Vigile a ogni* soffio, / *intenta a ogni* baleno» (strofa 3), «*Tutto fu* ambito / e *tutto fu* tentato» (strofe 4 e 5). La corrispondenza lessicale è, in effetti, parecchio attenuata, tra variazioni sinonimiche e antitetiche, ma il concetto a cui questi attacchi strofici rinviano è il medesimo. Inoltre, i raddoppiamenti a contatto che coinvolgono di volta in volta il pronome chiave sottolineano ulteriormente l'idea e il richiamo anaforico tra le lasse.

L'esempio più celebre e smaccato di collegamento anaforico è però quello delle «città terribili», il cui inno occupa l'ultima parte del canto XVI. Qui ciascuna delle cinque strofe presenta in attacco la stessa struttura sintattica (con una piccola variazione nell'ultima) e ripropone il sintagma inarcato che dà il titolo alla sezione: «Gloria delle città / terribili, quando a vespro # Orrore delle città / terribili, quando su le vie # Febbre delle città / terribili, quando il Sole # Sonno delle città / terribili, quando dal fiume # Alba delle città / terribili, aurora che squilla». In questo caso, l'anafora non soltanto assicura una scansione ordinata ai 115 versi del brano, ma agendo da segnale macroscopico di riconoscimento ne esalta l'autonomia lirica rispetto al flusso narrativo del poema, in una dialettica tra ordine centripeto (all'interno della sequenza) e distacco centrifugo (rispetto alla totalità della compagine testuale)²⁷.

²⁷ Nel canto II un parallelismo sintattico marcato e fondato sull'iterazione connette due strofe consecutive (vv. 106-110 e 127-131): «Io t'abbandonai, / o mia carne, t'abbandonai / come un re imberbe abbandona / il suo reame alla guerriera / che s'avanza in armi # Io ti saziarai, / o mia carne, ti saziarai / come l'alluvione / sazia la terra / che più non la riceve». Oltre alla ripresa di sintagma vocativo «o mia carne», è notevole la riproposizione dell'identica struttura sintattica e la simile articolazione metrica: *geminatio* del verbo alla prima persona inframezzata dal suddetto sintagma vocativo, con rima identica seguita attraverso l'inarcatura dalla comparativa introdotta dal «come» e imperniata su una nuova ripetizione, questa volta poliptotica, del verbo; infine, una frase relativa a espandere la similitudine. Per un esempio di collegamenti anaforici a distanza più «liberi», strutturanti ampie porzioni di testo, si veda invece la preghiera a Erme del canto IX, che si dilunga per ben trenta strofe molte delle quali scandite dall'interiezione vocativa, eventualmente supportata dalla richiesta d'ascolto del poeta: «“O figlio di Maia” pregai # O Agorèo, cui piacque # O Infaticabile, e sonvi # O Macchinatore, e una stirpe # O Egemonio, m'odi # Odimi, o Enagonio # O Viale, come le vene # O Citaredo primo # O Maestro dei Sogni # O Psicagogo, se all'Ade». Non mancano poi richiami epiforici, benché generalmente circoscritti: cfr. p. es. la chiusa allitterante che torna a due strofe di distanza per marcare la notte di Patre nel canto V: «man tese di mendicanti, / riso ambiguo di prossenèti, /

Tra i due poli delle serie iterative a contatto e dei richiami pur attenuati a distanza, nella *Laus vitae* si dispiega un ampio spettro di soluzioni, quasi sempre però facenti perno sull'anafora. Si vedano le nove occorrenze di «Furonvi» e «vi furono», intrecciate con la serie di «altre» – in tutti i casi anafore pure – tra i vv. 148-220 del canto II, o le altrettante del vocativo «Zeus» nella parte centrale del canto VII. O, ancora, il mobile intreccio che sostiene per quasi 200 vv. il «canto amebèo della guerra» (canto XV), tutto giocato sul «melodioso [...] clamore / discorde» che contrappone «il lagno dei vinti» e «lo scherno dei vincitori»: proprio la coppia di lessemi «vinti» – «vincitori» scandisce le battute dialogiche, a loro volta ricche di rimandi interni²⁸.

Tornando invece ai vocativi, emblematico è il ventesimo canto, organizzato per quanto asimmetricamente sul ritorno del dedicatario «Enotrio»: tre occorrenze, con ripresa dell'intero verso e della prima parte del successivo («Enotrio, ora e sempre laudato / sii tu fra»), ai vv. 150-151, 161-162 e 169-170, e corrispondenza testa-coda a incorniciare perfettamente il canto – unico caso nella *Laus vitae* – tra il primo e l'ultimo verso («*Enotrio*, in memoria dell'ora # dei numi indigeti, o *Enotrio*»)²⁹.

e frode e fame in agguato # né i Rodii, né gli Ateniesi / di belle parole eran quivi; / ma frode e fame in agguato» (vv. 145-147 e 187-189); oppure, nella parte centrale del canto XV, l'epifora vocativa «Ulisside» che chiude tre strofe nella commemorazione del compagno caduto (vv. 399, 420 e 462).

²⁸ Nelle poesie dialogiche la ripresa di parole da una battuta all'altra svolge in effetti una funzione coesiva. In questo senso l'ultima parte del canto XV è emblematica, pullulando di repliche puntuali con cui i vincitori rovesciano le preghiere dei vinti in roboanti e sadiche promesse di supplizi. Cfr., per fare solo un esempio, questo triplice rilancio: «Ma il cuore vi tocchi / pianto di *vergini*, vagito / di *pargoli*, ululo di MADRI!» – «Le vostre *vergini* molli / le soffocheremo nel nostro / amplesso robusto. Sul marmo / dei ginecei violati / sbatteremo i *pargoli* vostri / come cuccioli. Il grembo / delle MADRI noi scruoteremo / col fuoco, e non rimarranno / germi nelle piaghe fumanti» (vv. 653-656 e 664-672). Per un esempio alcionio cfr. *Bocca di Serchio*, testo interamente strutturato sullo scambio dialogico tra Glauco e Ardi e ricco di queste repliche coesive.

²⁹ A margine va considerata una tipologia di riprese a distanza difficilmente catalogabili, e che si configurano sostanzialmente come fenomeni residuali rispetto a quelli discussi finora. Si tratta di ritorni «liberi», non definiti per la posizione nella strofa o nel verso né per una cadenza regolare; la messe di tali ritorni è, naturalmente, sterminata, ed è difficile discernere i casi davvero significativi. Ciononostante, alcuni richiami più marcati conferiscono un indubbio senso di ordine alla materia del testo. Nel canto XI della *Laus vitae*, p. es., il lunghissimo episodio, di grande peso ideologico, dell'apparizione in sogno delle Muse (vv. 274-567) è tutto tramato di ritorni a distanza: dal sintagma «aquile senza nido» che connota le Castalidi (quattro occorrenze: vv. 296, 306-307, 360 e 463) alle cinque occorrenze del verbo «venivano» che ne accompagna l'apparizione (vv. 295, 307, 316, 320 e 358); dal ribattere, enfatizzato dalle maiuscole, sull'«Uomo» e sull'«Orbe» pronti alla rinascita (vv. 333-336, 373-376 e 567), all'immagine della «fornace di gloria» nella quale le nove Muse classiche gettano i loro strumenti distintivi, compiendo il sacrificio simbolico per l'avvento della decima Musa (vv. 337, 342, 378). Proprio il triplice nome della Musa moderna torna a più riprese, ora unito ora disseminato nelle sue componenti: «Euplete! Eurètria!» S'udiva» (v. 400) – ««Energèia!» Fuggito» (v. 406) – «Euplete Eurètria Energèia» (v. 485) – «Dissi: «Euplete, decima Musa» (v. 505) – «odimi, Eurètria Energèia!» (v. 518). Sempre in *Maia*, un sintagma che a forza di ripetizioni si imprime nella memoria del lettore è senza dubbio «cari compagni», sorta di *leitmotiv* che punteggia il lungo racconto del viaggio in Grecia (canti IV-XV). La ricorsività del nesso, l'aggettivo sempre in posizione epitetica, la tendenziale fissità posizionale (spesso il sintagma costituisce la clausola del verso) danno a questa ripetizione un sapore epico, da stile formulare, massimamente verificabile nei canti di maggiore concentrazione, come il quinto (peraltro uno dei più narrativi del poema, con la visita alla suburra di Patre),

2. Ripetizioni e finali di poesia

La ripetizione è tanto più suscettibile di svolgere un ruolo strutturante quanto più si situa o comunque coinvolge i luoghi forti, maggiormente esposti, di un testo. Per quanto riguarda specificamente i finali di poesia, in D'Annunzio si rilevano due particolari modalità iterative i cui effetti sono ascrivibili a una funzione ordinatrice.

Innanzitutto, la tendenza sia paradisiaca che alcionia a riprendere nei versi conclusivi lessemi o sintagmi già presenti in modo sparso nel testo. Mi riferisco qui a riprese libere, escludendo dunque i ritornelli e le configurazioni circolari; proprio questa libertà dà il carattere principale al modulo in esame, che si costituisce come sintesi unificante di materiali lessicali precedentemente dispersi. In alcuni casi la ripetizione di una o più parole e la loro concentrazione si accompagna a una risemantizzazione delle stesse. In *Hortus conclusus*, per esempio, i tre versi della strofetta conclusiva, introdotti dal «Così», replicano due sintagmi dalla costruzione allegorica dei «giardini chiusi» che occupa tutti i 56 versi precedenti, esplicitandone il significato relativamente al rapporto poeta-Maria: «*Giardini chiusi*, appena intraveduti» (v. 1) – «pieni d'un sogno non sognato mai / gli occhi mortali» (vv. 53-54) – «Così la prima volta io vi guardai / con questi occhi mortali. Voi, signora, / siete per me come un *giardino chiuso*». Evidente è anche la centralità tematica della ripresa, che stabilisce il nucleo del rapporto io-tu all'insegna di una duplice distanza: quella dello sguardo contrapposto al tatto come conoscenza erotica («Chi osa? Chi vi prende?») sarà detto nella lirica successiva) e quella dell'umano contrapposto alla qualità divina della donna, che proprio qui assume definitivamente i caratteri di inaccessibilità sacrale prima solo accennati nella poesia *In votis*.

Se questa è una possibilità realizzativa, molto più spesso la sintesi finale non apporta

il decimo e il quindicesimo (dove però l'espressione è variata in «dolci compagni»). Il fenomeno è riscontrabile anche in alcuni dei poemetti alcionii più lunghi: numerose riprese di versi e sintagmi che punteggiano un testo di ampie dimensioni come *L'oleandro* lavorano a favore dell'unità complessiva dell'ecloga. Al di là dei nomi dei personaggi, le tre ninfe Erigone, Aretusa e Berenice e il poeta-Glaucò con i compagni Ardi e Derbe, che ritornano singolarmente o associati lungo tutto il componimento, sono molti i sintagmi che si segnalano per la frequenza delle riprese o per la pregnanza semantica. Sul primo versante spicca l'immagine del «bianco mare», presente con nove occorrenze (tutte epiforiche tranne una) e con una concentrazione nella quinta e ultima parte; su di essa viene peraltro instaurata una forte corrispondenza testa-coda, tra l'intero v. 4 e il conclusivo v. 482: «tra gli oleandri lungo il bianco mare? # tra gli oleandri lungo il bianco mare». Sempre epiforica è la quadruplicata occorrenza del «lauro trionfale» (vv. 40, 48, 211 e 400), locuzione centrale sul piano tematico, così come il *leitmotiv* del giorno imperituro: ««Il Giorno» disse pianamente Erigone / verso la luce “non potrà morire» (vv. 17-18) – «Splendea sul mondo un giorno imperituro» (206) – «E il giorno estivo non potea morire» (v. 416) – ««Il Giorno» disse “non potrà morire» (v. 432; per una lettura complessiva dell'*Oleandro* e una riflessione sulle implicazioni ermetiche di questa notazione temporale cfr. Mariano 1976, pp. 335-337).

con la sua attività combinatoria che uno sviluppo semantico minimo, quando non assente. L'effetto sarà allora, soprattutto, quello di "tirare le fila" del discorso, di radunare alcuni tasselli/motivi più o meno rilevanti dal punto di vista semantico e suggellare così il testo con una ricapitolazione delle sue linee musicali. Tra le due raccolte, il *Poema paradisiaco* risulta quella proporzionalmente più colpita, il che non stupisce, considerato il carattere prevalentemente sospensivo dello sviluppo sintagmatico che pertiene a questo fenomeno³⁰. Un'altra differenza sensibile, che comunque conferma il rilievo precedente, è rappresentata dalla discreta frequenza con cui le sintesi paradisiache coinvolgono sintagmi o interi versi, laddove in *Alcyone* prevalgono le riprese di lessemi, non di rado, peraltro, dal valore semantico marginale. Ecco comunque un paio di esempi con ripresa di sintagmi. Dal *Buon messaggio*, dove il sovrapporsi dei ritorni è tale persino da renderne disagevole la messa in evidenza:

«E le piccole *foglie in cima ai rami*

#

questo bene! – O sorella, dunque *in cima*

ai rami, ai rami teneri, è la prima

foglia? e brilla? E tu hai dunque raccolta

#

E tu cantasti già qualche canzone

#

brama! Oggi TUTTA LA BONTÀ S'ADUNA

IN QUEL CUORE che seppe ogni disgusto:

TANTA BONTÀ CHE PARMÌ ISMISURATO

IL CUORE... – E dimmi, dunque, dimmi: *in cima*

ai rami, ai rami teneri, è la prima

foglia? e brilla? E tu hai dunque cantato?

Per un caso alcionio, *Il Gombo*:

Tutto è quivi alto e puro

e funebre come le plaghe

ove duran nel Tempo

i grandi castighi che inflisse

³⁰ In questo senso, anche per il fenomeno in esame sono emblematiche le sestine di *Suspiria de profundis*, dove il ritorno di tutte le parole-rima nel terzetto finale è obbligato dalla norma metrica stessa. Per il valore frequentemente sospensivo della ripetizione nel *Paradisiaco* (e per il carattere esemplare delle sestine citate) cfr. §§ I 3 e I 6.

il rigor degli iddii

agli uomini obliosi del sacro

limite imposto all'ansia

del lor desiderio immortale.

#

visibile enigma divino

che inebria di spavento

e d'estasi L'ANIMA UMANA

CUI TRAVAGLIANO IL PESO

DEL CORPO E LO SFORZO DELL'ALE.

#

O Tantalide a u d a c e

#

Tutto è quivi alto e puro

e funebre e ai cieli superbo,

memore dell'umane

grandezze e dei castighi divini.

Ed in nessuna plaga

con più guerra, ahi, L'ANIMAA U D A C E

TRAVAGLIARONO IL PESO

DEL CORPO E LO SFORZO DELL'ALE.

Per quanto riguarda la ripresa di singoli lessemi, mi terrò alla lirica conclusiva di *Alcyone*, *Il commiato*. Lì, quasi tutte le parole piene dell'ultima quartina saffica, che funziona da congedo per l'*envoi* dell'«ode», hanno almeno un corrispettivo, magari con variazioni, tra i versi che la precedono:

Ode, così gli parla. Ed alla suora,
che vedrai di dolcezza lacrimare,
dà l'ultimo ch'io colsi in su l'aurora
giglio del mare.

L'«ode» era già ai vv. 112 e 113 (nel secondo caso proprio con un vocativo), il sintagma «gli parla» al v. 147, la «suora» al v. 141, il «mare» ai vv. 93, 109 e 174. Si aggiungano «dolce» (v. 34), «lacrime» (v. 102), l'aggettivo *ultimo* (vv. 92 e 115), «coglie» (v. 134), mentre il verbo *vedere* è presente, con le variazioni poliptotiche del caso, ai vv. 11, 14, 146 e 178. Solo i lessemi «aurora» e «giglio», insomma, restano irrelati, benché il primo evochi per antonimia l'ora vespertina che caratterizzava simbolicamente il congedo elegiaco della prima parte («Ma cade il vespro, e tempo è d'esulare», v. 73; «Mai fosti bella,

ahimè, come in quest'ora / ultima, o Pania!», vv. 91-92). In questo caso è proprio l'abbondanza dei richiami a generare la sensazione di un recupero riepilogativo, che ben si attaglia del resto alla funzione di commiato – globalmente inteso – affidata a questa poesia.

Il secondo fenomeno da esaminare, relativamente ai finali di testo, rappresenta uno dei rari casi di modulo iterativo a contatto dotato di una certa pertinenza strutturante. È ciò che avviene quando a una ripetizione nei versi finali venga affidato il compito di marcare la chiusura ritmico-sintattica o “tematica” del discorso, grazie a una posizione rilevata o a una particolare pregnanza semantica nell'economia del testo. Una funzione di questo tipo è stata riconosciuta (Dal Bianco 1998, p. 236) alle coppie anaforiche collocate negli ultimi due versi della poesia, in una sorta di slittamento a inizio verso del tradizionale ruolo demarcativo svolto dalla rima baciata del distico finale in forme metriche quali l'ottava, il sonetto elisabettiano, ecc. Da tale punto di vista, tuttavia, il *corpus* dannunziano risulta carente: sono pochissime le anafore pure nei finali di lirica, e mai a marcare il distico conclusivo³¹. Anche non limitandosi strettamente agli ultimi due versi, la casistica resta comunque poco nutrita: un'anafora grammaticale e per di più attenuata dalla congiunzione: «*Ella* così pose il giogo / a l'artefice superbo. / *Ed ella* non disse verbo. / Splendeva come in un rogo» (*Il giogo*); e una simploche, questa invece rilevatissima ma grazie soprattutto al sintagma epiforico, laddove l'anafora è ancora grammaticale benché duplice:

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

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

[*L'arca romana*]

In ogni caso la disposizione delle repliche finali, anche quando ammicca all'anafora, appare generalmente più libera. Così è per esempio per la triplice occorrenza di «udremo» nel finale del *Cervo*, con rispettivamente un'anafora solo sintattica e un'anafora solo metrica: «*bramire. Udremo* a notte le sue lunghe / *muglia, udremo* la voce sua di toro; / *sorgere* il grido della sua lussuria / *udremo* nei silenzi della Luna»; un principio analogo segue anche *La muta*, benché l'iterazione sia meno rilevata: «con la sua muta *va verso* il

³¹ Fa eccezione, apparentemente, *Le Ore marine*, ma al di là della debolezza di un'anafora solo grammaticale (e al di là del fatto che i versi coinvolti sono tre), la configurazione iterativa nel suo complesso obbedisce a una strategia assai più ampia e del tutto estranea al modello del distico baciato.

canile, / *va verso* Oleggio ricca di filande. // Vapora il fiume le sterpose lande».

Ma si è accennato all'epifora, che nell'*Arca romana* mostra bene il suo potenziale in termini di effetto di chiusura impresso alla sequenza (per questo valore del modulo, cfr. § I 3, 2.). Si tratta in realtà dell'unico caso alcionio, e nondimeno proprio la rima identica risulta una delle configurazioni iterative più diffuse nei finali di poesia, grazie alla sua forte presenza nel *Paradisiaco*. Lo stilema può intervenire in componimenti già rimati e inserirsi nello schema preesistente; allora la corrispondenza lessicale piena rafforzerà ulteriormente la regolarità di base, come nelle quartine a rime alternate dell'*Inganno*, di cui l'ultima infila addirittura due rime identiche (e si noti la *geminatio* con triplicazione dell'avverbio):

Oh questa gran rinunzia e quest'oblio
di tutto, ai piedi tuoi! Sii benedetta.
(L'anima non avrà giammai l'oblio,
giammai l'oblio, giammai). Sii benedetta.³²

Altrove l'epifora compartecipa a una soluzione metrica non rara nel *Poema paradisiaco*, vale a dire l'aggiunta, alla fine del componimento, di una coda di uno o due versi isolati dal punto di vista strofico, in funzione di suggello. Quando ciò accade, la rima identica, iper-connotando un modulo che già di per sé segnala la chiusura, vede a sua volta potenziato il suo effetto risolutivo. Si veda *L'incurabile*: sei strofe di sei versi ciascuna, regolarmente rimate (schema ABBAAB), e dopo l'ultima, che peraltro è l'esatta ripresa della prima, conclude la poesia un distico a rima baciata identica AA: «Ma perché quest'immagine *t'assale*, / Anima? Che tristezza oggi *t'assale*?». Ancora più marcato, quasi didascalico, l'effetto della rima baciata identica che chiude *Le mani*, perché la corrispondenza non si limita alla parola-rima, ma coinvolge praticamente l'intero verso-strofa aggiunto in coda: «Noi sentimmo, così, che ne la frale / palma chiuder potevano esse un mondo / immenso, e tutto il Bene e tutto il Male: // Anima, e tutto il Bene e tutto il Male»³³.

³² Così anche nel *Sogno* in terzine dantesche, dove gli ultimi quattro versi (terzina + verso-strofa isolato) riprendono la rima identica dei vv. 4 e 6 e gliene accoppiano un'altra: «– Dormi? Dormi? – Ella non rispose mai. / Il lenzuolo pareva di lei men bianco. / Su la terra nessuna cosa mai // vedran gli occhi più bianca di quel bianco». Nell'altro *Sogno*, in quattro quartine come *L'inganno* benché questa volta a rima incrociata, oltre alla rima identica si trova nel finale una saturazione iterativa che eccede il tentativo di descrizione unitaria (caso peraltro non raro nel *Paradisiaco*): «Io non odo i MIEI passi. Io sono come / un'ombra; il MIO dolore è come un'ombra; / è tutta la MIA vita come un'ombra / vaga, incerta, indistinta, senza nome».

³³ Forse memore, per tipologia iterativa e per la comune presenza del vocativo *anima*, oltre che per la posizione conclusiva nel testo, di questo finale da *Serres chaudes* di Maeterlinck: «Et la tristesse de tout cela, mon âme ! et la tristesse de tout cela !» (*Âme*). Peraltro la poesia in questione contiene diverse immagini ospedaliere che si ritrovano nelle paradisiache *Le tristezze ignote* e *L'incurabile*, senza contare che anche il distico finale con rima identica e vocativo «Anima» di quest'ultima riecheggia la chiusa di *Âme* (cfr.

Anche fuori dalle configurazioni anaforiche o epiforiche la funzione strutturante delle iterazioni finali è percepibile quando esse tocchino nuclei tematici della lirica di cui accompagnano la chiusura, magari suggellandola con una *pointe* vagamente sentenziosa. Tra i casi emblematici vanno annoverate senz'altro le alcionie *Meriggio* e *La morte del cervo*. Nella prima si ha il gioco, ai limiti della concettosità tra l'antitesi e la figura etimologica, della coppia *vita-morte*: «In tutto io vivo / tacito come la Morte. // E la mia vita è divina». Se il valore ideologico di questa trafila non ha bisogno di essere rimarcato, non è da meno l'ultima celebre quartina della seconda poesia citata:

Bellissimo m'apparve. In ogni muscolo
gli fremeva una vita inimitabile.
Repente s'impennò. Sparve *Ombra* labile
verso il Mito nell'*ombre* del crepuscolo.

La confusione tra ombre che l'iterazione poliptotica riflette quasi iconicamente accompagna il dileguarsi della creatura mitica, in un evento che se non è di perdita definitiva – sono ancora di là da venire le creazioni mitiche culminanti nel «folle volo» e conseguente scacco di Icaro – rimane comunque di grande peso nell'evoluzione spaziale e cronologica, latamente narrativa, dell'avventura alcionia (cfr. Mariano 1976, p. 321: la vicenda del Centauro «suggella con una enorme indicazione di lontananza [...] il tempo della grande Estate», e sui «significati ermetici di chiusura (*sparve, ombra, crepuscolo*)» dell'ultima quartina «per la prima volta la vicenda di *Alcione* ha un sussulto, nel senso di un “sentimento dello spazio”, che improvvisamente invita all'umano»)³⁴.

Andreoli-Lorenzini 1993a, p. 1181).

Un altro caso paragonabile è in *Sopra un «Adagio»*, dove l'aggiunta del distico isolato e la rima identica segnano uno slittamento simile, in termini di interiorizzazione idealistica, a quello che chiude *La sera*. In questa l'ultima quartina svela la consistenza immaginativa della figura femminile: «Per consolarmi in ore di tristezza / io ti creai de la più pura essenza, / fantasma immarcescibile, ma senza / consolare la mia vera tristezza». Mentre nella prima l'*explicit* «o spiritale / regina di quel morto *paradiso* / che tace eternamente, // o vana luce di quel *paradiso* / morto ne la mia mente!» è letto così da Macri 1997: «Quindi *regina e mente* si commutano reciprocamente nella stessa *mente*, letto-bara di entrambe» (p. 7, c. d. t.). Interessanti sono, per concludere, le anafore o epifore sintattiche collocate su un unico verso, particolarmente adatte a marcare la chiusa proprio in virtù della loro concentrazione. Non a caso il modulo dà luogo a due dei finali alcionii più memorabili: «che ieri / m'illuse, che oggi t'illude, / o Ermione» (*La pioggia nel pineto*), «Il ponente schiumò ne' suoi capegli. / Immensa apparve, immensa nudità» (*Stabat nuda Aestas*).

³⁴ Altri esempi. La quartina di congedo del *Ditirambo IV*: «*Icaro, Icaro, anch'io nel PROFONDO / MARE precipiti, anch'io v'inabissi / la mia virtù, ma in eterno in eterno / il nome mio resti al MARE PROFONDO!*», dove l'eroica dichiarazione d'intenti si sposa con la proliferazione iterativa. Così anche nell'ultima terzina del sonetto *O Giovinezza!*, pur meno altisonante: «*Odo altro suono, VEDO altro bagliore. / VEDO in occhi fraterni ardere vive / lacrime, odo fraterni petti ansare*». Oppure, saltando dall'epilogo al prologo paradisiaco, cfr. *In vano*: «*D'innanzi a noi, nel buio, / la Morte è senza face. / – Gloria! – Morremo in vano*». Infine può essere annoverato tra questo gruppo il gioco etimologico, tra epifora e anadiplosi, che chiude l'ultima saffica dell'*Ulivo*: «*Tocca l'anima nostra come tocchi / il casto ulivo in tutte le sue foglie; / e non sia parte in lei che tu non veda, / Onniveggente!*». A margine un breve cenno a *Maia*, esclusa per ragioni di

3. Catene isotopiche

Una funzione di tipo organizzativo delle ripetizioni è attiva anche sul piano semantico, quando le riprese che punteggiano una poesia creano una catena isotopica riferibile al suo nucleo tematico. L'ampiezza dei canti della *Laus vitae* rende consigliabile privilegiare, per un'esemplificazione, il *Poema paradisiaco* e *Alcyone*. Catene isotopiche salienti dal punto di vista tematico sono comunque rilevabili anche in *Maia*. Si veda, per fare solo un esempio, quella dei lessemi «Deserto» e «bellezza» nel canto XIX: il primo ricorre sei volte e sempre maiuscolo, a ribadire il valore simbolico dell'ultima tappa del poema, il secondo segna l'avvenuta conquista da parte del poeta del proprio potere di assunzione e di sublimazione estetica delle forme del mondo³⁵:

Il Mar glauco, il Deserto roggio
io li travaglio d'amore
indefesso e li trasfiguro
in bellezza infinita
che una pare e sempre disvaria.

[XIX, 118-123]

Per le altre due raccolte, testi che presentano (serie di) ripetizioni di parole chiave sul piano tematico abbondano. Mi soffermo su due esempi, uno per raccolta, in cui queste serie creano un intreccio particolarmente significativo. Dal *Paradisiaco* prendo la lirica incipitaria, l'appello programmatico *Alla nutrice*, dove le catene isotopiche pregnanti sono almeno cinque. Quella di «nutrice», innanzitutto, riprende il titolo e regge l'allocuzione del testo con due vocativi anaforici; in quanto affetto a-erotico del poeta, inoltre, questo personaggio si pone sulla soglia come anticipazione delle altre figure femminili ideali della raccolta, la sorella Anna e la madre. Altra replica pregnante è quella di «anima», ossia la parte di sé su cui il soggetto del libro gioca il suo tentativo di conversione: non stupisce allora che questa ripetizione a distanza funga in qualche modo da

comodità espositiva dalla trattazione del fenomeno. Canti che si chiudono su iterazioni di un certo rilievo in realtà non mancano: una *geminatio* nel XV («*Voliamo voliamo*, cavalli / di fuoco, sul fango dei vinti!»), un'anafora sintattica esclamativa nel XVI («*oh Alba*, o risveglio dell'Uomo / eletto al dominio del mondo!), una concentrazione parallelistica e trionfalistica di possessivi nel XVII («cantar tu potrai dal *tuo* pieno / petto i *tui* dii ne' *tui* templi») e il motto delle *Laudi* nel XXI e ultimo: «ché *necessario* è navigare, / vivere non è *necessario*».

³⁵ Risposta e compimento della missione affidatagli da Zeus: «Combattere e vincere i mostri / non ti varrà su la Terra / se trasfigurarli non sai, / Aedo, in fanciulli divini» (*Laus vitae* VII, 269-273)

catalizzatore per la serie della *(ri)nascita* («natività», «rinata», «natale», e si veda la datazione in calce: «Natale del 1892») e per quella della *purezza* (due occorrenze di «[notte] pura», a cui si associa la serie metaforica: «bianco», «bianchi», «bianchezza immacolata», e due occorrenze di «candor»). La ricerca di purezza tra gli affetti più innocenti e la conseguente rinascita morale sono effettivamente due tra i nuclei tematici principali di tutto il *Paradisiaco*, e non è un caso che fin dall'*incipit* siano presenti e intrecciati fra loro, ribadendosi di continuo e coinvolgendo anche la stessa serie di *anima*: cfr. «Una NATIVITÀ / novella, in un candor di nevi intatte», «*anima* RINATA / e del candor NATALE circonfusa!» (e prima ancora all'*anima* era stato associato l'attributo «semplice»). Le catene iterative, insomma, definiscono nel loro intersecarsi i nodi tematici della poesia e, potenziate in questo dalla sua posizione liminare, dell'intero libro: la donna amata di un amore che è *caritas* e non *eros* (la «sororizzazione dell'*eros* demonico» di cui parla Macrì 1997, p. 67), l'anima ansiosa di purificazione e rinnovamento.

Vale la pena di scegliere anche per *Alcyone* un testo ideologicamente di primo piano come *Meriggio*, per verificare intrecci iterativi e semantici di sicuro valore. Le serie chiave mi sembrano quelle di «silenzio» (3 occorrenze, in un caso «silente»³⁶), «nome» (6 occorrenze, in un caso «nomai»), «uomo» (4 occorrenze, in due casi l'aggettivo) e quella etimologica, che riprende ancora una volta il titolo, «Meriggio» – «meridiano». A queste si possono aggiungere l'anafora poliptotica a distanza «obliviosa» – «oblio» e la duplice occorrenza di «bonaccia». Nella prima parte della poesia, descrittiva del paesaggio marittimo (vv. 1-56), le serie iterative del *silenzio*, della *bonaccia* e dell'*oblio*, magari direttamente accostate (cfr. «l'oblio silente» e «Bonaccia, calura, / per ovunque silenzio») concorrono a delineare il quadro di calma irreal e di stordente calore che propizierà l'estasi panica. Estasi che prende il via con l'irruzione dell'*io* al v. 58 (prima solo affiorante al v. 11: «se ascolto»): da lì si svolgono le altre catene, significativamente al negativo: «Perduta è ogni traccia / dell'*uomo*», «Ogni duolo / *umano* m'abbandona», «Non ho più nome», «E non ho più nome», fino alla doppia sintesi:

non han più l'usato nome
 che suona in labbra *umane*.
 Non ho più nome né sorte
 tra gli *uomini* [...]

L'annullamento completo dà già nello scatto euforico, e una *correctio* introduce l'ultima

³⁶ Ma cfr. anche «Voce non suona» (a sua volta ripetuto, con chiasmo), «si tace» e «non ha sussurri».

occorrenza di «nome», questa volta pienamente affermativa e saldata con la serie dell'ora meridiana: «ma il mio nome / è Meriggio». Proprio la serie del *meriggio* compie in questa associazione un salto qualitativo, che carica enormemente di senso quella che era alla prima occorrenza una semplice notazione temporale «E sento che il mio vólto / s'indora nell'oro meridiano» (vv. 69-71; e lo stesso significato poteva essere attribuito, prima del finale della poesia, al titolo). Va infine rilevato come l'enfasi anche ideologica che le serie iterative delle ultime due lasse portano con sé influisce retroattivamente su quelle della prima parte: l'«oblio», per esempio, che partecipava alla descrizione dell'afa silenziosa, intensificandola, svela *a posteriori* il suo valore anche programmatico, ossia la dimenticanza virtuosa dell'umano e del nome – in questo veramente equiparati – come condizione dell'esperienza panica.

3. *Effetti di sospensione e di chiusura*

L'arresto della corrente informativa e la pausa introdotta al fine di indugiare su una determinata porzione del discorso sono tra le caratteristiche essenziali di ogni fenomeno iterativo, connaturata al riproporsi identico di segmenti testuali (Lausberg 1969, p. 132). A seconda delle strategie che regolano il suo impiego, tuttavia, la ricorsività lessicale può esasperare o meno questo effetto immanente, arrivando in certi casi a negarlo, se non del tutto, almeno in buona parte. Una tale evenienza si verifica frequentemente anche in D'Annunzio, e ai fenomeni che la procurano sarà dedicato il paragrafo § I 5. Qui invece si tratteranno i moduli iterativi che tendono con più energia a ostacolare il progresso idealmente lineare del discorso. Occorre però introdurre una macro-distinzione preliminare che orienterà le analisi di questo paragrafo: da un lato, si tratteranno i rallentamenti locali, quando le repliche costringono a soffermarsi su *loci* circoscritti del testo; dall'altro, sarà da verificare come l'effetto di sospensione arrivi di frequente a coinvolgere l'intera poesia, configurandola quindi come un gioco di continui ritorni, con poco riguardo per lo sviluppo logico-sintagmatico.

1. *Anafore e pause della progressione sintagmatica*

Molti degli esempi portati in § I 1 potrebbero figurare in una rassegna di tali arresti del discorso tramite ripetizioni. Il che non sorprende: se è vero che le riprese e soprattutto le anafore a contatto tendono «a sottolineare e quindi a isolare idealmente momenti particolari del testo [...] spingendo in buona sostanza sul pedale della lirica» (Dal Bianco 1998, p. 210), è ovvio che in un poeta di per sé incline alla magniloquenza come D'Annunzio questi momenti risultino particolarmente propizi a un indugiare enfatico. Non è il caso di riproporre i medesimi esempi: ognuno potrà verificare come soprattutto le epanalessi e le riprese anaforico-parallelistiche producano un indubbio rallentamento della progressione discorsiva a favore di un'impennata verticale del tono. Quest'ultimo non è comunque che uno degli effetti che scaturiscono da *geminaciones* e anafore a contatto. Se nel paragrafo citato si sono visti alcuni casi in cui l'epanalessi dava più nello sfumato che nel roboante (uno su tutti: il «chi sa dove, chi sa dove!» della *Pioggia nel pineto*), anche l'impuntarsi lirico delle anafore può dar vita a pause più rilassanti e trasognate, come accade non di rado nei quadri naturalistici di *Alcyone* o nei suoi diffusi momenti evocativi:

Il vento che le tocca
tocca anche le tue palpebre un po' stanche,
tocca anche le tue vene delicate;

[*La tenzone*]

Forse l'anima mia, quando profonda
sé nel suo canto e vede la sua gloria;
forse l'anima tua, quando profonda
sé nell'amore e perde la memoria

[*Bocca d'Arno*]

Ecco una nave in vista
tra il Serchio e il Gombo.
È carica di marmi,
è carica di sogni

[*Le madri*]

Antigone dall'anima di luce,
Antigone dagli occhi di viola,
l'Ombra che solo nell'esilio truce
egli amò sola.

[*Anniversario orfico*]

Glauco, e ti reco il vin di Chio nell'otro,
quel che bevesti un dì sul tuo fasèlo,
quel che in argilla si faceva di gelo

[*Gorgo*]

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

[*L'incanto circeo*]

t'accompagna nel viaggio
di là dai fiumi sereni,
di là dalle verdi colline,
di là dai monti cilestri?

[*Le Ore marine*]

la melodia
che fan tra i vinchi
che fan tra i giunchi
delle ripe rimote

[*Il novilunio*]

obliato anche agosto
sarà nell'odor del mosto,
nel murmure delle api d'oro;

*per tutto sarà l'oblio,
per tutto sarà l'oblio;*

[*Il novilunio*]

Nel *Paradisiaco*, l'effetto di tali configurazioni appare piuttosto quello di caricare alcuni concetti o semplici particolari descrittivi di un languore estenuato, magari all'insegna della facile cantabilità (comunque frequente anche nei casi alcionii):

voi su' freschi vènti
da le selve ascose
non odor di rose,
non odor di timo
avrete [...]

[*In votis*]

aspirò con ansia che fu viva
oltre l'ora, oltre l'ora fuggitiva,
oltre la luce della sera estiva

[*Hortus conclusus*]

Qualche cosa era in me, di quel soave.
Pure, voi non mi amate ed *io non vi amo*.
Pure, quando vi chiamo, *io non vi chiamo*
per nome. E il vostro nome è quel de l'Ave:

[*La passeggiata*]

Chiuse le labbra *ai baci*,
chiuse per sempre *al nome*

[*L'ora*]

Siamo dunque fedeli
poi che tanto ridemmo,
poi che tanto piangemmo
sotto immutati cieli!

[*Invito alla fedeltà*]

Giungono a le finestre
(come tarde le barche!)
un odor di bitume,
un odore silvestre.

[*Le tristezze ignote*]

Ancóra qualche rosa è ne' rosai,
ancóra qualche timida erba odora.

[*Consolazione*]³⁷

³⁷ Pause come queste sono difficilmente rinvenibili in *Maia*, dove è sempre dietro l'angolo lo sconfinare delle coppie anaforiche nel diretto innalzamento oratorio. Il tono può tuttavia distendersi in rievocazioni affettuose, come quella familiare, di sapore paradisiaco: «ché pel sangue mi corse / *pensier della madre*

1.1. Iterazioni anaforico-parallelistiche grammaticali

Anche nella *Laus vitae* si trovano alcuni indugi descrittivi modulati sul raddoppiamento anaforico e su una struttura parallelistica. Rispetto ad *Alcyone* vi si rileva comunque una più scoperta e programmatica volontà celebrativa, di lode inclusiva ai molteplici aspetti della divina «Diversità» della vita: cfr. il vento: «*Il vento è qual bronzo che squilli, / il vento è qual riso che rida / qual gioia che canti*» (IX, 90-92) e il mare: «*Più della terra / antico, nutrito di morti / ma di nascimenti fecondo, / più della terra è bello, / più della terra è sicuro*» (IX, 258-262); di nuovo le acque: «*Vario sapore hanno le acque / che corrono d'oriente / o corron di settentrione*» (XII, 211-213)³⁸. Nell'ambito di questo fenomeno, spicca in *Maia* la frequenza con cui il parallelismo anaforico si dà come esclusivamente grammaticale: l'iterazione di sole parole vuote si rende disponibile ad accogliere qualsiasi oggetto, incasellando così i *realia* nella loro nominazione celebrativa. Si è visto (§ I 1, 2.) che il modulo ha come sbocco quasi inevitabile quello di espandersi in enumerazioni talvolta estenuanti, con effetti di intensificazione patetica e sostegno alla costruzione sintattica (questa seconda funzione sarà affrontata in § I 5). Finché però la ripetizione si limita alle due/tre occorrenze, l'esito dominante consiste in un arresto, di volta in volta evocativo, descrittivo, (auto)celebrativo, del flusso del discorso. Riporto alcuni esempi, in aggiunta a quelli già incontrati nel corso della trattazione, comunque lontani dall'esaurire una casistica veramente ricca:

con le nari come
inquiete alette,
con le labbra come
parole dette,
con le palpebre come
le violette.³⁹

[*Laus vitae* II, 181-186]

lontana, / *pensier delle dolci sorelle / e del mio focolare*» (*Laus vitae* IV, 258-261); oppure si veda l'interrogazione elegiaca che apre il ricordo della primavera fiesolana: «*Chi mi consolerà, mentre / vivo sotto cieli pur dolci, / chi mi consolerà dei soli / spenti, dei giorni caduti?*» (XI, 64-68).

³⁸ Paragonabili a questi esempi le lodi del cipresso e dell'oleandro nel canto VI: «*Cipresso, e parvemi allora / soltanto conoscer la tua / meditabonda bellezza, / commisto al palmite ricco, / sul fianco dei colli silenti, / su le correnti dell'acque*» (vv. 22-27) e, più insistita ed enfatica, «*Oleandro, e allora t'elesti / in riva ai ruscelli fiorito / per inghirlandar la mia Musa / che ama danzare e lottare, / che tratta l'incudine e il sistro, / che onora la grazia e la forza, / che loda il pastore e l'eroe*» (vv. 31-37).

³⁹ Qui il parallelismo è rafforzato dalla triplice uscita del «come» e dalle altrettante rime in *-ette*.

[...] O dio Sole,
tu la bevi ed ella rinasce,
tu l'ardi ed ella s'irrorà. [V, 95-97]

Ma la ricordanza immortale
d'una bellezza più maschia,
d'una voluttà più possente,
mi brucia, mi crucia. [...] [XI, 222-225]

La nostra gioia più fiera
la nostra conquista più grande
noi non le canteremo. [XIV, 93-95]

Intera nel cor tu mi fosti
con le moltitudini cieche
con l'enormità dei clamori
con la veemenza degli atti. [XVIII, 89-92]

ch'io divenni il mostro biforme,
lo snello centauro
d'ugne senza ferro
di levità senza orme. [XIX, 68-70]

risa volubili come
avvolgimenti d'aura, roche
di troppa allegrezza talora
come i canti delle colombe,
come i murmuri dei ruscelli. [XIX, 139-140]

Diffuso anche in *Alcyone*, il modulo è quasi del tutto assente dal *Paradisiaco*⁴⁰: tale mancanza rientra in quella più generale che riguarda le strutture elencatorie, alle quali – lo si è detto – le iterazioni anaforico-parallelistiche tendono spesso e volentieri, specie se grammaticali. Ecco comunque alcuni *specimina* dal terzo libro delle *Laudi*, dove sarà da notare come la configurazione si presta non di rado o alle accensioni patetiche o agli indugi evocativi e descrittivi di cui si è parlato in apertura⁴¹:

⁴⁰ Ho rilevato solo due casi, di cui uno con ripresa appena più distanziata ma messa in rilievo dalla rima: «non balenò che un pensiero / su l'anima sbigottita. / Da quell'attimo la vita / non ebbe che un sol mistero» (*Il giogo*) e «E piega ella il suo volto doloroso / e piange ella ne l'anima immortale» (*Vas mysterii*).

⁴¹ Al di fuori dell'anafora i parallelismi iterativi a contatto sono comunque diffusi, come si vedrà anche relativamente alla figura della connessione (cfr. più sotto). Questi alcuni esempi più liberi, coinvolgenti parole piene: «Oggi tutta la *bontà* s'aduna / in quel cuore che seppe ogni disgusto: // tanta *bontà* che parmi

Quivi io farò la mia trebbia,
quivi batterò la mia mèsse [Ditirambo I]

Quel che ieri mi nocque, or non mi nuoce;
quello che mi toccò, più non mi tocca. [La tenzone]

Chi loderà il Bisenzio

E chi la Pescia e l'Era?
E chi la Pesa e l'Elsa?
Chi la Greve e la Sieve? [I tributarii]

Passano per la macchia,
vanno verso la ripa,
tra i mucchi di legname,
tra i cumuli di stipa, [I camelli]

tra il Sagro e il Giovio,
tra la Pania e la Tambura, [L'Alpe sublime]

che braccia più vaste possiede
e silenzi più intenti
e rapidità più sicura; [Il Gombo]

al mio cavallo Folo
dagli occhi d'elettro,
dal ventre di veltro, [L'ippocampo]

tu che sciogli le zone,
che succingi le vesti,
che sfreni le danze, [Ditirambo III]

ismisurato / il cuore...» (Il buon messaggio), «Ella stende l'angoscia sua nel sonno. / L'angoscia è forte, e il sonno è così lieve!» (Aprile), «o antico Autunno, in qual mai tempo e dove / m'erano queste cose godimento / sommo? in qual tempo, dove, se a me intento / queste cose oggi paiono sì nuove?» (O rus!), «Era uno strano giorno. / Oh il giorno tanto pallido era in torno, / pallido tanto che faceva stupore» (Un ricordo III, con gradatio); «O vento li combatte, / o pioggia. Né vento né pioggia» (Laus vitae XII, 61-62), «Congiunto fui alla colpa / come la vèrtebra è congiunta / alla vèrtebra nella schiena» e «bello era e triste di bellezza / e di tristezza gorgónee» (XVII, 845-847 e 973-974); «Ella s'inclina al Sole che la cuoce, / verso la terra onde umida erba nacque; / s'inclina e più s'inclinerà domane / verso la terra ove sarà colcata» (La spica), «La fava anzi la luce / vello, scemante la luna; la fava, / anzi che compia lo scemar la luna, / batto; e refrigerata la ripongo» (L'opere e i giorni), «il vel che vi bagnò forse la Grazia, / forse il velo onde fascia / la Grazia questa terra di Toscana» (Pace), «Mani cupide premono i miei fianchi / turgidi (sembra che gli arsi occhi bevano / prima che i labbri) mani mi sollevano / su arsi volti, di polvere bianchi» (L'otre), «di rincontrarsi un dì, se non in cima? / Quel dì voi canterete un inno istesso / di su la cima» (Il commiato).

dalla spiaggia *che* i Càbiri nutrica,
dall'isola *che* sta di contro all'Ebro.

[*La Vittoria navale*]

tra cannelle *di* stridulo oro secco,
tra pigro sparto *di* pallor bronzino.

[*Il commiato*]

1.2. *Versi bimembri anaforici*

Un ultimo fenomeno meritevole di considerazione è quello delle frequenti anafore (molto più raramente epifore) che, giocate tutte all'interno dell'unità versale, ne marcano la struttura bipartita, magari isocolica; questi versi bimembri (o trimembri) anaforici producono un rallentamento del flusso discorsivo proporzionale all'azione centripeta e di messa in rilievo svolta dall'iterazione interna (legata, perciò, anche al grado di autonomia sintattica del verso in questione), oltre naturalmente all'ampiezza e al peso semantico dei lessemi o sintagmi coinvolti. Alcuni esempi tra i molti:

mentre io parlava, mentre io v'ascoltava,

[*La passeggiata*]

Chi osa? Chi vi prende? Chi vi tiene?

[*La passeggiata*]

in una sola onda, in un sol fiume

[*La sera*]

Morta è Selene; morte son le Argire;

[*La Naiade*]

A la prima rugiada, al primo raggio

[*La buona voce*]

ed è immobile. Ed è prona la mano.

[*L'incurabile*]

Tu non morrai; tu non avrai riposo;

[*Suspiria de profundis*]

come un fiale, come il miele

[*Laus vitae* I, 12]

in ogni luogo, in ogni evento,

[I, 79]

su i carri, su i navigli,

[II, 17]

Quante voci, quanti richiami,

[II, 82]

Contra i nembi, contra i fati,

[IV, 211]

né i Rodii, né gli Ateniesi

[V, 187]

della febbre, dell'agonia,

[VII, 150]

era già luce, era già fiamma.

[XI, 392]

pei vulcani, pei lampi,

[XI, 514]

di fimo, d'ânace, d'aglio,

[XVII, 97]

un che di aspro, un che di ferino

[XVIII, 101]

Ove gli urli, ove i canti, ove i balli?

[*Ditirambo I*]

Ecco le sferze, ecco i crotali,

[*Ditirambo I*]

verso il Gombo, verso il Serchio,

[*Meriggio*]

non insania, non dolore;

[*L'Alpe sublime*]

Ecco l'erba, ecco il verde, ecco una canna.	[<i>Bocca di Serchio</i>]
Di spruzzi, di sprazzi, / di fiocchi, d'iridi	[<i>L'onda</i>]
Mi scapiglio, mi scalzo, mi discingo.	[<i>Baccha</i>]
Immensa apparve, immensa nudità.	[<i>Stabat nuda Aestas</i>]
Si scrollò, si squassò, si svincolò.	[<i>La morte del cervo</i>]
Tra i due porti, tra l'uno e l'altro faro,	[<i>L'incanto circeo</i>]
anche laggiù su l'istmo, anche a Corinto,	[<i>L'uva greca</i>]
S'io pensi o sogni, se tal volta io veda	[<i>Il vulture del Sole</i>]

2. Epifore

All'altro estremo del verso, le epifore a contatto, in particolare se metriche e sintattiche insieme, portano *naturaliter* con sé un marcato valore di chiusura, che le rende ideali per i finali di strofa se non dell'intera lirica (cfr. § I 2, 2., a cui si rimanda per altri e più marcati esempi, in particolare per quanto riguarda i finali di poesia):

Nei roseti le rose estenuate cadono, quasi <i>non odoran più</i> .	
L'Anima langue. I nostri sogni vani chiamano i tempi che <i>non sono più</i> .	[<i>Hortus larvarum</i>]

Le mani de le donne che incontrammo una volta, <i>e nel sogno, e ne la vita</i> : oh quelle mani, Anima, quelle dita che stringemmo una volta, che sfiorammo con le labbra, <i>e nel sogno, e ne la vita!</i>	[<i>Le mani</i>]
---	--------------------

Ma non l'opaca morte ne le bare sterili; ben, la pace in che tu <i>sogni</i> verso i cieli: dormir teco, <i>sognare</i> tutti i tuoi <i>sogni</i> . –	[<i>Le foreste</i>]
--	-----------------------

Ella non soffre. <i>Continuamente</i> quante d'innanzi a lei passano vite! Ella muove le labbra scolorite ne la preghiera <i>continuamente</i> .	[<i>L'incurabile</i>]
---	-------------------------

«Qual fu il tuo buon dèmon?» «Il rischio,
il rischio dagli occhi irretorti.»
«La buona virtù?» «*Il piè leggero*,

Ospite, *il mio piè leggero!*»

[*Laus vitae* VI, 165-168]

Sorvolano le rondini quel vetro
lieve cui godon rompere coi bianchi
petti: una piuma cade e corre al *mare*.
E di là dalle verdi canne i monti
di Cori son cilestri come il *mare*.

[*Lo stormo e il gregge*]

Come si sarà dedotto dagli esempi, il fenomeno interessa specialmente il *Poema paradisiaco* e il rilievo andrà esteso al complesso dei moduli epiforici a contatto, il cui utilizzo nella raccolta del '93 appare sovrabbondante sia se confrontato con quello degli altri due libri sia, direi, in assoluto⁴². Ciò va con ogni probabilità ricondotto a quella che sembra la tendenza paradisiaca generale, vale a dire un impiego della ripetizione che marchi fortemente il ricadere del discorso su se stesso, in un continuo contraddire gli accenni di uno sviluppo sintagmatico.

La sproporzione si mantiene anche quando si considerano gli impieghi più liberi dell'epifora, che si avvalgono della mancata coincidenza tra piano metrico e piano sintattico per creare effetti abbastanza variegati. Ne è un esempio la creazione di anafore (metriche) che siano contemporaneamente epifore (sintattiche): in casi del genere il doppio travalicamento del confine versale dà un'illusione di dinamicità che le pause sintattiche, cadendo appena dopo il *rejet*, immediatamente smorzano, quando non cancellano del tutto:

Nutrice, da cui bevvi la mia vita
prima, ne le cui braccia ebbi il sopore
primo!, se da la tua bocca appassita

[*Alla nutrice*]

Autunno, io non sentii mai così forte
la tristezza che tu solo diffondi
– quante di me ne' tuoi boschi profondi
son cose morte tra le foglie morte! –

come ieri. Fu ieri la suprema
tristezza e fu l'amor supremo. Ah mai,
ne l'ore più segrete, mai l'amai
come ieri. Ancor l'anima ne trema.

[*Autunno*]

⁴² Basti pensare al fatto che, mentre le epifore semantiche a contatto si aggirano intorno alla quarantina di casi nei due libri delle *Laudi*, il *Paradisiaco* – assai più breve per numero di versi – ne fa registrare più di 60.

Guarda. Ti dà la terra tutti i suoi
pensieri. Lèggi. Mai per le sue forme
visibili ella espresse più profondi
pensieri. (Io ben li leggo ora, da poi
che tu nel giorno più non mi nascondi
il sole.) Guarda come ella s'addorme
ne' suoi pensieri. - Che faremo noi?

[*Nell'estate dei morti*]

Amare, amare ancóra
come amammo, ancor dire
quelle parole, udire
quelle parole, e l'ora

[*Invito alla fedeltà*]

simile a un giglio. Io non ti vidi mai
così pallida, mai su 'l mio dolore
così pallida. Un giglio ne la notte...

[*Suspiria de profundis*]

E per un esempio dalle *Laudi*:

Ed ei si volse, ei si volse,
Orfeo si volse! La donna
perduta fu, dallo sguardo
perduta! Ritrarla dovevi
nelle inesorabili fauci.

[*Laus vitae IX, 684-688*]

Altrove, sempre in presenza di una dialettica tra metrica e sintassi, è solo la seconda occorrenza a finire in *rejet*, o comunque in attacco di verso⁴³: «e i casolari *sparsi*, i bianchi fumi / *sparsi* – dentro, la pentola che bolle» (*O rus!*), «Tu non morrai. Per te *sempre la luce*; // per te, pur ne le tenebre, *la luce*; / *sempre la luce*. È il tuo, misero, un dio» (*Suspiria de profundis*, con epifora duplice), «Seguitò per *i campi*. Erano vasti / *i campi*. A quando a quando, di lontano» (*L'esempio*), «Come *ci dissetammo!* Quanto volte / *ci dissetammo!*» (*L'oleandro*). Ma la coppia può eventualmente giocare tutta sul *côté* sintattico, con serie di pause interne al verso: «Or conviene *il silenzio*: alto *silenzio*. Oscuro / è il sogno del futuro» (*I poeti*), «Su le scotte di *randa!* Borda / *randa!* Su le drizze di flocco! / Issa flocco!» (*Laus vitae V, 19-21*). Se l'arresto portato dall'epifora rimane netto, la sfasatura tra i confini sintattici e metrici rende la sequenza più mossa, e non è un caso che nei due

⁴³ Più raramente la prima: «L'invincibile odore de la morte / *mi soffocava*. E bene, *io soffocai*.» (*Un sogno II*).

esempi citati dalle *Laudi* predomini una particolare concitazione (per questi effetti di instabilità, si veda il prossimo paragrafo)⁴⁴.

3. Ripetizione con connessione di due termini

Ampliando lo sguardo e includendo i fenomeni di ripetizione giocati anche a distanza, merita una considerazione specifica la discreta frequenza con cui compare la figura della connessione⁴⁵, consistente nell'associare, tramite la ripresa, termini che nella loro prima occorrenza erano separati. Benché gli effetti a cui questo modulo può venire piegato non siano univoci, anche per le molteplici interazioni tra la coppia lessicale interessata e il contesto, il valore di sintesi riepilogativa e/o di concentrazione semantica che spesso la figura porta con sé autorizza una sua trattazione nel paragrafo corrente. Di fatto, il principio che ne è alla base appare il medesimo della ripresa – vista in § I 2, 2. – nei versi conclusivi di una poesia di lessemi o sintagmi disseminati lungo tutto il testo, e proprio i casi in cui la sintesi cade in finale di strofa o di lirica mostrano meglio questa funzione

⁴⁴ Spingendo oltre l'interazione mobile dei piani metrico e sintattico, si arriva a casi di completa sovrapposizione che annulla la distinzione tra anafora ed epifora: casi, cioè, in cui la parola ripetuta costituisce un segmento sintattico a sé stante, che si inserisce nel periodo e nel verso (eventualmente già accidentati da pause interne) interrompendoli. Così nel *Buon messaggio*: «Non pianga. Tornerà quel suo figliuolo / a la sua casa. È stanco di mentire. / Tornerà. Né vorrà più mai partire: certo, più mai. Da troppo tempo è solo. // Domani tornerà...»; ma cfr. soprattutto questa strofa dell'*Incurabile*: «Silenzio. La finestra è aperta un poco / sopra l'orto. Silenzio. Entra talora / un soffio subitaneo che sfiora / il letto. Un suono di campane fioco / giunge. Silenzio immenso. A poco a poco / il cielo, ch'era argento, s'indora». Lo stesso principio agisce in alcuni incisi, per quanto il rallentamento non sia altrettanto marcato: «una dolcezza indefinita / che vela un poco, sembra, le sventure / nostre e le fa, sembra, quasi lontane» (*La passeggiata*), «Invisibile il fiume de l'oblio / le circonfonde // sole: e i poeti, soli, impallidire / guardan le chiome verso i cieli spenti» (*Le foreste*). Si noti comunque l'esclusività paradisiaca degli esempi riportati, a conferma di una concentrazione in quella raccolta dei moduli iterativi portatori di una sospensione marcata. Tale esclusività, inoltre, va messa in relazione con la forte incidenza della dimensione allocutiva: la concorrenza di ripetizioni e frantumazione intraversale è un portato della tensione dialogica o comunque vocativa che anima molte poesie del libro, come rilevato anche da Macrì 1997, pp. 84-85.

⁴⁵ Né Mortara Garavelli 2015 né Lausberg 1969 – se non sbaglio – contemplano questa figura, presente invece in Frédéric, senza che però vi sia associato un nome specifico. Frédéric 1985 parla di «répétition avec connexion», intesa come «mouvement de reprise qui fait voisiner, au sein d'un même groupe syntaxique ou d'un même groupe rythmique, deux termes ou deux groupes de termes ou même encore un terme et un groupe de termes qui, lors de leur première apparition, appartenaient à deux groupes syntaxiques/à deux groupes rythmiques différents» (p. 161). Il movimento opposto è chiamato specularmente «répétition avec disjonction (dissociation)» (p. 162), benché precedentemente, nel confronto con la terminologia ereditata dalla retorica tradizionale, vi si era fatto riferimento con il nome di *regressio* (da Quintiliano, cfr. p. 55). In questo lavoro le due figure – che in mancanza d'altro chiamerò *connessione* e *disgiunzione* – saranno considerate un po' più liberamente. Innanzitutto contemplando anche casi di ripresa a distanza, laddove Frédéric a fini esemplificativi non riportava che ripetizioni a contatto; poi trattando la nozione di «gruppo» con una certa elasticità, anche perché la dinamica di avvicinamento/allontanamento può talvolta giocarsi all'interno dello stesso gruppo ritmico o sintattico. In generale, considererò connessione il fenomeno per cui due lessemi o sintagmi prima distanziati o comunque con debole o nullo rapporto logico-sintattico vengono ripresi e associati sia dal punto di vista spaziale, sia attraverso un legame logico-sintattico più stretto. Per quanto riguarda la disgiunzione, comunque, per il suo operare non sintetico e concentrante ma analitico e diffusivo la figura sarà analizzata in § I 5, 4.3.

riepilogativa. In *Vas mysterii*, per esempio, ai vv. 50-51 compare l'equiparazione, di esplicito gusto decadente, del letto alla tomba⁴⁶, qui in forma di similitudine: «andrà verso *il mio letto* / come verso una tomba»; nella strofa finale il paragone ritorna, ma questa volta con una sintesi analogica che stringe ancor più nettamente i due termini: «*Il mio letto è una tomba*». Restando nel *Paradisiaco*, è esattamente all'ultimo verso di *O rus!* che viene riproposta, con inversione chiastica, la coppia botanica *timo* e *menta*: «Qual più abonda, / il *timo* in questi pascoli o la menta?» (vv. 51-52) – «sentendo la sua menta ed il suo *timo*». Qui, come nel caso precedente, l'avvicinamento non è solo spaziale e sintattico ma anche logico: nella prima occorrenza i due termini erano separati sia dall'epifrasi sia dal rapporto disgiuntivo in cui la domanda li poneva; nel finale l'accostamento sintagmatico si associa alla sintesi portata dalla congiunzione copulativa in luogo della disgiuntiva (peraltro senza che questo implichi una risposta alla domanda – o meglio: la ripresa dei due lessemi parificati suggerisce un'indifferenza al dubbio quantitativo, del resto pretestuoso, espresso in precedenza). In *Maia* lo stesso procedimento può riguardare una singola lassa, come nel canto IV, con l'immaginata impressione della sorella al ritorno dell'io («*perduto* / credendo il fratello suo CARO», vv. 299-300) che diventa certezza in chiusura di strofa («del CARO fratello perduto», v. 315, ancora con chiasmo, qui duplice). Trafila lievemente più complessa nel canto XI: «E *nella rossa fornace* / ove struggevasi un fiume / di bronzo # *nella fornace di gloria*» (vv. 337-339 e 342) – «come quel fiume di bronzo / in quella *fornace di gloria*.» (vv. 377-378). Ma a venire toccato può essere il finale dell'intero canto: «E poi fa ch'io *beva l'oblio*» (IX, v. 693), riprende e completa l'invito-comando di Erme a «non *bevere l'onda* / obliosa» (vv. 643-644).

Al di là delle motivazioni più o meno plausibili sul piano logico-semanticamente della ripetizione unificante, l'esigenza maggiore a cui il modulo viene incontro sembra comunque essere quella di un ritorno musicale e, al limite, di ordine strutturale. Non altro appare il valore della sintesi che l'ultimo verso dei *Tributarii* opera su due sintagmi precedentemente separati: «*Questa è la foce*; e quanto / paese l'acqua corre» (vv. 41-42) – «Dai monti l'acqua corre a questa foce» (v. 70)⁴⁷. Ugualmente in *Lo stormo e il gregge*: «Sorvolano le *rondini* quel vetro» – «un bel fanciullo vien con le sue capre» – «Equa ride alle *rondini* e alle capre» (questo l'*explicit*). Tale funzione riepilogativa è rintracciabile in altre

⁴⁶ Una delle diverse isotopie che nel *Paradisiaco* rinviano a quel *milieu*. Relativamente al binomio letto-tomba (metonimia, virata sull'erotico-sensualistico e sul macabro, di quello tradizionale amore-morte), si vedano almeno *Sopra un'aria antica*: «il letto profondo / come tomba» e *Sopra un «Erotik»*: «Voglio un letto di porpora, e trovare / in quell'ombra giacendo su quel seno, / come in fondo a un sepolcro, l'Infinito».

⁴⁷ Il ruolo strutturante della ripresa è ancora più evidente se si considera che l'ultimo verso si riallaccia circolarmente anche al primo della poesia («Questa è la bella foce»).

liriche alcionie: i vv. 281-284 dell'*Otre* concentrano in una quartina, mediante puntuali riprese lessicali e nell'ordine esatto di apparizione, le peripezie dell'oggetto "narrante": «So nelle loro generazioni / diverse l'acqua, il latte, l'olio tacito; / so il sangue umano e so l'afflato pànico / e so le metamorfosi dei suoni»⁴⁸. Più esplicitamente, è il poeta stesso a dare conto del procedimento, in *Meriggio*: «E l'alpi e l'isole e i golfi / e i capi e i fari e i boschi / e le foci *ch'io nomai*». Tutti i referenti dell'elenco, in effetti, erano già stati nominati⁴⁹, e la ripresa sincronica li unifica in un ritorno funzionale alla loro liquidazione definitiva in quanto enti con nomi umani («non han più l'usato nome / che suona in labbra umane»)⁵⁰.

4. Riprese di sintagmi e di versi. Un testo esemplare

Se in merito alla connessione si è potuto intravedere un utilizzo delle ripetizioni volto a contraddire lo sviluppo sintagmatico del testo su un piano più ampio di quello locale, è soprattutto mediante le riprese di sintagmi e di (gruppi di) versi, eventualmente combinati tra loro, che la singola lirica può assumere l'aspetto di una struttura globalmente statica, magari molto mossa al proprio interno, ma in definitiva bloccata sul punto di partenza o quasi. La raccolta fra tutte emblematica è, come accennato, il *Poema paradisiaco*. Viste le implicazioni su larga scala del fenomeno, per illustrarlo lo si verificherà anzitutto *in re*, partendo dall'analisi di una poesia da questo punto di vista estrema, benché non isolata nella sua oltranza: *Hortus larvarum*.

⁴⁸ L'«acqua» compare ai vv. 27-29, il «latte» al v. 65, mentre l'«olio» è introdotto tramite la metonimia «oliva» (v. 73) e la perifrasi mitologica «castità palladia» (v. 77). Dopo l'introduzione del «sangue» (v. 93) si ha un primo riepilogo: «O uom che m'odi, *acqua* di fonte, bianco / *latte*, *olio* lene, quanto ebbi nel fianco, / non vale il *sangue* tuo meraviglioso!» (vv. 102-104). Ai vv. 140 e 222, infine, compaiono rispettivamente l'«afflato» del'Egipane e il «suono» che il pastore esprime dall'otre-cornamusa.

⁴⁹ Con l'esclusione di «golfi». Queste le prime occorrenze degli altri lessemi: «Alpi» (v. 25), «isole» (v. 20, ma singolare già al v. 17), «Capo» (v. 16), «Faro» (v. 17), «boschi» (v. 47), «foce» (v. 28).

⁵⁰ Esistono casi in cui l'arresto prodotto dalla sintesi viene contraddetto mediante una sua rifunzionalizzazione in favore di un rilancio del discorso. Per esempio, in un momento ideologicamente "caldo" della *Laus vitae* come la dichiarazione della «quadriga imperiale» che guida la vita dell'io, l'enunciazione dei quattro pilastri riprende e unifica i lessemi chiave già comparsi negli ultimi sette versi della settima strofa del canto (il XIX, vv. 141-147): «*Volontà*, Vittoria senz'ale / in me ferma sempre! Nudrita / di rai, *Voluttà*, calda e ascosa / come sotto il pampino l'uva! / ORGOGLIO, uccisor dispietato! / *Istinto*, fratello del Fato, / dio certo nel tempio carnale!». L'investitura solenne cade così in attacco della strofa successiva, con la nomina concentrata dei quattro elementi nei primi due versi, e però dalla quadruplicata ripresa si apre un'espansione appositiva (retta dall'iterazione di «quadriga») che copre tutti i ventuno versi della lassa: «*Volontà*, *Voluttà*, / ORGOGLIO, *Istinto*, quadriga / imperiale mi foste, / quattro falerati corsieri / [...]». Mediante il collegamento interstrofico, la connessione arresta il discorso sul momento topico, ma allo stesso tempo fa di questo momento il nucleo di partenza per un nuovo sviluppo. Arresto e rilancio convivono nella medesima attuazione dello stilema, dando un'ulteriore prova della duttilità con cui D'Annunzio tratta i suoi dispositivi formali (si vedano anche i prossimi paragrafi).

Il bel giardino in tempi assai lontani
 occultamente pare lontanare.
 Le fonti, chiare di chiaror d'opale,
 fan ne la calma suoni dolci e strani.
 Nei roseti le rose estenuate 5
 cadono, quasi non odoran più.
 L'Anima langue. I nostri sogni vani
 chiamano i tempi che non sono più.

O danze, arie di tempi assai lontani,
 voi che in qualche dimora secolare 10
 facean su 'l virginale risonare
 dolentemente così bianche mani:
 mani di donna avida ancor d'amare,
 non più giovine, non amata più:
 e voi movete questi sogni vani, 15
 arie di tempi che non sono più!

O profumi di tempi assai lontani,
 voi che nel fondo de le vuote fiale
 lasciaste la dolcezza essenziale
 così che par che un spirito n'emani 20
 (forse ne le segrete anime tale
 un sol ricordo non vanisce più):
 e voi guidate i nostri sogni vani,
 profumi, ai tempi che non sono più!

O figure di tempi assai lontani, 25
 voi che il tessuto pallido animate,
 ninfe su fiumi, cacciatrici armate
 dietro bei cervi in bei boschi pagani
 (Delia, taluno a notte alta, d'estate,
 te rimirando non dormiva più): 30
 e voi ridete in questi sogni vani
 come nei tempi che non sono più!

E tu vissuta in tempi assai lontani,
 donna, come le tue danze obliate,
 come i profumi tuoi ne le tue fiale, 35
 donna che avevi così bianche mani,
 tu che moristi avida ancor d'amare,
 non più giovane, non amata più,

oggi tu passa in questi sogni vani,
morta dei tempi che non sono più!

40

Testo che apre l'eponima sezione del libro, *Hortus larvarum* presenta un complesso sistema di riprese che, anche per il suo giocare soprattutto sulla reiterazione di sintagmi e interi versi, s'impone immediatamente all'attenzione del lettore.

Il tassello fondamentale è costituito dalla riproposizione, con funzione strutturante, dei sintagmi «tempi assai lontani» e «tempi che non sono più» in ognuna delle cinque strofe di otto versi che compongono la poesia, e sempre nella stessa posizione epiforica: rispettivamente alla fine del primo e dell'ultimo verso. Peraltro, la presenza in entrambi i sintagmi della parola-chiave «tempo», pur con variazione poliptotica, oltre al rapporto sinonimico che li lega (di fatto «che non sono più» è una rielaborazione perifrastica di «assai lontani») crea un effetto di circolarità reiterata, tanto a livello della singola strofa, quanto ovviamente dell'intera poesia. Tale effetto circolare è rafforzato nella seconda strofa dalla ripetizione, tra il primo verso e l'ultimo, del sintagma «arie di tempi» (vv. 9 e 16); da quella del lessema «profumi» nella terza strofa (vv. 17 e 24); e dal rapporto antitetico, infine, che nell'ultima strofa viene stabilito tra «vissuta» e «morta» (vv. 32 e 40, con variazione poliptotica).

Su queste due tessere-base si svolge tutto il gioco di riprese con relative variazioni che caratterizza il testo. Per quanto riguarda il primo dei due sintagmi citati, innanzitutto, il primo verso delle strofe 2, 3 e 4 unisce alla clausola l'anafora dell'interiezione vocativa «O», estendendo così l'effetto di ripresa al verso intero, con la sola variazione significativa di un lessema (sdoppiato nel primo caso):

O danze, arie di tempi assai lontani, [v. 9]

O profumi di tempi assai lontani, [v. 17]

O figure di tempi assai lontani, [v. 25]

Ma «tempi assai lontani» stabilisce anche un legame fonico verticale, rimando con il sintagma «questi sogni vani» (in due casi variato in «nostri sogni vani», vv. 7 e 23) che compare in posizione epiforica al penultimo verso di ogni strofa e che assolve una funzione strutturante. Anche questo sintagma viene in realtà coinvolto in un sistema di riprese che riguarda per intero il verso interessato: in particolare, ciò avviene per la ripetizione del pronome personale di seconda plurale anaforico (in un caso singolare: v. 39), che compare in tutte le strofe tranne la prima (accompagnato in tre casi su quattro dalla copulativa «e»). Si produce così una struttura parallelistica del verso che configura, qui come

ai vv. 9, 17 e 25, una ripetizione versale variata:

e voi movete questi sogni vani, [v. 15]
e voi guidate i nostri sogni vani, [v. 23]
e voi ridete in questi sogni vani [v. 31]
oggi tu passa in questi sogni vani, [v. 39]

Come si può vedere, la variazione più consistente poggia di nuovo su un solo lessema, il verbo, su cui cade sempre l'ictus di 4^a dell'endecasillabo e che in tre casi su quattro è ulteriormente legato ai suoi corrispondenti tramite omeoteleuto.

Passando ai versi centrali dell'ottava, si ripropongono insieme anche i vv. 4-6 della seconda e dell'ultima strofa: dei vv. 4-5 vengono replicati i sintagmi a chiusura («così bianche mani», «avida ancor d'amare»), mentre il v. 6 è ripreso per intero («non più giovane, non amata più»). Quest'ultimo, verso bimembre strutturato dall'anafora «non», entra a sua volta in relazione con il sintagma «tempi che non sono più»: la rima dell'avverbio compare in ogni strofa, contribuendo anch'essa alla strutturazione del testo.

Di fatto, su otto versi che compongono le strofe di *Hortus larvarum*, quattro presentano una clausola obbligata, peraltro rimando a coppie: «tempi assai lontANI» (v. 1), «non [...] più» (v. 6), «sogni VANI» (v. 7) e «tempi che non sono più» (v. 8). Le strofe 2 e 5, inoltre, estendono l'uguaglianza anche ad altre due clausole («così bianche mani», «avida ancor d'amare»), per un totale di sei versi con uscita identica.

Se quanto detto esaurisce l'intreccio delle riprese di sintagmi, a rendere ancora più intricata la tessitura della poesia in questione sono le ripetizioni dei singoli lessemi. Tra quelle maggiormente significative: anafora attenuata di «profumi» (vv. 17 e 24), rima, per quanto assai distanziata, di «fiale» (vv. 18 e 35)⁵¹, i giochi etimologici a contatto «chiare di chiaror», «Nei roseti le rose» (vv. 3 e 5), l'anadiplosi appositiva di «mani» (v. 13), l'anafora vocativa e ancora appositiva di «donna» (vv. 34 e 36). Sempre a contatto si hanno il poliptoto in *incipit* «lontani» - «lontanare», quello ripetuto (tematicamente centrale) «avida ancor d'amare» - «non amata più» e, meno rilevante, il parallelismo creato dall'aggettivo «bei» (che comunque è a sua volta una ripresa, per quanto alla lontana e con variazione poliptotica, dell'incipitario «bel»).

Per chiudere la rassegna si segnalano la triplice occorrenza di «come» (vv. 32 e 34-35,

⁵¹ Benché non riguardi direttamente questo lavoro, si veda anche il lavoro di riduzione fonica: le rime non coinvolte dai sintagmi analizzati sono tutte assonanzate tra loro: -are, -ale, -ate, ai vv. 2, 3 e 5 della seconda, della terza e della quarta strofa rispettivamente. Nella prima e nell'ultima strofa queste rime sono di nuovo presenti – e sempre ai vv. 2, 3 e 5 – ma insieme e con disposizione chiastica: prima strofa: *lontanare* : *opale* : *estenaute*; quinta strofa: *oblitate* : *fiale* : *amare*.

due in anafora); la serie, con variazione antitetica e poliptotica «moristi» - «vissuta» - «morta», la cui rilevanza strutturale si è già messa in luce; e la frequenza del pronome personale di seconda (plurale ma nell'ultima strofa singolare, dove si nota anche la triplice occorrenza del pronome possessivo *tuo*), dovuta alla natura eminentemente vocativo-allocutiva del testo (come si è già visto dall'anafora di «O» e da quella di «donna»). Infine, nell'ultima strofa vengono riprese a distanza le «danze», i «profumi» e le «fiale», rafforzando il senso di ricapitolazione conclusiva secondo il procedimento visto nel precedente paragrafo.

4.1. *Tendenziale annullamento della progressione sintagmatica nel Poema paradisiaco*

La descrizione consente di individuare alcune delle strategie di impiego delle ripetizioni tipiche del *Paradisiaco*. Per prima cosa, l'importanza svolta dal sintagma quale unità fondamentale del sistema di riprese. In *Hortus larvarum* i sintagmi guadagnano in evidenza dalla loro collocazione epiforica, e in aiuto vengono anche le rime (che collegano i vv. 1-7 e 6-8 di ciascuna strofa), così come la pregnanza semantica dei sintagmi stessi. In ogni caso, conta soprattutto rilevare come l'abbondanza delle riprese annulli qualsiasi possibilità di evoluzione intratestuale. Il motivo è sempre lo stesso, quello, appunto, del vanire di tutto in tempi lontani, e il susseguirsi delle strofe si limita ad aggiungere enti coinvolti nella perdita e nel disfacimento, senza che nessuno di essi porti un incremento informativo di rilievo (la stessa «donna» della strofa conclusiva, l'unico tra questi enti dotato di un certo spessore, era già tutta nelle «mani» della seconda ottava, secondo una sineddoche diffusa nel *Poema*). La poesia è, insomma, ciò che il poeta aveva promesso nella citata *Nell'estate dei morti*: una triste «melodia» che evochi «un grande amore / passato, un grande lontano dolore», musica volta a commuovere l'animo dell'interlocutrice⁵² con variazioni molteplici su poche ossessioni tematiche. Ciò di cui *Hortus larvarum* risulta emblematica, almeno per la sua raccolta, è quindi una costruzione fondata sulla ripresa e la ricombinazione di poche tessere lessicali, con effetti di messa in mora dello sviluppo orizzontale del testo.

La rigidità del sistema iterativo di questa lirica ne ha fatto il campione ideale per un'illustrazione esemplificativa. Si diceva, però, che una tale estremizzazione non è un *hapax*:

⁵² La donna inaccessibile di "Hortus conclusus" («Sol una volta almen tu piangerai, / tu che non ridi al verso che ti loda / e scuoti il capo quando io t'incorono», ancora *Nell'estate dei morti*); ma anche di fronte alla madre l'io si propone di comporre un canto, questa volta consolatorio (cfr. appunto *Consolazione*, ma anche *Il buon messaggio*).

in effetti, l'analisi darà risultati simili se applicata ai componimenti più celebri della raccolta, quali *Alla nutrice*, i due *Messaggi*, *La passeggiata*, o *Consolazione*, ma anche, pur in misura minore, a *Sopra un "Adagio"*, *Sopra un'aria antica*, *Pamphila*, *Le foreste*, *L'incurabile*. Capolavoro in questo senso – o esempio deteriore, a seconda dei punti di vista – sono le tre sestine di *Suspiria de profundis*, a partire ovviamente dalla forma metrica, fondata com'è sul ritorno obbligato e insistito delle tessere-base⁵³. Rispetto a tale restrizione, comunque, D'Annunzio opera una virtuosistica moltiplicazione delle ricorsività, così che in ciascuna strofa la ripresa delle parole-rima passa quasi impercepita tanto è il "rumore" delle ripetizioni interne. Riporto innanzitutto le prime due strofe dalla sestina I, sufficientemente parlanti – tra anafore sintattiche, epanalessi, anafore interrogative ed esclamative, iterazioni parallelistiche – da non richiedere ulteriori spiegazioni (e da scoraggiare qualsiasi tentativo di messa in evidenza preferenziale):

Chi finalmente a l'origliere il sonno
 può ricondurmi? Chi mi dà riposo?
 Voi, care mani, voi che ne la morte
 mi chiudete gli occhi senza luce
 (io non vedrò quel gesto ultimo, o Dio!),
 voi non potete, voi, farmi dormire?

Oh dolce, ne la notte alta, dormire!
 Oh dolce, nel profondo letto, il sonno!
 Che mai feci, che mai feci, mio Dio?
 Perché mi neghi tu questo riposo
 ch'io ti chieggo? Rinuncio, ecco, alla luce.
 Ben, io sia cieco. Io m'offro, ecco, alla morte.

Compiendo ora un salto all'ultima strofa (più congedo) della sestina, si riconosceranno agevolmente riprese puntuali – per lo più lessematiche – dalle prime citate, e altrettanto agevole sarà constatare come a venire espresse siano le medesime idee:

Pallide mani, datemi il riposo;
 premete le mie pàlpebre! La luce
 è come un dardo. Oh fatemi dormire,
 pallide mani! Alzatevi al mio Dio
 congiunte, e voi pregatemi la morte

⁵³ E anche per questo c'è chi la giudica «per molti versi [...] la più istruttiva composizione paradisiaca» (Andreoli-Lorenzini 1993a, p. 1183).

se è troppo dolce al mio peccato il sonno.

Non chiedo il sonno. Io sol chiedo il riposo
de la morte, non più veder luce
orrida; eternamente, o Dio, dormire.

La ricorsività delle parole-rima è insomma solo un aspetto di una più generale coazione iterativa, per cui la progressione del testo sul piano concettuale risulta nulla. La tentazione di fare della forma sestina il simbolo dei procedimenti iterativi e combinatori di tutto il *Paradisiaco* è forte; anche senza arrivare a tanto, è comunque incontestabile che il principio formale che la guida agisca con grande frequenza⁵⁴. Sempre a proposito di *Suspiria de profundis*, De Michelis (1960, p. 124) ha rilevato che l'effetto musicale iterativo della forma metrica «viene moltiplicato dal tema sempre uguale, súbito enunciato in apertura di ciascuna [delle tre sestine]». Il lettore non potrà fare a meno di riconoscere in questo giudizio l'andamento di diverse altre poesie del libro: un esempio su tutti, quello di *Invito alla fedeltà*, poesia di 90 versi i cui primi 16 – per stare larghi – contengono già tutto quanto verrà enunciato in seguito.

4.2. Riprese di sintagmi e di versi. *Alcyone*

L'esemplificazione esclusivamente paradisiaca del punto precedente non implica che il fenomeno tocchi solo quella raccolta. È ovvio, d'altro canto, che una saturazione iterativa con effetti paragonabili sarebbe impensabile per le ampie campate della *Laus vitae*. Da parte loro, le liriche di *Alcyone* non vanno esenti da complessi di riprese in grado di minare ogni progressione sintagmatica, senza però eguagliare, di solito, la sovrabbondanza del *Paradisiaco*. Le poesie interessate sembrano soprattutto alcune di quelle dove l'arte mimetica dannunziana si cimenta coprendo tutta o quasi la compagine testuale, che tende quindi a esaurirsi nell'esercizio imitativo stesso. La ripetizione partecipa non di rado al tentativo di rendere sulla pagina un fenomeno o un paesaggio mitico-naturale, spesso traducendolo nelle sue linee musicali, ma diventa anche la cifra di uno svolgimento non lineare del discorso, fatto di continui ritorni che introducono variazioni minime e minimi spostamenti. Il testo forse maggiormente emblematico in questo senso è *Le Ore marine*,

⁵⁴ Proprio in questa direzione va del resto l'indicazione di De Michelis 1960, secondo il quale D'Annunzio sfrutterebbe l'esercizio delle sestine vere e proprie (*Suspiria* è la prima lirica paradisiaca composta) per «conseguire con accorgimenti più snodati e liberi il medesimo effetto sonnambolico» (p. 127).

ma anche *La tenzone*, *Bocca d'Arno*, *La pioggia nel pineto*, *Il Gombo*, *Il novilunio*⁵⁵ partecipano in varia misura al fenomeno.

L'effetto di sospensione musicale è ulteriormente rafforzato, tanto nelle liriche alcionie quanto in quelle paradisiache⁵⁶, quando intervengono riprese non solo di sintagmi ma anche di interi versi, e talvolta di più versi insieme. Nel paragrafo precedente si è mostrato come i ritornelli ampi e variati siano una sorta di marchio di fabbrica del terzo libro delle *Laudi*. L'effetto di contraddizione dello sviluppo lineare che la regolarità del ritorno comporta è in certi casi tale da contendere al "recitativo" la preminenza, anche quantitativa, sullo spazio testuale: il ritornello, pur molto variato al suo interno, che occupa la metà dei versi di ciascuna strofa in *Innanzi l'alba* è da questo punto di vista esemplare. Anche al di fuori del ritornello, comunque, le riprese versali possono introdurre una pausa all'interno del discorso, il cui effetto di blocco sarà tanto più avvertibile quanto più nutrita sarà la ripresa stessa. In *Alcyone* le poesie più interessate dal fenomeno sono sostanzialmente quelle citate poco sopra⁵⁷, con *Le Ore marine* e *Il novilunio* sugli scudi, a cui vanno aggiunti i testi con ritornello (come *La spica*, con triplice ripresa leggermente variata di tre versi) e quelli più lunghi, dove tali ripetizioni risultano però più episodiche e meno frenanti⁵⁸; un'importante ripresa è anche quella che coinvolge tredici versi della prima lassa

⁵⁵ Anche i *Ditirambi* si segnalano per l'abbondanza di ritorni di versi e sintagmi, per quanto ovviamente il fenomeno sia meglio verificabile negli esemplari più brevi, vale a dire il II e il III. Negli altri due la distanza dei sintagmi interessati e soprattutto la dispersione dovuta alla lunghezza del testo indeboliscono alcuni di questi richiami, al più sollecitandone una funzione di tipo strutturante (lo stesso discorso vale per certi ritorni dell'*Oleandro* e dell'*Otre*).

⁵⁶ Riprese versali sono ampiamente riscontrabili anche in *Maia*, ma la lunghezza dei singoli canti ne indebolisce notevolmente, com'è ovvio, la forza sospensiva.

⁵⁷ Qui alcuni casi di ritorni versali dal *Paradisiaco*: la prima e l'ultima strofa pentastica di *Aprile* (con variazioni minime), la quinta e l'ultima sestina di *Pamphila* (a tritici invertiti), la seconda e l'ultima terzina di *Un sogno II* (con variazioni), la prima e l'ultima sestina di *L'incurabile* (ripresa identica). Il fatto che tali riprese si verificano tutte nei finali di lirica conferma peraltro la tendenza, messa in luce nel paragrafo precedente, a sfruttare le chiuse come momenti riepilogativi. Si veda infine *Invito alla fedeltà*, dove l'assunto tematico di fondo, la vana ripetitività degli amori e delle sensazioni e l'impossibilità del nuovo «fuor che la morte», pare tradursi in una struttura superficiale segnata da massicci ritorni lessicali. Ben due strofe sono replicate per intero senza modifiche: «Per l'amor che rimane / e a la vita resiste, / nulla è più dolce e triste / de le cose lontane» (vv. 13-16 e 81-84), «- A che, dopo tanti anni, / rompere la catena? / Giova l'antica pena / mutar con nuovi affanni?» (vv. 5-8 e 41-44). Ad esse si aggiungono alcune riprese di versi singoli, più o meno variate: «Siamo dunque fedeli» (vv. 61 e 77); «Nulla forse per noi / sarebbe nuovo, o amica» (vv. 9-10) - «Nulla, fuor che la morte, / sarà nuovo per noi» (vv. 59-60), «ne l'aria senza vento» (v. 19) - «in aria senza vento» (v. 76). E questo limitandosi alle sole corrispondenze versali a distanza.

⁵⁸ Spiccano comunque le riprese combinate di versi e sintagmi del *Ditirambo II* e del *Gombo*, e la stessa replica di ben 12 versi nel *Ditirambo I* è tutt'altro che trascurabile (vv. 254-265, ripresa parziale dell'*incipit*). Interi versi ritornano anche a punteggiare il flusso ragionativo o narrativo del *Fanciullo*, dell'*Oleandro* e dell'*Otre*. È naturale d'altra parte che quanto detto sull'effetto sospensivo delle ripetizioni valga in misura minore per le poesie "narrative" alcionie, dove in generale le riprese di versi scarseggiano. Non mancano ovviamente eccezioni, da entrambi i lati: poesie eminentemente liriche come *L'onda* o *Albàsia* non presentano ripetizioni versali, che invece si ritrovano – come detto – in testi dall'andamento più narrativo. Eventualmente, ritorni di versi possono segnalare (e contribuire a formare) all'interno di componimenti a dominante narrativa "oasi" liriche: è quanto accade p. es. proprio nell'*Otre*, con la ripresa, a distanza di una quartina, del verso «Pe' capegli repente l'abbrancò» (vv. 233 e 237). Il quasi *hapax* è ulteriormente marcato

della *Pioggia nel pineto*, riproposti nel finale. In ogni caso, a fini dimostrativi valga per tutte una rassegna dal *Novilunio*. Qui, oltre alla ripresa circolare *incipit-explicit* e all'epifora «[per] sempre», spiccano appunto i ritorni di gruppi versali: il «viso esangue / della creatura / celeste che ha nome Luna» (vv. 19-21) viene successivamente riproposto per la figura femminile di *Alcyone*: «dolce come il viso / della creatura / terrestre che ha nome / Ermione» (vv. 101-104); già alla loro prima occorrenza, tuttavia, questi versi entravano in una serie più ampia, poi ripresa con variazioni (vv. 14-25 e 134-140):

pallido s'inclina
 e smuore e langue
 con una collana
 sotto il mento sì chiara
 che l'oscura:
 silenzioso viso esangue
 della creatura
 celeste che ha nome Luna,
 cui sotto il mento s'incurva
 una collana
 sì chiara che l'offusca,
 nell'aria lontana
 #
 Nell'aria lontana
 il viso della creatura
 celeste che ha nome
 Luna, con una collana
 sotto il mento sì chiara
 che l'oscura,
 pallido s'inclina e muore...

È evidente il complesso intreccio di ripetizioni e relative variazioni, complicate anche dal raddoppiamento interno che nel primo gruppo coinvolge i versi della «collana». Le variazioni sono sia paradigmatiche (sostituzioni sinonimiche «oscura» - «offusca» -

dal fatto che la replica coincide con uno scompaginamento dello schema a rime incrociate attivo in tutta la poesia (eccezione fatta per la quartina AAAA con rime tronche, vv. 97-100), dando luogo a una sequenza ABBC ADDC, con A costituita dal verso identico; abbondano inoltre le corrispondenze interne, soprattutto anaforiche nella prima quartina: «*Pe' capegli repente l'abbrancò, / pe' suoi capegli come l'uva nera, / come il folto giacinto a primavera, / come nell'edera il corimbo forte*», mentre nella seconda spiccano i richiami fonici (cfr. le assonanze e le rime interne tronche), i parallelismi sintattici e l'epifora sintattica della parola-chiave, *Morte*: «*pe' capegli repente l'abbrancò / la Morte, l'abbatté, pel calle oscuro / la trascinò: di là dal fiume curvo, / nel regno buio la portò la Morte*». Una tale ricchezza di iterazioni crea e accompagna un momento di stasi nella narrazione, dove per otto versi si insiste su un evento ad alto tasso patetico quale è la morte, appunto, della moglie del pastore che aveva trasformato l'otre in uno strumento a fiato.

«oscura», «smuore» - «muore», «s'inclina» - «s'incurva» - «s'inclina»; analoga trafila per il complemento di qualità, rimpiazzato dalla frase relativa e ripristinato nell'ultima replica), sia sintagmatiche, *in praesentia*: si veda, tra i molteplici slittamenti e cambi di posizione, il chiasmo che inquadra l'intero complesso iterato («*pallido s'inclina / e smuore # nell'aria lontana*» – «*Nell'aria lontana # pallido s'inclina e muore*»). L'effetto complessivamente sospensivo di queste inclusioni verrà meglio discusso in seguito; intanto va fatto notare che i versi «*Nell'aria lontana / il viso della creatura / celeste che ha nome / Luna*» replicano a loro volta quelli incipitari dell'intera poesia, con cui condividono anche la terminazione del verso che li precede: «*Novilunio di settembre! / Nell'aria lontana [...]*» (vv. 1 e sgg.) – «*Guarda il cielo di settembre. / Nell'aria lontana [...]*» (vv. 133 e sgg.). Uscendo da questo intricato gruppo iterativo, si riscontrano nuove riprese versali: il distico «*tra il giorno senza fiamme / e la notte senza ombre*» (vv. 36-37) torna identico ai vv. 158-159 (ma i due lessemi chiave erano già stati ripresi insieme al v. 69: «*il giorno e la notte commisti*»), mentre gli «*uomini solinghi / tessendo le vermene / in canestre*» (vv. 61-63) diventano «*l'uomo che s'attarda / in tessere vermene*» e che «*or fa canestri*» (vv. 175-179), o ancora la coppia litotica e ossimorica «*non lieti non tristi*» (v. 71), riferita al giorno e alla notte fusi nell'ora crepuscolare, passa a connotare la protagonista femminile della lirica: «*Ma dice Ermione, / non lieta non triste*» (vv. 141-142). Tutto ciò limitandosi alle riprese più consistenti; ed è evidente quanto e come un tale sistema di ripetizioni collabori alla creazione della melodia malinconica ed evocativa caratteristica di questa poesia, intessendo un gioco di ritorni molteplici che trasfigurano e rarefanno i dati della realtà, «*fino alla dissolvenza in musica del tessuto verbale*» (Luti 1973, p. 102).

5. *Epanadiplosi e chiasmi*

Come emerso qua e là dai punti precedenti, l'immagine più adatta per fare riferimento alla sospensione della linearità discorsiva eventualmente portata dalle ripetizioni è, pur con buona dose di astrazione metaforica, quella del cerchio. In effetti, già in § I 2, 1.3. si era visto che la circolarità – etichetta ampia con cui si fa riferimento ai domini retorici dell'epanadiplosi – assume non di rado un peso notevole nella poesia dannunziana.

Ciò a partire dal minimo segmento testuale interessato, ossia il singolo verso, in relazione al quale l'epanadiplosi è figura ben attestata. Il ricorrere di una stessa parola ai confini dell'unità metrica conferisce a tale unità un assetto centripeto, suggerendo un'impressione di chiusura e di autonomia del verso in questione rispetto al contesto. Anche in

questo caso, comunque, il principio generale vale solo in teoria, perché gli accorgimenti dannunziani, soprattutto mediante lo sfruttamento della sfasatura tra metrica e sintassi, fanno sì che l'effetto di "prigione" venga spesso e volentieri forzato e disatteso (rimando al prossimo paragrafo). Qui ci si concentrerà allora sui casi in cui l'epanadiplosi metrica coincide con quella sintattica o, quanto meno, quelli in cui la seconda occorrenza, in punta di verso, è seguita da una pausa sintattica (il verso non è prolungato da un *enjambement*, quindi)⁵⁹.

Cede / il <i>pallor</i> de la morte al suo <i>pallore</i> .	[<i>Vas mysterii</i>]
il caro luogo ancóra / <i>sorriderà</i> , se tu <i>sorriderai</i> .	[<i>Consolazione</i>]
<i>Sogniamo</i> , poi ch'è tempo di <i>sognare</i> .	[<i>Consolazione</i>]
L'invincibile odore de la morte / mi <i>soffocava</i> . E bene, io <i>soffocai</i> .	[<i>Un sogno</i> (II)]
<i>L'ora è giunta</i> , o mia Mèsse, <i>l'ora è giunta!</i>	[<i>Furit aestus</i>]
che ieri / <i>t'illuse</i> , che oggi <i>m'illude</i> , / o Ermione.	[<i>La pioggia nel pineto</i>]
che ieri / <i>m'illuse</i> , che oggi <i>t'illude</i> , / o Ermione.	[<i>La pioggia nel pineto</i>]
<i>Ardo di te</i> come tu <i>di me ardi</i> .	[<i>L'oleandro</i>]
<i>ancóra</i> un'ombra vidi, un'altra <i>ancóra</i> .	[<i>Ditirambo IV</i>]

Dagli esempi emerge la frequenza relativamente alta dell'epanadiplosi con innesco inarcato: benché in questi casi la pausa metrica e sintattica che segue la seconda occorrenza marchi una chiusura forte, l'*enjambement* in entrata priva almeno in parte il verso della sua autonomia rispetto al contesto. Lo stilema può inoltre dar vita a configurazioni retoriche sovrapposte, in particolare l'epifora sintattica che interessa i due membri dell'epanadiplosi negli esempi dalla *Pioggia nel pineto*, *Un sogno* e *Consolazione*.

Vista la libertà con cui vengono manipolati i confini metrici, non stupisce che l'epanadiplosi possa giocare con più decisione proprio sul piano sintattico:

⁵⁹ Non che l'inarcatura significhi automaticamente maggiore dinamismo nella costruzione: anche qui D'Annunzio lavora per ottenere esiti particolarmente raffinati anche in termini di spiazzamento del lettore, come in questi versi del *Buon messaggio*: «*Domani tornerà... – Vuoi tu che torni / domani?* Dunque aspettami, sorella». La ripresa in punta di verso del verbo *tornare*, con variazione poliptotica e *enjambement*, contraddice qualsiasi staticità, salvo che poi il *rejet* s'impunta nell'immediata pausa sintattica, enfatizzando la ripresa dell'avverbio che è sia anafora metrica che epanadiplosi sintattica. L'effetto di chiusura è ulteriormente rafforzato dalla configurazione chiasmica della ripresa: «*Domani tornerà [...] torni / domani*». Oppure si veda questo caso: «Io non odo i miei passi. Io sono come / un'ombra; il mio dolore è come un'ombra.» (*Un sogno* I): l'epanadiplosi di «un'ombra» è anche epifora sintattica, ma soprattutto il consueto gioco sul contrappunto metrico-sintattico fa sì che l'intero sintagma iterato compaia in un'occorrenza spezzato dall'*enjambement* («come / un'ombra» - «come un'ombra»), movimentando la sequenza prima della chiusura (per un esempio analogo cfr. il finale di *Invito alla fedeltà*). Una sovrapposizione tra anafora metrica e epanadiplosi sintattica si ha anche in *Le stirpi canore*: «*ispide come i dumi, / confuse come i fumi / confusi, / nette come i cristalli*», ma si vedrà (§ I 6, 2.2.) che nelle *strofi lunghe* simili interferenze sono molto frequenti.

la luce. *Troppo* lungo è stato il giorno:
oh, *troppo!* Ed io già penso al suo ritorno [La sera]

Quanto ha dormito, il cembalo! Mancava,
allora, qualche corda; qualche corda
ancóra manca. E l'ebano ricorda [Consolazione, c. d. t.]

del mondo. *La cieca materia*,
animata dal ritmo
esatto, operava indefessa
su *la cieca materia*; [Laus vitae XI, 412-415]

Gloria a te! Ricordato
sarai se non muoia il mio canto
fra l'itala gente. *A te gloria!* [XV, 463-465]

uomo non più, non anco dio, ma immemore
della terra e degli *uomini*. [Ditirambo II]

dell'ultima doglianza. O *fior* d'estate,
prima rosa del lauro che *s'infiora!* [L'oleandro]⁶⁰

5.1. Inquadranti e circolarità. Un esemplare alcionio

Abbandonando l'ottica microscopica, andrà rilevato che inquadranti tramite epanadiplosi e chiasmi coinvolgono tranquillamente porzioni maggiori di testo, fino ai casi di circolarità *incipit-explicit* sulla cui funzione ordinatrice si è già detto nel precedente paragrafo. Prima di arrivare all'organismo testuale nella sua interezza, tuttavia, è bene dare

⁶⁰ Anche le disposizioni chiasmatiche connesse a ripetizioni sono ricorrenti, soprattutto nel *Paradisiaco*: si va dalla replica con inversione di due lessemi o sintagmi (magari con una combinazione di epanadiplosi e anadiplosi) a quella, più debole, di un solo lessema inserito però in un chiasmo sintattico. Alcuni esempi: «Fu ieri la *suprema* / tristezza e fu l'amor *supremo*» (*Autunno*) «quell'erma che gli amori / *antichi* vide ne l'*antico* lusso» (*Climene*), «Ed io le amo *lontane* / ne' tuoi occhi *velati* / come in laghi *velati* / apparenze *lontane*» (*Invito alla fedeltà*), «io parlo piano, l'*anima* tua *sogna*. // *Sogna, sogna*, mia cara *anima!*» (*Consolazione*), «Il *sogno* d'un passato lontano, d'una ignota / stirpe, d'una remota / favola nei *Poeti* luce. Ai *Poeti* oscuro / è il *sogno* del futuro» (*I poeti*, con anadiplosi e antitesi «luce» - «oscuro»), «fatta per me dei *sogni* che dalla febbre del mondo / trae Pan quando su le canne sacre / *delira* (*delira* il *sogno* umano)» (*Ditirambo III*). Si riscontra poi una tendenza al rafforzamento della struttura, con doppi chiasmi talvolta incastonati l'un nell'altro: «ne l'*ombra ride* e PIANGE a muta a muta. // E PIANGE e *ride* verso l'*ombra* muta» (*La statua II*), «Le statue solinghe, nel cui volto / lapideo *talora il mio* PENSIERO / vidi PENSANDO ed *il mio* sogno vero / *talora* negli inerti occhi raccolto» (*La statua III*), «*nascere il novello* tuo MITO. // Bellezza dei MITI *novelli* / non anche *nata!* Divine» (*Laus vitae XVIII*, 483-485), «**O nere e bianche** rondini, *tra NOTTE* / e alba, tra vespro e *NOTTE*, o **bianche e nere** / ospiti lungo l'Affrico notturno!» (*Lungo l'Affrico*), «d'una *squammetta nasce* la sua RESTA. // Matura anco non è. Verde è la RESTA / dove ha il suo *nascimento* dalla *squamma*» (*La spica*).

conto di quanto accade ai gradi intermedi. È soprattutto nella *Laus vitae* che gli inquadramenti funzionano per individuare, ritagliandoli, singoli brani salienti, magari coincidenti con un'intera strofa (e in questo caso balzerà in primo piano il valore strutturante della ripresa): «Io *nacqui* ogni mattina # Dove giacqui, *rinacqui*» (II, 1-21), «O notte d'estate fra l'altre / memoranda per la *bellezza / indicibile* # nell'ombra calda e sotto i muti / lampi *bello indicibilmente*» (III, 1-21), «Egidarmata Atena / ben tu ci volesti *avverso / il vento* perché nell'approdo # giugnendo l'altura del *vento / avverso* qual carro la cima / di ripido monte. “Orza! Poggia!”» (V, 43-63), «*Arte, Arte* mia bella, nudrita # Così, *Arte*, accostati ai grandi» (XII, 148-168), «Borda randa! Issa flocco! / Sciogliamo le vele del *triste* # alla nostra *tristezza*» (XV, 1-21), «Nell'inno dell'*Omeride* # il cieco *Omeride*, in un cerchio / di vergini dèlie ascoltanti» (XV, 22-42), «*Alba* delle città # oh *Alba*, oh risveglio dell'Uomo» (XVI, 295-314), «Ma dissi alla Delfica: “Te / amerò, *tra due vènti avversi* # sicura *tra i due vènti avversi*, / fresca Virtù solitaria» (XVII, 657-672), «*Andiamo, andiamo!* Se ancóra # se ancor vi son lauri, *andiamo!*» (XVII, 778-798). A volte, poi, la ripresa incornicia un brano allocutivo, costituito come spesso accade nel poema da un'invocazione: «invocò: “*M'odi*, o iddia # persuasiva, *m'odi!*» (III, 47-55), «*Gloria al tuo capo, o madre!* # O madre, sia *gloria al tuo capo!*» (IV, 379-390), «“*O Alfeo d'Aretusa*, più vaste # lontano. *O Alfeo d'Aretusa*, / ch'io sia come te nel mio mare!”» (VIII, 85-105).

Ecco invece alcuni casi di inquadramenti strofici dalle altre due raccolte: «*Rimanete, vi prego*, rimanete # duri ancóra. Vi prego: rimanete!» (*La sera*), «*Tutto è silenzio. Tace* # da la via. *Tutto è pace*» (*L'ora*), «*Vedi?* I tuoi piedi # sorgon dall'acque. *Vedi?*» (*Bocca d'Arno*)⁶¹. Particolarmente marcata è poi l'*inclusio* che struttura la seconda strofa delle *Tristezze ignote*:

Sia pace a chi sofferse.

Oggi tutto è pacato.

IO NON SON TRISTE, QUASI.

Penso a tristezze ignote,

⁶¹ Una complessa struttura chiasmica caratterizza invece questa strofa di *La passeggiata*: «Voi *eravate* ieri molto *stanca* / oh TANTO che **vi caddero** d i m a n o / i **fi**ori. Non è vero che d i m a n o / **vi caddero** le *rose*, TANTO *stanca* / *eravate*? Così vi vedo ancóra». Va segnalato infine un fenomeno tutto paradisiaco, ossia la costituzione di circolarità strofiche tramite le rime identiche che uniscono il primo e l'ultimo verso dell'unità. È quanto accade nelle quartine della *Sera* e nelle strofe pentastiche di *Aprile*, ma anche fronte e sirma del sonetto *Un ricordo* (III) sono rispettivamente inquadrate da una disposizione chiasmica di rime identiche. Sempre a questo schema generale, benché naturalmente con un grado di complessità istituzionalizzata superiore, fanno riferimento le tre sestine di *Suspiria de profundis*. In *Alcyone* un procedimento simile è riscontrabile nella prima strofa di otto versi dell'*Oleandro*: in un contesto abbastanza libero dal punto di vista rimico, i vv. 2-7 presentano un ritorno chiasmico di tre rime identiche (*notte : melodia : mare : mare : melodia : notte*), dando luogo a una perfetta simmetria.

d'anime assai remote,
ne la vita disperse.
IO NON SON TRISTE, QUASI.
Oggi tutto è pacato.
Sia pace a chi sofferse.

Una replica di tre versi con ordine però invertito incornicia la strofa tematicamente centrale del testo: non solo vi compare il sintagma-titolo, ma i nove versi che la compongono costituiscono una pausa riflessiva in cui viene spiegato il valore che tale sintagma assume, a questo punto del *Poema*, nella vita psicologica del soggetto, laddove le altre tre strofe appaiono meramente descrittive. La disposizione simmetrica, ulteriormente rafforzata dal rilievo che i tre versi ripetuti assumono grazie alla perfetta coincidenza tra metrica e sintassi, rileva quindi il momento psicologicamente centrale sbalzando la strofa rispetto alle altre ed evidenziandone la componente lirico-meditativa.

La poesia in cui l'effetto sospensivo di inquadramenti e chiasmi è verificabile alla massima potenza, tuttavia, è senza ombra di dubbio *La tenzone*, che per chiarezza e comodità di analisi sarà necessario riportare integralmente.

O Marina di Pisa, quando folgora
il solleone!
Le lodolette cantan su le pratora
di San Rossore
e le cicale cantano su i platani 5
d'Arno a tenzone.

Come l'Estate porta l'oro in bocca,
l'Arno porta il silenzio alla sua foce.
Tutto il mattino per la dolce landa
quinci è un cantare e quindi altro cantare; 10
tace l'acqua tra l'una e l'altra voce.
E l'Estate or si china da una banda
or dall'altra si piega ad ascoltare.
È lento il fiume, il naviglio è veloce.
La riva è pura come una ghirlanda. 15
Tu ridi tuttavia co' raggi in bocca,
come l'Estate a me, come l'Estate!
Sopra di noi sono le vele bianche,
sopra di noi le vele immacolate.
Il vento che le tocca 20

tocca anche le tue pàlpebre un po' stanche,
 tocca anche le tue vene delicate;
 e un divino sopor ti persuade,
 fresco ne' cigli tuoi come rugiade
 in erbe all'albeggiare. 25
 S'inazzurra il tuo sangue come il mare.
 L'anima tua di pace s'inghirlanda.
 L'Arno porta il silenzio alla sua foce
 come l'Estate porta l'oro in bocca.
 Stormi d'augelli varcano la foce, 30
 poi tutte l'ali bagnano nel mare!
 Ogni passato mal nell'oblio cade.
 S'estingue ogni desio vano e feroce.
 Quel che ieri mi nocque, or non mi nuoce;
 quello che mi toccò, più non mi tocca. 35
 È paga nel mio cuore ogni dimanda,
 come l'acqua tra l'una e l'altra voce.
 Così discendo al mare;
 così veleggio. E per la dolce landa
 quinci è un cantare e quindi altro cantare. 40

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

Testo fondato su un binarismo protratto⁶², l'imitazione della gara canora tra l'allodola e la cicala spicca anche per un sistema iterativo per certi aspetti esasperato, capace di ricor-
 dare saturazioni «di sapore apertamente paradisiaco» (Noferi 1946, p. 260, nota 3). Di
 fatto vi si ritrovano un po' tutti i tipi iterativi che sono stati discussi in questo paragrafo:
 l'arresto locale propiziato da anafore parallelistiche a contatto (vv. 18-19 e 21-22 e 34-

⁶² A partire da quello tematico (gara tra i due canti e comparazioni multiple, fino a quella fondamentale uomo-natura), che si riflette anche sulla tessitura fonica, come messo in rilievo da Mariano: «*La tenzone* è tutta tenuta su parole finali con l'accento tonico ora sulla vocale *a*, ora sulla vocale *o*, come in un ritmo amebeo dove la *a* dia il suono della cicala e la *o* il canto dell'allodola» (riportato in Andreoli-Lorenzini 1993b, p. 1205). Ma il binarismo coinvolge il testo a tutti i livelli, cfr. l'alternanza endecasillabo-quinario del ritornello, e soprattutto il procedere sintattico-semantico globale: versi ripresi in coppia (vv. 7-8 e 28-29, 9-10 e 39-40), coppie individuate dalle anafore a contatto (vv. 17-18, 21-22, 34-35, 38-39) o dal costituire un movimento sintattico conchiuso (vv. 12-13, 16-17, 30-31, 36-37, di nuovo 7-8 e 28-29), o ancora da un'idea coesa (vv. 26-27, 32-33). Si vedano infine le strutture correlative (vv. 10, 12-13 e 40), oltre naturalmente alla duplicazione del ritornello (per il rapporto tra l'articolazione bimembre del testo e le note dei taccuini cfr. Gavazzeni 1980, pp. 117-118 e Isella 1972, p. 170). In questa scansione binaria Noferi 1946 legge un limite di poetica, un'incapacità di determinare un «giro verbale compiuto» che per questo si affida a un cantabile, quasi cantilenante, «sistema di giustapposizioni abbinate» (pp. 258-259).

35); il ribattere epiforico che, oltre alla riduzione timbrica (cfr. nota precedente), insiste su alcune parole chiave del paesaggio rappresentato (in particolare la triplice occorrenza di «bocca», «foce» e «mare»); l'epanadiplosi antitetica del v. 14; il chiasmo grammaticale a contatto dei vv. 12-13 («E l'Estate *or si china da una* banda / *or dall'altra si piega ad ascoltare*»); la connessione poliptotica di «cantan» e «cantano» (vv. 3 e 5) nella correlativa, poi ripresa, «quinci è un cantare e quindi altro cantare» (vv. 10 e 40). Ma sono soprattutto i più consistenti ritorni versali a connotare la struttura anti-lineare del componimento, a partire dal ritornello di quattro versi – e senza variazioni – che lo incornicia (vv. 2-6 e 41-44). L'identità perfetta dei versi coinvolti caratterizza anche la ripresa chiasmica che rileva un'ampia porzione della stanza centrale: «*Come l'Estate porta l'oro in bocca, / L'Arno porta il silenzio alla sua foce. # L'Arno porta il silenzio alla sua foce / come l'Estate porta l'oro in bocca.*» (vv. 7-8 e 28-29)⁶³. Tutta la stanza, d'altra parte, è inquadrata da un ritorno che le conferisce una struttura quasi circolare, in una sorta di riproposizione in scala ridotta di quella che caratterizza l'intera poesia. I tre versi che seguono il distico appena citato ritornano, questa volta con variazioni, nel finale della lunga strofa, e ancora una volta a sottolineare l'inquadramento interviene l'inversione che dà luogo a un chiasmo:

Tutto il mattino *per la dolce landa*
quinci è un cantare e quindi altro cantare;
 tace l'acqua tra l'una e l'altra voce.
 #
 come l'acqua tra l'una e l'altra voce.
 Così discendo al mare;
 così veleggio. *E per la dolce landa*
quinci è un cantare e quindi un altro cantare.

Gli insistiti ritorni circolari palesano la natura, del resto dichiarata, del testo: variazione musicale che di continuo riprende e intreccia poche linee tematiche, già di per sé connotate dall'esilità di semplice spunto sonoro-paesaggistico per l'esercizio mimetico e le aspirazioni fusionali del poeta.

Nel precedente paragrafo si era già accennato al fatto che le riprese circolari enfatizzano, oltre al senso di coesione strutturale, la non-progressione del discorso, una sua ricaduta

⁶³ Proprio un chiasmo di questo tipo fa subito pensare a quello, visto poco sopra, delle paradisiache *Tristezze ignote*, dando supporto al rilievo di Noferi.

tautologica sul punto esatto da cui aveva preso le mosse. È vero che in alcuni casi le variazioni segnalano una certa acquisizione informativa, ma, anche a causa dello sviluppo semantico spesso pretestuoso delle liriche dannunziane, quelli in cui tale evoluzione è effettiva risultano assai rari⁶⁴. Poco viene aggiunto nella *Spica*, con il proclamato desiderio di lodare, insieme al referente del titolo, i negletti «vena», «ciano» e «papavero». Ancor meno nel *Ditirambo III*, il cui finale ripropone la descrizione antropomorfica dell'Estate caricandola solo di una più esplicita connotazione sessuale («ch'io mortal ti goda sul letto dell'immensa spiaggia»), motivo peraltro già presente nella preditirambica *Stabat nuda Aestas*. Si può infine prendere la ripetizione strofica tra attacco e chiusa di *Aprile*, oppure quella di *Un sogno* (II), come emblemi perfetti di una variazione che non contraddice minimamente la staticità di fondo della lirica.

⁶⁴ Cfr. *L'erba*, con la parola tematica presente ai vv. 1 e 14 del sonetto e che nella ripresa vede esplicitato il proprio significato allegorico spirituale, già comunque attivo nell'invocazione incipitaria (si veda anche il ritorno dell'aggettivo «umile»): «*Erba* che il piede preme, o creatura / umile de la terra, tu che nasci / ovunque # – Pensa l'Anima un carcere profondo / ove l'*erba* germoglia umile in pace».

4. Effetti dinamizzanti

Nel paragrafo precedente si è avuto modo di evidenziare come un rapporto più mosso tra metrica e sintassi possa produrre un effetto dinamizzante in grado di movimentare la staticità della struttura ricorsiva. Nella poesia dannunziana tale rapporto è sfruttato a fondo, e discrepanze tra articolazione sintattica e orchestrazione metrica intervengono variabilmente nella maggior parte dei moduli isolati finora; qui si cercherà di analizzarne l'azione caso per caso, rinviando alle conclusioni del capitolo (§ I 6, 2.2.) una trattazione specifica per le *strofi lunghe*, dove la misura versale svariante e allo stesso tempo satura di corrispondenze foniche, ritmiche e talvolta, per l'appunto, lessicali fa sì che l'utilizzo in funzione dinamica della ripetizione mostri alcuni dei suoi esiti più appariscenti.

1. Enjambement e strutture iterative unitarie. Versi bimembri anaforici

Quelli che ho chiamato, con Mengaldo (2014, pp. 51-52 e 102), versi bimembri anaforici hanno costitutivamente, nel loro strutturare una singola unità versale, un assetto centripeto, e l'eventuale *enjambement* a seguire non compromette di solito la coesione della coppia. D'altra parte, l'inarcatura contraddice la compiutezza di una struttura che appariva fissata nella singola unità metrica, dotandola di una coda che vi introduce una leggera instabilità. La frequenza del fenomeno appare più bassa nel *Paradisiaco* (meno del 20%), mentre nelle *Laudi* è compresa tra il 30 e il 40%, con *Maia* in testa; il dato comunque non tiene conto di importanti variabili, quali l'intensità dell'inarcatura e l'eventuale asimmetria caratterizzante il verso in partenza (l'isocolia, per i bimembri anaforici, non è affatto la regola).

In questa sede non è possibile rendere conto di tutte le sfumature del caso, al più sarà utile considerare che l'intensità dello squilibrio appare inversamente proporzionale all'ampiezza del *rejet*: un'appendice breve, a cui segua un'immediata pausa sintattica, genererebbe un'asimmetria che risulta in qualche modo di disturbo alla percezione, da parte del lettore, dell'armonia della struttura binaria. In realtà ciò non accade praticamente mai nel *corpus*: l'inarcatura dà invece luogo a un'appendice meno individuata e che sfuma piuttosto nel *continuum* sintattico, indebolendo con maggior decisione l'effetto sospensivo che l'anafora interna e il conseguente parallelismo producevano. L'arresto, pur percepibile, tende così a sciogliersi nel progredire del flusso discorsivo, e non è un caso che

il fenomeno si verifichi diverse volte in presenza di configurazioni enumerative. Il verso bimembre anaforico si configura qui come la parte di una struttura più ampia, perdendo quasi del tutto il proprio carattere centripeto, cfr. p. es. «*nel gesto nel passo nel verbo / nella cesarie ornata*» (*Laus vitae* VI, 142-143), «*e più de' nudi, e più de' busti / e più de' cippi mi sarebbe cara*» (*Le terme*). Pochi altri esempi di inarcatura a seguire: «*in una sola onda, in un sol fiume / misterioso che con un suo largo / giro m'avvolge*» (*La sera*), «*Un che di aspro, un che di ferino / e di primaverile / e di volubile era nell'aria*» (*Laus vitae* XVIII, 101-103), «*sentii la deità, sentii nell'intime / midolle il freddo fremito / della potenza equorea trascorrere*» (*Ditirambo II*)⁶⁵.

2. Sfasamenti metrico-sintattici e figure tradizionali

2.1. Anafore solo metriche

Ci si concentrerà ora sulle relazioni che intercorrono tra la mancata coincidenza di metrica e sintassi e le iterazioni che cadono in quelle posizioni forti: anafore, epifore (rime identiche) ed epanadiplosi. Tutte queste figure verranno quindi prese in considerazione unicamente nella loro forma “scempia”, cioè di anafore, epifore ed epanadiplosi solo metriche.

Relativamente alla prima figura – quella peraltro di maggior peso – si considereranno per comodità esemplificativa e rilievo del modulo alle sole anafore semantiche a contatto; anche per le anafore grammaticali, comunque, nel corso di questo paragrafo verranno

⁶⁵ Anche strutture binarie (o ternarie) coese, come la dittologia con iterazione o l'anafora sintattica che marca una configurazione parallelistica e isocolica del verso, perdono almeno in parte il loro carattere centripeto quando un *enjambement* porta i suoi componenti a travalicare i confini metrici. Il dinamismo della costruzione emerge soprattutto quando i due membri si dispongono interamente a cavallo dei due versi, secondo il tipo-base “di x / e di y”. La percentuale di dittologie *enjambées* resta paragonabile tra *Paradisiaco* e *Alcyone* (all'incirca, rispettivamente, il 32% e il 28% sul totale delle dittologie e dei *tricoli*), mentre s'impenna in *Maia*, con quasi la metà dei casi interessati. Il dato va senz'altro messo in relazione con la maggior brevità del verso della *Laus vitae*, oltre che, probabilmente, alla tensione verso una progressione più fluida, latamente narrativa, del discorso. Alcuni esempi: «*Ogni scienza del luogo / e del tempo fu perduta*» (*Il giogo*), «*pregna di veleno / o di balsamo, tòrta*» (*Laus vitae* I, 70-71), «*de belle Cicladi, d'oro / e d'avorio come le ricche*» (XV, 512-513), «*in una immensità di sangue / e di bile moribondo*» (XVI, 258-259), «*visione di dolore / e d'orrore innanzi alla Morte*» (XIX, 89-90), «*il figlio della Terra / e del Genio che l'affoca*» (*Le madri*), «*che inebria di spavento / e d'estasi l'anima umana*» (*Il Gombo*), «*come un colle dell'isola di Same / o di Zacinto*» (*Il commiato*); «*desolazioni senza voce / e senza pianto, lutti*» (*Laus vitae* XVII, 452-453); «*da tutti posseduta, dal mendico / e dal sire, coperta di carezze*» (*Pamphila*), «*inviscati dai grumi / e dai carnicci dei macelli*» (*Laus vitae* XVIII, 220-221); «*Tuttavia perché, nella gioia / e nell'avidità, ci saliva*» (X, 102-103); «*i vertici sacri alla Danza / e al Canto, l'isole guerriere*» (XII, 183-184); «*Tremola il capelvenere sul tufo / e sul mattone, l'acqua è glauca, tinge*» (*Lacus Iturnae*); «*con lino / attorto e con cera / sapida di miele*» (*Intra du' Arni*).

forniti numerosi esempi di iterazione solo metrica, prodotta nel momento in cui le inarcature vanno a spezzare sintagmi e, soprattutto, strutture parallelistiche marcate dal ritorno di preposizioni, congiunzioni, ecc.⁶⁶ Tra gli esempi forniti si noteranno, inoltre, diverse possibilità di realizzazione: al di là delle eventuali imperfezioni nella corrispondenza (per cui cfr. punto 5.), si possono avere anfore solo metriche per entrambe le occorrenze, oppure casi in cui solo la prima o solo la seconda non siano precedute da una pausa sintattica. È chiaro che la massima fluidità è raggiunta con la prima tipologia (cfr. l'esempio da *In votis*), mentre l'asimmetria che si genera nel secondo caso determina un maggior grado di instabilità e, quando è la ripresa a collocarsi dopo pausa sintattica, un effetto di arresto a cui segue un rilancio (non a caso hanno spesso questa struttura le anfore disposte a cavallo di due strofe: cfr. § I 5, 2. e, qui, l'esempio da *L'uva greca*):

spandere. Voi, sere
lente ove preghiere
lente vanno sole [In votis]

con un fulgore che parve
insolito a gli occhi miei.
 Tutto, allora, a gli occhi miei
insolito e grande parve; [Il giogo]

Ella aspetta che l'Ora
 giunga. Da più d'un giorno
ella aspetta il ritorno [L'ora]

ché pel sangue mi corse
pensier della madre lontana,
pensier delle dolci sorelle [Laus vitae IV, 258-260]

E le labbra nel mio viso
non potean più ridere e gli occhi
non potean più piangere, o Amore! [XVII, 859-861]

Chi ti trarrà dalle lande
della morte verso il bel monte

⁶⁶ La *Laus vitae* in particolare è sede privilegiata di questi procedimenti, e al peso delle anfore metriche grammaticali va forse imputata una percentuale relativamente bassa di quelle semantiche (poco meno del 25%, come nel *Paradisiaco* e contro il 30% di *Alcyone*), laddove *Maia* è senza dubbio la raccolta più interessata dagli sfasamenti metrico-sintattici legati alle ripetizioni.

*delle sorgenti ove il destino
delle stirpi s'immerge
e si rinnovella? Un eroe* [XVIII, 342-346]

*Risa di fanciulli, effusa
gioia puerile, croscianti
risa d'innocenza selvaggia* [XIX, 131-133]

[...] Al par di noi chi seppe
distinguere il sapore d'ogni frutto
e la maturità dal suo colore?
distinguere d'ogni acqua la freschezza [L'oleandro]

[...] se in una solitario
viver dovessi, in questa, Ardi, vorrei
vivere, in questa calda selva australe, [Bocca di Serchio]

l'uva simile ai ricci di Giacinto
si cuoce; e già comincia a esser vaia.

Si cuoce al sole, e detta è passolina, [L'uva greca]

Vede apparire dal profondo il teschio
dell'eterna Medusa, la Gorgóne
vede sé fiso nel divino orrore. [L'arca romana]

Corre il Ticino tra selvette rare,
verso diga di roseo granito
corre, spumeggia su la china eguale, [La muta]

2.2. Epifore ed epanadiplosi solo metriche

Le epifore, trasferendo la corrispondenza sul finale di verso, sono particolarmente adatte a marcare la chiusura di un movimento metrico e sintattico. Tra le epifore metriche a contatto, però, le percentuali di riprese seguite da *enjambement* è alta nel *Paradisiaco* (47%) e altissima in *Maia* e *Alcyone* (rispettivamente 70 e 66%). Il discorso vale anche per le epanadiplosi a contatto: poco più del 55% di repliche prolungate da inarcatura nel *Paradisiaco*, quasi il 70% nella *Laus vitae* e circa il 40% dei casi in *Alcyone* (questa l'unica grossa differenza proporzionale tra le due figure). A questi dati va aggiunta una significativa sproporzione che rivela, tra il *Poema* e le *Laudi*, una riduzione netta della

presenza *tout court* di epifore/rime identiche, e un calo relativo anche delle epanadiplosi: per le seconde, con una ventina di occorrenze il *Paradisiaco* si tiene sui livelli del ben più lungo *Alcyone*, mentre *Maia* lo sopravanza di poco (28 occorrenze, peraltro gonfiate dalle figure etimologiche a contatto, cfr. § I 5, 4.); per le prime si passa da più di 60 a circa 40 occorrenze in ciascuna delle due *Laudi*. Un confronto tra questi rilievi conferma nel caso particolare quanto generalmente si è più volte detto a proposito della tendenza paradisiaca – più forte che negli altri due libri – all'utilizzo di ripetizioni a contatto come fattori di arresto del flusso discorsivo. Ciò si riflette tanto nella maggior frequenza (assoluta o relativa) di epifore ed epanadiplosi a contatto, quanto nelle più basse percentuali di dinamizzazione per mezzo di inarcature, soprattutto se comparate a quelle di *Maia*. La *Laus vitae*, in effetti, fa registrare le percentuali più elevate per entrambe le figure: almeno relativamente a questa area di fenomeni le esigenze che accompagnano l'apertura poetica del primo libro delle *Laudi* sono direttamente riscontrabili sul corpo delle ripetizioni. Qui comunque alcuni esempi da tutte e tre le raccolte:

e non la madre, e non su quello smorto
viso, su quell'estenuato *viso*
 un po' di sole; e non il suo sorriso; [Nuovo messaggio]

Rimanete, vi prego, *rimanete*
 qui. Non vi alzate! Avete voi bisogno [La sera]

il cembalo in un canto
luce; e sopra vi *luce*
 una coppa ov'è un fiore [L'ora]

com'aquile senza nido
nell'alba a volo, *nell'alba*
 crepitante di mille [Laus vitae XI, 296-298]

l'ordegno tenea su *l'ordegno*
 la vece dell'uomo. Il supplizio [XI, 416-417]

è perduta nel polipaio
immenso, nell'*immenso*
 tedio dell'Oceano ardente [XVI, 179-181]

I *grandi* Pensieri e le *grandi*
 Opere saran coronati, [XX, 247-248]

All'ora quando l'ombra sua trapassa
i gradi, tu t'assiderai sul grado
più alto, co' tuoi calami toscani.

[Il fanciullo]

Tocca l'anima nostra come tocchi
il casto ulivo in tutte le sue foglie;

[L'ulivo]

cùbia, sorgere la negossa
viva di palpitanti pinne, curvarsi al peso vivo
la pertica, la possa

[Ditirambo III]

2.3. Repliche in punta di verso e inarcature

Se sono state prese in considerazione epifore ed epanadiplosi, ciò dipende sia dal fatto che si tratta di figure retoriche immediatamente riconoscibili, sia dal marcato effetto – rispettivamente – di chiusura e di isolamento centripeto di una singola unità metrica che esse portano con sé. D'altra parte, il principio qui discusso vale anche per qualsiasi ripresa lessicale in cui la seconda occorrenza cada a fine verso e sia seguita da un *enjambement*. La collocazione esposta mette in evidenza il lessema iterato, creando un momento di stasi che però l'inarcatura immediatamente contraddice: «e, china a la ringhiera, // guardava il golfo solitario, china / come colei che un peso immane aggrava» (*Autunno*), «bacerò le sue mani, le sue mani / esperte» (*Pamphila*); «che s'avanza in armi / tremenda e bella, / ond'ei teme e spera. / Ella s'avanza / vittoriosa» (*Laus vitae* II, 110-114), «oppressero il cuor mio vivente. // E l'anima mia nel mio cuore / tremò d'infinita tristezza» (V, 294-296), «guarda il mio palpito incessante / d'amore sui corpi che foggio! / Il Mar glauco, il Deserto roggio / io li travaglio d'amore / indefesso e li trasfiguro» (XIX, 116-120), «Ma parole erano dette / in lei, alla gran luce / del mezzodì, chiare parole / che non pur nel già fatto / vespero» (XIX, 213-217); «la prua, / l'acuta prua / del navil prisco» (*Vergilia anceps*), «Sembri Ermione, sola come lei / che pel silenzio venti incontro sola / traendo in guisa d'ala il bianco lembo» (*Tristezza*)⁶⁷.

⁶⁷ Il sotto-gruppo più nutrito di queste configurazioni più libere è comunque quello delle anafore sintattiche: qui l'inarcatura porta un incremento di dinamismo a una struttura iterativa già di per sé più mossa rispetto all'anafora pura, ferma restando la messa in evidenza della parola ripetuta di cui si è parlato prima: «Ella non è più giovane. Son quasi / bianchi i capelli su la tempia; sono / su la fronte un po' radi» (*Aprile*), «Elena di Sparta che Achille / bramò; venne a lui col nepente / la bianca Tindaride; venne / recando nel cinto il profumo» (*Laus vitae* V, 369-372), «men virile, quasi fior molle / di grazia feminea, quasi / desiderabile amàsio» (IX, 3-5), «Sano mi facesti nel ventre / della incorruttibile donna / che mi portò. Eccomi sano / su l'erba» (XXI, 99-102), «Onda non si leva; non s'ode / risucchio, non s'ode sciacquo» (*Undulna*, qui è la prima occorrenza a essere seguita dall'inarcatura), «carico ei fosse, e fôssevi alla prora / fitto un bucranio //

Che D'Annunzio sfrutti intensamente questo stilema è dimostrato, inoltre, da un suo impiego particolare e mirato in *Maia*. Non è raro, infatti, che la ripresa di un lessema a fine verso seguito da inarcatura sia localizzata nei primi versi di una strofa. Le figure di ripetizione coinvolte possono essere varie: epanallesi, anafore sintattiche, rime identiche ma anche riprese libere; ciò che le unisce è proprio il duplice effetto indicato per lo stilema in questione, di messa in rilievo locale senza compromettere il procedere del discorso. La collocazione in apertura di strofa, poi, soddisfa contemporaneamente due delle principali esigenze connesse alla *Laus vitae*: da una parte, caricare subito d'enfasi e di tensione il dettato (cfr. § I 1, 1.2.), dall'altra assicurare una minima fluidità al movimento metrico-sintattico, in modo da sciogliere o quanto meno dilatare la tensione nella progressione narrativa del poema. Alcuni esempi: «Io t'abbandonai, / o mia carne, t'abbandonai / come un re imberbe abbandona / il suo reame alla guerriera» (II, 106-109), «Mi mossi, allora, temprato / dal limpido gelo, mi mossi / ai dissepoliti simulacri» (VIII, 106-108), «“O figlio di Maia”, pregai / “figlio dell'Atlantide Maia / dall'affocata faccia» (IX, 43-45), «E la nomata nel grido / Euplete Eurètria Energèia, / la nomata nel grido / umano coi nomi divini» (XI, 484-486), «E il Citerone, senza / strepito di Mènadi, senza / faci di pino, lungamente» (XII, 232-234), «Così pregai nel mio cuore; / e ciascun dei dolci compagni / forse anche pregò nel suo cuore / segreto, perché non s'udiva» (XV, 295-298), «E un'altra ora fu larga / alla mia speranza; e fu l'ora / notturna della mia Musa» (XVIII, 421-423).

2.4. Anafore, epifore ed epanadiplosi solo sintattiche

Il gruppo speculare di iterazioni alternative alla corrispondenza sia metrica che sintattica è quello delle anafore, epifore ed epanadiplosi solo sintattiche. Numerosi esempi sono stati già offerti e altri ne saranno forniti relativamente a configurazioni più caratterizzate (come gli elenchi interessati da inarcature); è utile fissare, però, i rapporti quantitativi. Il *Paradisiaco* presenta un'alta percentuale di anafore sintattiche (sopra il 40%), laddove in *Maia* si è sul 30% (e poco più in *Alcyone*). Se si combina il rilievo a quello delle corrispondenze solo metriche, il risultato emergente è che – tenendosi alle ripetizioni semantiche a contatto – la *Laus vitae* mostra la maggiore percentuale di anafore pure: quasi la metà delle occorrenze, quando nelle altre raccolte si resta intorno al 35% (34% nel *Paradisiaco* e 37% in *Alcyone*)⁶⁸.

o un nibbio con aperte ali, e vi fosse / odore di garofalo nel mucchio» (*Il commiato*).

⁶⁸ Per gli esempi di epifore ed epanadiplosi sintattiche, cfr. § I 3, 2. e 5. Relativamente alle prime va anche

Il dato andrà fatto interagire, inoltre, con quello relativo alle attenuazioni della corrispondenza anaforica (per cui cfr. punto 5), fenomeno del resto trasversale all'opposizione anafora pura Vs solo metrica o solo sintattica. Già in merito alle mere discrepanze tra i piani sintattico e metrico, comunque, si può rilevare nella poesia dannunziana una netta tendenza a sfruttare le possibilità che da tale discrepanza vengono offerte, rilievo ulteriormente confermato dalla quasi sistematica negazione – almeno per le *Laudi* – della chiusura centripeta del verso portata dall'epanadiplosi; si consideri poi che la raccolta maggiormente caratterizzata da anafore pure, ossia *Maia*, è anche quella dove gli squilibri metrico-sintattici agiscono fortemente sulle serie anaforiche grammaticali (cfr. punto 4.).

3. Sintagmi inarcati

Il libero gioco tra iterazioni e confini versali riguarda anche le riprese di interi sintagmi, che in una o entrambe le occorrenze possono venire spezzati su due versi consecutivi. Ripetizioni di questo tipo si trovano in tutto il *corpus*, sia a contatto che a distanza, per quanto sia chiaro che in una ripresa ravvicinata il movimento portato dalla spezzatura sarà maggiormente percepibile. La differente lunghezza dei sintagmi ripetuti e l'ovvia incidenza di questo aspetto sulla possibilità di inarcature interne al sintagma stesso rendono meno utile e potenzialmente fuorviante un raffronto strettamente quantitativo; al più andrà segnalata una tendenziale riduzione che si registra in *Alcyone* rispetto alle altre due raccolte. Comunque, più che il dato numerico, è interessante osservare in concreto come il modulo si realizzi. Per comodità dimostrativa si considereranno di nuovo solo i casi di iterazione a contatto.

Se entrambi i sintagmi ripetuti sono interessati dall'*enjambement* un effetto particolare sarà prodotto qualora l'a capo cada nella stessa posizione, dando luogo a una combinazione di epifora e anafora solo metriche ma perfette, almeno per collocazione nel verso:

Immemore sarò forse *del male*
che mi faceste, o uomini, *del bene*
che mi faceste, e d'ogni altra mortale

[*Un ricordo* (II)]

notato che il crollo dell'epifora *tout court* tra il *Paradisiaco* e le *Laudi* si accompagna al netto calo, negli ultimi due libri, dell'epifora sintattica (10% scarso e 16% delle epifore totali rispettivamente per *Maia* e *Alcyone* – contro il 26% del *Poema*). Questa altra riduzione andrà ricondotta a una generale svalutazione del meccanismo epiforico, almeno per le iterazioni a contatto, dopo il *Paradisiaco*. Sembrano inoltre confermare questa ipotesi le numerose epifore attenuate della *Laus vitae* (cfr. punto 5.), spia di una tendenza a evitare corrispondenze a fine verso troppo scoperte. Al più si può rilevare come in *Alcyone* al fenomeno in causa faccia da *pendant* un utilizzo importante delle epifore distanziate, che trova nei ritornelli la sua realizzazione più emblematica (e, ancora una volta, per lo più variata).

dei Proci, accolto avessi *il figlio*
di Polibo Eurimaco o *il figlio*
d'Eupite Antinò, [Laus vitae IV, 182-184]

in travaglio, e *il pianto*
delle Pleiadi, e *il pianto*
delle Iadi, e il lutto filiale [XVII, 909-911]

Taci. Su le soglie
del bosco *non odo*
parole che dici
umane; *ma odo*
parole più nuove [La pioggia nel pineto]

mitica luce sul Tirreno, *o madre*
Ellade, ed era bella come i tuoi
monti la nuda Alpe di Luni, *o madre*
Ellade, come i tuoi monti bellissima
era, onde a te discesero le stirpi⁶⁹ [L'oleandro]

Nel dinamismo comunque portato dalle inarcature, questa è la configurazione che tende a un massimo di equilibrio, fondata com'è su un parallelismo simmetrico. Si noti però come variazioni poliptotiche e antitetiche, o – nell'esempio dalla *Pioggia del pineto* – la stessa *correctio* suppliscano almeno in parte a tale cristallizzazione.

Quando invece solo una delle due occorrenze è spezzata, l'asimmetria tende di per sé a contraddire la staticità dell'iterazione; se l'effetto dinamizzante prodotto è più deciso qualora sia la ripresa a essere inarcata, non mancano comunque casi in cui una seconda occorrenza lineare funga da momento ricompositivo e insieme rilancio del discorso, spingendo per la progressione sintagmatica, come in questo collegamento interstrofico della *Laus vitae* (peraltro assai pregnante nel quadro della narrazione del poema): ««[...] Or ora laggiù *seppellita / ho la Sfinge* presso le tombe.» // *Seppellita ho* anch'io *la mia Sfinge / co' suoi enigmi nodosi, e seppelliti anco gli avelli*» (XIX, 125-129). Ecco comunque qualche esempio della prima configurazione, per i quali non segnalerò tutte le eventuali

⁶⁹ In questi versi si ha in realtà una complicazione dello stilema, per cui quello messo in evidenza interagisce con altri due sintagmi spezzati «era bella» - «bellissima / era» (con inversione e poliptoto) e «come i tuoi / monti» - «come i tuoi monti», peraltro tra loro disposti a chiasmo, dando luogo a uno dei casi – non rari nella poesia dannunziana – di intreccio difficilmente catalogabile di fenomeni iterativi.

variazioni che si aggiungono alla spezzatura (chiasmi, poliptoti, *correctiones*, intromissione di materiale linguistico, ecc.; si noti però la maggior frequenza con cui, nel *Paradisiaco*, il modulo interagisce con la figura dell'epanadiplosi, spia ulteriore della sua particolare incisività in quella raccolta, benché in questi casi colta nei suoi momenti più instabili):

*Domani tornerà... – Vuoi tu che torni
domani? Dunque aspettami, sorella.*

[*Il buon messaggio*]

*io veda, io goda: queste cose io veda,
io goda, e tu mi sia compagna sola.*

[*Il buon messaggio*]

*le sue mani più pure delle rose
nuove... E le coglierebbe ella, le nuove
rose, è vero?, a fiorir la stanza dove*

[*Nuovo messaggio*]

*Ma quale fu la musica? Ma quale
fu il sogno? Ma quel era il vostro viso,
Bisogna che tu sia forte; bisogna
che non pensi a le cattive cose...*

[*Romanza della donna...*]

[*Consolazione*]

*ma sono tristi, ma non sono tanto
tristi i cipressi de le sepolture.*

[*Un sogno (I)*]

*saprai, pur quello che ignoto
mi sta nel profondo, pur quello
che sta nel Futuro, ispirata*

[*Laus vitae IV, 368-370*]

*O Psicagogo, se all'Ade
squallido condurre dovessi
tu l'anima mia, se condurre
dovessi tu l'Ombra del mio
canto su l'asfodelo prato*

[IX, 526-530]

*e quale è più grave e quale
più lieve se passi per limo,*

[XII, 214-215]

*E nessuno vi nacque
da utero umano, e nessuno
vi morì in carne corrotta.*

[XV, 127-129]

Disgusto dei rigagni
putridi la tiene; *disgusto*
dei lascivi amori mendaci [XVII, 824-826]

preghiamo che la nostra anima nuda
si miri in te, *preghiamo*
che assempri te maravigliosamente! [Il fanciullo]

La figlia dell'aria
è muta; ma *la figlia*
del limo lontana, [La pioggia nel pineto]

t'offre quest'ali d'uomo Icaro, *t'offre*
quest'ali d'uomo ignote
che seppero salire fino a Te! [Ditirambo IV]

fui, non *udii crosciar* la secchia diaccia,

ma dalla mamma copiosa *udii*
crosciare emunto il latte nel presepio [L'otre]

4. *Parallelismi iterativi e inarcature*

L'abbondanza dei parallelismi è, a tutti i livelli, uno dei tratti distintivi dello stile dannunziano⁷⁰. Nel corso di questo lavoro si è già riscontrata una predilezione per i parallelismi sintattici marcati specialmente, per quanto riguarda le riprese lessicali, dall'iterazione di parole vuote, e si è detto nel paragrafo precedente che questo tipo di repliche a contatto tende a rilevare determinate sequenze all'interno del contesto, facendosi così portatore – tra le altre implicazioni – di un certo grado di staticità. Ancora una volta, tuttavia, l'elaborazione di serie parallelistiche dove alcuni membri (o tutti) risultano spezzati tra due versi contigui dà come risultato una struttura più mossa e fluida. C'è insomma una differenza immediatamente percepibile che passa tra una serie come questa:

e l'inerzia della terra
e la furia delle acque
e l'impeto dei vènti

⁷⁰ «Sarebbe difficile indicare uno scrittore in cui il principio del parallelismo poetico sia più ostinatamente cercato, o trovato, che in D'Annunzio» (Mengaldo 1996d p. 228).

e quest'altra, sempre da *Maia*:

mosse da un gesto, *dal* lampo
d'uno sguardo, *dal* reclinare
d'un vólto, *dal* lembo agitato
d'un manto, *dal* volgersi ratto
d'un pargolo verso la poppa,
dal ripiegarsi d'un corpo
senile nell'ultima sosta.

[*Laus vitae* XVII, 444-450]

La struttura “dal x d'un y” ricorre cinque volte, ma nei primi quattro casi è interrotta simmetricamente da un *enjambement*, col risultato di una complicazione della configurazione anaforica rispetto a un ipotetico assetto-base «*dal lampo d'uno sguardo, / dal reclinare d'un vólto, / [...]». Nella resa effettiva, il primo membro («dal») viene indebolito nel suo carattere anaforico, passando da anafora pura ad anafora solo sintattica e suggerendo così un percorso di lettura alternativo rispetto all'organizzazione metrica⁷¹. Parallelamente, il secondo membro («d'un») acquista lo statuto di anafora e con esso un maggior rilievo rispetto alla configurazione non spezzata; trattandosi però di un'anafora solo metrica, la messa in rilievo non è tale da contrastare in modo deciso lo sviluppo sintattico della frase: l'*enjambement*, anzi, aprendo sempre il membro della serie sul verso successivo ne facilita, anche iconicamente, la progressione. In quest'ottica, l'ultima occorrenza della struttura («dal ripiegasi d'un corpo»), unica non inarcata, funziona da nuovo elemento dinamizzante per il cambio di passo che introduce rispetto a un andamento che rischiava di fossilizzarsi; il fatto che un *enjambement* prolunghi anche quest'ultimo termine («d'un corpo / senile»), poi, non fa che movimentare ulteriormente la sequenza.

Non è un caso che i due esempi contrapposti siano stati scelti dalla *Laus vitae*, caratterizzata, come detto in precedenza, da una preminenza quantitativa e qualitativa del modulo rispetto alle altre due raccolte del *corpus*. Se però nel *Paradisiaco* queste configurazioni risultano in effetti quasi del tutto assenti⁷², *Alcyone* partecipa spesso e volentieri a un fenomeno che, come in generale il campo delle strutture parallelistico-elencatorie, è

⁷¹ Effetto rilevato anche da Soldani 1999, pp. 135 e sgg. a proposito di Tasso.

⁷² E quando compaiono ciò avviene in forme molto deboli rispetto agli omologhi delle *Laudi*, cfr. questo distico di *Esortazione*: «fra il tedio *de la* vita e la paura / *de la* morte? Le faci sono spente».

marchio esclusivo delle *Laudi*. Come preventivabile, le *strofi lunghe* costituiscono il terreno più fertile per simili sbilanciamenti, che ne supportano al meglio la mobilità metrico-sintattica⁷³; in ogni caso, il modulo è ben diffuso anche altrove:

e su i pini dai novelli rosei diti
che giocano con l'aura che si perde,
e su 'l grano che non è biondo ancora
e non è verde,
e su 'l fieno che già pati la falce
e trascolora,
e su gli olivi, su i fratelli olivi
che fan di santità pallidi i clivi
e sorridenti.

[*La sera fiesolana*]

Strepiti freschi in sassi
politi, argille chiare,
argini *d'erba*, file
di pioppi alti, vivai
di salci giovinetti,

[*I tributarii*]

E io sono *nel* fiore
della stiancia, *nella* scaglia
della pina, *nella* bacca
del ginepro: io sono *nel* fuco,
nella paglia marina,⁷⁴

[*Meriggio*]

Luna, trasparente *come*
la medusa marina,
come la brina nell'alba,
labile *come*
la neve su l'acqua,
la schiuma su la sabbia,

⁷³ Con casi di oltranza che sfociano in cristallizzazioni forse eccessive nella loro meccanicità, quale è per esempio l'iterazione protratta della struttura comparativa in *Le stirpi canore*, con la continua replica della sequenza di attributo (spesso sdrucciolo) – *come* – sostantivo / *di* – sostantivo (il gioco delle variazioni è qui affidato piuttosto alla mobilità metrico-ritmica, alle corrispondenze foniche e alle espansioni attributive). Agli esempi qui riportati andrebbero poi aggiunti almeno i vv. 8-32 della *Pioggia nel pineto*, che preferisco però citare nel prossimo paragrafo (punto 3.), in quanto l'anafora di «piove» associata alla serie parallelistica delle iterazioni grammaticali svolge una più marcata funzione di sostegno allo sviluppo del discorso. Per una riflessione organica sulla *strofe lunga*, comunque, cfr. § I 6, 2.2.

⁷⁴ Giustamente Noferi 1946, p. 166 ha sottolineato come questi versi siano «tutti nell'intonazione di *Maia*». In effetti, si è detto più sopra che tipologie simili di elencazione anaforica, grammaticale e resa instabile dagli *enjambement*, sono uno dei marchi stilistici del primo libro delle *Laudi*.

pallido *come*
il piacere
su l'origliere,

[*Il novilunio*]

Ecco invece un'esemplificazione da *Maia*, assai ridotta, per ragioni di spazio, rispetto all'abbondante casistica:

che quivi apparivano come
la lebbra *sul* sen *di* Afrodite,
la stupidità *su* *la* fronte
di Pallade, negli occhi
di Febo la sanie cruenta.

[*Laus vitae* VI, 4-8]

Certo *su* *altre* rive,
su *altre* alture *altre* pianure,
nei deserti di Libia, *sul* petto
dei colossi di Memfi,
nel nomo di Arsinoe ricco
d'antilopi e di melagrani,
altrove, altrove, nelle acque
dell'Ànapo, nelle latòmie
di Siracusa, nelle sabbie
di Selinunte ove una vasta
di colonne dorica stirpe
vive di luce, e altrove, altrove
mi conobbi figlio del Sole.

[XII, 9-21]

Da Alessandria a Bisanzio,
da Rodi a Creta, *da* Ostia
a Lampsaco, *da* Siracusa
a Laodicèa, *da* Mileto
a Sibari tutte le genti
recavano l'inno e il tributo.

[XV, 100-105]

mentre il carrador *nello* strame
de' suoi giumenti, *ne'* velli
de' suoi castrati ronfia o canta

[XVII, 120-122]

forza delle iscritte parole
più fiera su i cuori virili
che getto di bronzo, *più* acre

5. Ripetizioni attenuate

Trasversale ai diversi fenomeni trattati in questo paragrafo è l'effetto dinamico prodotto dalle variazioni che intervengono o sul corpo della parola iterata o sulla sua posizione. Finora solo episodicamente si è dato peso alla distinzione tra ripetizioni perfette e ripetizioni attenuate. In realtà tali attenuazioni sono frequenti e diffuse in modo abbastanza equo nei tre libri: tenendosi alle sole ripetizioni semantiche, le anafore imperfette, considerando sia quelle a contatto che quelle a distanza, si attestano intorno al 25% nel *Paradisiaco*⁷⁵ e in *Alcyone*, e salgono al 33% in *Maia*. Versi e sintagmi attenuati – per variazioni interne o per intromissioni – si mantengono tra il 30 e il 40% (32% *Alcyone*, 38% *Paradisiaco* e 39% *Maia*), ma sono soprattutto le epanadiplosi a risultare colpite dal fenomeno: la metà dei casi per il *Poema*, quasi l'80% per *Alcyone* e per la *Laus vitae*⁷⁶.

⁷⁵ Dove spicca però la più bassa percentuale di anafore a contatto coinvolte in processi di attenuazione (18%). Un'altra "anomalia" riguarda il numero relativamente basso di anafore semantiche *tout court* che caratterizza la *Laus vitae*, dove ho contato circa 170 occorrenze: almeno una quarantina in meno che per *Alcyone*, e una settantina in più che per il *Paradisiaco*. Il dato colpisce, se si tiene conto del maggior numero di versi di *Maia* (circa il quadruplo rispetto alla raccolta del '93), e va forse messo in relazione alla distribuzione inversamente proporzionale di anafore grammaticali, confermando quanto detto al punto 2. sulle anafore solo metriche. Tenendosi alle sole ripetizioni grammaticali a contatto, per la settantina di casi del *Paradisiaco* e i 300 abbondanti di *Alcyone*, in *Maia* si va direttamente verso i 400. Il rilievo quantitativo conferma in pieno la comparsa, all'altezza delle *Laudi* e specialmente in *Maia*, di quei procedimenti enumerativi che trovano nell'anafora grammaticale lo strumento ideale per distendersi in serie potenzialmente illimitate (cfr. anche § I 6, 2.).

⁷⁶ Per ora ci si limiterà a considerare queste figure iterative forti, ma le variazioni interessano naturalmente anche parole libere, indipendentemente dalla loro collocazione nel verso o dal loro fare parte di sintagmi più ampi. In questi casi, e ciò vale soprattutto per le variazioni morfo-sintattiche, la ripetizione attenuata tende a sostenere e segnalare uno sviluppo orizzontale ed eventualmente logico-argomentativo del discorso lirico: per la loro trattazione si rinvia pertanto al paragrafo successivo (stesso discorso per un'altra figura tradizionale come l'anadiplosi).

Anche le corrispondenze a fine verso, quando non si irrigidiscono in rime identiche (il *Poema paradisiaco* è in questo senso emblematico), possono presentare delle attenuazioni, per lo più di natura poliptotica (ma non mancano metonimie o, soprattutto, antitesi): «E il fiume lungi m'appariva / nel diffuso vapore come la spada / appannata da l'alito; o spariva / subitamente» (*Romanza della donna velata*), «Lento d'intorno il bel giardin salia / fiorendo, come un sogno dal cuor sale» (*Ai lauri*); «Talor non elessi / perché parvemi che eleggendo / io t'escludessi» (*Laus vitae* I, 49-51), «t'abbandonai / come un re imberbe abbandona / il suo reame alla guerriera» (II, 107-109), «frondosa / di fosche fronde, / con le radici immerse» (III, 163-165), «E niuno vide / se risero o piansero. Vidi / ben io ma tacere m'è caro» (XI, 477-479), «al fulvo usignolo nomato / Cassandra io diedi una pura / sorella; che forse nomarsi / dovea col tenue nome / di Ebe giovinetta celeste!» (XII, 280-284), «a bere all'orcio di Egina, / all'orcio di terra egineta / che appeso» (XII, 303-305), «l'ombra del mietitore / indicibile che innanzi / agli epopti mieteva / la spiga di grano in silenzio» (XIII, 18-21), «recati fossero a Teno / e ultimamente dai Tenii / consegnati fossero a Delo» (XV, 228-230), «E ne' miei occhi umani / sentii la bellezza dei grandi / ardenti umidi occhi inumani / del corsiere d'Arabia» (XIX, 71-74); «tutto il popolo eguale della mèsse / egualmente risplender di rossore.» / E la spica s'arrossa» (*La spica*), «Vecchi / sembran della vecchiezza / del Mondo» (*I camelli*), «come la citareda / accorda la sua cetra, / dolore di Demetra» (*Ditirambo III*), «Pasife con le nude / braccia premette gli òmeri miei nudi, / s'abbandonò su me come su fulcro» (*Ditirambo IV*). Come accennato in precedenza, è la *Laus vitae* che fa registrare la più alta percentuale di attenuazioni (oltre il 30%); segue *Alcyone* con il 24% e, a gran distanza,

Riguardo a queste ultime, le attenuazioni si vanno quindi ad aggiungere alle già numerose occorrenze prolungate da un *enjambement*, e la concorrenza dei due fenomeni indebolisce di molto la chiusura e la staticità di cui la figura in questione è portatrice. L'incremento percentuale tra il *Paradisiaco* e le *Laudi*, inoltre, si accompagna allo stesso andamento relativamente alle epifore ed epanadiplosi inarcate (cfr. punto 2.2.) e conferma che tale effetto dinamico è perseguito con maggior decisione nelle raccolte più tarde. Molti esempi di queste epanadiplosi sono già stati forniti in precedenza, pertanto mi limiterò a offrire un piccolo florilegio di anafore imperfette, che renda conto delle varie possibilità di attenuazione, dai poliptoti ai sinonimi, dalle antitesi⁷⁷ alle perifrasi, dalla separazione di sintagmi coesi all'avanzamento nel verso del lessema iterato:

Oggi, *per far più cupo* il tuo pallore,
per far più triste l'anima dolente,

[*Nell'estate dei morti*]

“*Votò l'Eroe* la sua vasta
 coppa. *Meditò taciturno.*”

il *Paradisiaco* con il 9%. I procedimenti attenuativi risultano insomma inversamente proporzionali all'incidenza globale dell'epifora, e con questo confermano la drastica riduzione della figura – soprattutto per quanto riguarda la sua funzione base, sospensiva e conclusiva – in corrispondenza delle *Laudi*.

⁷⁷ Con le antitesi l'alterazione interna alla replica si radicalizza al massimo grado. Questo tipo di capovolgimento appare una costante del *corpus*, ma dà soprattutto nelle *Laudi* – e in particolare in *Maia* – gli esiti più insistiti e, con ogni probabilità, ideologicamente interpretabili: la capacità collettiva dell'unico vero amante della «Diversità, sirena / del mondo» (*Laus vitae* I, 62-63) implica da programma l'attrazione e la composizione degli opposti. Non a caso la ripetizione antitetica, anche quando non strettamente anaforica, è spesso inserita in strutture forti, come la dittologia o il parallelismo a immediato contatto, così da far risaltare ancor di più lo scontro, pacificato dall'assimilazione, dei due termini: «tutte le cose *pure* e *impure* / ai miei amori» (*Laus vitae* I, 59-60), «E le mie *virtù*, i miei *vizi*, i miei delitti, i miei gaudii» (IV, 329-330), «Era il fior della stirpe / quadruplici, la *concorde* / e *discorda* anima ellèna» (VI, 88-90), «Atto alla guerra e alla pace» e «fatta di *dolore* di *gioia*» (IX, 211 e 520), «Poggi di Fiesole, *chiari* / sono i vostri ulivi e *foschi* / i vostri cipressi» (XI, 68-70), «per nove *giorni* e per nove / *notti*» (XV, 25-26), «E le labbra nel mio viso / non potean più *ridere* e gli occhi / non potean più *piangere*, o Amore!» e «Tra la *luce* d'Omero / e l'*ombra* di Dante» (XVII, 859-861 e 1093-1094); «versando una *luce* ed una l'*ombra*» (*Il fanciullo*), «*più rade, men rade*» (*La pioggia nel pineto*), «in ogni cosa *esigua*, / in ogni cosa *immane*, / nella sabbia *contigua*, / nelle vette *lontane*» (*Meriggio*; questo è peraltro il momento in cui l'assorbimento degli opposti è più esplicitamente connesso all'esperienza panica), «Aduna e *vita* e *morte* il bianco mare» (*L'oleandro*), «*accorda, discorda*, / tutte accoglie e fonde / le dissonanze acute» (*L'onda*), «Son nuda. *Ardo, gelo*. Ah, chi m'afferra?» (*Baccha*), «se tu voli *basso*, l'acqua aggrevava / le penne, se *alto* voli, te le incende / il fuoco» (*Ditirambo IV*). Anche nel *Paradisiaco* si ritrovano dittologie e parallelismi con riprese antitetiche (p. es. «poi che tanto *ridemmo*, poi che tanto *piangemmo*», *Invito alla fedeltà*), ma nel complesso il modulo è meno frequente. Le antitesi del libro si giocano soprattutto sulle dicotomie fondamentali di vita-morte (cfr. «a che t'indugi ignobilmente / fra il tedio de la *vita* e la paura / de la *morte*?», *Esortazione*, «Entro [gli occhi della donna] io vi scorgea l'effigie / de la *morte*, ne la *vita*», *Il giogo*) e di giovane-vecchio e nuovo-antico (cfr. «Giova l'*antica* pena / mutar con *nuovi* affanni?», *Invito alla fedeltà*, «Una pace verrà ne' tuoi pensieri / *nuova*, e da te cadrà l'*antica* spoglia», *Hortulus animae*), con queste ultime che intercettano sia il tema dell'esaurimento del corpo (femminile in particolare) e dei piaceri sia quello del possibile rinnovamento spirituale dell'io, mentre la prima può accompagnare la riflessione sulla vanità mondana e quindi sulla necessità della conversione (cfr. «*Vivemmo* in vano. # *Morremo* in vano», *In vano*), ma anche la compresenza tipicamente decadentistica di morte e vita nella connotazione del rapporto erotico (per cui si veda l'opposizione isotopica *letto* – *tomba*).

<i>Votare la coppa ei soleva</i>	[<i>Laus vitae</i> V, 347-349]
<i>Sì fulva ebber certo la barba, sì ebber villosa il torace</i>	[XVII, 156-157]
<i>Foschi di carboni, bianchi di farine,</i>	[XVIII, 232-233]
<i>Fatto sei di segreto e di freschezza. Fatte sono di laticè</i>	[<i>Il fanciullo</i>]
<i>“O Apollo” geme tal novo dolore “prendimi! Dov’è dunque il tuo desio? O Febo, non sei tu figlio di Giove? Arco-d’-argento, non sei dunque un dio?</i>	[<i>L’oleandro</i>]
<i>olivo intorto da dolor vetusto, e l’oliva tua dolce che s’annera;</i>	[<i>L’alloro oceanico</i>]

Qui invece qualche variazione di sintagmi: per maggiore evidenza sceglierò ancora una volta solo dai casi di replica a contatto.

<i>nostre e le fa, sembra, quasi lontane.</i>	
<i>Ben, ieri, mi sembravano lontane</i>	[<i>La passeggiata</i>]
<i>regina di quel morto paradiso che tace eternamente,</i>	
<i>o vana luce di quel paradiso morto ne la mia mente!</i>	[<i>Sopra un “Adagio”</i>]
<i>e l’aria che s’indora e si colora, fumigando le glebe umide sotto la forza: e l’aria sana che del ghiotto fungo e del timo e del ginepro odora;</i>	[<i>O rus!</i>]
<i>Ma, se un re volessimo avere, te solo vorremmo per re, te che sai mille vie.</i>	[<i>Laus vitae</i> IV, 79-81]

Poiché *vedermi non voglio*
qual sono e vedermi qual fui
non posso, a Te sacro il mio disco [XII, 110-111]

io *vi guardai nelle pupille*
contratte dal dolore
della luce, *vi guardai*
negli occhi gialli di sanie [XVI, 73-76]

E ne' miei *occhi umani*
sentii la bellezza dei grandi
ardenti umidi *occhi inumani*
del corsiere d'Arabia [XIX, 71-74]

segno che l'arnie *son piene*,
colme son di nettare biondo. [XXI, 32-33]

E perché l'imo cor la sua bellezza
ci tocchi, tu *non sai*, noi *non sappiamo*,
non sa l'ulivo. [L'ulivo]

la chiamò, *la chiamò per nome* in cielo.
Allora anch'io *per nome la chiamai*. [Stabat nuda Aestas]

per gioir teco nel cielo nella terra e nel mare,
per teco ardere di gioia su la faccia del mondo, [Ditirambo III]

Altro è il Monte invisibile *ch'ei sale*
e che tu sali per l'opposta balza. [Il commiato]

Un caso particolare del fenomeno in esame – lo si è visto in § I 2, 1.2. – è quello dei ritornelli variati, pressoché esclusivo, almeno per l'ampiezza della ripresa, del libro di *Alcyone*. Nel paragrafo precedente si è detto che le variazioni nelle riprese circolari non implicano, di solito, un reale mutamento semantico, tale da suggerire una avvenuta progressione del testo. Benché in misura minore, ciò vale anche nel caso dei ritornelli: non aggiungono molto i *realia* che sdoppiano il ritornello delle *Ore marine*⁷⁸, e solo o per lo

⁷⁸ Questi gli ultimi sette versi: «di là dai fiumi sereni, / di là dalle verdi colline, / di là dai monti cilestri, / o Ermione, / di là dalle *chiare cascine*, / di là dai *boschi di querci*, / di là da' *bei* monti cilestri?». «Boschi» e «cascine» sono dettagli paesaggistici pretestuosi quanto a valore particolare e che entrano nel testo quasi esclusivamente in funzione ritmico-musicale, a sostenere la tonalità elegiaca della lirica (e lo stesso vale, ovviamente, per l'aggettivo esornativo «bei» aggiunto nell'ultimo verso).

più musicale mi sembra, con Roncoroni, il valore dell'inversione pronominale tra la prima e l'ultima strofa della *Pioggia del pineto*⁷⁹. Discorso analogo per *Bocca d'Arno*, dove l'ultimo ritornello si limita a combinare le idee-immagini dei due precedenti (l'Ora come il canto della colomba, e l'invito ad adorare rivolto a Ermione). Più consistenti le variazioni di *Innanzi l'alba*, che scandiscono i tre momenti del crepuscolo mattutino (come in parte avviene nella *Sera fiesolana*), e delle *Madri* (dalla «pace» dell'attesa delle cavalle ai «sogni» dell'artista che attendono i marmi apuani, marcando così lo slittamento metaforico e allegorico che coinvolge le «Madri» del titolo).

Ad ogni modo, è innegabile che, tanto per le riprese circolari quanto per i ritornelli, il gioco delle variazioni scampa la ripetizione sia da un effetto cantabile e “popolareggiante” che repliche identiche e regolari potrebbero creare, sia da un'eccessiva staticità, alla quale si sostituisce l'impressione di un organismo in perenne movimento, almeno in superficie. Quanto detto può funzionare, in realtà, come chiosa a tutti i procedimenti attenuativi e al molteplice sfruttamento delle discrepanze tra metrica e sintassi analizzati nel corso di questo paragrafo. Si tratta di un aspetto non meno che fondamentale dell'uso dannunziano della ripetizione, e quello che più chiaramente mostra l'efficacia di un lavoro in grado, mediante modulazioni raffinate, di alleggerire al massimo il peso delle iterazioni sfruttandone contemporaneamente tutto il potenziale fonico-ritmico – oltre che strutturante – e facendone così un ingrediente essenziale del particolare impasto melodico che è tra le caratteristiche per eccellenza della poesia di D'Annunzio.

⁷⁹ Cfr. «che ieri / t'illuse, che oggi m'illude» – «che ieri / m'illuse, che oggi t'illude». Per quanto possano essere pertinenti le parole di Gibellini 2010 sul «miracolo del mito (e della poesia)» in grado di «sovvertire la logica del tempo» (pp. VII-VIII), trovo più condivisibile quanto sostenuto da Roncoroni 1995, secondo il quale nell'inversione «non bisogna vedere altro che una variazione musicale» (p. 258), stante il «valore di circolare melodia di tutta la lirica» (p. 249). L'inversione sarà allora «soltanto il frutto di una diversa intonazione musicale che vuole favolosamente ribadire la perfetta intercambiabilità delle parti [...] e nel contempo sottolineare il valore puramente favoloso di tutta la costruzione» (p. 250).

5. *Sostegno allo sviluppo del discorso*

Oltre ai procedimenti dinamizzanti appena visti, è rilevabile una certa quantità di fenomeni iterativi che favoriscono direttamente lo sviluppo sintagmatico del testo. Com'è ovvio, nemmeno in questi casi la ripetizione perde del tutto il valore di sospensione della corrente informativa che le è connaturato; l'arresto del flusso, tuttavia, può venire superato da un rilancio nel momento stesso in cui l'iterazione lo instaura (è il caso dell'anadiplosi e dei procedimenti che al suo dominio fanno riferimento), oppure può procedere di pari passo con lo svolgersi del discorso, come avviene nelle enumerazioni sospinte da anafore (in particolare sintattiche) o nello spettro di fenomeni dove le ripetizioni acquistano un valore latamente argomentativo (*correctiones*, comparazioni, certi poliptoti e figure etimologiche, incisi). Anche a questo livello, insomma, si registra quella collaborazione alla «coesione del discorso» che è connaturata alle «relazioni sintattiche e semantiche» instaurate dalle ripetizioni (Mortara Garavelli 2015, p. 185).

1. *Anadiplosi*

Tra le figure di ripetizione codificate nei manuali di retorica, l'anadiplosi o *reduplicatio* è senz'altro fra quelle che più favoriscono uno sviluppo orizzontale del discorso: la sua funzione di raccordo tra due unità metrico-sintattiche contigue, oltre ad avere un valore coesivo, quanto meno a livello locale, fa del termine ripreso sia un elemento di ricapitolazione (di qui il suo valore anche argomentativo, consistente nell'«imprimere, con l'insistenza, un'idea già formulata», Mortara Garavelli 2015, p. 192) sia l'impulso per una nuova apertura e un nuovo movimento.

Non sorprende, vista la stessa elementarità della figura, che le anadiplosi risultino diffuse in tutto il *corpus*. La concentrazione massima si ha nel *Poema paradisiaco*, dove però proliferano anche gli accorgimenti, soprattutto sintattici, volti a contraddire il rilancio discorsivo veicolato. Il lessema o sintagma ripreso può essere immediatamente seguito da una pausa forte, oppure, come nel caso di *Consolazione*, essere inserito in una struttura sintattica dal forte grado di chiusura come il chiasmo: «Parea che io *non avessi alcun pensiero*. / *Non pensava*. Sentiva, solamente» (*La passeggiata*), «Quanto ha dormito, il cembalo! Mancava, / *allora, qualche corda; qualche corda* / ancora manca. E l'ebano ricorda» (*Consolazione*, c. d. t.), «(L'anima non avrà *giammai l'oblio, / giammai*

l'oblio, giammai.) Sii benedetta» (L'inganno), «io ripetea, da presso: – Dormi? Dormi? // Dormi? – E il pensier che quella rauca voce» (Un sogno II), «per te, pur ne le tenebre, la luce; / sempre la luce. È il tuo, misero, un dio» (Suspiria de profundis)⁸⁰.

Generalmente, comunque, l'anadiplosi produce quel rilancio dinamico del discorso che le è di competenza, e questo vale tanto di più nei casi di anadiplosi solo sintattica⁸¹, senza quindi che l'a capo vada a rafforzare lo iato tra le due unità discorsive collegate. La configurazione più ricorrente è quella che vede la prima occorrenza del lessema situarsi in *rejet*, subito chiuso da una pausa sintattica, dopo la quale però la replica rilancia il movimento. Come si vedrà dagli esempi, inoltre, il verso breve di *Maia* fa sì che in alcuni casi alla replica segua un altro *enjambement*: il verso sarà allora quasi o interamente saturato dall'iterazione, con una sovrapposizione dinamica delle figure dell'anadiplosi e dell'epanadiplosi. Ecco comunque un'esemplificazione parziale, ma chiarificatrice:

ed ella non si stancherebbe mai
di *guardarmi*, e il suo *sguardo* su la fronte
io *sentirei*, e *sentirei* la fronte
divenir pura come non fu mai... [Nuovo messaggio]

Pure, quando vi chiamo, io non vi chiamo
per *nome*. E il vostro *nome* è quel de l'Àve: [La passeggiata]

Scendea l'azzurro col silenzio e il gelo
notturno, *senza fine*; *senza fine*
gli astri sgorgavan come adamantine
lacrime dal profondo del *cielo*; e il *cielo*
era lontano come un grande amore [Nell'estate dei morti]

Profondo era il cielo
del *letto*; ed il *letto* profondo

⁸⁰ Nella *Laus vitae* simili configurazioni sono più rare, e anche quando a venire coinvolta è un'epanalessi *enjambée*, la ripresa funge da espansione appositiva del primo lessema, col risultato che l'effetto prodotto appare generalmente meno statico rispetto agli omologhi paradisiaci: «ti spremerò *alla mia sete*, / *alla mia sete* perenne» (III, 108-109), «ei seco recava, ricchezze / insigni, *per dare* / *per dar* grandemente. Io gli chiesi» (VI, 156-158), «“Qual fu il tuo buon dèmon?” “*Il rischio*, / *il rischio* dagli occhi irretorti,”» (VI, 165-166), «O Zeus, *tu anche* / *tu anche* mandami un segno» (VII, 253-254). Lo stesso discorso vale per gli esempi paragonabili di *Alcyone*, cfr. «Tu chiami; e *i dolci nomi*, / *i nomi* che furono il miele» (*Il Gombo*), «se non quella *che andrà* / *che andrà* lungi per sempre» (entrambi da *Il novilunio*).

⁸¹ Incisiva soprattutto nel *Paradisiaco*, con quasi il 35% delle anadiplosi totali, mentre nelle *Laudi* la frequenza si aggira intorno al 20%. Altrove la ripresa consente l'articolarsi di una struttura sintattica un po' più complessa: un chiasmo («tu provasti / l'avversità *d'ogni vento* / e *d'ogni vento* la gioia», *Laus vitae* XVIII, 442-444), un rapporto di subordinazione («Il vento che le *tocca* / *tocca* anche le tue palpebre un po' stanche», *La tenzone*), una coordinazione con poliptoto («Altro è il Monte invisibile *ch'ei sale* / e *che tu sali* per l'opposta balza», *Il commiato*).

come tomba, oscuro.	[<i>Sopra un'aria antica</i>]
gittò a me supino <i>il suo grido, il suo grido</i> annunziatore;	[<i>Laus vitae</i> II, 49-51]
I morti non <i>rende</i> , ma <i>rende</i> l'amore a chi l'ama tenace.	[IX, 263-264]
<i>Zeus non v'ode, non v'ode</i> l'ippico Re, non Apollo.	[XV, 572-573]
è perduta nel polipaio <i>immenso</i> , nell' <i>immenso</i> tedio dell'Oceano ardente	[XVI, 179-181]
fremite di sùbiti canti <i>mi corse. Correre sentii</i> nelle mie vene i corsieri	[XVII, 549-551]
In ogni congiuntura accumulati a fasci gli aghi <i>morti</i> . <i>Morta</i> sembra tutta la selva, inaridita e cieca.	[<i>Bocca di Serchio</i>]
fatta per me dei sogni che dalla febbre del mondo trae Pan quando su le canne sacre <i>delira</i> (<i>delira</i> il sogno umano),	[<i>Ditirambo III</i>]
Io sono divina; e tu forse <i>mi piaci. Non piacquemi</i> l'irto Satiro sul letto di mirto,	[<i>Versilia</i>]
a me gli iddii. Solstizii ed equinozii <i>passano; passa</i> il colchico, e la rosa.	[<i>L'otre</i>]

Incremento la casistica con alcuni esempi di anadiplosi insieme metriche e sintattiche per le quali è pienamente riscontrabile la dinamica “lascia-prendi” appena vista:

Voglio un amore doloroso, <i>lento</i> , che <i>lento</i> sia come una lenta morte,	[<i>Sopra un «Erotik»</i>]
--	------------------------------

- a quella voce *che già si lamenta*,
– *che si lamenta* in fondo a quel giardino. [Aprile]
- né dove andassi. Era uno strano *giorno*.
Oh, il *giorno* tanto pallido era in torno [Un ricordo (III)]
- Solo e misterioso il musicale
spirito il mio pensiero *ha in signoria*;
ha tutta in signoria l'anima mia
ch'è insonne e che si pasce del suo male [Un verso]
- erano così candidi che vera-
mente nulla più candido *in torno* era.
Ed *in torno* cantavano gli uccelli. [L'esempio]
- nella moltitudine *solo*,
più *solo* dell'aquila a sommo
del monte, il monarca degli Inni. [Laus vitae VI, 214-216]
- E la tua cheli selvaggia
fu compagna al canto *dell'uomo*.
Or *l'uomo*, emulando gli audaci
tuoi spiriti, seppe di legni [IX, 440-443]
- verso il Sole per divenire
aere, altezza, via di *luce*,
luce egli stesso infinita. [XI, 451-453]
- Belle più anco *di lungi*;
ché *di lungi* assemprano un coro
d'aulètridi alto sull'acque, [XII, 404-406]
- e nel tuo cammino *sii solo*,
sii solo nell'ultima altura. [XVII, 1015-1016]
- un arco che ama il suo *dardo*,
un *dardo* che brama il suo segno,
un segno che è sempre lontano. [XVII, 1024-1026]
- Felicità, non ti cercai;
ché soltanto cercai *me stesso*,
me stesso e la terra lontana. [XIX, 232-234]

E se gli occhi tuoi cesii <i>han neri</i> cigli, <i>ha neri</i> gambi il verde capelvenere.	[<i>Il fanciullo</i>]
e tutti sono <i>belli</i> , <i>belli sono</i> e felici	[<i>La spica</i>]
E le curve propaggini dell'Alpe si protendeano ad abbracciare <i>il mare</i> ; ed <i>il mare</i> splendeva di candore meraviglioso nel lunato golfo con la bellezza delle donne nostre.	[<i>L'oleandro</i>]
Nuda mi prenderai <i>su la dolce erba</i> , <i>su la dolce erba</i> e su 'l mio dolce crine.	[<i>L'oleandro</i>]
nel cruore. E la mente ne <i>fu trista</i> . E <i>trista fu</i> la mozza ala, a vederla.	[<i>Ditirambo IV</i>]
è già pronta la muta <i>dei segugi</i> , <i>de'bei segugi</i> falbi e maculati	[<i>La muta</i>]
e tutto è <i>obliato</i> ; <i>obliato</i> anche agosto sarà nell'odor del mosto,	[<i>Il novilunio</i>].

2. Rilanci interstrofici

Un caso di separazione massima e, proprio per questo, di ulteriore messa in evidenza della funzione di rilancio dell'anadiplosi, è quello in cui i due termini della ripetizione si collocano alla fine e all'inizio di due unità strofiche contigue, per cui alla pausa sintattica e all'a capo si aggiunge lo stacco interstrofico. Il raccordo creato dalla ripresa può ricoprire un ruolo strutturante, rafforzando e rendendo percepibile la coesione interna del testo⁸²,

⁸² Ciò avviene quando il raccordo interstrofico è particolarmente insistito (cfr. per esempio *Le foreste*, dove il fenomeno interessa sette stacchi strofici su quattordici: vv. 16-18, 23-25, 27-29, 31-33, 35-37, 44-45 e 47-49) o si colloca nei fulcri strutturali del testo, come tra la fronte e la sirma di un sonetto (cfr. *La Naiade*: «che in piaceri / d'amor commisti riguardò *Selene*. // Morta è *Selene*; morte son le Argire», o *La statua I*, con chiasmo: «Una *statua*, memore d'assenti / numi, grandeggia fra i cipressi insigni. // Qual mistero dal gesto d'una grande / *statua* solitaria in un giardino»). A margine si consideri che quasi ogni sonetto, tanto nel *Paradisiaco* quanto in *Alcyone*, presenta nella sirma almeno una ripresa lessematica dalla fronte (e per il valore strutturale delle corrispondenze lessicali – gli «unificatori» – tra fronte e sirma del sonetto, dalle origini fino alla modernità, cfr. Tonelli 2000, pp. 97-121).

ma in questo modo è anche la progressione sintagmatica del discorso a beneficiare della ripresa. L'effetto dell'iterazione è qui ambivalente o, per meglio dire, esalta la dialettica immanente all'anadiplosi: da un lato il ribattere su una stessa parola evidenzia ancor di più il salto strofico e l'interruzione che comporta, anche per il richiamo al modello tradizionale delle *coblas capfinidas*; dall'altro esso segnala una continuità che, nel momento in cui la ripresa fa da appoggio per una nuova riapertura del discorso, tende a dissolvere il vuoto interstrofico stesso o a conferirgli, per lo meno, una carica propulsiva. Se l'anadiplosi in senso stretto consente di verificare questo movimento nella sua forma pura⁸³, quanto detto può valere comunque per tutte le altre forme di connessione interstrofica.

Queste ripetizioni sono diversificate sia per la posizione (anafore, epifore e, appunto, anadiplosi), sia per la consistenza del materiale ripetuto (dal singolo lessema all'intero verso); agiscono inoltre tutte le altre variazioni viste nei paragrafi precedenti, dalle attenuazioni (soprattutto poliptotiche) alle anafore imperfette per posizione nel verso, dalle anafore o epifore solo sintattiche agli *enjambement* dinamizzanti. Fuori da queste combinazioni si ha il polo più nutrito all'interno del gruppo di riprese qui trattate, vale a dire quello delle ripetizioni libere, non identificate da una particolare posizione occupata nel verso e passibile di tutte le attenuazioni del caso; spesso proprio la minore marcatezza fa di queste ripetizioni i dispositivi ideali per una connessione più scorrevole tra le strofe. Al di là delle distinzioni retoriche, comunque, il collegamento appare particolarmente fluido quando la ripresa consente di prolungare un movimento enumerativo già avviato o di avviarne uno essa stessa. Il fenomeno è pressoché esclusivo delle *Laudi*⁸⁴:

Furonvi donne serene

furonvi donne per lume

furonvi donne sì lievi

furonvi *altre con mani* smorte
che spensero ogni pensier forte
senza romore;

⁸³ Ancora una volta, comunque, è soprattutto nel *Paradisiaco* che si riscontrano casi di arresto improvviso dopo l'accenno di rilancio portato dalla ripresa, cfr. p. es. «La bocca / disse già: – *Così sia.* – // *E così sia.* Bisogna / morire» (*L'ora*), «*Vieni; usciamo.* Tempo è di rifiorire. [...] // *Vieni; usciamo.* Il giardino abbandonato» (*Consolazione*), «dove un palpitare solo, / debole, oh tanto debole, *si udiva.* // Poi, veramente, nulla più *si udiva.*» (*Un ricordo III*), «se troppo è dolce al mio pensiero *il sonno.* // Non chiedo *il sonno.* Io solo chiedo il riposo» (*Suspiria de profundis*).

⁸⁴ Nel *Poema paradisiaco* è sempre l'elenco di *Invito alla fedeltà* a fare eccezione: «ancor dire / *quelle* parole, udire / *quelle* parole, e l'ora // attendere con *quelle* / ansie e alternar *quei* gesti [...]».

*altre con mani esigue*⁸⁵

[*Laus vitae* II, 148-169]

E io *vidi* le creature
tra la vita e la morte.

Vidi i fanciulli i giovinetti
i vegliardi le madri
le vergini i guerrieri
i sacerdoti i patriarchi

[XVII, 377 e sgg.]

tu moduli secondo i suoi colori.

Tu moduli secondo l'aura e l'ombra
e l'acqua e il ramoscello
e la spica e la man dell'uom che falcia,

[*Il fanciullo*]

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

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

[*L'asfodelo*]

In te *amo* il divin marmo apuano,
l'umile rusco;

amo la tua materia prometèa,
la sabbia delle tue selve aromali,
l'aquila dei tuoi picchi, la ninfea
dei tuoi canali.

[*Il commiato*]

Nell'esempio portato dal canto XVII della *Laus vitae* la ripresa, oltre ad avviare l'enumerazione (di cui si è riportato solo l'attacco, ma che continua per tutta la lassa), svolge una funzione esplicativa, sciorinando le molteplici «creature / tra la vita e la morte» che il poeta ha dichiarato di aver visto. Non è raro che un'iterazione interstrofica esibisca una tale funzione logica, sviluppando il discorso in senso argomentativo; quando poi oggetto di ripetizione è un sostantivo, la ripresa si comporta di frequente come un'apposizione,

⁸⁵ Peraltro questo è uno dei rarissimi casi in cui una lassa del poema non si chiude con un punto fermo.

che espande gli attributi dell'ente e lo identifica in modo più preciso. Qualche esempio trasversale: «Oggi tutta la *bontà* s'aduna / in quel cuore che seppe ogni disgusto: // tanta *bontà* che parmi ismisurato / il cuore...» (*Il buon messaggio*), «e, china a la ringhiera, // guardava il golfo solitario, china / come colei che un peso immane aggrava» (*Autunno*), «a quella *voce* che già si lamenta [...] // Non è che *voce* d'acque su la pietra» e «O *rose*, è il vostro male: // *rose* del sole nuovo, pur di ieri» (entrambi da *Aprile*), «L'ombra invade una *casa* a poco a poco, // la triste *casa* ove mia madre piange» (*Ai lauri*), «Sarà *domani* quel che non fu ieri. // *Domani* prenderà novo coraggio» (*La buona voce*), «e meravigliosamente / io le *conobbi*. // *Conobbi* il corpo ignudo / alla voce, al riso, / al passo, al profumo» (*Laus vitae* II, 188-190), «E *il legno* garriva. // *Il legno* gemeva cricchiava / rombava» (V, 21-23), «non so quale orrida *gloria*. // *Gloria* delle città / terribili» (XVI, 210-212)⁸⁶.

3. Anafore a sostegno dello sviluppo sintagmatico

La funzione delle anafore è stata indagata a più riprese, mettendone in luce di volta in volta l'aspetto strutturante, quello propiziatore di un innalzamento tonale, quello dinamizzante in presenza di attenuazioni, ecc. Un ultimo punto che vale la pena menzionare riguarda invece il sostegno che un'iterazione anaforica può fornire al dispiegarsi di un

⁸⁶ Il rapporto argomentativo e/o narrativo tra strofe che le ripetizioni possono creare o mettere in evidenza è ancora più stretto nei casi in cui la seconda occorrenza costituisca o si inserisca nella risposta – magari implicita – alla domanda che chiudeva la strofa precedente: «O non guardava / forse dentro di sé la sua ruina? // Forse. Non domandai» (*Autunno*), «Che faremo noi? // Oggi, per far più cupo il tuo pallore, / per far più triste l'anima dolente, / evocherò» (*Nell'estate dei morti*), «Chi viene in questi incanti? [...] // Vien per l'ombra furtivo il giovinetto» (*Psiche giacente*), «Qual nome hanno quei lunghi fili d'erba / che portano una spiga nera in cima? // Il nome che le labbra ti diletta» (*Bocca di Serchio*); oppure, nei testi dialogati, ciò si verifica quando la seconda battuta si riallaccia tramite ripetizione alle parole appena pronunciate dall'interlocutore, cfr. «A terra! A terra! Voi siete / la via su cui passano i carri.» // Diceano i vinti: «Eccoci a terra» (*Laus vitae* XV, 629-631), «e su pe' monti della Verna / l'avornio tesser ghirlandette al maggio. // I gigli rossi e crocei ne' monti» (*L'asfodelo*); nella seconda battuta Derbe rilancia, riprendendo l'indicazione topografica, il catalogo floreale che nelle due terzine precedenti era svolto da Glauco). È comunque l'altro testo interamente dialogico di *Alcyone*, *Bocca di Serchio*, a presentare molti collegamenti di questo tipo: «prese nella criniera d'un leone. // Preso per i capegli sono» (vv. 36-37), «Scendono alla foce / del Serchio a branchi [...] // Il Serchio è presso?» (vv. 160-163), «modulavano il carne fluviale. // Scendi dal tuo cavallo, Ardi. Ecco il fiume» (vv. 210-211). Infine, tale rapporto è esplicito quando la ripresa introduce una correzione o una precisazione rispetto a quanto affermato in precedenza, come accade in particolar modo nel *Paradisiaco*: «Ai luccicori / vaghi sogna quell'erma [...] // Ma è l'erma quella che ne l'ombra verde / biancheggia?» (*Climene*), «Senza domani / è il giorno ch'ella sogna. // [...] Ma non verrà quel giorno» (*L'ora*), «poi che spero / solo nel marmo in cui sarò sepolto. / Ma non copra marmo umile la cava / tomba» (*La statua* III), «Ora chiediamo a te l'estremo / sonno, la morte. // Ma non l'opaca morte ne le bare / sterili» (*Le foreste*). Questo invece un esempio da *Alcyone*: «vidi l'uom che natava in mezzo al Serchio. // Un uomo egli era, e pur sentii la pelle / aggricciarmisi come a odor ferigno» (*La morte del cervo*). Nel passaggio di strofa la prima notazione viene per il momento confermata, ma la sensazione fisico-psichica provata dall'io comincia a preparare la graduale rilevazione del miracolo, l'apparizione del mostro bimembre sancita dall'esclamativa esattamente venti versi dopo quelli citati: «Il Centauro!».

periodo, in particolar modo nel caso – per nulla raro e anzi tipicamente dannunziano, soprattutto nelle *Laudi* – di costruzione meramente giustappositiva ed elencatoria del periodo in questione. L’anafora continuerà ad avere un ruolo strutturante sulle porzioni di testo interessate, ma insieme fungerà da punto di rilancio del discorso, ogni volta spingendolo in avanti dopo la pausa sintattica.

Il fenomeno può essere verificato su gruppi circoscritti di versi, e sarà allora soprattutto l’anafora sintattica a scandire l’andamento enumerativo:

[...] lezzo *di* tetre
cloache, *di* putridi frutti,
di torbidi fumi, *di* fecce,
di sevi, *di* spezie, *di* vini,
*d’*acri fermenti, *d’*umani
sudori; terribili pietre

[*Laus vitae* V, 130-135]

Non templi *non* are *non* tombe
non statue votive, *non* greggi
di vittime, *non* teorie
solenni lung’hesso il Pecile,
né il coro dei bronzei fanciulli
sacrato al Dio da Messana
né l’opra di Càlami offerta
da Agrigento, *né* il toro
degli Eretrii, *né* la Vittoria
di Naupatto ammirammo
giungendo ai piedi del Cronio
pinifero; ma una bellezza

[VII, 1-12]

Per la mia febbre, *per* gli astri,
pei vulcani, *pei* lampi,
per le meteore, *per* tutto
ciò che arde, *per* la sete
del Deserto e il sale del Mare,
odimi, Eurètria, Energèia!

[XI, 512-518]

[...] Ombra, ombra del vinto
sì *trista* su le sporche mura,
trista come la menzogna
callosa ond’ei campa e lucra,
trista come il suo vizio

segreto, come il suo rimorso,
come la sua paura,
come la sua vergogna!

[XVI, 56-63]

l'ultima volta che il cuore
mi vacillò di fiacchezza
e d'ebrezza torbida; quello
fu l'ultimo mio smarrimento,
e l'ultimo affanno
della solitudine verso
l'amore; *e fu l'ultimo* indugio,
e l'insegnamento supremo.

[XVII, 1052-1059]

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
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.

[*La pioggia nel pineto*]

Non han numi, *non* genii,
non aruspici in lor caverne,
non impeti d'ardore

verso i tramonti,
non insania, non dolore; [L'Alpe sublime]

E un amor terribile
sorgeva in me, *dell'infinito pelago,*
dell'amara salsedine,
degli abissi, dei vortici e dei turbini. [Ditirambo II]

Ecco l'erba, ecco il verde, ecco una canna.
Ecco un sentiere erboso. Guarda, al fondo, [Bocca di Serchio]

Quando invece i brani interessati sono più ampi, la funzione di sostegno e spinta è svolta dall'anafora pura, per lo più a distanza. Il tipo di fenomeno richiede un'esemplificazione che dia conto del contesto, perciò non mi soffermerò che su un caso emblematico, dal *Novilunio*⁸⁷:

Novilunio di settembre!
Sotto l'ambiguo lume,
tra il giorno senza fiamme
e la notte senza ombre,
il mare, più soave
del cielo nel suo volume
lento, più molle
della nube
lattea che la montagna
esprime dalle sue mamme
delicate,
il mare accompagna
la melodia

⁸⁷ Questi alcuni altri esempi (oltre a quello appena riportato dalla *Pioggia nel pineto*), di cui segnalerò solo i versi direttamente interessati dall'anafora: «*bacerò* le sue mani, le sue mani # *bacerò* le sue mani in cui gli unguenti # *bacerò* ne' suoi polsi le sue vene» (*Pamphila*); «*Furonvi* donne serene # *furonvi* donne per lume # *furonvi* donne si lievi # *furonvi* altre con mani smorte # *altre* con mani esigue # *altre*, pallide e lasse # *E vi furono* altre ancora» (*Laus vitae* II, 148-187), «*M'accomunai* con l'Amore # *M'accomunai* col Silenzio» (IX, 615-623), «io *vi guardai* nelle pupille / contratte dal dolore / della luce, *vi guardai* / negli occhi gialli di sanie # *vi guardai* fiso aspettando» (XVI 73-82), «*Stanco dei* sorridenti # *Stanco di* lor colpi bassi» (XVII, 127-136), «*quadriga* che con freni # *quadriga* negli Atti più puri» (XIX, 159-165); «*Io ti dirò* verso quali reami # *e ti dirò* per qual segreto» (*La sera fiesolana*), «*Forse* l'anima mia, quando profonda [...] *forse* l'anima tua, quando profonda # *Forse* conosceremo noi la piena» (*Bocca d'Arno*), «*come nella* medaglia # *come nelle* stupende # *come nello* statere» (*Vergilia anceps*), «*E sento* che il mio volto # *e che* la mia bionda # *sento* che il lido rigato» (*Meriggio*), «*Altra onda* nasce # *Altra onda* s'alza» (*L'onda*), «*Io rividi* l'Ilisso # *Rividi* il patrio suolo» (*Ditirambo IV*). Per un caso di anafora a contatto cfr. «*Invidiai l'uomo / che* erige un tempio / *e l'uomo* che aggioga un toro, / *e colui* che trae dall'antica / forza dell'acque / le forze novelle, / *e colui* che distingue / i corsi delle stelle, / *e colui* che nei muti / segni ode sonar le lingue / dei regni perduti» (*Laus vitae* I, 95-105).

della terra, la melodia
che i flauti dei grilli
 fan nei campi tranquilli
 roca assiduamente,
la melodia
che le rane
 FAN nelle pantane
 morte, nel fiume che stagna
 tra i salci e le canne
 lutulente,
la melodia
che FAN tra i vinchi
che FAN tra i giunchi
 delle ripe remote
 uomini solinghi
 tessendo le vermene
 in canestre,
 con sì lunghi
 indugi su quelle parole
 che tornano sempre.

Notevole è qui l'avvicinarsi di due serie anaforiche differenti, quella del «mare» e quella della «melodia». Innanzitutto viene posto il soggetto, «il mare» appunto, ma dopo due espansioni attributive e comparative («più soave / del cielo [...], più molle / della nube [...]») diventa necessaria una ripresa, che questa volta consente il completamento della frase minima («il mare accompagna / la melodia»). Successivamente, l'oggetto della frase è ripetuto in tre anafore, producendo così una struttura-base “sostantivo + relativa”, capace di sopportare espansioni varie a partire dallo stesso nucleo nominale della «melodia». Il brano riportato, in effetti, presenta anche alcune anafore a contatto che sviluppano localmente il periodo (oltre alle comparative citate, cfr. «nelle pantane / morte, nel fiume che stagna»), ma è soprattutto quella del verbo *fare* che arricchisce la serie principale, come evidenziato. Seguendo una linea sintattica elementare – di fatto una sola frase semplice infarcita di relative e apposizioni – l'intreccio anaforico permette di sviluppare un unico periodo descrittivo di ben trentadue versi⁸⁸.

⁸⁸ Per un esempio alcionio affine, cfr. la prima e la terza strofa delle *Ore marine*. In generale sulla sintassi protratta delle *strofi lunghe* si veda Lavezzi 2000, p. 153. Per la tendenza dannunziana a costruire periodi partendo da strutture sintattiche elementari dilatate tramite la moltiplicazione di elementi accessori cfr. anche il procedimento dell'«amplificazione» così come viene descritto da Vitiello 1980 (in partic. pp. 136-137).

3.1. *Polisindeto*

Sempre in un contesto di paratassi dominante, un tipo particolare di ripetizioni - per lo più anaforiche – che sostengono lo sviluppo del discorso è rappresentato dal polisindeto. L'iterazione della copulativa costituisce il modulo-base per un'articolazione elementare del periodo, ideale ancora una volta per la costruzione di strutture enumerative: cfr. p. es. gli elenchi di toponimi dell'*Asfodelo* e di *Lacus Iuturnae*; si vedano inoltre la penultima strofa della *Spica* riportata in § I 1, 2.1. e la seconda della *Sera fiesolana* riportata in § I, 4, 4.):

«E le piccole foglie in cima ai rami
di primavera? e il cielo così grande?
e i fanciulli? e le tombe venerande?
e la madre? e la casa che tu ami?»

[*Il buon messaggio*]

umile de la terra, tu che nasci
ovunque, in fili tenui *ed* in fasci,
e da la gleba e da la fenditura,

e sempre viva attendi la futura
primavera nei geli orridi, e pasci
l'armento innumerevole, e rinasci,
pur sempre viva dopo mietitura,

[*L'erba*]

E quivi tutto era più grande
e più grave, e senza patria,
e d'immemorabile etade,
e sotto il flagello
d'inconoscibili numi.

[*Laus vitae* XVII, 400-404]

E il clamore era come
di femmina partoriente
che si torca in spasimo grande
e morda la verde sua bava
e dia del capo e dei pugni
nelle mura e invochi soccorso
alla doglia sua, vanamente,
negli orrori suoi solitaria.

[XVIII, 321-328]

E tedio mi prese del verde
albero, *e* il solco del novo
grano mi fu a noia
per la memoria dell'uomo;
e ogni vestigio di piede
umano mi parve lordura.
E l'immensa aridità pura
del Deserto senza vie
e senza òasi, il suo fiore

[XIX, 25-33]

ti condurrò su i monti della Pieve
di Camaiore, *e* alla Tambura, *e* ai fonti

del Frigido, *e* lung'h'essa la Freddana
dietro Forci, *e* nell'Alpe di Soraggio,

[*L'asfodelo*]

Deh come olente alla stagion novella
egli era *e* tra le capre sue petulco,

o uom che m'odi, *e* ben barbato *e* torvo
e di téttole dure ornato il gozzo
e d'aspre corna il fronte invitto al cozzo.

[*L'otre*]

e dolce m'è nella memoria il mio
natale Aterno in letto d'erbe lente,
e l'Amaseno quando muor domato
presso l'Appia col fratel suo l'Uffente,
e la Cyane ascosa tra i papiri,
e la Vella sì cara alla vitalba.

E pien di deità dai colli d'Alba
lo specchio di Diana ancor mi luce.

[*Lacus Iuturnae*]

In certi casi, tuttavia, la serie polisindetica può sostenere un andamento narrativo, come mostrano chiaramente questi due esempi alcionii, il primo con anafora pura: «*E* per le mani ladre / perse le robe sue, / la cocca a vele quadre / *e* la mercatanzia. / *E* fu messo in ritorte. / *E* schiavo in Barberia / gran tempo si rimase. / *E* macinava il grano» (*I camelli*), il secondo con anafora sintattica, che rende la concitazione dell'inarrestabile metamorfosi di Dafne: «Prendimi, Apollo!» *E* tendegli le mani, / che son fogliute; *e* il verde sale; *e* già

/ le braccia sino ai cubiti son rami; / e il verde e il bruno salgon per la pelle; / e su per l'ombelico alle mammelle / già il duro tronco arriva; e i lai son vani» (*L'oleandro*).

La ripresa a distanza della copulativa, a inizio periodo se non proprio in attacco di strofa, comporta di solito un più deciso ruolo strutturante dell'anafora (con casi paradisiaci particolarmente scoperti, come nella prima parte di *O rus!* o nel sonetto *La statua II*)⁸⁹. Nella *Laus vitae*, però, la ricorsività polisindetica funziona anche da mezzo di raccordo tra i singoli brani del poema: viene suggerita così l'idea di una progressione narrativa, che vale anche quando tale progressione appare in realtà minima o nulla – in questi casi proprio il nesso copulativo crea un'illusione di movimento che corregge almeno in parte la staticità effettiva della materia. Quasi tutti i canti, in misure diverse, si avvalgono di questo dispositivo, testimoniandone la pregnanza in relazione all'architettura poetica del testo⁹⁰. Il momento più significativo, da questo punto di vista, è rappresentato dalle nove lasse consecutive, per un totale di quasi duecento versi, introdotte dall'anafora «E» nel canto XVII (vv. 400-588), ma si vedano almeno anche le prime quattro strofe del canto XIX (vv. 1-84), tutte articolate sull'anafora polisindetica che scandisce il viaggio del poeta nel Deserto, fino alla metamorfosi in centauro.

4. Poliptoti e figure etimologiche

Concluderò la trattazione con una serie di fenomeni iterativi per alcuni versi residuali, differenti tra loro, ma tutti suscettibili in varia misura di sostenere o accompagnare lo sviluppo del discorso. Un primo gruppo andrà ritagliato tra la massa delle ripetizioni poliptotiche: come modulo in sé, trasversale alla quasi totalità dei fenomeni presi finora in considerazione, questo tipo di ripetizione risulta di gran lunga il più diffuso, con parecchie centinaia di occorrenze in tutto il *corpus*, solo limitandosi alle iterazioni a contatto. Pro-

⁸⁹ Per un altro valore ancora si veda, accanto alla funzione strutturante, l'andamento tra l'epico e il didascalico che l'anafora della copulativa imprime al discorso del veglio e alla descrizione che ne fa il poeta in *L'opere e i giorni*, poesia in gran parte retta su un polisindeto al tempo stesso elementare e solenne (solenità a cui concorre il metro del testo, con «l'endecasillabo sciolto [che] può convenire alla sottolineatura dell'autorevolezza della sapienza dello *sposo della terra*», Gavazzeni 1980, p. 43, nota 144, c. d. t.).

⁹⁰ Il fenomeno, per la verità, è diffuso anche in *Alcyone*, ma più episodico ne è com'è ovvio l'impiego in funzione narrativa. Oltre all'*Otre* e all'*Oleandro*, si veda soprattutto il *Ditirambo IV*, dove spesso la copulativa riapre il movimento sintattico dopo la chiusura del periodo, supportando così il collegamento che in quelle posizioni viene istituito dalla rima baciata (nella maggior parte dei casi il passaggio di periodo corrisponde alla sequenza endecasillabo-settenario rimati, cfr. Lavezzi, p. 150); riporto gli esempi solo dalla prima lassa: «atroci e il rombo del bronzo percosso. / E la città di Cnosso» (13-14), «la figlia di Perseide rispose. / E le vette nevose» (24-25), «sei tu, figlio di Dedalo?» il re chiese. / E allor Pasife: «Questo ateniese» (29-30), «d'aroma e inariditi dall'Estate. / E le navi lunate» (50-51), «vidi per mezzo ai cigli miei morenti. / E il sire degli armenti» (59-60).

prio il carattere trasversale del modulo rende impossibile isolarne un'unica funzione privilegiata, ma l'attenuazione della corrispondenza lessicale e il cambio di funzione logico-sintattica fanno sì che queste ripetizioni appaiano come segnali di una progressione argomentativa o comunque eminentemente orizzontale del discorso⁹¹. Ciò può avvenire propiziando un cambio di tono o di piano discorsivo, oppure rilanciando un movimento sintatticamente chiuso, secondo il principio dell'anadiplosi, o ancora accompagnando direttamente una struttura ipotattica argomentativa. Qualche esempio che copre queste e altre modalità:

Gelida sta la notte cristiana
su le case degli uomini, ma pura.
 – O tu che *ne la casa* tua lontana
 fili con dita provvide la lana [Alla nutrice]

Il vostro passo diventò più lento.
 Come leggero anche! Ed io era attento
 più al ritmo *di quel passo* o a quell'ansare
 o a le vostre parole, o al mio pensiero? [La passeggiata?]

Sembra che *in ciel* l'innaturale forma
 con la sera divina si congiunga,
 poi che l'immensa ombra *del ciel* prolunga
 i tuoi capelli in una sola forma, [La sera]

⁹¹ Non è sempre così, naturalmente. Una configurazione particolare in cui il valore progressivo risulta assai indebolito è quella delle figure etimologiche che compongono strutture sintattiche strettamente coese: «pieni d'un sogno non sognato mai» (*Hortus conclusus*), «una fiamma fiammando ne la rossa / veste» (*Ancora sopra l'«Erotik»*), «Ancóra qualche rosa è ne' rosai» (*Consolazione* e *La buona voce*), «appesantito d'un peso mortale» (*L'incurabile*); «nella solitudine solo» (*Laus vitae* III, 97), «che cantano il canto partènio!» (VII, 30), «la tua cintura ti cinge» (VIII, 182), «alide dell'alidore» (X, 183), «Non fu nominato quel nome» (XIV, 48), «di nave che navighi i tempi» (XVII, 670), «negri d'un negrore velluto» (XIX, 266); «come su letto d'erbe amato e amante» (*Il fanciullo*), «fiume non solcherà duplice solco» (*Il cervo*), «Danzami la tua molle danza ionia» (*A Gorgo*), «Le canne dei canneti d'Orcomèno» (*Il Policefalo*), «Il lor tremolio fa tremare» (*Undulna*), «come labile tela su telaio» (*La muta*). La variazione morfo-sintattica si consuma all'interno di un nesso fortemente concentrato, circoscritto sia sul piano logico, sia – è quasi la regola – nello spazio, vicino in questo a figure come la *geminatio* e la dittologia anaforica. D'altra parte, anche i giochi etimologici a contatto subiscono l'azione dell'*enjambement*, ed è proprio nei casi di separazione della coppia iterativa che un'impressione di movimento ritorna ad affacciarsi (ancora una volta le percentuali più alte sono fatte registrare da *Maia*): «falci lente / falciano l'erba nuova» (*Le tristezze ignote*); «su gli uomini che ne sien arsi / d'ardore nell'opre dei tempi» (*Laus vitae* IV, 222-223), «guerra / si guerreggia furente» (IX, 71-72), «su cui palpitavano i cigli / col palpito disperato» (XVI, 78-79); «che ogni sera l'anima le possa amare / d'amor più forte» (*La sera fiesolana*), «in mille laudi / ti loderò se m'esaudi» (*Ditirambo III*). Relativamente alla *Laus vitae*, infine, è frequente (circa un quarto dei casi) la sovrapposizione di questa figura etimologica all'epanadiplosi, quasi sempre seguita da *enjambement*, in linea con l'andamento generale del poema. Emblematici questi due versi dal canto XVII (973-974): «bello era e triste DI bellezza / e DI tristezza gorgónee», che concentrano un'*inclusio* con figura etimologica seguita da inarcatura, un'altra figura etimologica direttamente *enjambée*, un parallelismo rafforzato dalla rima e una dittologia anaforica anch'essa inarcata, in una convivenza tra mobilità interna e saturazione iterativa estrema.

La tragga *il sogno* lungi da la vita.
Veda nel sogno almen ringiovanita
l'Amato ch'ella non vedrà più mai.

[Aprile]

Quel che non fu fatto
io lo *sognai*;
e tanto era l'ardore
che *il sogno* eguagliò l'atto.
Laudato sii, potere
del sogno ond'io m'incoronano

[Laus vitae I, 108-113]

tremano *i fili* del novo
fromento e con lor treman l'ombre,
e non si distingue *il fil* verde
dall'ombra sua cerula, e tutto

[XI, 174-177]

e quindi sino a *Caristo*;
e che *dai Caristii*, lasciata
da banda l'isola di Andro,
recati fossero a Teno
e ultimamente dai Tenii
consegnati fossero a Delo,
involti in paglia di grano.

[XV, 213-231]

Valanghe *d'ombra* azzurra
si precipitavan dal cielo,
ché *l'ombra* pareva più veloce
nel vespero violento»

[XVIII, 311-314]

O mia Madre, in tutte le vene
accresci *il mio sangue* e l'affina!
E, s'io fossi in crudo supplizio
ed ogni aumento *di sangue*
mi fosse aumento di pena,

[XXI, 90-94]

S'odon su le Lame
di Fuore le cavalle
nitrire a quando a quando;
e più sottil *nitrito*
e più tremulo s'ode
rispondere e più fresco,

dei puledri novelli.

[*I camelli*]

Le vestigia ch'ei lascia hanno *la forma*,
sai tu?, del cor purpureo balzante.

Ei di *tal forma stampa* il terren grasso;

e la *stampata* zolla, ch'ei solleva

con ciascun piede, lascia poi cadere.

[*Il cervo*]

o forse udrei l'ammonimento grave

dei due neri superstiti *cipressi*

ai due lor verdi *cipressetti* alunni

che crescono ove caddero i maggiori

percossi dalla folgore di luglio.

[*Le terme*]

Settembre, chiare fresche e *dolci* l'acque

ove il tuo delicato viso miri;

e *dolce* m'è nella memoria il mio

natale Aterno in letto d'erbe lente,

[*Lacus Iuturnae*]⁹²

4.1. *Similitudini*

Rimangono da considerare quelle ripetizioni che compaiono in strutture particolari, interagendovi in modi differenti: similitudini (e più in generale comparazioni), *correctiones*, incisi; a queste saranno accostate nella trattazione anche le ripetizioni appositive e la figura della disgiunzione.

La similitudine tende di per sé a evidenziare segmenti di testo specifici, e allo stesso tempo si configura come operazione eminentemente razionale di articolazione discorsiva. Nella poesia dannunziana non è raro che una similitudine venga costruita iterando la qualità comune ai due termini di paragone. La replica potenzia così entrambi gli aspetti della figura appena messi in luce: da un lato, infatti, la ripetizione del lessema, del tutto superflua per una comprensione del rapporto di somiglianza, funziona da segnale della similitudine stessa, enfatizzandola ed esaltandone il carattere centripeto; dall'altro la stessa iterazione sottolinea il nesso tra i due termini e, esplicitandolo al massimo grado, sviluppa

⁹² Per un esempio a distanza si veda questa trafila del lessema *ombra* nel *Ditirambo IV*, quasi all'acme della vicenda icaria: «Ed ecco, vidi come *un'ombra* lieve / sotto di me nella profonda luce # ancóra *un'ombra* vidi, un'altra ancóra # e *l'ombre* lievi eran le penne / dell'ali, che cadeano tremolando / dalla cera ammolita» (vv. 606-619). La prima ripetizione, identica benché con inversione dei costituenti del sintagma, segnala allusivamente il progressivo disfacimento delle ali di Icaro, mentre la ripresa poliptotica «un'ombra» - «l'ombre» funge da glossa chiarificatrice dell'immagine (Paratore 1991, p. 129 ha parlato, in effetti, di una «troppo razionalistica insistenza nello svelare che cosa fossero quelle ombre»).

il legame logico su cui si regge la struttura. Le variazioni poliptotiche che interessano di frequente la parola ripetuta suggeriscono inoltre un senso di progressione dinamica che almeno in parte diluisce l'arresto locale. Questo tipo di ripetizione, insomma, soddisfa contemporaneamente le esigenze di insistenza fonico-ritmica (come in questo caso: «ispide come i dumi, / *confuse* come i fiumi / *confusi*, / nette come i cristalli», *Le stirpi canore*) e quelle di svolgimento razionale (cfr. «ah di sì lieve / bellezza che parveci *entrasse* / in noi non pel varco dei sensi / ma com'*entra* un puro pensiero», *Laus vitae* XIV, 114-117, con anche una *correctio*)⁹³.

4.2. Correctiones, *parentetiche* e *incisi*

L'aspetto logico-razionale dell'elaborazione del discorso unito alla presenza di fenomeni iterativi è ancora più evidente nella figura della *correctio*. In questi casi l'uguaglianza della parola ripetuta contrasta con l'opposizione logica creata dalla correzione, e la ripresa del lessema serve proprio alla migliore messa a fuoco, esplicitando ancora una volta il passaggio con effetti paragonabili a quelli prodotti nelle similitudini. Il *Paradisiaco* risulta particolarmente segnato dallo stilema: cfr., per limitarsi ai casi più patenti, «non *odor* di timo / avrete, ma primo / d'ogni altro l'*odore* / ch'ella par dal cuore / spandere» (*In votis*), «Quando parlate, io non *guardo* la bocca / parlare, o al men non troppo *guardo*» (*La passeggiata*), «ma sono *tristi*, ma non sono tanto / *tristi* i cipressi de le sepolture» (*Un sogno* I), «però che a quell'affanno / non v'è *conforto*, o v'è un *conforto* solo» (*L'incurabile*), «Non *chiedo* il sonno. Io sol *chiedo* il riposo / de la morte» (*Suspiria de profundis*)⁹⁴.

⁹³ Altri esempi: «Voglio un amore doloroso, lento, / che *lento* sia come una *lenta* morte» (*Sopra un «Erotik»*), «e da te *cadrà* l'antica spoglia / come *cade* da l'albero la foglia / arida» (*Hortulus animae*), «Per le vene irriguo / mi *scenda* come allor che ne l'esiguo / petto al roseo pargolo *scendeva* // da l'adusta nutrice» (*Orus!*); «udite la nostra / preghiera voi, uomini *nati* / dell'uman seme come noi / ne *nascemmo* in giorno nefasto!» (*Laus vitae* XV, 635-638), «“Perché siamo nati?” dicea / la creatura del fango / con la bocca sua *piena* d'ombra / come la fàuce del bove / è *piena* di strame» (XVII, 517-521), «come le uova lasciate / *si raccolgono*, ella *raccolse* / il retaggio della sua gente» e «Ed *errava* nelle parole / come l'ubriaco di notte / va nel suo vomito *errando*» (XVIII, 10-12 e 148-150), «E il suo coraggio taciturno / le *suggeva* cupidamente / come il fanciullo vorace / che *sugge* gli acini gonfii / di miel solare» (XIX, 220-224); «O in mille e mille specchi sorridente / grazia, che da la nuvola *sei nata* / come la voluttà *nasce* dal pianto» (*Lungo l'Affrico*), «l'*ombra* crescente d'ogni stelo vano / quasi *ombra* d'ago in tacito quadrante» (*La sabbia del tempo*), «Sembri Ermione, *sola* come lei / che pel silenzio vienti incontro *sola*» (*Tristezza*), «Estate, bella quando primamente / nella tua bocca il mite oro *portavi* / come l'Arno i silenzi soavi / *porta* seco alla foce sua silente!» (*Litorea dea*).

⁹⁴ La *correctio* è ben attestata anche in *Maia*, ma sono rari i casi in cui essa sia associata alla ripetizione. Il solo esempio esplicito che ho rilevato, riproposto in due luoghi del poema, si trova in uno dei tanti proclami messianici che lo costellano: «Afflito io non dissi a me stesso: / “*I giorni* saran prolungati / e ogni visione è perita.” / Ma sì bene: “*I giorni* e la fiamma / d'ogni libertà son da presso”» (*Laus vitae* XVII, 38-42 e XVIII, 354-357). Anche per quanto riguarda *Alcyone*, infine, le *correctiones* con ripetizione risultano estremamente circoscritte. Tra i pochissimi casi riscontrati, è forse significativo che per due volte la figura venga utilizzata per marcare il passaggio – ideologicamente centrale – dal dato umano ordinario a quello panico-

Sono quasi un'esclusiva del *Paradisiaco* anche le ripetizioni utilizzate in corrispondenza di frasi parentetiche, o perché una parola del discorso principale viene ripresa all'interno dell'inciso, oppure perché viene riproposta dopo l'inciso stesso, in funzione di richiamo e di rilancio. Soprattutto la prima configurazione produce un evidente rallentamento, ma insieme, per la funzione di autocommento e precisazione spesso affidata alle parentetiche e propiziata dalla ripresa lessicale, determina uno sviluppo che, se non è lineare, ha anche in questo caso i caratteri di una progressione logico-argomentativa, in una sorta di espansione parallela del flusso discorsivo. Proprio l'elemento di staticità, comunque, motiva forse la concentrazione di un tale stilema nella prima raccolta⁹⁵, dove i fenomeni connessi a una funzione sospensiva della ripetizione, come visto più volte, abbondano. Qualche esempio: «*Voglio un amore doloroso, lento, / che lento sia come una lenta morte, / e senza fine (voglio che più forte / sia de la morte)*» (*Sopra un «Erotik»*), «*Lèggi. Mai per le sue forme / visibili ella espresse più profondi / pensieri. (Io ben li leggo ora, da poi / che tu nel giorno più non mi nascondi / il sole.)*» (*Nell'estate dei morti*), «*ed ella pensa: – Chi mai ne la notte / incendia i boschi? – // (Tutti arderei, Citera, i tuoi felici / boschi di mirti, sol per rallegrarla!)*» (*Vas mysterii*), «*Il giorno era autunnale / (mi sovviene del giorno, all'improvviso!)*» (*Romanza della donna velata*).

Negli altri due libri del *corpus* è riscontrabile quasi soltanto la seconda configurazione, intrinsecamente più funzionale alla progressione sintagmatica; nella *Laus vitae*, anzi, ho rinvenuto due soli casi, in cui proprio l'ampiezza della parentetica rende particolarmente utile il richiamo⁹⁶:

Pur dato mi fosse oggi, mentre
 la primavera m'affanna,
 dato mi fosse varcare
 l'aere e su l'Acrocorinto
fermare il volo (forse oggi
 tutta la roccia si veste
 di fiori efimeri, come
 Lais della tunica tiria

naturalistico: oltre al celebre *incipit* della *Pioggia nel pineto* («Taci. Su le soglie / del bosco non *odo* / parole che dici / umane; ma *odo* / parole più nuove»), si veda il non meno famoso finale di *Meriggio* («Non ho più *nome* né sorte / tra gli uomini; ma il mio *nome* / è Meriggio»).

⁹⁵ L'unico caso che ho reperito altrove è questo, con anche un'anadiplosi, dal *Ditirambo III*: «fatta per me dei *sogni* che dalla febbre del mondo / trae Pan quando su le canne sacre / delira (delira il sogno umano)».

⁹⁶ Si noti anche lo stesso procedimento all'opera nei primi versi, con la ripresa del sintagma «dato mi fosse» dopo l'interruzione della temporale. Similmente in *Alcyone*: «*Assai lungi*, di là dall'Argentario, / *assai lungi* le rupi e le paludi / di Circe» (*L'incanto circeo*).

brevemente, sapendo
che la nudità è più bella)
quivi *fermare il volo*
e in uno sguardo abbracciare [XII, 169-180]

Che mai raccoglie il tuo braccio
con la man cava (che resse
forse per una notte i chiostri
del Cielo tolti al sostegno
d'Atlante e forse la clava
brandì ad uccidere mostri)
che mai raccoglie il tuo braccio
dall'ombra di quella gran piega [XVII, 631-638]

Anch'essa sostanziosa – costituita, oltre alla parentetica, da due apposizioni attributive – è la pausa che separa le due occorrenze della ripetizione nel *Ditirambo II*:

E *presso lui*, d'oro chiomato, florido
della prima lanugine,
(sentendo l'immortalità, saltavagli
il cuore sotto il bálteo
splendido) *presso Orfeo* figlio d'Apolline
era il fratello d'Elena.

Mentre in questo esempio, dall'*Otre*, la replica sembra più suggerire la reiterazione dell'evento narrato:

Mani cupide premono i miei fianchi
turgidi (sembra che gli arsi occhi bevano
prima che i labbri) *mani* mi sollevano
su arsi volti, di polvere bianchi.

4.3. Ripresa con disgiunzione di due termini (e ripetizioni appositive)

In § I 3, 3. si è parlato della ripetizione con connessione dei termini ripresi, rinviando la trattazione della figura ad essa opposta. In effetti quest'ultima (comunque complessivamente più rara della prima nel *coprus* dannunziano) sembra facilmente impiegabile in funzione espansiva e dinamizzante del discorso: il nesso di due o più lessemi viene scor-

porato e ciascuno dei membri conosce uno sviluppo indipendente. Tale sviluppo può essere minimo, come in «Ella stende *l'angoscia* sua nel sonno. / *L'angoscia* è forte, e il sonno è così lieve!» (*Aprile*), «Oh lunghezza / del di per *oprare* e *oziare*! Fa ventidue nella prima / ora e nell'undecima. Oh grandi / *opere* tra l'albe e i meriggi, ozii tra i meriggi e gli occasi!» (*Laus vitae XXI*, 37-42), «travagliarono solco per solco, / dall'*aurora* al tramonto, / per nove *aurore* / e per nove tramonti» (*Ditirambo I*); oppure, a distanza: «Da più d'un *giorno* / ella aspetta il ritorno / fatale di quell'ora # Ma non verrà quel *giorno*. / Oh se almeno, al ritorno / dell'Ora, le scoppiasse // il cuore!» (*L'ora*), «E reggeva / ei nel *pugno* la scotta # e come tu la tua scotta / noi la vita nostra nel *pugno* / tegnamo» (*Laus vitae IV*, 32-33 e 75-77). Non mancano tuttavia casi più complessi; dalla spiegazione argomentata di un nesso: «*Larve* di stelle # Circe incantò le stelle eccelse, e l'ebbe, / e le votò di lor sostanza ignita; / e qui raduna le lor dolci *larve*» (*Bocca di Serchio*), a situazioni in cui le riprese si strutturano regolarmente, dando allo sviluppo del discorso un'articolazione anaforica. Nell'*incipit* delle *Foreste*, per esempio, al lessema del titolo vengono accostati due attributi («bionde» e «taciturne»), che vengono poi ripresi per introdurre la seconda e la terza quartina, entrambe specificazioni e precisazioni sui rispettivi attributi:

Foreste *bionde* come donne bionde,
 e taciturne, verso i grandi cieli
 sognano, ove la nuvola diffonde
 lenta i suoi veli;

bionde con un pallor roseo, quale
 vide il Correggio, o Avrisio, il tuo tesoro:
 Danae vinta da la gioviale
 nuvola d'oro;

e taciturne, ma con un respiro
 voluttuoso come di chi gode
 il sonno primo, – e pur qualche sospiro
 fievole s'ode

Lo stesso fenomeno è presente in almeno tre luoghi di *Maia*, ai canti XVI, XVIII e XIX. Nel secondo, forse il più eclatante, il poeta enuncia già dall'*incipit* l'avvenuto trionfo su quattro ostacoli:

Or giunto è quel giorno per l'uomo
audace e paziente,
che vinse il *dolore* e il disgusto
e la STANCHEZZA e sé stesso.

[*Laus vitae* XVIII, 1-4]

e le quattro parole diventano i pilastri su cui è interamente costruita la seconda strofa del canto, dove vengono spiegate le modalità eroiche di attraversamento per giungere a questo trionfo:

Per vincere il *dolore*,
io lo cercai dovunque,

Per vincere il disgusto,
respirai l'aria infetta,

Per vincere la STANCHEZZA,
volsi cose più pesanti

Per esser solo a me davanti,
come chi sogna o s'esilia,
camminai nel deserto
delle moltitudini ansanti.⁹⁷

[XVIII, 22-42]

⁹⁷ Nel canto XVI il nesso «orrida gloria» dà l'avvio alla lode delle «città terribili» fornendo i lessemi di attacco delle due strofe successive: «da voi sorgere io vidi / non so quale *orrida gloria*. // Gloria delle città / terribili, quando a vespro # *Orrorre* delle città / terribili, quando su le vie» (vv. 209-212 e 232-233). Nel canto XIX una doppia ripresa anaforica si ha nell'ultima strofa, quelle che conclude l'allocuzione alle «parole»: «*Splendete* e sonate, o parole # *Splendete* come l'aurora # Risonate come le trombe» (vv. 421, 428 e 432). Per un esempio alcionio, invece, cfr. *La spica*: «Ma *la vena* selvaggia / ma il ciano cilestro / ma IL PAPAVERO ardente / con lei cadranno, ahi, vani su le secce. // E *la vena* pilosa, or quasi bianca, / è tutta lume e levità di grazia; / e il ciano rassembra santamente / gli occhi cesii di Palla madre nostra; / e IL PAPAVERO è come il giovanile / sangue che per ispada spiccica forte». Dal *Paradisiaco* invece si veda la ripresa con disgiunzione interrogativa in attacco di strofa nella *Romanza della donna velata*: «Chi dunque ne la mia memoria oscura / susciterà quel duplice ricordo? / Una *musica* e un sogno. (E una figura / di DONNA?) # Ma quale fu la *musica*? Ma quale / fu il sogno? Ma qual era il vostro viso / DONNA velata?». Solo a margine farò cenno alle non molte ripetizioni appositive reperite nel *corpus*, ripetizioni che spesso sono guidate – su scala minore – dalla stessa logica di ripresa a fini di specificazione e sviluppo su cui si reggono le disgiunzioni appena viste. Giusto qualche esempio: «Pure / qualche *dolcezza* è ne la nostra vita / da ieri: una *dolcezza* indefinita / che vela un poco, sembra, le sventure» (*La passeggiata*), «Grandi *urne* vuote lungo i balaustr / s'alternan con le statue corrose: / *urne* d'antica forma, ove le rose / fiorivan per virtù di mani industri» (*Climene*), «Un Ulisside egli era. / Perpetuo *desio* della terra / incognita l'avidò cuore / gli affaticava, *desio* / d'errare in sempre più grande / spazio, di compiere nuova / esperienza di genti» (*Laus vitae* XV, 358-364), «Ma *parole* erano dette / in lei, alla gran luce / del mezzodì, chiare *parole* / che non pur nel già fatto / vespero furon mormorate / mai dal timor delle labbra / né mai nel mistero notturno» (XIX, 213-219), «E sta su la soglia rinnovata / di quella *pietra* ch'è detta serena / (nasce del Monte Céceri in gran copia) / schietta *pietra*, pendente nell'azzurro / alquanto, di color d'acqua piovana / ove cotta la foglia sia del gastro» (*L'opere e i giorni*, anche con rilancio dopo inciso). Per un esempio di ripetizione appositiva più a stretto contatto, che rivela la comunanza di questa figura con l'anadiplosi (e, in certi casi, di quest'ultima con la *geminatio*, cfr. Mortara Garavelli 2015, pp. 191 e 194), si veda il celebre distico della *Sera fesolana*: «e su gli olivi, su i fratelli olivi / che fan di santità pallidi i clivi»; o ancora: «è già pronta la muta

dei segugi, / de' bei segugi falbi e maculati (*La muta*), «così bianche *mani: / mani* di donna avida ancor d'amare» (*Hortus larvarum*), «parean come le *rose: / – rose* di qual giardino sconosciuto? –» (*Le mani*).

6. Conclusioni

Per tirare le fila del discorso complessivo su D'Annunzio, sarà utile affrontare alcune questioni precedentemente accennate o comunque suggerite dall'analisi descrittiva e finora lasciate in sospenso.

1. Ripetizioni e sublime

Comincerò con alcune precisazioni relative alle ripetizioni studiate in § I 1. Innanzitutto, se per ragioni di lavoro i diversi moduli iterativi sono stati presi in considerazione singolarmente, l'intensificazione patetica viene potenziata al massimo in quei brani – e non sono pochi – dove più fenomeni tra quelli interessati si intrecciano. Non è il caso di dare un'ulteriore esemplificazione rispetto a quella fornita nel paragrafo: ciascuno potrà verificare tali effetti in poesie come *Suspiria de profundis* o il *Ditirambo I*, o ancora l'*incipit* della *Laus vitae*, tutti testi dove molti se non tutti gli stilemi individuati si presentano contemporaneamente con esiti parossistici quanto a enfasi declamatoria.

Nel corso dello stesso paragrafo si è anche visto come alcune di queste tecniche iterative incidano relativamente allo stesso modo nelle tre opere analizzate: è il caso di molti tipi di epanalessi e delle anafore interrogative, esclamative e vocative. Nel confronto complessivo si registra, d'altra parte, un incremento di moduli funzionali all'amplificazione in corrispondenza delle *Laudi* e soprattutto di *Maia*, dove la dominante oratoria è incontestabile. Nel *Paradisiaco* mancano infatti le epanalessi vocative, e le dittologie anaforiche riconducibili a tale funzione sono assai rare. Del tutto assente è poi la tipologia dell'anafora a cascata, e in generale si rileva una scarsissima incidenza di ripetizioni connesse a strutture elencatorie, così come dei moduli anaforico-parallelistici. Non solo: i fenomeni iterativi legati all'enfasi tonale appaiono concentrati in zone ristrette del libro, prima fra tutte quella delle citate tre sestine di *Suspiria de profundis*, dove anzi l'eccesso patetico legato alle continue ripetizioni è parso stucchevole a più di un lettore⁹⁸.

Da un punto di vista complessivo, comunque, l'incremento del pathos per mezzo di

⁹⁸ De Michelis (1960, p. 124), per esempio, critica lo «stampo di verso per iterazioni a zeppe», iterazioni «affannose» esalanti uno «zelo dolciastro», che sono in effetti la marca formale più evidente della lirica. Relativamente ai moduli qui trattati nello specifico, emblematico è l'*incipit* della seconda sestina, i cui primi due versi sono saturati da tre epanalessi consecutive, di cui una interrogativa e un'altra vocativo-esclamativa: «– Odi tu? Odi tu? Questo romore, / sempre questo romore... Ascolta! Ascolta!».

ripetizioni risulta operante in tutto il *corpus*. La distribuzione riguarda piuttosto le differenti modalità espressive che, soprattutto tra il *Paradisiaco* e le *Laudi*, possono servirsi di figure differenti: da una parte, l'appello a personaggi femminili in tono ora suasorio ora iussivo ora implorante e le esclamazioni di un io languidamente lacerato⁹⁹; dall'altra, l'invocazione reiterata e il grido eroico-dionisiaco di un soggetto che ostenta quasi sempre la propria sicurezza¹⁰⁰. Proprio quella massimamente riscontrabile in *Maia* resta comunque la funzione principale del gruppo di ripetizioni in esame: quella, cioè, di offrire un contributo decisivo al «travestimento in sublime» (Anceschi 1993, p. LX) celebrativo di un mondo sensibile ridotto a un insieme di pretesti equivalenti per l'esaltazione soggettiva. Il proliferare di riprese enfatiche crea allora l'effetto di concitazione sovrabbondante che gli enti trasfigurati in divinità o in idee¹⁰¹ dovrebbero stimolare e richiedere. Si tratta dell'utilizzo più tradizionalmente retorico, clamoroso e – in ultima istanza – di superficie che la ripetizione conosce nella poesia dannunziana. Non è certo questa la sede per distinguere i casi in cui il pathos trova gli accenti più intimamente motivati, operazione in cui la critica si è già abbondantemente cimentata; più in generale, va sottolineato come l'amplificazione così prodotta risulti il mezzo quasi fin troppo scoperto di saturare per via retorica una mancanza profonda, probabilmente non lontana da quel «sentimento ritor-nante di vuoto» (ancora Anceschi 1993, p. XLI) che assedia e sempre spinge a nuovi atti di appropriazione e moltiplicazione. La retorica del sublime diviene così la sola possibilità di dare per inesistente o già superata, a forza di volontarismo oratorio, la frattura, in una «vacua affermazione di possesso del reale a mascherare la distanza incolmabile» (Noferi 1958, p. 35)¹⁰².

In questa prospettiva, acquista un valore particolare anche la distinzione tra ripetizioni semantiche e ripetizioni grammaticali. Fatta eccezione per le epanalessi (comunque dal

⁹⁹ Come segnalato da Simeone 2008, nel *Paradisiaco* la ripetizione lessicale «è il principale espediente grazie al quale il poeta – senza abbassare il registro espressivo – finge la colloquialità del discorso, o simula un atteggiamento interlocutorio, o ancora imita la concitazione emotiva» (p. 508).

¹⁰⁰ Non si tratta comunque delle sole modalità presenti: si pensi all'aggressività, che punta sull'invettiva caricaturizzante, contro i soggetti di volta in volta individuati come antagonisti nella *Laus vitae* (uno su tutti il gran demagogo di XVIII, 127-150), oppure alla drammatizzazione patetica di episodi mitologici (Apollo e Dafne nell'*Oleandro*, Icaro nel *Ditirambo IV*).

¹⁰¹ Cfr. p. es. l'assolutizzazione dei toponimi nel *Ditirambo I*, e il valore allegorico delle contrapposizioni spaziali tra le «Maremme», «Roma», «Firenze» ecc.; ma il processo opera continuamente anche in *Maia* (sul carattere pretestuoso dei vocativi rivolti a toponimi nella macchina narrativa del poema cfr. De Michelis 1960, p. 239).

¹⁰² Un giudizio simile, relativamente alle strutture iterative ed elencatorie dell'opera dannunziana, è espresso in Roda 1978, pp. 173-199. Per una motivazione meno psicologica e più strutturale dell'«intrinseca necessità del sublime nella poetica e nella poesia dannunziana», si veda Jacomuzzi 1975a, pp. 25 e sgg., secondo cui tale necessità dipende dalla vuotezza semantica costitutiva di un «produrre poetico [dove] è abolito il problema del significato», dove cioè l'atto del produrre viene esaltato a scapito o nell'indifferenza nei confronti del significare.

peso assai significativo, come si è visto) e per certe anafore a contatto, tutti i moduli che tendono a svilupparsi in elenchi, ma anche le anafore delle interrogative retoriche e le repliche in dittologie, si configurano come recipienti grammaticali aperti a qualsiasi contenuto e replicabili *ad libitum*, e dunque – proprio in quanto semplici supporti strutturali all’espansione indefinita e sintatticamente elementare del discorso – come ciò che rende possibile stilisticamente un potenziamento euforico di quelle dimensioni. È chiaro che in quest’ottica la funzione amplificante è strettamente connessa a quella strutturante, e Jacomuzzi (1974b, pp. 46 e *passim*) ha messo bene in luce come proprio le iterazioni più insistite e tendenti alla dilatazione estrema siano allo stesso tempo gli argini in grado di impedire la dispersione (cfr. più sotto). Resta la percezione di un apparato iterativo che consente non solo, grazie alla sua totale flessibilità, di esorcizzare l’*horror vacui*, ma anche di ribaltare ogni penuria in pathos trionfalistico¹⁰³. In effetti, se si passano in rassegna tutti i moduli isolati nel primo paragrafo sarà subito evidente che gli stilemi tipicamente dannunziani – l’anafora a cascata e le iterazioni in elenco protratto, così come la frequenza delle epanalessi vocative con replica dell’interiezione – consistono in un’esagerazione potenzialmente illimitata di strutture ereditate e già predisposte per l’enfasi oratoria. Le tipologie di ripetizioni lì analizzate, insomma, si rivelano non solo lo strumento privilegiato e meglio percepibile della magniloquenza dannunziana, ma anche quello che, per il suo carattere di oltranza puramente quantitativa e non di rado solo grammaticale, lascia toccare con più immediatezza la sostanziale esterità (per non dire vacuità) di questa intensificazione.

2. Ripetizioni e “formalizzazione dell’informale”

Come ribadito poco sopra, la funzione strutturante delle ripetizioni appare un elemento decisivo nella dialettica tra libertà e ordine così come essa si articola nella poesia dannunziana. È stato proprio Jacomuzzi ad associare a questo controllo che le iterazioni assicurano un giudizio di valore quanto meno limitativo: una libertà addomesticata in partenza, una

¹⁰³ È senz’altro vero che questo tipo di operazione, a ben vedere, denuncia in sé il proprio scacco. La stessa comparazione protratta è interpretabile (ed è stata interpretata: cfr. p. es. Mengaldo 1996c, p. 198) come la spia di un’ansia definitoria mai placata, che potrebbe sì prolungarsi all’infinito, ma proprio perché destinata a rimanere all’infinito insoddisfatta. Lo stesso D’Annunzio mostra in certi casi di non credere più all’onnipotenza del suo linguaggio: «L’anima del poeta può possedere le cose [...] ma, nell’atto di esprimerle, cessa di possederle. il linguaggio gli rende estraneo quel che gli era intimo» (D’Annunzio 1995, p. 130). Nel quadro dei testi analizzati, tuttavia, resta preminente l’esaltazione euforica che accompagna il ricorso a questo stilema e che è da esso prodotta; nell’eloquio esultante dell’io è sopita – o assente – qualsiasi coscienza dell’aporia.

sperimentazione inesauribile dell'accumulazione retorica che non ha mai il carattere dell'imprevisto e non conosce il rischio dell'avventura, che esprime ogni volta nella successione la sua efficacia e il suo trionfo, che si impone sempre come un segno del successo linguistico e mai della declamazione impotente (Jacomuzzi 1974b, p. 50),

che vengono lette come vera riproduzione dei «meccanismi dell'istituzione», in consonanza con «l'ideologia e la prassi della produttività astratta e generalizzata», dietro la roboante apparenza eversiva. Decisivo a tal fine è proprio lo «schema della ripetizione, per il quale questa potenziale infinità trova un suo ritmo e una sua regolarità formale, [...] garantendolo da ogni rischio d'anarchia e dall'imprevedibilità» (ivi, pp. 51-52). Uno sperimentalismo più di facciata che sostanziale¹⁰⁴, insomma, e una connivenza con le strutture dominanti: a questo condurrebbe la ripetizione protratta come principio di stile, e pare difficile discordare.

L'iterazione “perpetua” connessa a strutture elencatorie è tuttavia solo uno dei meccanismi attraverso i quali la ripetizione svolge una funzione ordinatrice, e in § I 2 si è visto come le strategie che vanno in quella direzione siano assai diversificate. Tali strategie, inoltre, appaiono meno specificamente dannunziane di quanto non lo sia l'anafora a cascata, e fanno pertanto riferimento al più generale ruolo strutturante che la ripetizione lessicale ha sempre potuto svolgere, tradizionalmente, nella scrittura poetica. Proprio questa considerazione fa sorgere un altro interrogativo, riguardante lo scarto metrico della poesia di D'Annunzio rispetto alla versificazione tradizionale, scarto che nel nostro *corpus* coinvolge alcune zone di *Alcyone* e l'intera *Laus vitae*. Nello specifico, l'ipotesi da verificare è se e in quale misura le ripetizioni assolvano una funzione di “formalizzazione dell'informale”, eventualmente tramite un incremento quantitativo o qualitativo, in corrispondenza del venir meno della rigida norma isometrica.

2.1. Ripetizioni e liberazione metrica

La prima risposta all'interrogativo può essere affermativa, anche solo a partire dalle riflessioni di Jacomuzzi appena riportate: il fatto che i moduli iterativi protratti siano una prerogativa delle *Laudi* e che proprio testi metricamente liberati¹⁰⁵ – come la *Laus vitae* o le *strofi lunghe* – ne siano abbondantemente toccati testimonia di un rafforzarsi della

¹⁰⁴ In questo la tesi di Jacomuzzi collima con quella di Mengaldo (1996c, pp. 196-197) in merito al peculiare sperimentalismo, monostilistico e non-espressionistico, di *Alcyone* e dell'opera dannunziana in generale.

¹⁰⁵ Uso il termine nel senso di Mengaldo 1991a.

funzione centripeta delle ripetizioni proprio nel momento in cui la regolarità metrica non è più assicurata. Si è detto, però, che tale funzione è lungi dall'essere esaurita dalle sole anafore a cascata; la ricerca va quindi condotta più a fondo, verificando sui testi interessati come agiscono nello specifico i sistemi iterativi.

La relativa brevità delle liriche alcionie rende conveniente partire proprio dal terzo libro delle *Laudi*. Se si esaminano i componimenti riconducibili alla *strofe lunga* e i due *Ditirambi* più liberi sul piano metrico (il I e il III), risulta che i segnali strutturanti maggiormente diffusi sono per lo più esterni e canonici: anafore o epifore strofiche (*Vergilia anceps*, *La pioggia nel pineto*, *Le Ore marine*, *Il novilunio*, ma anche un testo metricamente svariante come *La sera fiesolana*), ritornelli (*La pioggia nel pineto*, *Le madri*, *Le Ore marine*, ancora *La sera fiesolana*), configurazioni circolari (*Intra du' Arni*, *La pioggia nel pineto*, *Ditirambo III*). Serie anaforiche non per forza in attacco di strofa possono comunque, nel loro ritorno più o meno regolare e distanziato, svolgere la stessa funzione: è il caso delle interrogative nelle *Ore marine* e nel primo *Ditirambo* e dei vocativi nel terzo, così come dell'imperativo «Ascolta» nella *Pioggia del pineto* (e forse l'anafora dell'interiezione «Oh» nell'*Alpe sublime*, che ne sostiene l'incedere esclamativo e vocativo). Altre strategie strutturanti fanno capo all'iterazione di parole chiave (*L'onda* è il caso più emblematico, con sei occorrenze a riprendere il titolo) o alla ripresa non episodica di versi: dall'epanalessi «Scalpita, scalpita!» del *Ditirambo I* agli intrecci molteplici della *Pioggia nel pineto*, delle *Ore marine* e del *Novilunio* (si veda anche *Il Gombo*, la cui regolarità metrica conosce diverse eccezioni).

Ora, ciò che importa rilevare è che nessuno di questi moduli rappresenta un'esclusiva, né in sé né per le modalità del suo impiego, dei testi metricamente liberi. Anafore ed epifore strofiche sono largamente presenti anche nel *Paradisiaco* (magari con un ordine persino più rigido), e lo stesso discorso vale per le riprese circolari. I ritornelli costituiscono invece una specificità alcionia, ma trovano posto anche in liriche caratterizzate da una maggiore regolarità metrica – per quanto eventualmente non di ligna marca tradizionale – come *La spica*, *Bocca d'Arno* e *Innanzi l'alba*. Nel complesso, i casi in cui la libertà metrica sembra comportare, per reazione e compensazione, un evidente infittirsi della struttura anaforica e in genere iterativa sono rari: le prime due *strofi lunghe* composte (*Le Ore marine* e *Il novilunio*, dell'estate del 1900, cfr. Gibellini 1985, p. 74), *La pioggia nel pineto* e *Le stirpi canore*, poesia interamente organizzata su una serie anaforico-enumerativa grammaticale, con però un minimo dinamismo interno che accompagna più liberamente la mobilità metrica. Per converso, tuttavia, ci sono *strofi lunghe* dove il sistema delle iterazioni è ridotto ai minimi termini (p. es. *Albàsia* o, in misura minore,

L'ippocampo) o comunque non appare più connotato che in altri testi metricamente regolari (p. es. *L'Alpe sublime* o *L'onda*, ma anche *Le madri*). In effetti la tipologia della *strofe lunga* dispiega un'ampia gamma di strategie disciplinanti la libertà metrica: dal ritorno di piedi ritmici costanti a insisti parallelismi sintattici (caso estremo *Le stirpi canore*), dalle rime e assonanze più o meno dissimulate alle corrispondenze create dalle sdrucchiole, dalle simmetrie strofiche fino ad architetture interpretabili in chiave numerologica¹⁰⁶. All'interno di questa gamma, le tecniche che sfruttano la ripetizione lessicale rappresentano solo un caso particolare, un fattore regolarizzante opzionale e certo non il più importante.

Resta da considerare la grande presenza di iterazioni in diversi luoghi della *Laus vitae* e nel testo alcionio ad essa maggiormente assimilabile, il *Ditirambo I*. In realtà, anche certi fenomeni di ripetizioni peculiari e ai quali può venire attribuito un ruolo strutturante, come alcune anafore interrogative, esclamative, imperative o vocative – in particolare a distanza – sono piuttosto funzionali all'amplificazione patetica che è marca tonale per eccellenza di quei componimenti. Ciò che D'Annunzio propone in questo caso è un reimpiego, magari esasperato, di moduli della magniloquenza del tutto tradizionali e ricorrenti identici anche in strutture isometriche, l'utilizzo dei quali obbedisce quindi a esigenze in buona sostanza indipendenti da quelle di tipo compensatorio rispetto alla liberazione metrica. La stessa funzione strutturante che le riprese a distanza della *Laus vitae* indubbiamente svolgono, almeno in certi luoghi, appare per lo più relativa all'organizzazione testuale di una materia strabordante e che richiede perciò punti fermi anche esteriori, come possono essere i ritorni lessicali (si pensi alla sequenza anaforica delle «città terribili», ma anche all'*incipit* stesso del poema)¹⁰⁷.

Di fatto, con l'eccezione solo parziale dei ritornelli di *Alcyone*, l'unico gruppo di meccanismi iterativi per il quale è veramente ipotizzabile un'affermazione in funzione compensatoria della maggiore libertà metrica resta quello delle anafore a cascata ed enumerative discusse all'inizio con Jacomuzzi. Negli altri casi, il ruolo strutturante della ripetizione può certamente partecipare al bilanciamento dell'anisometria, conoscendo una rifunzionalizzazione proprio per l'indebolimento della regolarità normativa, ma senza che il suo impiego vada messo in relazione genetica con tale liberazione.

¹⁰⁶ Per considerazioni dettagliate su questo tema, cfr. almeno Pazzaglia 1974, Lavezzi 2000 e Girardi 2015c, che opera anche un confronto tra la *strofe lunga* alcionia e la strofa di ventuno versi della *Laus vitae*.

¹⁰⁷ Non a caso ciò vale anche per alcuni dei testi alcionii più lunghi ma isometrici (al più con alternanza endecasillabo-settenario) e tendenzialmente narrativi: cfr. l'anafora strofica «Icaro disse» nel *Ditirambo IV*, o i numerosi ritorni di versi e sintagmi nell'*Oleandro* e nell'*Otre*.

2.2. Fenomeni iterativi della strofe lunga

Un altro gruppo di fenomeni che, pur non specifico della *strofe lunga*, proprio in quelle liriche conosce declinazioni particolari è costituito dalle ripetizioni connesse a effetti di tipo dinamizzante. I versi brevi e talora brevissimi, uniti a un ampio uso dell'*enjambement*, favoriscono il crearsi di tipologie iterative meno rigide, le quali, dal canto loro, risultano le più adatte a seguire e a sostenere i nuovi percorsi creati dall'interazione mobile tra metrica e sintassi e la dialettica libertà-ordine su cui questi componimenti si fondano. Non è un caso, allora, che le *strofi lunghe* dispieghino in abbondanza un ventaglio di moduli iterativi sbilanciati rispetto alle figure retoriche di base: in particolare anafore ed epifore solo metriche o solo sintattiche¹⁰⁸, ma anche strutture unitarie come le dittologie anaforiche o i giochi etimologici a contatto spezzati dall'inarcatura, o ancora riprese versali variate per posizione o attenuazioni paradigmatiche (si veda quanto detto sul *Novilunio* in § I 3, 4.2.). Frequenti sono anche i casi in cui la ripresa, di qualunque tipo essa sia, è collocata in punta di verso e seguita da un *enjambement*. Il fenomeno più interessante – e complesso in sede classificatoria – è però quelle delle sovrapposizioni retoriche, per cui il particolare assetto metrico-sintattico della poesia determina configurazioni dove una corrispondenza lessicale assomma più tipologie di ripetizione simultaneamente. Anche il verso breve e mobile della *Laus vitae* propizia questo genere di configurazioni, tuttavia la misura poetica tende lì ad attenuarne il rilievo e, dunque, la stessa percezione, laddove nella concentrazione lirica delle poesie alcionie esse ottengono solitamente il massimo risalto. In questa sequenza, da *Le stirpi canore*:

ispide come i dumi,
confuse come i fumi
confusi,

la replica poliptotica «confuse» - «confusi» è, sul piano retorico, sia un'anafora (solo metrica per la seconda occorrenza) sia un'eplanadiplosi sintattica; si aggiunga poi che la ripetizione struttura una similitudine, secondo una configurazione abbastanza frequente nel *corpus* (cfr. § I 5, 4.1.). Altrove è un'altra struttura logica, la *correctio*, a catalizzare un'iper-connotazione analoga:

¹⁰⁸ Cfr. per esempio questa anafora metrica: «o cerulo o verdastro / *come il flutto*, gagliardo / *come il flutto* decumano» (*L'ippocampo*) e questa tripla rima identica con triplo *enjambement* a seguire (per tacere delle altre corrispondenze): «Quella ch'è sì chiara / *è la falce* / dell'Estate, *è la falce* / che l'Estate abbandona / morendo, *è la falce* / che calciò le ariste» (*Il novilunio*).

Taci. Su le soglie
del bosco non *odo*
parole che dici
umane; ma *odo*
parole più nuove
che parlano gocciole e foglie
lontane.

Al di là della figura etimologica inarcata («parole [...] / che parlano»), l'*incipit* della *Pioggia nel pineto* comprende in una sola ripetizione («odo / parole») gli effetti dinamici del sintagma spezzato da *enjambement*, dell'anafora solo metrica e della rima a sua volta non seguita da alcuna pausa sintattica; il tutto, come detto, inserito nel quadro anch'esso dinamico e progressivo della *correctio*. Nella stessa lirica, ma spostandoci al finale, il distico «che ieri / m'illuse, che oggi t'illude» concentra un sintagma variato e spezzato nella prima occorrenza, un'epifora sintattica attenuata dal poliptoto che è insieme epanadiplosi a innesco inarcato, e una ripresa epiforica a distanza dello stesso distico con però un'inversione pronominale. Senza procedere troppo con l'esemplificazione, concludo con questi versi di *Vergilia anceps*:

nel disco
dell'occhio aurino
la prua,
l'acuta prua
del navil prisco,

La ripetizione di «prua» è contemporaneamente *geminatio* inarcata, anadiplosi appositiva metrica e sintattica, rima identica seguita da *enjambement* e – volendo, vista la brevità dei versi – anche anafora imperfetta per intromissione dell'attributo fra articolo e sostantivo.

In questi e altri casi simili, tutte le plurime possibilità interpretative sono compresenti, e la simultaneità, oltre a porsi come elemento costitutivo dell'anfibologia caratterizzante le *strofi lunghe* (di una «possibilità continua di doppie letture ritmico-metriche» ha parlato Mengaldo 1996d, p. 225), partecipa alla solita dialettica tra libertà e disciplina, rottura e riferimento alla norma. Da un lato la disposizione inconsueta dei lessemi ripetuti conferisce a queste corrispondenze e al contesto in cui esse compaiono una maggiore imprevedibilità, sfruttata soprattutto per generare effetti di musicalità inedita; dall'altro questa libertà si avvale per lo più di figure tradizionali, sottoponendole a una manipolazione che

non mira tanto a forzare tali figure, e ancor meno a un loro svuotamento, quanto piuttosto a esaltarne certe potenzialità in termini di orchestrazione fonica e ritmico-verbale. Vale insomma per questi tipi di ripetizione pressappoco quanto è generalmente accertato in merito all'azione di rinnovamento delle strutture metriche ereditate operata da D'Annunzio, compendiabile nella formula di «conservatore nella rivoluzione» che Gavazzeni (1980, pp. 44-45) ha contrapposto specularmente al continiano «rivoluzionario nella tradizione», riferito invece all'operazione di Pascoli¹⁰⁹.

3. Ripetizione e paratassi

Un ultimo punto particolare su cui riflettere, prima delle considerazioni finali, è il rapporto che si instaura tra la ripetizione e un fatto stilistico profondo della scrittura dannunziana, vale a dire la sua articolazione essenzialmente paratattica. Il tema d'analisi sarà naturalmente ristretto ai tre libri del *corpus*, con un necessario sacrificio, quindi, di tutta la prosa, terreno quanto mai fertile sotto questo profilo specialmente per ciò che riguarda *Il notturno* e gli altri testi tardi. Valgono però generalmente per le nostre tre raccolte le formulazioni critiche circa un'«abitudine a giustapporre, o enumerare, le impressioni» in uno «stile non architettonico ma spezzato e con la tendenza a disporre le parole in ordine naturale» (Schiaffini 1969b, p. 100); o «un eloquio sciolto in innumerevoli vibrazioni, polverizzato in una serie aperta di atomi impressionistici, intimamente ribelle a ogni sintassi compositiva, per eccellenza paratattico» (Sapegno 1968, p. 162), un tipo di eloquio che può essere messo in relazione con una concezione kairologica del tempo:

come Ermete è momentaneo, così D'Annunzio è momentaneo. Tutta la sua arte, come la sua vita, è fatta di momentaneità. [...] Perciò è incapace di costruire. [...] Di qui si spiega perché la sua sintassi

¹⁰⁹ Una considerazione a margine, in ottica comparativa. Questi fenomeni di ripetizione caratterizzanti le *strofi lunghe* sono pressoché assenti dalle poesie di Henri De Régnier che, da altri punti di vista, hanno molto influenzato il D'Annunzio alcionio. I rapporti tra D'Annunzio e De Régnier – specificamente per le raccolte *Jeux rustiques et divins* (1897) e *Les Médailles d'Argile* (1890) – sono stati indagati da Praz 1996 (in partic. pp. 382-388) e in seguito, sistematicamente, da De Maldé-Pinotti 1980. La questione interessa da vicino questo lavoro perché i due autori dell'articolo, oltre a individuare nelle poesie più libere sul piano metrico della sezione dei *Jeux* “La corbeille des Heures” un modello diretto della *strofe lunga* dannunziana, ipotizzano che dal poeta francese D'Annunzio abbia tratto anche una serie di stilemi fra i quali un largo spazio occupano i fenomeni di ripetizione. Tali spunti sono stati poi ricevuti e in certi casi rielaborati da Roncoroni 1985 nel suo commento ad *Alcyone*, dove De Régnier è indicato come modello di diversi moduli iterativi dannunziani. Purtroppo non è possibile svolgere qui una verifica serrata delle corrispondenze possibili, mi limito perciò ad accennare che, se la tesi di De Maldé - Pinotti è in buona sostanza condivisibile, per cui è assai probabile che, nell'attingere a piene mani motivi, immagini e possibilmente importanti suggestioni metrico-prosodiche dalla poesia di De Régnier, D'Annunzio abbia anche incamerato alcuni stilemi iterativi, va tuttavia precisato che i fenomeni iterativi più connotati in *Alcyone* – come appunto i complessi dinamici visti nelle *strofi lunghe* – sono senz'altro creazioni originali dannunziane.

sia così semplice, e prenda forma solo nella costruzione seriale, cosa dopo cosa, e parola dopo parola, e a lui basti una enumerazione per fare poesia: le trine verbali di *Alcione*, e i cumuli e le cascate del libro di *Maia*. (Diano 1968, pp. 60-61)

Un'immaginazione e una conseguente scrittura polverizzati, dunque, atomistici e giustappositivi, al punto che certi lettori sono arrivati a non capacitarsi di come D'Annunzio abbia potuto ignorare questo elemento costitutivo del suo fare artistico e si sia cimentato nella misura poemica (De Michelis 1960, p. 237). Ma senza procedere oltre in una rassegna critica che sarebbe sterminata, passerò a sottolineare quei fenomeni iterativi che mostrano una più stretta relazione con il procedere paratattico del periodare dannunziano.

Evidente il caso del polisindeto, innanzitutto, che denuncia una costruzione meramente giustappositiva tanto nelle iterazioni a contatto, quanto e forse meglio nelle anafore a distanza della copulativa, dalle quali traspare un montaggio elementare di brani e "scene" staccati. Un tale principio, particolarmente verificabile nella *Laus vitae* e nei testi lunghi alcionii, agisce anche per mezzo delle anafore semantiche a distanza e per lo più strofiche: intere sezioni di *Maia*, come la *Preghiera a Erme* (canto IX) e *Le città terribili* (canto XVI), si reggono su questa ripresa anaforica, necessaria per connettere e mantenere coese lodi celebrative che altro non sono se non cataloghi di elementi staccati desunti dalla modernità urbana e industriale. Il catalogo richiama l'elenco, ed è ovvio che tutte le ripetizioni legate a strutture enumerative (anafore-fiume, configurazioni anaforico-parallelistiche soprattutto grammaticali, anafore sintattiche protratte) fungono da spina dorsale per lo sviluppo del movimento paratattico. Anche l'anadiplosi, nella sua forma pura, permette di collegare senza complicazioni logico-sintattiche due segmenti testuali, magari strofici: «Fuor de la nera tunica il suo piede / è come un fiore. // Come un fiore scolpito ne l'istessa / pietra [...]» (*Vas mysterii*), «e meravigliosamente / io le conobbi. // Conobbi il corpo ignudo / alla voce, al riso» (*Laus vitae* II, 188-191), «[...] Ei s'allontana. // S'allontana melodiosamente» (*Il fanciullo*, 281-282). Si è poi visto, in § I 5, 3., come le anafore possano agire da punti di rilancio del periodo, consentendone un'espansione potenzialmente illimitata e, al netto di minime complicazioni interne, essenzialmente giustappositiva, con ampi spazi di sovrapposizione con gli stessi moduli elencatori.

Da questa pur rapida rassegna risulterà chiaro che, se l'addizione semplice di segmenti frastici è il correlativo stilistico di un pensiero poetico che vive per accensioni momentanee e singole impressioni sensibili indipendenti¹¹⁰, allora la ripetizione, nel suo immamente ruolo connettivo all'insegna del legame più elementare tra porzioni testuali, si rivela

¹¹⁰ La critica ha insistito molto sul valore degli appunti contenuti nei taccuini dannunziani in relazione al

un eccezionale strumento di costruzione, la cui funzione strutturante non si limita a imporre alla materia un ordine estrinseco, ma collabora a darle forma dall'interno, operando direttamente nella modalità compositiva fondamentale della poesia dannunziana. Sono emblematiche da questo punto di vista le iterazioni ipertrofiche e sospensive del *Poema paradisiaco*: la diffusione di moduli iterativi come le epifore e le epanadiplosi perfette o comunque meno toccate dagli squilibri dinamici degli *enjambement*, gli accorgimenti sintattici che depotenziano la funzione di rilancio delle anadiplosi, l'oltranza delle riprese di sintagmi e versi¹¹¹ – il tutto a sua volta spia di una più profonda riduzione delle tessere tematiche – sono rivelatori della struttura espressiva soggiacente a un'opera dove «il pensiero poetico non procede, ma si ripiega su sé medesimo, e anche il nesso grammaticale s'è sciolto» (Borgese 1951, pp. 56-57). Ma precisando ulteriormente, le iterazioni a tratti soffocanti finiscono, proprio in virtù della loro sovrabbondanza, per assumere connotati ambivalenti: da un lato, e per l'appunto, costituiscono il corrispettivo stilistico palese di un discorso che non conosce quasi progressione lineare; dall'altro, però, si pongono proprio per questo come gli unici materiali di costruzione di quel discorso, unica modalità possibile del procedere di un «pensiero poetico [che] non procede». Prima ancora che strutturante, di organizzazione della compagine testuale, il ruolo di queste ripetizioni diventa quello di costruire il testo, di diventare esse stesse la sua materia. L'eccessivo ingolfamento si ribalta paradossalmente in funzione propulsiva, benché il movimento così suscitato disegni una spirale se non proprio un cerchio perfetto.

4. Considerazioni conclusive

Generalizzando ora la prospettiva, si deve riconoscere che molti dei fenomeni iterativi

prodotto finito (cfr. p. es. Isella 1972, Gavazzeni 1980, Gibellini 1985). Noferi 1958, pp. 30-31, in particolare, ha individuato nello stile di quelle annotazioni impressionistiche un polo decisivo nell'evoluzione dello stile tutto di D'Annunzio, la quale sarebbe analizzabile come un pluridecennale tentativo – spesso fallimentare – «di trovare il margine di una validità poetica alla impressione e notazione iniziale, un respiro di durata, nell'animo e sulla pagina, a quella improvvisa accensione dei sensi acuti, o del cuore, che era il suo solo modo di contatto, labile e fuggevole e imprevedibile come l'istante, con la consistenza del reale». Della difficoltà di questo processo testimonia per esempio Andreoli, secondo cui l'intera *Laus vitae* «risulta alla fine appena al di sopra delle parole-oggetto accatastate negli appunti e la trascrizione ritmica lascia di solito intatta la trama elencatoria della pagina diaristica. [...] Così, il breve scarto fra prosa e verso si misura generalmente sull'agrammaticalismo della redazione poetica» (cfr. Andreoli-Lorenzini 1993b, p. 906, dove vengono anche forniti alcuni *specimina* del passaggio).

¹¹¹ Un'altra abitudine paradisiaca eloquente in questo senso consiste nel non rifuggire ma anzi esasperare fino al virtuosismo i vincoli di ricorsività eventualmente imposti dall'adozione di una forma metrica specifica. Così per esempio nelle tre sestine di *Suspiria de profundis*, oltre alle sei parole-rima, si assiste al moltiplicarsi delle iterazioni interne al verso; oppure nei sonetti *La statua* (II) e *Un ricordo* (III) l'obbligo dell'equivalenza fonica in punta di verso è rilanciato dal ricorso a rime identiche, e la stessa cosa accade nella ballata *Hortulus animae*, dove la corrispondenza rimica del ritornello si espande in un sintagma che occupa quasi un verso intero.

discussi nel capitolo sono riconducibili a due macro-tendenze: quella, presente per l'apunto al massimo grado nel *Poema paradisiaco*, a un uso della ripetizione in funzione sospensiva, e quella che ne sfrutta piuttosto le potenzialità dinamiche, in grado di introdurre un movimento proprio mediante (e con un lavoro su) dispositivi formali per definizione statici. Nel corso della trattazione, si è cercato per quanto possibile di indicare, pur separando, le zone di convivenza di queste due tensioni, rilevando per esempio come una stessa figura possa alternativamente – o al limite contemporaneamente – servire entrambi i poli: si pensi anche solo all'anafora, che va spesso a marcare concentrazioni locali del discorso, eventualmente propiziando un innalzamento del tono, e suscettibile tuttavia di partecipare ed enfatizzare gli squilibri metrico-sintattici, oppure di fornire nella sua stessa forma pura un puntello a sostegno dello sviluppo orizzontale del ragionamento o della narrazione.

Per quanto riguarda l'interazione tra le due spinte in uno stesso brano, una configurazione abbastanza ricorrente prevede un dinamismo anche molto accentuato all'interno della sequenza, la quale però risulta agli estremi racchiusa in una struttura iterativa fondamentalmente statica. Com'è da aspettarsi, il *Paradisiaco* rappresenta un serbatoio privilegiato. Si osservi questa strofa, dalla *Passeggiata*:

Voi eravate ieri molto stanca,
 oh tanto che vi caddero di mano
 i fiori. Non è vero che di mano
 vi caddero le rose, tanto stanca
 eravate? Così vi vedo ancora.

Dentro c'è praticamente di tutto: riprese con inversioni, variazioni paradigmatiche come la sostituzione iponimica «fiori» - «rose», *enjambement* a spezzare sintagmi e a prolungare la linea sintattica oltre le rime identiche. Alla fine, però, l'intero complesso è incorporeo dalla ripetizione chiasmica «eravate ieri molto stanca # tanto stanca / eravate?» (dove proprio il chiasmo potenzia l'inquadratura), che copre con un senso di immobilità circolare la sequenza. Tralasciando altri esempi paradisiaci (cfr. le prime due quartine di *Autunno* e la quarta strofa di *Nell'estate dei morti*, oltre a diversi brani di *Suspiria de profundis*), presento un caso dalle *Laudi*:

Narravano i Delii che a quando
 a quando sacri doni,
 involti in paglia di grano,

giungessero dal paese
degli Iperborei in Iscizia;
e che dalla Scizia, trasmessi
di popolo in popolo, verso
occidente, fosser recati
sul Golfo Adriatico e poi
ad austro, primieramente
raccolti in Dodona da Ellèni,
scendessero nell'Eubea
e quindi sino a Caristo;
e che dai Caristii, lasciata
da banda l'isola di Andro,
recati fossero a Teno
e ultimamente dai Tenii
consegnati fossero a Delo,
involti in paglia di grano.

[*Laus vitae* XV, 213-231]

Il verbo incipitario annuncia il carattere narrativo del brano, che in effetti segue senza fermarsi gli spostamenti dei «sacri doni» tra popoli e paesi del Mediterraneo. Le tipologie iterative qui presenti assecondano con efficacia questo sviluppo: spinti dall'anafora polisindetica («e che # e poi # e quindi [...] e che # e ultimamente») e dalla ripresa variata dei verbi di movimento («fosser recati # recati fossero # consegnati fossero»), i quasi venti versi si svolgono in un unico periodo, scandito dalle repliche, ancora variate, che marciano la maggior parte delle tappe del viaggio: con anadiplosi poliptotiche («in Iscizia; / e che dalla Scizia»), o etimologico-metonymiche («sino a Caristo; / e che dai Caristi»), oppure da un'epifora di nuovo variata dalla metonimia e seguita da *enjambement* («a Teno / e ultimamente dai Teni / consegnati fossero»). L'inarcatura interviene a dinamizzare, dall'inizio, anche l'epanalessi «a quando / a quando», mentre l'altra, «di popolo in popolo», veicola già con la propria struttura un'idea di progressione. Alla fine di questo ampio precipitarsi, però, non solo ritorna «Delo», ricollegando circolarmente la narrazione al suo attacco, ma viene soprattutto replicato l'intero verso «involti in paglia di grano», che nella sua riproposizione identica cancella anche quel tanto di variazione che lo slittamento metonimico «Delii» - «Delo» ancora conservava. Il viaggio termina dove era cominciato, e l'ultimo verso suggella il percorso con una clausola dal valore essenzialmente musicale, dovuto anche alla superfluità della ripresa in termini di aggiunta informativa.

Anche su questo punto, dunque, è verificabile la dialettica dannunziana tra libertà e rigore, «invenzioni rutilanti» e «carcere granitico» (Borgese 1951, pp. 130-131). Molto spesso la sensazione è quella di avere a che fare con un gioco di variazioni molteplici all'interno di una struttura rigidamente delimitata, statica soprattutto quando si considera l'effettiva progressione semantica; un movimento ricco e splendido, che tende invincibilmente a ricadere su se stesso, e nella compresenza delle due spinte trova la sua compiutezza. La ripetizione, l'utilizzo estremamente variato di tecniche iterative, partecipa a questo movimento cardinale della poesia dannunziana, di cui essa è tanto sintomo, realizzazione a livello di struttura superficiale, quanto strumento, dispositivo formale orientato alla produzione di questo duplice effetto. Il complesso di ripetizioni dinamizzanti o funzionali allo sviluppo sintagmatico attesta la volontà di cogliere un reale in perenne movimento e metamorfosi, mai definitivamente inquadrabile¹¹²; un rapporto che, in D'Annunzio, fa perno sull'immediatezza dell'istinto, che preesiste e presiede all'operazione costruttiva dell'attività artigianale. Non è il caso di procedere oltre lungo i binari di questo *topos* critico, già ampiamente sviscerato; basterà ricordare un brano assai citato del *Libro segreto*, dove è D'Annunzio stesso a riconoscersi questa verità:

Quante e quante volte ho sentito [...] che l'istinto prevale su l'intelletto.

Quante volte ho sentito, in me artista peritissimo, in me tecnico infallibile, tesaurizzatore assiduo di moduli antichi e nuovi, quante volte ho sentito che il mio istinto supera la mia abilità mentale, precede tutte le sottigliezze del mio mestiere. (D'Annunzio 1995, p. 204)

D'altra parte, il ruolo strutturante o sospensivo delle riprese mostra invece all'opera, da un lato, il desiderio centripeto di «formalizzazione del moto instabile del reale, della volubilità delle cose e della loro ansia di consistere nella parola e nel gesto umano» (Pazzaglia 1974, p. 214), desiderio per il quale il corrispondere di tessere lessicali rappresenta un esplicito segnale di appagamento, immediatamente verificabile dalla stessa percezione del lettore; dall'altro – ma in realtà coronamento di quel primo bisogno d'ordine – esso mostra il costituirsi di organismi chiusi, dove gli spostamenti interni «creano un'immagine del tempo che simula la progressione, ma in realtà si conclude in una circolarità di eterni ritorni» (*ibidem*)¹¹³.

¹¹² Cfr. Contini 2012, p. 392: «Il prodotto della sua fantasia è qualcosa di eminentemente instabile e non possedibile, costretto di continuo a spostare dinamicamente sull'elemento successivo la facoltà di appagare il lettore». Alla base di questo prodotto sta, naturalmente, una concezione della vita intesa essenzialmente come «molteplicità, fluidità e diversità» (Anceschi 1983b, p. 189).

¹¹³ E che questo potesse venir sfruttato dal poeta in ottica pragmatica e commerciale non è certo un mistero: oltre al citato saggio di Jacomuzzi 1974a, si veda questa efficace sintesi: «i mezzi primari della quantità e

Tali organismi autoconclusi saranno da vedere come immagini particolari e in sé realizzate di quelle «forme perfette» la cui produzione rappresenta l'aspirazione dannunziana più alta. Anche questa linea di tensione è stata abbondantemente messa in luce dagli studi critici; ancora una volta sarà perciò utile far parlare direttamente il *Libro segreto*: «Il mondo, perituro e perenne, non fu creato se non per essere converso in forme sovrane e immortali» (D'Annunzio 1995, p. 225). Vale la pena tuttavia insistere un momento di più sulla questione, e farlo con le parole di Jacomuzzi (1974a, p. 9): «La gnoseologia e l'ontologia dannunziane sono solo, e sempre più decisamente, la prefazione minima della sua morfologia» (e non a caso vicino a questa formulazione perentoria è citato l'aforisma del *Libro segreto* di cui sopra). La produzione sublimante di forme come fine massimo dell'attività poetica e dell'esistenza stessa (altro celebre apoftegma dannunziano: «L'espressione è il mio modo unico di vivere. Esprimermi esprimere è vivere», D'Annunzio 1995, p. 203) comprende pur senza risolverli i due poli antitetici della natura e dell'arte, dell'immediatezza sensibile e del lavoro tecnico (cfr. Jacomuzzi 1974a, pp. 12-20), e a questi poli il taglio prospettico del nostro studio è in grado associare due delle fondamentali tendenze iterative della poesia dannunziana, anch'esse in compresenza, in interrelazione variabile ma mai del tutto pacificata. Al di sopra e insieme a tutto questo, un utilizzo delle ripetizioni che punta direttamente e frequentemente all'*amplificatio* assicura, come visto al punto 1., il sublime enfatico necessario all'innalzamento e alla celebrazione degli oggetti attratti dal tesaurizzatore così come della sua stessa attività di attrazione e rielaborazione poetica, se è vero che «narcisismo ed eloquenza» sono, in D'Annunzio, «categorie complementari» (Raimondi 1978, p. 44).

L'isolamento di questi tre principi base, di ordinamento prodotto (e riproducibile), di mimesi dinamica e di *amplificatio* patetica, può costituire con buona approssimazione una sintesi delle linee di impiego che caratterizzano la ripetizione nella poesia dannunziana. Ciò detto, tutte le avvertenze del caso circa l'impossibilità di ridurre la complessità delle realizzazioni testuali a poche grandi categorie valgono ancora di più per un autore tanto eclettico e di difficile catalogazione anche in merito agli atteggiamenti linguistici. Per fare un solo esempio, uno stilema come il ricorso a configurazioni che combinano

della varietà della pagina dannunziana conducono alle origini profonde di una scrittura tesa allo sfruttamento per eccesso dei motivi, dove produzione e riproduzione spesso coincidono. L'abile operatore letterario collocherà così sul mercato un prodotto facilmente riconoscibile, gestendo il proprio successo attraverso un oculato equilibrio fra il «sempre uguale» e il «sempre diverso» (Andreoli-Lorenzini 1993b, p. 1161). Tra questi «mezzi primari» viene annoverata, naturalmente, l'iterazione, insieme all'elenco, alla similitudine e alla metamorfosi; ciò che si potrebbe precisare ulteriormente è che l'iterazione emerge dalla presente ricerca come straordinario mezzo valido, da solo, *sia* per la «quantità» *sia* per la «varietà», grazie all'ampio spettro di modulazioni che ne connotano l'impiego e ai numerosi esiti che contraddicono un semplice ritorno dell'uguale.

anafore e parallelismi sintattici risulta leggibile su più livelli: da un lato coppie o terzetti anaforico-parallelistici sono centrifughi rispetto alla totalità del testo, in quanto isolano un singolo momento a scapito dell'intero; dall'altro la regolarità e la simmetria di tali costruzioni danno indubbiamente ordine alla sequenza, per quanto solo a livello locale. L'invito a tenere presente la magmaticità della prassi testuale nel momento in cui si tirano le somme dell'analisi è quindi a maggior ragione appropriato nel caso di D'Annunzio; d'altra parte, ricondurre il complesso dei fenomeni iterativi identificati a macro-fenomeni più generali significa anche fare interagire i primi con alcuni dei nuclei fondanti della poetica dannunziana, come è sempre più sottilmente delimitata dalla tradizione critica. E sotto questo profilo, il fatto che l'uso della ripetizione emerga dallo studio come una componente attiva e talvolta essenziale nella messa in opera di tali nuclei profondi, da un rapporto istintuale e mimetico con le forme fluide della natura (della Vita) alla chiusura di queste forze in forme perfette e imperiture, testimonia della centralità del fenomeno stilistico in questione, almeno sul piano delle tecniche espressive dispiegate.

CAPITOLO II

LA RIPETIZIONE LESSICALE IN PASCOLI

1. *Regressione popolareggiante-infantile*

Un primo aspetto caratteristico nell'uso pascoliano della ripetizione ha a che vedere con l'area espressiva del "popolareggiante-infantile"¹. In effetti, le iterazioni lessicali forniscono un importante contributo all'affermarsi di quell'andamento cantabile e/o cantilante che avvicina diverse liriche di Pascoli a forme di poesia popolare o mimetica del linguaggio infantile, come filastrocche, ballate, canzoncine, ninne nanne, ecc.

1. *Epanalessi*

1.1. *Raddoppiamenti superlativi*

Una figura spesso impiegata in questa direzione è senza dubbio la *geminatio*. Rispetto alla maggioranza assoluta nel *corpus* dannunziano, le epanalessi funzionali all'amplificazione patetica sono in Pascoli più rare (rimando a § II 6 1. per un discorso globale sul pathos iterativo pascoliano); in compenso, si riscontrano diversi usi riconducibili a un intento imitativo del linguaggio infantile, in corrispondenza di una regressione volontaria del punto di vista. È questo l'effetto scaturito, per esempio, dai frequenti raddoppiamenti superlativi², tra i quali dominano gli aggettivi connessi alla percezione sensibile. Spiccano

¹ Per una panoramica sui rapporti di Pascoli con la poesia e le tradizioni popolari cfr. Santoli 1962 e Toschi 1962.

² Stussi 1982, p. 240, la definisce «ripetizione intensiva di un aggettivo con funzione predicativa della coppia». Nel suo saggio Stussi individua vari tipi di ripetizione caratterizzanti la poesia pascoliana, con una ricchezza e una precisione difficili da trovare in tutti gli altri discorsi sul tema. La finalità essenzialmente descrittiva del lavoro, tuttavia, fa sì che l'autore non vada quasi mai oltre la semplice segnalazione, senza approfondire le funzioni di volta in volta ricoperte dai diversi moduli iterativi. Una parziale eccezione è rappresentata proprio dall'ipotesi di un rapporto tra alcuni fenomeni di ripetizione (p. es. questi raddoppiamenti superlativi, o le epanalessi iconiche per le quali si veda più sotto) e «la poesia popolare o di gusto popolare» (*ivi*, p. 241, nota 6).

gli attributi visivo-cromatici, quasi sempre polarizzati intorno alle tonalità basilari del bianco e del nero (come è evidente nella coppia di epanalessi di *Speranze e memorie*³; l'esempio dalle *Armi* è invece la sola eccezione che ho rilevato):

Paranzelle in alto mare
bianche bianche,

paranzelle sotto un velo,
nere nere: [Speranze e memorie]

bianca bianca nel tacito tumulto
una casa apparì sparì d'un tratto; [Il lampo]

Oh! la notte *nera nera*,
di vento, d'acqua, di neve, [La tovaglia]

un re piccino; e s'egli era piccino,
la sua reggia era grande e *nera nera*. [La cincia]

Ed un lampo alitò sul casolare,
e *bianche bianche* illuminò le strade; [L'Avemaria]

Nasceva l'arma tra un raggiar di scorie
azzurre azzurre. L'acqua, il fuoco, il vento
faceano l'arma delle tue vittorie. [Le armi]

Vieni, *poor Molly!* Porta i tuoi balocchi.
Dove sono le nubi *nere nere*? [Italy (II), c. d. t.]

Molto frequenti sono poi le impressioni visive legate alla percezione della distanza e del movimento. Nel primo caso, l'aggettivo di gran lunga dominante è *lontano*, con il quale l'iterazione produce, accanto alla regressione tonale, un alone di indeterminatezza quasi fiabesca (si noti come anche gli avverbi concorrano a un effetto analogo):

Andiamoci, a mimmi,
lontano lontano... [Il morticino]

³ A proposito di questa coppia di epanalessi e della tonalità infantile che ne scaturisce, cfr. Debenedetti 1979, p. 64: «Par che, improvviso, quasi a precisare il significato del ritmo, ammicchi un coro infantile, di bambini che si tengano per mano, in quegli aggettivi accoppiati, a eco: “bianche bianche”, “nere nere”».

So ch'or sembri il paese allor <i>lontano</i> <i>lontano</i> , che dal tuo fiorito clivo	[Cavallino]
<i>in fondo in fondo</i> un ermo colonnato, nivee colonne d'un candor che abbaglia:	[Dalla spiaggia]
<i>lontan lontano</i> son per tutto il cielo altri lumi che stanno, ombre che vanno,	[Il ciocco]
odano lo strider d'un focherello ch'arde <i>laggiù laggiù</i> forse un villaggio	[Il ciocco]
forse in cima all'immensa ombra del nulla, <i>su, su, su</i> , donde rimbombava il tuono della lor voce, nelle occhiute fronti,	[Il ciocco]
Lo vedeva <i>lontan lontano</i> con le belle nuvole rosse.	[Il fringuello cieco]
<i>Lontano lontano lontano</i> si sente sonare un campano.	[La servetta di monte]
Tutto annerò. Brillava, <i>in alto in alto</i> , il cielo azzurro. In via con me non c'eri,	[Il bolide]
Erano i tordi, che già vanno al mare, <i>in alto, in alto, in alto</i> . Io sentia quelle voci dell'ombra, nel silenzio, chiare;	[Il cacciatore]

Se la distanza tende a un allontanamento indefinito, il moto è quasi sempre portato dalla ripetizione in prossimità dell'annullamento. Le repliche a contatto dell'aggettivo o dell'avverbio (qui spiccano *lento* e *piano*) si situano dal punto di vista funzionale tra l'intensificazione del grado e la resa iconica di un'azione continuata (per cui si veda 1.2.):

E <i>piano piano</i> , col suo bimbo fiso nel ceppo, torna all'uscio, apre, s'avvia.	[Ceppo]
La neve fiocca <i>lenta, lenta, lenta</i> .	[Orfano]
Il carro è dilungato <i>lento lento</i> ;	

il cane torna stertutando all'aia.	[<i>Il cane</i>]
e per la sera limpida di maggio vanno le donne, a schiera, <i>lente lente</i> ;	[<i>In chiesa</i>]
È la sera: <i>piano piano</i> passa il prete paziente,	[<i>Benedizione</i>]
piange; e le stelle passano <i>pian piano</i> .	[<i>Notte dolorosa</i>]
era il nemico, forse. Io <i>lento lento</i> passava, e il cuore dentro batte forte	[<i>Il bolide</i>]
Tra lusco e brusco, egli entra <i>lento lento</i> , venendo bianco dalla vita eterna,	[<i>L'oliveta e l'orto</i>]

Sempre restando nel campo delle impressioni sensibili, allo smorzato tendono anche le *geminatio*es di attributi o avverbi relativi alla sfera acustica e – più raramente – tattile:

sul far dell'alba, quando voi direte <i>pian piano</i> : È vero che non s'è più soli?	[<i>Canzone di nozze</i>]
sento un brusire ed uno squittinire, che dico? un parlottare <i>piano piano</i> .	[« <i>The Hammerless Gun</i> »]
Le dicevi con me <i>pian piano</i> , con sempre la voce più bassa:	[<i>La voce</i>]
E un poco presa egli sentì, ma <i>poco</i> <i>poco</i> , la canna come in un vignuolo,	[<i>Un ricordo</i>]
Era il suo dire <i>fioco</i> <i>fioco</i> , con qualche affanno.	[<i>Casa mia</i>]
salgono melodie, dimenticate, là, da tastiere <i>appena appena</i> tocche... ⁴	[<i>Digitale purpurea</i>]

⁴ Questa *geminatio* avverbiale, quasi sempre impiegata in funzione di indebolimento di un'impressione uditiva, compare solo nei *Poemetti* (cfr. l'esempio successivo da *Italy*).

«Odo due voci *piane piane piane...*»

[*I due orfani*]

ma poi t'acconcia, per il ben che volle

a te, che tu volesti a lei, fratello

lavoratore, un letto *molle molle...*

[*Le armi*]

Appena appena tra la pioggia e il vento

l'udiron essi or sì or no sonare.

[*Italy (I)*]

Anche tra le altre epanalessi superlative, le sfere dell'attenuazione e dell'indeterminatezza restano maggioritarie. Solo apparentemente potenzianti sono le duplicazioni dell'aggettivo *tanto*, che vanno piuttosto in direzione dello stesso "sfumato" visto prima: «[dir] tante tante cose che vuole / ch'io sappia, ricordi, sì... sì... / ma di tante tante parole / non sento che un soffio... *Zvanî...*» (*La voce*, c. d. t.), «[gli porta] qualcosa che in *tanti e tanti* anni, / cercando tra gioie e affanni, / ancora non poté riporre» (*Il viatico*). Discorso analogo per l'infittirsi dei passerini nei cipressi a sera («su, *fitti fitti*, piccoli, in pace, / nell'infinita serenità», *Passeri a sera*), così come per questa dilatazione temporale notturna («per noi c'è la notte con l'ore / *lunghe lunghe*, con l'ore sole», *In viaggio*), mentre la connotazione euforica di un superlativo come «felice felice» viene ambiguamente riasorbita dal dissolversi progressivo della felicità in un «punto [...] che in vero passò non raggiunto» (*Allora*)⁵.

1.2. Epanalessi iconiche

Una seconda tipologia assai diffusa di *geminatio* è quella dei raddoppiamenti o triplicazioni che mimano la reiterazione di un evento, di un'azione, ancora di un'impressione di sensibile, ecc. Alcuni esempi, tra i numerosi, di azioni replicate o continuative rese da epanalessi verbali (si noti, anche qui, la frequenza dei dati acustici):

⁵ Qualcosa di simile avviene sia nel *Transito*, dove la grandezza delle ali del cigno assume, proprio nell'incremento portato dall'iterazione, una consistenza simbolica o comunque non-mimetica e, ancora una volta, aiutata in questo dall'immagine complessiva, tendente all'indeterminatezza («Col suono d'un rintocco di campana / che squilli ultimo, il cigno agita l'ale: / l'ale *grandi grandi* apre, e s'allontana»); sia nella suadente triplicazione di «grave» nell'*Ora di Barga* («E suona ancora l'ora, e mi manda / prima un suo grido di meraviglia / tinnulo, e quindi con la sua blanda / voce di prima parla e consiglia, / e *grave grave grave* m'incuora: / mi dice, È tardi; mi dice, È l'ora.»). Un ultimo gruppo è quello delle duplicazioni dell'aggettivo *solo*, che soprattutto nella variante diminutiva (cfr. 1.5.) esplicita il suo valore mimetico-infantile: «Io vo per via guardando e riguardando, / *solo soletto*, muto, a capo chino» (*Contrasto*), «ch'io canto tra me *solo solo*» (*Il poeta solitario*), «od il canto dell'usignolo / che, tacendo passero e cincia, *solo solo* con l'assiuolo / la sua lunga veglia comincia» (*La servetta di monte*), «Gli dissi: – Tu sei qui *solo soletto*: / un mucchiarello d'alga presso il mare» (*Giovannino*).

là; per chi vaga in mezzo alla tempesta, per chi <i>cammina, cammina, cammina</i> ;	[<i>Il giorno dei morti</i>]
ella <i>cuce, cuce, cuce</i> .	[<i>La cucitrice</i>]
Lenta la neve <i>fiocca, fiocca, fiocca</i> .	[<i>Orfano</i>]
Ora là, nella casa romita, lo <i>aspettano, aspettano</i> , in vano:	[<i>X agosto</i>]
Pei nudi solchi <i>trilla trilla</i> il grillo,	[<i>Stoppia</i>]
[il becchino] che lassù nel cimitero <i>raspa raspa</i> il giorno intiero.	[<i>Benedizione</i>]
E sembra <i>che salga, che salga</i> , poi rompa in un gemito grave.	[<i>La sirena</i>]
– Quest'altra! – Ed il treno s'appressa <i>tremando tremando</i> nell'oscurità.	[<i>Notte d'inverno</i>]
O dolce usignolo che ascolto (non sai dove), in questa gran pace, <i>cantare cantare</i> tra il folto,	[<i>Il poeta solitario</i>]
Che ha quella teglia in cucina? che <i>brontola brontola brontola...</i>	[<i>La canzone del girarrosto</i>]
e <i>suona suona</i> un campanello sul dolce mezzodì.	[<i>Il viatico</i>]
Muta la spola <i>passa e ripassa</i> .	[<i>La tessitrice</i>]
<i>e piove e piove</i> . Il sole (onde mai sorto?)	[<i>Il vischio</i>]
Aspetta al pozzo, quando alcuna tira la secchia; l'acqua vi trabocca e sbalza: dentro, il coltello <i>gira gira gira</i> .	[<i>Il torello</i>]

Vola e rivola il mattutino strido

lungo le verdi persiane chiuse.

[*La calandra*]

Con queste rocche venne poi pian piano

lo stridulo arcolaio; e le sorelle

dietro si *corsero corsero* invano.

[*La canzone del bucato*]

Io so che in alto scivolano i venti,

e *vanno e vanno* senza trovar l'eco,

a cui frangere al fine i miei lamenti;

[*Il cieco*]

Un'altra opzione diffusa coinvolgente la sfera acustica è quella in cui la *geminatio* mima il ripetersi di una parola, di un suono o di un verso animale riportati in discorso diretto (nell'ultimo caso la grammaticalizzazione differenzia queste "voci" animali dall'onomatopea pura, per cui cfr. 1.3., ma l'iterazione è comunque animata dal fonosimbolismo: si vedano gli esempi da *Nozze*, *Gloria* e *Valentino*):

per noi prega, esse ripetono,

o *Maria! Maria! Maria!*

[*Le monache di Sogliano*]

Al lume della luna ogni ranocchia

gracidò: *Quanta spocchia, quanta spocchia!*

[*Nozze*]

ed ascoltare le cicale al sole,

e le rane che gracidano, *Acqua acqua!*

[*Gloria*]

Pace! grida la campana,

#

Pace! pace! pace! Pace!

nella bianca oscurità.

[*Notte di neve*]

voci dal borgo alle croci,

gente che non ha più niente:

– Fate *piano! piano! piano!*

[*L'or di notte*]

se non della campana delle nove,

che da Barga ripete al campagnolo:

– Dormi, che ti fa *bono! bono! bono!* –

[*Il ciocco*]

e le galline cantavano, <u>Un cocco!</u> <u>ecco ecco un cocco un cocco per te!</u>	[Valentino, c. d. t.]
già mormora, <u>in tavola! in tavola!</u> e dondola il suo campanello.	[La canzone del girarrosto, c. d. t.]
Era nel cielo un pallido tinnito: <u>Dondola dondola dondola! – A nanna</u> <u>a nanna a nanna!</u> – Il giorno era finito.	[L'Avemaria, c. d. t.]
Si dicevano <u>Ave! Ave!</u> le chiese,	[Il soldato di San Piero..., c. d. t.]
oggi: ed oggi, più alto, <u>Ave</u> , ripete, <u>Ave Maria</u> , la vostra voce in coro;	[Digitale purpurea, c. d. t.]
Passa cantando: <u>Al mare! Al mare! Al mare!</u> e l'Alpe azzurra ne rimbomba in cerchio,	[Italy (II)]

Ad accomunare questi utilizzi con i raddoppiamenti superlativi visti sopra sta anzitutto l'impressionismo mimetico connesso all'iterazione. La ripetizione appare in questi casi come il mezzo più funzionale alla resa elementare, immediata e stupefatta di certi dati di realtà, filtrati dalla percezione soggettiva dell'io-fanciullino⁶.

1.3. Epanalessi iconiche. Onomatopee

Quanto appena detto vale a maggior ragione nei casi, frequentissimi, in cui l'onomatopea, processo iconico per eccellenza e per così dire puro, si prolunga in serie iterative a immediato contatto. La *geminatio* è anzi una figura essenziale per dare consistenza al valore mimetico delle onomatopee riferite a suoni ritmati e prolungati nel tempo, quali rumori di vaporiere, folate di vento, gracidii di rane, rintocchi di campane e, soprattutto, canti di uccelli. Alcuni esempi⁷:

⁶ Si segnalano anche le epanalessi, per lo più avverbiali o pronominali, che imitano ancora il reiterarsi di azioni o eventi dinamici di varia natura: «Otto... nove... anche un tocco: e lenta scorre / l'ora; ed *un altro... un altro*. Uggiola un cane» (*Mezzanotte*), «Il cielo s'alza e tutto trascolora; / passano *stelle e stelle* in lenta corsa» (*Rammarico*); «risuona una querula tromba. // *E un'altra, ed un'altra*. – Non essa» (*Notte d'inverno*), «Quella sera restammo alla finestra, / *ancora, ancora*. Ma pareva in vano» (*Il ritratto*); «che sfoglia, *avanti indietro, indietro avanti*, // sotto le stelle, il libro del mistero» (*Il libro*), «struggete i campi, sempre *avanti, avanti, // avanti*, pieni di serenità...» (*Italy II*).

⁷ Le onomatopee sono quasi sempre segnalate in corsivo già nel testo; per le eccezioni ho sottolineato la ripetizione interessata. L'esemplificazione cerca di tenere conto proporzionalmente della maggior diffusione del fenomeno nei *Canti* (per l'evoluzione qualitativa, cfr. Nava 2001a, p. 10, secondo il quale da

<i>Dib dib bilp bilp</i> : e per le nebbie rare,	[Dialogo]
Una campana parla della cosa col suo grave <i>dan dan</i> dalla badia;	[Vespro]
già t'odo cantare <i>Cu... cu.</i>	[Canzone d'aprile]
sentivo un <u>fru fru</u> tra le fratte;	[L'assiuolo]
e fa sentire il suo richiamo tra quel <i>sci e sci e sci...</i>	[Il compagno dei taglialegna]
– <i>Tin tin!</i> anche te? che c'invìdi due pippoli e due gremignoli? <i>tin tin</i> , te che piangi sui nidi	[«The Hammerless Gun»]
che un giorno ho da fare tra stanco <i>don don</i> di campane...	[Nebbia]
ad ascoltare il martellare a fuoco, <i>ton ton ton</i> , nella notte insonnolita.	[Il ciocco]
Cantava, quando, per le valli intorno, <i>cu... cu...</i> senti ripetere, <i>cu... cu...</i> Ecco: al cuculo egli cedette il giorno,	[L'usignolo e i suoi rivali]
c'è un breve <i>gre gre</i> di ranelle.	[La mia sera]
Tra quel <i>hu hu</i> , mia madre disse: «Torna	[Un ricordo]
non c'era che il canto dei grilli: <i>tri... tri...</i>	[Ov'è?]
Suona un nitrito tremulo d'uccello, come starnuto, suona un <u>bau bau</u> chiaro,	[La cincia]

*Myrica*e ai *Canti* «il fonosimbolismo si distacca definitivamente dall'armonia imitativa per accentuare l'allusione a una realtà "autre", ricercata nei segreti della vita e del cosmo o interiorizzata nel momento notturno del sogno e della visione, nella vita aurorale della coscienza».

E sonò d'ogni parte il <i>bau bau</i> chiaro, come un tintinno, delle cincie; ed ecco	[<i>La notte</i>]
Ma no: <i>dib dib</i> : è il passero. Ricopre	[<i>La calandra</i>]
<i>Tum tum... tum tum...</i> Ell'era stata in chiesa a pregar sola, a dir la sua corona	[<i>Suor Virginia</i>]
scendea mugliando; ed un <i>tin tin</i> sonoro	
s'udiva intanto come di fontana.	[<i>La bollitura</i>]

Come messo in luce dal noto saggio continiano (Contini 1970a), il livello pregrammaticale delle onomatopee interagisce variamente, nella poesia di Pascoli, tanto con il livello grammaticale quanto con quello postgrammaticale delle lingue speciali. Ancora una volta la ripetizione, in particolar modo la *geminatio*, svolge una funzione importante di raccordo – che talvolta si spinge fino alla sovrapposizione – tra questi livelli.

Basato su una sorta di falsa epanalepsi, o *geminatio* paronomastica, è il procedimento messo in luce da Contini, che consiste nel passare, tramite l'iterazione a immediato contatto, dal piano pregrammaticale onomatopeico alle parole semantiche del piano grammaticale, e viceversa. Un attacco asemantico può così fornire l'innescò per una proposizione grammaticale avviata sulla stessa nota: «*Finch... finché* nel cielo volai, / *finch... finch*'ebbi il nido sul moro», «O *sol sol sol sol... sole* mio?» (entrambi dal *Fringuello cieco*); oppure, più spesso, una parola piena può dissolversi in un'eco puramente fonico-imitativa: «*v'è di voi chi vide... vide... videvitt?*» (*Dialogo*, c. d. t.), «È vero che non s'è più soli? / *Sì, sì*, diranno, *vero ver...*» (*Canzone di nozze*, c. d. t.); «Addio addio dio dio dio dio...» e «Anch'io anch'io chio chio chio chio...» (entrambi di nuovo dal *Fringuello cieco*).

Ancora relativamente al passaggio tra i differenti livelli, un fenomeno concentrato nel poemetto *Italy* – tra i punti estremi dello sperimentalismo linguistico pascoliano – connette il piano grammaticale con quello di una lingua speciale, l'inglese parlato dai migranti italiani di ritorno a Caprona. Si tratta di una *geminatio* realizzata mediante la traduzione esplicativa di un termine nell'altra lingua, modulo che può rendersi necessario, dal punto di vista del sistema narrativo del testo, per mediare tanto linguisticamente quanto affettivamente tra la piccola Molly e la nonna: «Ora / vedea, la bimba, ciò che n'era scorso! / *the snow! la neve*, a cui splendea l'aurora», «*Joe, what means nieva? Never? Never? Never?*», «piegò le mani, sopra il petto: “*Die! / Die! Die!*” La nonna balbettò

“morire!”» (ammetto questa eccezione alle epanalessi in senso stretto), «Porta the doll, la bambola, che viene», «In questa casa che tu bad chiamavi, / black, nera, sì, dal tempo e dal lavoro».

Un ultimo esempio, circoscritto ma di un certo interesse, è dato, sempre in *Italy*, dall’epanalessi dell’aggettivo *sweet*. Il termine inglese, scelto proprio per le sue potenzialità onomatopeliche⁸, è promosso dall’iterazione a mimesi iconica del verso di un uccello, saldando direttamente i piani post- e pregrammaticale e realizzando un’identificazione regressiva tra la bambina e le rondini, identificazione ovviamente ricca di implicazioni simbolico-allegoriche relative alla vita raminga di entrambi i soggetti: «*Sweet... Sweet... Ho inteso quel lor dolce grido / dalle tue labbra... Sweet, uscendo fuori, / e sweet sweet sweet, nel ritornare al nido*», e nel finale, ancora: «*Sweet sweet... era un sussurro senza fine / nel cielo azzurro. / Rosea, bionda, e mesta, / Molly era in mezzo ai bimbi e alle bambine*»⁹.

1.4. Epanalessi e iterazione ritmica

Alcuni degli esempi riportati finora hanno mostrato come la *geminatio* di un lessema o di un sintagma minimo, specialmente se multipla, finisca non di rado per saturare il verso, che risulta quindi costituito da un’unica unità lessicale replicata. In questi casi il profilo accentuativo della parola funge da nucleo ritmico del verso, in una perfetta coincidenza tra iteratività lessicale e isoritmia orizzontale. Mengaldo (2010, p. 31), che già aveva identificato il fenomeno, parla a questo proposito di un «raffinamento della cantabilità e iteratività popolareasca»: la ripetizione, in effetti, conferisce ai versi coinvolti un andamento cantilenante, da filastrocca o da litania. Tra i piedi prediletti spicca l’anfibraco, mattone primario del novenario dattilico pascoliano:

che viene, che corre nel piano:

la Morte! la Morte! la Morte!

[*Scalpitio*]

⁸ Nava 2001a, p. 23, parla per l’appunto di un gioco consapevole, da parte di Pascoli, «sull’equivalenza fonoomitativa dei due gruppi». Il rilievo, riferito alle onomatopelie di «*The Hammerless Gun*», è altrettanto esatto per *Italy*; non a caso il brano interessato, la parte VI del secondo canto, si apre con una dichiarazione di questa equivalenza tra la bimba e le rondini: «Lèvati *Molly*. Gente odo parlare / la tua parlata. Sono qui. Cammina, / se vuoi vederle. Hanno passato il mare» (c. d. t.).

⁹ L’unico caso paragonabile all’interno del *corpus* è il canto “in greco”, con citazione da Aristofane, dell’usignolo in *Nozze*: «τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ. / τοποτοποτοποτοπίξ. / τοποτοποτοποτορολλιλίξ.». Ma è soprattutto l’inglese a sollecitare l’immaginazione fonosimbolica pascoliana: ancora in *Italy* si veda la sovrapposizione tra il termine *cheap*, timido grido della famiglia di venditori immigrati, e il cinguettio dei passeri: «*cheap!* nella notte, solo in mezzo a tanta / gente; *cheap! cheap!* tra un urlerio che opprime; / *cheap!*... Finalmente un altro odi, che canta...».

e mi sembra in silenzio accennare lontano, lontano, lontano.	[<i>La felicità</i> (M)]
cercando cercando cercando quel vecchio qualcosa;	[<i>Il sonnellino</i>]
Lontano lontano lontano si sente sonare un campano	[<i>La servetta di monte</i>]

Anche il dattilo può dar vita al medesimo verso, quando la *geminatio* delle sdruciole è preceduta da una particella atona non coinvolta nella ripetizione¹⁰:

Che ha quella pentola al fuoco? che sfrigola sfrigola sfrigola	[<i>La canzone del girarrosto</i>]
Si dondola dondola dondola senza rumore la cuna	[<i>Il sogno della vergine</i>]

Più raro il coinvolgimento dei piedi binari, sempre utilizzati nel contesto dell'ottonario trocaico:

per noi prega, esse ripetono, o Maria! Maria! Maria!	[<i>Le monache di Sogliano</i>]
Pace! pace! pace! pace! nella bianca oscurità.	[<i>Notte di neve</i>]
che non pianga il bimbo... Fate piano! piano! piano! piano!	[<i>L'or di notte</i>] ¹¹

¹⁰ Le onomatopее non lessicalizzate tendono invece a distribuirsi secondo un andamento anapestico: «*din don dan, din don dan*» (*Sera festiva*), «*tient' a su! tient' a su! tient' a su!*» (*La partenza del boscaiolo*, questa non strettamente un'onomatopea), «*sicceccè... sicceccè...*» (*Il primo cantore*). Per quanto riguarda le iterazioni dei dattili, in particolare nel novenario ad anfibrachi, il fenomeno è sintomatico della base dattilica che quel verso ha nella poesia pascoliana, anche per la «tendenza diffusa a usare come parole chiave, semanticamente e ritmicamente, delle sdruciole» (Pazzaglia 1974, p. 93): nei casi riportati, in effetti, il novenario si costruisce su una cellula ritmico-lessicale dattilica triplicata a cui viene premessa una sillaba atona in anacrusi («che», «si»).

¹¹ A margine andrà rilevato come la carrellata di esempi riportati fin qui confermi quanto notato da Beccaria 1970, p. 131 sulla collocazione preferenziale di simili epanlessi popolareggianti e favolistiche nelle zone liminari del verso (quando non lo riempiono del tutto), con conseguente messa in rilievo ritmica e semantica.

1.5. Altre epanalessi: antitesi impressionistiche, uso di diminutivi ed espressioni dialettali

Assimilabile sul piano dell'impressionismo mimetico ai moduli precedenti è la *geminatio* costruita su un'antitesi verbale. L'accostamento rapido di termini contrastanti (in certi casi la connessione è direttamente asindetica) rende con immediatezza la percezione dell'istantaneità dell'evento: «Ma quel mio sogno al raggio d'un'aurora / nuova *m'ap-parve e sparve* in un baleno» (*Tra il dolore e la gioia*), «una casa *apparì sparì* d'un tratto; / come un occhio, che, largo, esterrefatto, / s'apri si chiuse, nella notte nera» (*Il lampo*), «e nessun ode e vede lui, ch'è ombra: / ma *vede e svede* un lume che cammina» (*Il ciocco*), «che tra i faggi piccolo e nero / *si vede e non si vede più*» (*La servetta di monte*), «mentre stelle lassù, *viste e non viste*, / cadevan per l'oscurità serena» (*Il ritratto*), «ché il sol montando per il cielo a scale / *appariva e spariva* all'improvviso» (*L'alba*), «Io, forse, un'ombra vidi [...] *Vidi, / e più non vidi*, nello stesso istante» (*Nella nebbia*, qui l'esplificazione dell'istantaneità compensa il rallentamento prodotto dall'inarcatura tra le due unità antonime). La presenza esclusiva delle coppie di sememi *apparire – sparire* e *vedere – non vedere* è ancora eloquente del carattere impressionistico dello stilema, così come della necessità di cogliere e fissare minimi dettagli visivi che racchiudono, non di rado, un potenziale rivelatorio.

Gli ultimi due fenomeni meritevoli di menzione sono da un lato la presenza, concentrata per lo più nei *Poemetti*, di epanalessi sostantivali o aggettivali dove la replica è alterata da un suffisso diminutivo e/o vezzeggiativo (l'alterazione coinvolge entrambe le occorrenze nel celeberrimo «O cavallina, cavallina storna», *La cavalla storna*), dall'altro il ricorso a espressioni dialettali o comunque popolaresche strutturate in una geminazione, che entrano nell'impasto linguistico del testo come segnali di un abbassamento di registro al tempo stesso inclusivo e prezioso.

Nel primo caso è preminente l'aspetto infantile e talvolta quasi favolistico della regressione («Io vo per via guardando e riguardando, / *solo soletto*, muto, a capo chino», *Contrasto*; «Diglielo!... Su!... *Viola! Violetta!*», *Il vecchio castagno*; «c'era un lume, un *lumino*, alla finestra», *Accestisce*, con *correctio* focalizzante; «Oh! c'era bello, lì tra piano e monte, / lì tra il fiume *il torrente il torrentello*», *Le armi*), benché il termine alterato possa indicare un fenomeno specifico o un oggetto tecnico diversi dal corrispondente neutro («nel passare ha benedetto; // *anche il falco, anche il falchetto*», *Benedizione*; «Il dì passò tra *sole e solicello*», *L'Avemaria*; «Gli dia *l'accétta e l'accettino*. È giusto», *Il vecchio castagno*; «E tendeva *col subbio e col subbiello* / altre fila», *Italy I*; «da noi li

avesti *travicelli e travi!*», *Il vecchio castagno*, con prima occorrenza alterata), e qui a prevalere sarà piuttosto il gusto per la nominazione precisa, pur sempre inserita in un livello linguistico quotidiano e popolare. Nel secondo caso il registro dialettale dei singoli lessemi intensifica soprattutto l'effetto regressivo-popolareggiante connesso alla duplicazione: il primo canto del *Ciocco*, con i suoi abbondanti inserti di garfagnino, ne è come prevedibile punteggiato: «lëo lëo» (I, 123, “piano piano”¹²), «cicchin cicchino» (I, 210, “piccolino”), «gronchio gronchio» (I, 220, “intorpidito”); fuori dal poemetto si hanno per esempio, da *Myricae*, «grondon grondoni» (*In alto*, “lentamente e con la persona ricurva”) e «scrivo scrivo» (*In capannello*, “tale e quale, identico”), locuzione che si trova, con variante («scio scio»), nel canto *L'uccellino del freddo*.

2. Anafore consecutive e parallelismi

Passando ora all'iteratività verticale, un effetto cantabile/cantilenante è spesso prodotto dalle configurazioni anaforiche a immediato contatto. Ciò accade soprattutto quando anafore perfette e consecutive, eventualmente non limitate a un unico lessema, interagiscono con i tipici fenomeni di ricorsività ritmica e sintattica (e magari rimica) della poesia pascoliana. Tenendosi agli esempi più eclatanti, ecco alcuni parallelismi sintattici e anaforici associati al senario di 2^a e 5^a:

Ma mettile ai piedi,
ma portale teco,
ma diglielo a Dio, [Il morticino]

Sei tu tra gli ornelli,
sei tu tra la stipa?
Ombra! anima! sogno!
*sei tu...?*¹³ [Canzone d'aprile]

tu pallido, e fiso
nel raggio che accora,
nel raggio che piace, [Il croco]

¹² «Forse da “lento lento”»: prendo questa e le altre traduzioni esplicative dalle note di commento di Nava 2001b ai *Canti* e di Melotti 2010 a *Myricae*. Riguardo a «gronchio gronchio», «in senso proprio, si dice delle mani “rese tarde e difficili ad articolarsi bene dal freddo o anche da un colpo molto forte”» (Nava 2001b, p. 166).

¹³ Qui la ripresa promuove lo sfumare dalla cantilena dei primi due versi alla sospensione dell'ultimo, col medesimo attacco ma monco o per meglio dire reticente, previo ampliamento simbolico veicolato dagli epiteti indeterminanti del v. 3.

Come ci si può attendere, questa configurazione dattilica si ritrova spesso e volentieri allungata nel novenario di 2^a 5^a e 8^a¹⁴:

quanti anni ora sono? una sera...

il bimbo era freddo, di neve;

il bimbo era bianco, di cera:

[*Sera festiva*]

Tu, piccola sposa, crescesti:

man mano intrecciavi i capelli,

man mano allungavi le vesti.

[*I due cugini*]

Tra tutti quei riccioli al vento,

tra tutti quei biondi corimbi,

[*La nonna*]

Ma l'erba qui prima del fiore,

ma il fiore qui prima del seme,

la frullana taglia, e due ore

[*La figlia maggiore*]

Chi passa per tacite strade?

Chi parla da tacite soglie?

[*La guazza*]

qual docile servo, una volta

ch'ha inteso, né altro bisogna:

lavora nel mentre che ascolta,

lavora nel mentre che sogna.

[*La canzone del girarrosto*]

Di tutto quel cupo tumulto,

di tutta quell'aspra bufera,

non resta che un dolce singulto

nell'umida sera.

[*La mia sera*]

Tu fiore non retto da stelo,

¹⁴ Non mancano, almeno in *Myrica*, esempi per un altro diffuso verso pascoliano a piedi regolari, l'ottenario trocaico: «*paion umide di lagrime, / paion ebbre di dolore*» (*Le monache di Sogliano*), «*Nonna, è detta la corona: / nonna, or dì la tua novella*» (*A nanna*), «*Vien dal lido solatio, / vien di là dalla giuncaia, / lungo vien come un addio, / un cantar di marinaia*» (*La baia tranquilla*). Dai *Canti* si vedano invece questi casi col doppio quinario: «*che non ancora si pensa al pane, / che non ancora s'accende il fuoco*» e «*Ma il cuor lo vuole, / quel pianto grande che poi riposa, / quel gran dolore che poi non duole*» (entrambi dalle *Ciaramelle*), «*Ma saranno pur gli stessi voli; / ma saranno pur gli stessi gridi; / quella gioia, per gli stessi soli; / quell'amore, negli stessi nidi*» (*Addio!*, qui in realtà si tratta di quattro decasillabi trocaici, e la cantabilità è ulteriormente rafforzata con l'estensione del profilo ritmico a una seconda coppia parallelistico-anaforica).

*tu luce non nata da fuoco,
tu simile a stella del cielo;* [Il sogno della vergine]

*Tra campi di rosso trifoglio,
tra campi di giallo fiengreco,
mi trovo; mi trovo in un piano* [Le rane]

Ecco infine alcuni esempi endecasillabici, tratti prevalentemente, com'è ovvio, dai *Poemeti* (si noti anche, nella totalità dei casi, l'ampia porzione di verso interessata dalla ripetizione lessicale):

*È sul mio capo un'eco di pensiero
lunga, né so se gioia o se martoro;
e passa l'ombra dello stormo nero,
e passa l'ombra dello sciame d'oro.* [Solitudine]

*E me segue un tac tac di capinere,
e me segue un tin tin di pettirossi,* [«The Hammerless Gun», c. d. t.]

*E l'acqua cade su la morta estate,
e l'acqua scroscia su le morte foglie;* [In ritardo]

*Il re veniva alle finestre a mare,
il re veniva alle finestre a monte:* [La cincia]

*Sonò, di qua di là, l'Avemaria:
si sentì la campana di San Vito,
si sentì la campana di Badia.* [L'Avemaria]

*Non altro? No. Da non so qual pendice
veniva un canto di vendemmiatore,
veniva un canto di vendemmiatrice:*

veniva or sì, or no, tra lo stridore [L'asino]

*Appariva nel buio a poco a poco.
«Mamma, perché non v'accendete il lume?
Mamma, perché non v'accendete il fuoco?»* [Italy (I)]

Altre sequenze, magari senza parallelismi così marcati, si segnalano per una particolare

funzione dell'iteratività, quale, per esempio, quella di mimare la cadenza di una preghiera: «*Per noi prega, o santa Vergine, / per noi prega, o Madre pia; / per noi prega, esse ripetonno*» (*Le monache di Sogliano*), oppure propiziare un indugio elegiaco: «*Piangevi: e saliva il mio canto, / con l'eco d'antico ricordo, / col suono di nuovo rimpianto*» («*The Hammerless Gun*»), o ancora, e soprattutto, aprire a sospensioni favolose o ricche di mistero: «*passar vedevo i cavalieri erranti; / scorgevo le corazze luccicanti, / scorgevo l'ombra galoppar sull'onda*» (*Rio Salto*), «*orma sognata d'un volar di piume, / orma d'un soffio molle di velluto, / che passò l'ombra e scivolò nel lume*» (*La civetta*), «*E l'onda sospira tra l'alga, / e passa una larva di nave*» (*La sirena*); «*Ci sono in cielo tutte le stelle, / ci sono i lumi nelle capanne*» (*Le ciaramelle*)¹⁵.

2.1. Versi bimembri anaforici

Un ultimo modulo di rilievo è quello dei versi bimembri anaforici, la cui struttura scandita e parallelistica comporta non di rado un andamento popolareggiante (cfr. Mengaldo 2014, pp. 51-52), in particolar modo quando la configurazione non si limita a una sola unità metrica ma coinvolge una serie più lunga. Anche in questo caso, comunque, sono soprattutto gli emistichi isoritmici a conferire un simile carattere al verso, con conseguente maggior funzionalità dei parisillabi: «*Ella dice, ell'è pur buona, / la più lunga, la più bella*» (*A nanna*), «*suono di chiesa, suono di chiostro, / suono di casa, suono di culla, / suono di mamma, suono del nostro / dolce e passato pianger di nulla*» (*Le ciaramelle*), «*tu apri il tuo cuore, / ch'è chiuso, che duole, / ch'è rotto, che muore*» (*Il croco*).

Per una trattazione più diffusa dello stilema, nella sua funzione sospensiva del flusso del discorso, rinvio a § II, 3, 1. È il caso tuttavia di soffermarsi sugli effetti che il modulo genera quando il suo uso è particolarmente insistito, magari in co-occorrenza con altri fenomeni individuati in questo paragrafo. Come testo esemplare prenderò la myricea *Benedizione*, il cui tono «di filastrocca popolare» è stato rilevato per esempio da Pazzaglia (1991, p. 149):

È la sera: piano piano

¹⁵È chiaro che, parlando per queste configurazioni di cantabilità popolareggiante, ci si riferisce agli effetti prodotti, mentre l'origine o memoria di tali moduli può benissimo essere colta. Coppie anaforiche isoritmiche e con parallelismi sintattici estesi si trovano in Carducci (del tipo «*E di canti la collina / E di canti il pian risona*» o «*Va per languidi oliveti, / va per vigne dispogliate*», entrambi da *Faida di Comune*), in molta poesia romantico-popolare e scapigliata (e sulla sinergia tra iterazioni lessicali e «ritmi di facile scansione» nella poesia romantica cfr. Pasquali 2007, p. 285), ma anche in Leopardi e indietro fino al '700 melico e non solo (Metastasio, Parini, ecc.: cfr. p. es. Mathieu 2015, p. 200).

passa il prete paziente,
salutando della mano
ciò che vede e ciò che sente.

Tutti e tutto il buon piovano 5
benedice santamente;
anche il loglio, là, nel grano;
qua, ne' fiori, anche il serpente.

Ogni ramo, ogni uccellino
sì del bosco e sì del tetto, 10
nel passare ha benedetto;

anche il falco, anche il falchetto
nero in mezzo al ciel turchino,
anche il corvo, anche il becchino,
poverino, 15

che lassù nel cimitero
raspa raspa il giorno intiero.

Ho evidenziato in corsivo i versi bimembri anaforici (per quanto i vv. 4 e 10 non siano bipartiti da una pausa sintattica) e sottolineato le epanalessi. Come si vede, specialmente nelle due terzine, la frequenza del modulo è molto alta e determina quel procedere cantilenante del testo di cui si è parlato finora. Ma le soluzioni che vanno in questa direzione sono plurime: le *geminatioes* (almeno quelle del primo e dell'ultimo verso) sono del tipo mimetico-infantile trattato nel presente paragrafo; la scansione binaria dei versi è aiutata dal ricorso all'ottonario (verso unico di questo sonetto caudato, fatto salvo il comunque rapportabile quadrasillabo al v. 15), per cui le anafore intraversali hanno buon gioco ad accentuarne la bipartizione; l'affollarsi iterativo della sirma è preceduto da un distico (vv. 7-8) che, al di là delle complicazioni chiastiche, veicola già un impulso parallelistico; nel v. 12 l'articolazione bimembre è ulteriormente rafforzata dal fatto che i due emistichi differiscono soltanto per una variante etimologica («falco» - «falchetto»); anche lo schema delle rime premia la cantabilità, e proprio in corrispondenza delle terzine, con due serie consecutive di tre versi a rima baciata (vv. 10-12 in *-etto*, e 13-15 in *-ino*), seguite dal distico finale ancora a rima baciata. Si potrebbe continuare, rimarcando per esempio come le rime triplici corrispondano a suffissi diminutivi o falso-diminutivi, contribuendo

così alla percezione da filastrocca della poesia; quanto messo in evidenza è però sufficiente per chiarire a quali esiti possa spingersi l'intrecciarsi e il moltiplicarsi quantitativo di fenomeni di ripetizione, e quali conseguenze ciò possa avere sull'andamento della lirica interessata.

Il complesso dei moduli esaminati in questo punto rivela una netta tendenza da parte di Pascoli a sfruttare le potenzialità dell'anafora nel suo significato musicalmente elementare, quello cioè di dare un impulso regolare e cantabile a una sequenza di versi. Le attenuazioni e le variazioni di questa iterazione monotona non mancano (cfr. § II 4), ma qui si dovrà constatare piuttosto come la perizia formale del poeta lavori in direzione di un sovraccarico della rigidità ricorsiva: estendendo la corrispondenza lessicale fino a coprire, alle volte, l'intero verso, incasellando la serie anaforica in un parallelismo sintattico più o meno rigoroso, creando quelle risposdenze foniche delle quali è tra i maestri indiscussi¹⁶, esaltando la regolarità ritmica, sia verticale che orizzontale (e relativamente a quest'ultima, si ricordino i versi interamente saturati dalla *geminatio*). Almeno in questi casi, insomma, Pascoli si distanzia dal popolareggiante immediato, irriflesso, non per difetto, attenuando e sfumando la ricorsività facile, ma per eccesso, creando una raffinata sinergia tra tutti i livelli iterativi.

3. Ritornelli

Un altro stilema dell'iteratività popolareggiante pascoliana, sempre nel campo delle soluzioni metriche, è il ricorso a ritornelli regolari, per lo più brevi (raramente si supera il singolo verso) e quasi mai variati al loro interno. Sulle funzioni strutturante e sospensiva dei ritornelli, così come sui casi di variazione dinamizzante, si vedano i paragrafi di riferimento. Ora mi preme metterne in rilievo il carattere elementare, vicino ai *refrains* delle ballate popolari, che la diffusa rigidità, sia in termini di regolarità della cadenza che di esattezza della replica, conferisce al ritornello nella poesia di Pascoli.

La forma-tipo è il singolo verso onomatopeico – o comunque costituito da un canto, una preghiera o simili – che può chiudere tutte le strofe di una lirica (cfr. *Sera festiva*,

¹⁶ Si vedano almeno gli studi di Beccaria (1970, 1975 e 2001a). Va peraltro notato che nell'interazione tra anafora e rima non capita praticamente mai che a un'anafora consecutiva con parallelismo sintattico o ritmico corrisponda, negli stessi due versi, una rima baciata. Si crea cioè un intreccio tra anafora baciata e rima alternata, evitando la formazione di distici iper-connotati da una ripetizione sia in attacco che in coda. Al più, la riduzione fonica all'interno del distico anaforico può essere prodotta, oltre che dalle allitterazioni, anche da rime o quasi-rime interne, come qui: «*Quel flebile* SUONO è del vento, / *quel labile* TUONO è del fiume» (*Notte d'inverno*).

Notte di vento, L'assiuolo; La partenza del boscaiolo, L'uccellino del freddo, Per sempre, Il primo cantore, La capinera, In viaggio) o più di rado alcune di esse ma a intervalli fissi (cfr. *La bicicletta, Primo canto*). In tutti questi casi il ritorno regolare co-occorre con lo stilema mimetico-infantile dell'onomatopea, e molto spesso, com'è ovvio, con la predisposizione di quest'ultima alle iterazioni consecutive che si sono studiate tra le epanallesi: ancora una volta Pascoli punta a una moltiplicazione degli effetti iterativi rapportabili all'area espressiva popolareggiante-infantile in esame. Non così eclatanti, ma comunque tendenzialmente omologhi quanto alla funzione svolta, sono i ritornelli – in questo caso più vicini all'epifora strofica – costituiti da un singolo lessema o sintagma. Anche stavolta il ritorno può coprire tutte le strofe del testo (cfr. le parole tematiche «sera» nella *Mia sera* e «rosicchiolo» nel *Rosicchiolo*) o solo alcune, ma sempre a intervalli regolari (cfr. il dialettale e affettivo «Zvanî» della *Voce*, la rima identica «morti» della *Tovaglia* e l'«o cavaliere errante!» della *Felicità dei Poemetti*). Anche alcuni casi di variazione, come la riduzione del ritornello a un singolo verso nell'ultima strofa dei *Due girovaghi* e del *Brivido*, oppure le modificazioni che interessano il penultimo verso del *Primo cantore* mantengono sostanzialmente inalterata, per la conservazione della base fissa terminale (rispettivamente «stacci! stacci!», peraltro con rima baciata equivoca in tutti i distici conclusivi, «Com'era?»¹⁷ e «sicceccè... sicceccè...»), l'impressione cantilenante connessa al loro ripresentarsi.

4. Proverbi

In una ricognizione della area stilistico-espressiva popolare nella poesia pascoliana non possono mancare i proverbi, diffusi soprattutto nei cicli georgici dei *Primi poemetti* e quasi sempre implicanti strutture parallelistiche e iterative. Per quanto riguarda le ripetizioni strettamente lessicali, sono spesso coinvolte parole grammaticali, che fungono da perno dell'articolazione simmetrica del proverbio: «Lieto è l'avo, e breve / augura, e dice: Tante *più* castagne, / quanta *più* neve» (*Il castagno*), «'Aria a scalelli, acqua a pozzatelli» (*L'alba*), «ciò che avanza *per* sei, basta *per* sette» (*Il cacciatore*), «Padrone, su le prode io non vo' viti: / se *lo* bei, non *lo* mangi» (*Grano e vino*).

Talvolta l'iterazione è rafforzata da una ripetizione antonimica, come la struttura sec-

¹⁷ Nel caso del *Brivido* solo l'ultima strofa non fa precedere al verso-ritornello citato il sintagma «la morte...». Come a compensare la perdita, tuttavia, proprio nel finale l'interrogativa si sdoppia, e la conclusione è marcata dalla rima identica: «gli chiedo – Com'era? / rispondi... / com'era? –».

camente antitetica e simmetrica dei proverbi spesso richiede: «Sai, per il grano, che spicciarsi è bene: / PRESTO è talora, TARDI è sempre male!» (*Per casa*), «Male per voi, che bene per noi mette!» (*Il cacciatore*). Non mancano comunque casi di ripetizione semantica: «Poco era il giorno e molto era il lavoro: / la falce è *grande*, ma più *grande* il prato» (*L'alloro*), «Figlia, chi *disse* pane, *disse* pene» (*Il bucato*), «O figlia, più non è da *fare*, il *fatto*» (*Italy I*).

Va infine sottolineato come proprio nei *Poemetti* più proverbi possano disporsi in serie consecutive o comunque serrate (i due versi citati dal *Cacciatore*, per esempio, fanno parte della stessa terzina), con esiti di concentrazione paragonabili a quelli messi in evidenza per *Benedizione*. Il passaggio maggiormente esemplare è senz'altro in questi sette versi di *Nei campi*, dove il «capoccio» infila nel suo discorso tre proverbi che fanno sia da sprone al lavoro incipiente, sia da cornice rituale e propiziatoria all'attività della semina:

C'è sopra il verno. Il primo temporale
cova nell'aria. Sai che, per il grano,
presto è talora, tardi è sempre male.

Domani voglio il mio marrello in mano;
ché chi CON l'acqua semina, raccoglie
poi COL paniere; e cuoce fare in vano

più che non fare. Incalciniamo, o moglie». ¹⁸

¹⁸ Il carattere sentenzioso dei proverbi fa sì che essi occupino non di rado posizioni di chiusura, o coincidendo con il finale dell'intero testo, o con quello di una sua sezione, o ancora con quello di una battuta di discorso diretto. L'esempio appena riportato da *Nei campi* corrisponde a queste ultime due situazioni, mentre i versi del *Castagno* e dell'*Alba* sono quelli conclusivi della poesia. Per le ripetizioni nei finali di poesia, comunque, si veda § II 2, 4.

2. Funzione strutturante

1. Ripetizioni strofiche strutturanti

1.1. Anafore strofiche

L'impiego di ripetizioni a distanza per marcare con una certa regolarità posizioni forti del testo, quali le aperture e le chiusure di strofe, è ben attestata anche nel *corpus* pascoliano.

È tutt'altro che comune, però, trovare liriche interamente strutturate dalla medesima anafora strofica. In *Myricae* il fenomeno si riscontra solo nelle brevi *Nel cuore umano* («Non ammirare, se in cuor non basso # Non ammirare, se in cuor concesso») e *Contrasto* (dove comunque l'anafora si limita al solo pronome: «Io prendo un po' di silice e di quarzo # Io vo per via guardando e riguardando»), casi dove le anafore accentuano la struttura già nettamente bipartita del testo. L'unico altro esempio puro è *Nebbia*, dai *Canti*, dove il modulo è anzi esteso all'intero primo verso di ognuna delle cinque sestine (l'invocazione tematica «Nascondi le cose lontane»). Più spesso la rigidità dell'artificio strutturale è allentata per la mancanza dell'entrata anaforica in una strofa (solitamente la prima o l'ultima) e/o per l'attenuazione della stessa tramite variazioni nel corpo della parola ripetuta o spostamenti sintagmatici. Un esempio del primo caso è nella myricea *Il miracolo*, la cui anafora strofica «Vedeste», peraltro ripresa dal primo verso irrelato della poesia («Vedeste, al tocco suo, morte pupille!») è sostituita nell'ultima unità da «Dormono», lessema che poi, come a compensare, ritorna all'ultimo verso della strofa pentastica e della lirica intera («Dormono i corvi dentro i lecci oscuri # dormono nere e piccole le culle»). Questa compensazione non rappresenta un caso isolato; in effetti, in presenza di eccezioni alla regolarità iterativa si può rilevare una tendenza a riempire lo spazio lasciato libero con un'altra linea di riprese. Il caso del *Vecchio dei campi* è emblematico: delle tre strofe saffiche, solo la prima è esclusa dall'anafora «Racconta», ma in compenso essa si apre con un nesso che ritorna, scorporato dalla disgiunzione, nei rispettivi attacchi delle altre due; in aggiunta, queste due strofe sono ulteriormente collegate dal sintagma anaforico del terzo verso di ciascuna, oltre che dalla disposizione simmetrica della parentetica:

Al sole, AL FUOCO, sue novelle ha pronte

#

Racconta al sole (i buoi fumidi stanno,
fissando immoti la sua lenta fola),
come far sacca si dovè, quell'anno,
delle lenzuola.

Racconta AL FUOCO (sfrigola bel bello
un ciocco d'olmo in tanto che ragiona),
come a far erba uscisse con Rondello
Buovo d'Antona.

Una simile tendenza a compensare i “vuoti” del sistema iterativo è rilevabile anche per i casi di anafore strofiche attenuate. Per comodità prenderò un breve campione myriceo, *Sera d'ottobre*:

Lungo *la strada* vedi su la siepe
ridere a mazzi le vermiglie bacche:
nei campi arati tornano al presepe
tarde le vacche.

Vien per *la strada* un povero che il lento
passo tra foglie stridule trascina:
nei campi intuona una fanciulla al vento:
Fiore di spina!...

5

Il sintagma «la strada» apre entrambe le strofe, ma mai in posizione esattamente iniziale. A questa attenuazione della corrispondenza anaforica fa però da contrappeso il fatto che il terzo endecasillabo delle due quartine è introdotto da un'anafora, questa sì, perfetta; ad accentuare il parallelismo, proprio in quei luoghi della poesia, contribuisce inoltre la sintassi, con i due punti speculari (vv. 2 e 6) che creano una stessa pausa prima dell'anafora in questione, secondo un meccanismo analogo a quello visto più sopra per *Il vecchio nei campi*¹⁹.

¹⁹ L'anafora assume un peso strutturale di un certo rilievo anche nei collegamenti a distanza nelle poesie organizzate in più sezioni polistrofiche identificate da un numero romano, tipologia diffusa tra i *Canti di Castelvecchio* e che nei *Primi poemetti* costituisce quasi la regola. I richiami anaforici tra le varie parti fungono da evidente fattore coesivo, particolarmente utile per testi spesso caratterizzati da ampie dimensioni. Tra i *Poemetti* è per esempio questa la funzione del gruppo anaforico «E poi fece» unito all'apposizione tematica «armi», presente pur con diverse variazioni in apertura delle parti II-VII del lungo poemetto didascalico *Le armi*. Ancora nei *Poemetti* si veda *L'alloro*, con la parola tematica «orbaco» ad aprire ognuna delle tre parti («Ecco l'orbaco: disse Dore, entrando # “L'orbaco...” ripeté Dore, voltando # “L'orbaco...” “Dà” Lei prese il ramoscello»), o la successiva *Il bucato*, dove si intrecciano due serie anaforiche («Viola

1.2. Epifore strofiche e ritornelli

Al di là dei casi di epifore strofiche sporadiche e poco connotate, quasi mai suscettibili di ricoprire un ruolo strutturante vero e proprio, le chiusure di strofa trovano nel ritornello la figura di ripetizione più diffusa ed evidente (a cominciare dal livello grafico) in grado di assumere una funzione organizzativa del testo poetico. Nel paragrafo precedente si è detto che i ritornelli pascoliani, nella maggior parte dei casi corrispondenti a un singolo verso, si segnalano per una particolare regolarità tanto nell'identità del materiale linguistico ripetuto, quanto e soprattutto nella cadenza a intervalli fissi. La prevalenza di ritornelli onomatopeici o semi-onomatopeici marcati in corsivo, inoltre, rafforza con un di più di stacco visivo l'impressione di una disposizione ordinata della materia. Questo stacco è ulteriormente messo in risalto da un fattore metrico: si può partire da uno spunto di Mengaldo, il quale a proposito di *Myrica* notava che «*Tutte le volte* che un intero verso è saturato da onomatopee non lessicalizzate, ne deriva alterazione, effettiva o “apparente”, dello schema [metrico]» (Mengaldo 2010, p. 18, c. d. t.). Ebbene, estendendo la constatazione, andrà rilevato che quasi²⁰ tutte le volte che un ritornello, onomatopeico o no, copre un intero verso (e talvolta anche quando si limita a una sola parola, cfr. *La nonna*) si determina un'alterazione dello schema metrico, consistente di regola in una riduzione mensurale del verso. Rilievo metrico e grafico concorrono insomma alla messa in evidenza del ritornello nel suo ruolo organizzativo.

Come accennato ancora nel primo paragrafo, le stesse irregolarità sono spesso più apparenti che sostanziali. Molte delle variazioni che interessano i ritornelli lasciano intatta la clausola versale o del lessema/sintagma ricorrente: così è nella coppia *I due girovaghi* e *Il brivido*, ma lo stesso principio guida l'epifora fissa «*si*» della *Nonna*, così come il verso «*sicceccè... sicceccè...*» del *Primo cantore*, dove peraltro l'unica variazione è una pluralizzazione «*saltimpalo*» → «*saltimpali*» al penultimo verso della lirica. Un'altra stra-

entrò col secchio su la testa # “Sei lesta, *ora?*” “Un minuto anche, *Viola*” # “*Ora?*” “Sì: versa a modo: ecco!” Con molle»), o ancora il *parlare* che collega le due parti dei *Due orfani* («Fratello, ti do noia ora, se *parlo?*” # “Io *parlo* ancora, se tu sei contento»). Chiudo con due esempi dai *Canti di Castelvecchio*: la parola-tema del titolo compare al v. 1 di entrambi i canti del *Ciocco* («Il babbo mise un gran *ciocco* di quercia # Ed il *ciocco* arse, e fu bevuto il vino»), e lo stesso accade nel *Ponte sull'Aposa*, senonché il sintagma vocativo cade nella seconda delle tre parti al v. 2 («*Aposa trista!* Il povero al tuo ponte # A te vengono gli uomini infelici, / *Aposa trista!* E nella solitaria # *Aposa trista!* E l'*Aposa* risponde»).

²⁰ Di fatto si tratta dei ritornelli a più versi intrecciati (*Il morticino*, *Il nunzio* e *Addio!*); l'unico altro caso di schema metrico rispettato, e l'unico caso in cui questo avvenga con un ritornello presente a chiudere regolarmente una serie di strofe, è quello del *Ritorno delle bestie*.

tegia costante pur nell'irregolarità è quella di localizzare la variazione del ritornello proprio nell'ultima battuta, quella del finale di lirica. Si è detto del *Primo cantore*, ma anche nei *Due girovagi* e nel *Brivido* la contrazione avviene solo in chiusura, e sono soltanto le ultime sezioni di *Notte invernale* e del *Soldato di San Piero in Campo* a non terminare, rispettivamente, col verso «nell'oscurità» e con il lessema «campane» (che in quattro casi su cinque è esteso al sintagma «tre campane»)²¹.

Un'ultima questione riguarda le differenze interne al *corpus*. Secondo i criteri adottati in questo lavoro (per cui rimando all'introduzione generale), le poesie di *Myrica* con ritornello sono circa otto²², mentre quasi tre volte tante se ne trovano nei *Canti* (ne ho contate almeno venti)²³; gli esemplari rilevati nei *Poemetti* sono invece estremamente esigui, di fatto due sole unità (*Il soldato di San Piero in Campo* e *La felicità*). Al netto di alcune discrepanze con il computo di Mengaldo²⁴, è confermato il rapporto proporzionale nella distribuzione dei ritornelli tra le varie raccolte. Risulta confermato, cioè, che il fenomeno esplose nei *Canti di Castelvecchio*, dove esso andrà posto in relazione con quella «caratteristica essenziale delle voci di Castelvecchio» che è «l'iteratività» e che proprio nel ritornello trova la sua manifestazione prevalente (Soldani 2010, p. 184, c. d. t.). La minore incidenza della figura in *Myrica* potrebbe quindi essere spiegata in relazione a un differente statuto delle «voci» in quella raccolta: semplificando un po', lo spazio più limitato concesso a voci esterne a quella dell'io implicherebbe cioè una riduzione delle onomatopee e, quindi, dei ritornelli attraverso i quali le onomatopee spesso si manifestano.

²¹ Più sbilanciato sulle variazioni dei ritornelli pascoliani, senza considerare troppo le contropunte regolarizzanti, è Jenni 1962, p. 17.

²² Le doppie ballate *Il morticino* e *Il nunzio*, *Il rosicchiolo*, *La cucitrice*, *Sera festiva*, *Mistero* (non rilevatissimo, ma l'anafora del «tu» che torna all'ultimo verso di ciascuna strofa assolve bene la funzione ordinatrice e regolarizzante), *L'assiuolo* e *Notte di vento*. È al limite il caso della ripresa circolare del lessema «pace» nella ballata *Notte di neve*. *Il morticino* e *Il nunzio* presentano un tipo di ritornello che si ritrova anche in *Addio!*, dai *Canti*, consistente in un intreccio più o meno mobile di due versi ricorrenti (un verso e un lessema epiforico per *Il nunzio*): «il cercine novo» - «le scarpe d'avvio» (*Il morticino*), «Che brontoli, o bombo?» - «rombo» (*Il nunzio*), «Dunque, rondini rondini, addio!» - «Oh! se, rondini rondini, anch'io...» (*Addio!*).

²³ *La partenza del boscaiolo*, *L'uccellino del freddo*, *Il compagno dei taglialegna*, *I due girovagi*, *Il brivido*, *Notte d'inverno*, *Per sempre*, *La nonna*, *La canzone della granata*, *La voce*, *La tovaglia*, *Il primo cantore*, *La capinera*, *La bicicletta*, *Il ritorno delle bestie*, *La canzone dell'ulivo*, *Primo canto*, *La mia sera*, *In viaggio*, *Addio!*. A queste si potrebbero aggiungere *Ov'è?*, con il verso tematico «ov'è? ov'è?» che chiude le ultime due coppie strofiche, e *L'or di notte*, con l'espandersi progressivo del verso «- Fate piano! piano!», lungo le ultime tre strofe (su cinque totali).

²⁴ Discrepanze relative alle poesie considerate come dotate di ritornello piuttosto che ai rilievi numerici, i quali invece sono pressoché coincidenti (Mengaldo 2014, p. 23, conta «non più di otto» esemplari myrici contro i «ben ventuno casi» dei *Canti*). Per quanto riguarda le poesie, Mengaldo non fornisce un elenco completo dei testi, il che rende impossibile un confronto; sicuramente alcuni ritornelli da lui citati sono stati esclusi dai criteri inevitabilmente più rigidi di questo lavoro (è il caso per esempio della rima *camposanto*: *pianto* del *Giorno dei morti*, ricorrente ma non abbastanza regolare nella cadenza; della semplice circolarità di *Orfano*; della ripresa di tre strofe in *Casa mia*) e altri, forse, inclusi. La sproporzione dei ritornelli tra i *Canti* e le *Myrica* – al di là di oscillazioni numeriche rispetto a questo lavoro e al computo di Mengaldo – è rilevata anche da Girardi 2015b, pp. 115-117.

Sicuramente, una ragione di massima e più estrinseca sta nella maggior brevità generale dei testi, che ha dunque meno bisogno della funzione organizzativa e coesiva del ritornello regolare. Infine, con tutta la prudenza del caso, si può affermare che la tendenziale assenza della figura nei *Poemetti* andrà messa in relazione con l'intenzionalità narrativa che è alla base della raccolta. Da questo punto di vista, insomma, anche una narratività *sui generis* come quella dei *Poemetti* – anche tenendosi alle sole ripetizioni, si vedrà in questo lavoro come abbondino, per esempio, casi di strutture circolari che contraddicono la linearità della progressione diegetica – esclude comunque uno stilema per eccellenza della staticità lirica quale è il ritornello.

2. Circolarità e parallelismi strutturanti

Altri due diffusi meccanismi strutturanti connessi alla ripetizione sono il ritorno circolare di lessemi, sintagmi o versi, con l'instaurazione di una corrispondenza *incipit-explicit*, e la ripresa parallelistica a distanza, mezzo e risultato della tendenza pascoliana a impostare poesie su un binarismo strutturale e concettuale esibito.

Per quanto riguarda il primo fenomeno, anche qui l'effetto sulla struttura è indubbiamente quello di un ordine impresso alla materia, di un senso di chiusura e compiutezza del movimento lirico. Il peso del procedimento nell'economia del testo è naturalmente proporzionale all'estensione del segmento ripetuto, con particolare rilievo dei casi di ripresa versale o addirittura strofica. Si veda per esempio *Romagna*, dove i tre versi conclusivi (57-60) riprendono i vv. 5-8 («Cui regnarono Guidi e Malatesta, / cui tenne pure il Passator cortese, / re della strada, re della foresta»²⁵); ma il caso estremo è senz'altro *Casa mia*, con ripresa, benché a ordine invertito, di ben tre strofe, la seconda quarta e sesta, che tornano simmetricamente in quintultima, terzultima e ultima posizione.

Oltre al peso quantitativo conta tuttavia anche quello qualitativo, e allora andrà rilevato che molte repliche circolari coinvolgono parole chiave o comunque particolarmente pregnanti. Un caso particolare, anche a livello di macrostruttura, è la corrispondenza circolare della coppia rimica *camposanto* : *pianto* nel *Giorno dei morti*, tanto in sé quanto nel collegamento a distanza che stabilisce con la gemellare *Tra San Mauro e Savignano*, anch'essa aperta dalla medesima rima e con il lessema «camposanto» presente nel primo

²⁵ La replica è in realtà estesa alla parola «paese» del verso precedente ai tre riportati, in rima con «cortese». Una minima differenza sta nel fatto che nella ripresa finale a «Malatesta» segue un punto e virgola e non la semplice virgola.

Ciascuna quartina è inquadrata da un lessema o sintagma che delinea un' *anticlimax* all' insegna della contrazione temporale. Inoltre, tra il secondo e l'ultimo verso si stabilisce una corrispondenza anaforica che riprende e duplica la parola-chiave «felicità», ma l'amplificazione suggerita dalla *geminatio* è riassorbita proprio dalla semantica delle notazioni temporali, progressivamente chiuse su un segmento infinitesimale e mai vissuto (vv. 13-14)²⁷.

2.1. *Simmetrie e bipartizioni*

L'organizzazione quasi perfettamente regolare che l'*inclusio* multipla conferisce a *Allora* non rappresenta un caso isolato. Non è raro, per esempio, che riprese a distanza si dispongano in modo almeno tendenzialmente simmetrico marcando così la regolarità e il binarismo della struttura²⁸. Come ci si può attendere, il fenomeno riguarda soprattutto le *Myrica*, dove la misura breve delle liriche propizia simmetrie più stringenti. La combinazione di circolarità e l'anafora dei versi centrali, funzionante come un'anadiplosi strutturale, contribuiscono insieme con lo schema rimico all'articolazione in due metà equivalenti, 4+4, dello strambotto di otto endecasillabi *Orfano* (laddove l'anadiplosi di «bel giardino» individua, sempre con l'aiuto delle rime, due distici che fungono da sotto-unità della seconda parte):

Lenta la neve fiocca, fiocca, fiocca.

Senti: una zana dondola pian piano.

Un bimbo piange, il piccol dito in bocca;

canta una vecchia, il mento su la mano.

La vecchia canta: Intorno al tuo lettino

5

c'è rose e gigli, tutto un BEL GIARDINO.

Nel BEL GIARDINO il bimbo s'addormenta.

La neve fiocca lenta, lenta, lenta.

Ma si vedano soprattutto le più ampie strutture parallelistiche di *Speranze e memorie*, di *Stoppia* e di *Sera d'ottobre* (già vista più sopra, così come *Il vecchio dei campi*), di cui

²⁷ L'epanalepsi potrebbe quindi avere una funzione compensativa, come a voler ribadire e ingigantire lo stato di grazia proprio quando se ne afferra l'inesistenza; ma l'assunto leopardiano che permea la lirica (la felicità ha luogo solo nella memoria soggettiva) suggerisce forse che proprio la totale perdita di consistenza oggettiva consenta di esperire al massimo grado nel ricordo la condizione edenica. In ogni caso, per una lettura esauriente della poesia, che tiene conto della sua complessità semantica anche in relazione alla struttura iterativa, cfr. Mengaldo 2014, pp. 45-48.

²⁸ Pasquini 1991, pp. 135-136 ha parlato, nella descrizione dello stile pascoliano, di «una serie impressionante di simmetrie e parallelismi».

riporto a titolo d'esempio la seconda:

Dov'è, campo, il brusio della maretta
quando rabbrividivi ai libeccioi?
Ti resta qualche fior d'erba cornetta,
i fioralisi, i rosolacci soli.

E NEL SILENZIO DEL MATTINO azzurro 5
cercano in vano il solito sussurro;

m e n t r e nell'aia, là, del contadino
trébbiano NEL SILENZIO DEL MATTINO.

Dov'è, campo, il tuo mare ampio e tranquillo,
col tenue vel di reste, ai pleniluni? 10
Pei nudi solchi trilla trilla il grillo,
luciole vanno per i solchi bruni.

E NELLA SERA, con ansar di lampo,
cercano il grano nel deserto campo;

m e n t r e tuttora, là, dalla riviera 15
romba il mulino NELLA dolce SERA.

Al di là delle iterazioni a contatto, l'organizzazione simmetrica di questo doppio rispetto è interamente marcata dalle ripetizioni. Ciascuna quartina è aperta dall'anafora interrogativa e vocativa «Dov'è, campo», rafforzata dalla figura etimologica «maretta» - «mare». Entrambe le interrogative coprono un distico, e dopo altri due versi descrittivi a chiudere le quartine un nuovo parallelismo anaforico si stabilisce tra i vv. 5-6 e 13-14: la notazione temporale con sostituzione antonimica «E nel silenzio del mattino» - «E nella sera» e l'anafora verbale «cercano». I sintagmi temporali tornano ciascuno ai vv. 8 e 16 chiudendo circolarmente i due rispetti, non senza che prima un'altra anafora grammaticale, recante informazioni temporali e spaziali («mentre [...] là»), abbia saturato la simmetria sintattica dei distici²⁹.

²⁹ La ripetizione disgiuntiva strutturante del *Vecchio dei campi*, riportata nel punto precedente, è inoltre emblematica del valore organizzativo che le figure speculari della connessione e, appunto, della disgiunzione possono assumere in particolare in liriche dalle dimensioni ridotte. Come ulteriore caso disgiuntivo si può prendere la ballata *Il lampo*, con il nesso del ritornello scorporato in anafora della strofa: «E cielo e terra si mostrò qual era: // la terra ansante, livida, in sussulto; / il cielo ingombro, tragico, disfatto» (con

Finora sono state messe in luce soprattutto le corrispondenze posizionali, ma simmetria, parallelismo e binarismo improntano com'è ovvio anche il piano tematico-concettuale. In questo senso le ripetizioni possono contribuire all'instaurarsi delle relazioni semantiche tra i due blocchi del testo, giocando tanto sulla similarità/identità quanto sulla contrapposizione. La sezione più ricca sotto questo profilo è indubbiamente quella dei "Pensieri" myricei, ma il fenomeno è diffuso anche altrove. *Nel cuore umano* è un valido campione di un paragone oppositivo stabilito tra le due strofe³⁰:

*Non ammirare, se in un cuor non basso,
cui tu rivolga a prova, un pungiglione
senti improvviso: c'è sott'OGNI sasso
lo scorpione.*

*Non ammirare, se in un cuor concesso
al male, senti a quando a quando un grido
buono, un palpito santo: OGNI cipresso
porta il suo nido.*

5

La consistente anafora strofica (che anzi grazie all'affinità fonico-ritmica della coda «non baSSO» - «conceSSO» tende a coprire tutto il verso), contenente anche la parola-chiave «cuore», imposta l'andamento raziocinante e comparativo della breve lirica, mentre il parallelismo è confermato dalla replica del verbo principale, «senti», che proprio per le accezioni diverse in cui compare (sensazione tattile dolorosa al v. 3, dolce sensazione uditiva – almeno in riferimento a «grido» – al v. 6), contiene in sé parte dell'antitesi alla base del "pensiero". Non meno importante, sul piano retorico, è la ripetizione di «ogni», veicolo della portata universale a cui aspira la verità qui enunciata e pertanto ingrediente essenziale della sua enunciazione sentenziosa.

In diversi casi, il paragone sotteso o esplicitato dalla struttura bipartita si applica a due diversi piani temporali, di norma un presente per lo più disforico contrapposto a un passato su cui sono proiettati ricordi o idealizzazioni di beatitudine, benché in realtà Pascoli

parallelismo metrico-ritmico e sintattico). Un esempio connettivo è invece nell'apologo del *Cane*, con avvicendamento nel distico finale dei due "protagonisti": «Tal, quando passa il grave *carro* avanti # sbuca il can dalla fratta, come il vento [...] Il *carro* è dilungato lento lento. / Il can torna stertutando all'aia».

³⁰ Per altri esempi, cfr. la quartina di *Pianto* («Più bello il fiore cui la pioggia estiva / lascia una stilla dove il sol si frange; / più bello il bacio che d'un raggio avviva / occhio che piange.»), oppure le corrispondenze che uniscono la rondine e il padre ucciso in *X agosto* (il poliptoto «Ritornava» - «tornava», l'anafora «l'ucisero», il «cielo lontano» a cui le due vittime indicano il proprio dono).

non sia mai così netto, e tonalità e suggestioni simboliche, unita alla costitutiva compenetrazione tra gioia e dolore (cfr. *Il passato*), complichino spesso e volentieri il quadro. Si vedano comunque il poliptoto «[quel giorno] udì» - «[Or] odo» in *Quel giorno*, i tre poliptoti che connettono fronte e sirma del sonetto *La siepe* («Qualche bacca» - «quelle bacche», «degli uccelli» - «a gli uccelli», «frulli d'ale» - «e l'ala»), e ancora il poliptoto «pregano» - «pregarono» nella *Notte dei morti*, dove all'opposizione presente-passato si affianca quella, ideologicamente fondante, vivi-morti³¹.

La relazione semantica fra termini ripresi può inoltre essere di tipo esplicitamente allegorico, come nel poemetto *La grande aspirazione*, dove le riprese dei lessemi «parole», «fiori», «schiavi» (e al limite anche il poliptoto «vane orme» - «sogno vano»), collegano il significato dell'aspirazione al moto degli alberi con la medesima condizione di prigionia dell'uomo-poeta (la sovrapposizione è anche sottolineata dalla doppia epanalessi intrecciata «E l'uomo, alberi, l'uomo, albero strano»)³².

Concludo con un'ultima modalità connessa al fenomeno in esame, vale a dire il parallelismo iterativo protratto in testi che convocano (spesso fin dal titolo) due figure contrapposte e complementari. Nella myricea *Sogno d'ombra*, tali figure sono presentate nel primo verso, mentre il titolo funge da anticipazione di ciò che le accomuna, come sarà chiarito dalla ripresa in *explicit*:

Rantolo d'avo, rantolo d'infante.

Par l'uno il cigolio d'un abbaino

a cui percuota l'aquilone errante:

³¹ La forte presenza del poliptoto in tali contesti, al netto di scontate ragioni di *variatio*, può essere letta come un sintomo dello scarto, dello scompenso anzitutto tonale ed emotivo che si è venuto a creare tra i due tempi pur nella continuità. Esempi simili di duplice piano, ma non temporale, si hanno in casi di contrasto tra realtà e immaginazione o impressioni ingannevoli. Si veda nel terzo testo del *Diario autunnale* la serie di dati acustici che vengono scambiati dall'io per il canto di una messa nelle prime due ballate, poi sistematicamente smentiti e dal «garrir degli uccelli» nelle altre due (meccanismo descritto da Marcon 2003, pp. 102-103, che analizza anche l'intero sistema iterativo e parallelistico del *Diario*); oppure nella favola della *Cincia* la ripetizione degli agenti e degli ambienti magicamente trasfigurati (la «reggia [...] grande e nera nera» con gli «infiniti muti colonnati»: «La gran reggia doventa una gran macchia / a colonne di pino e d'albogatto»; il «nitrito» delle «pulledre»: «suona un nitrito tremulo d'uccello» e «quelle pulledre [...] frullano azzurre cinciarelle», l'«aio [...] nero» e gracchiante: «Nera tra i lecci vola una cornacchia. / È l'«aio»).

³² Altri esempi paragonabili: l'interpretazione dei versi esiodei sulla purificazione del corpo-anima, riletto come monito ed invito ad accogliere la funzione sublimante del dolore (*Tre versi dell'Ascreo*; parole ripetute: «fiumi» - «fiume», «passar» - «passa» e «passaggio», il sintagma «e le mani»). Per una lettura di questa poesia rimando a Ferri 1988, pp. 150-163). Oppure il valore morale attribuito alle viole che vivono anche in inverno nutrite da una polla d'acqua tiepida, intese come metafora del «pio [...] cuore» del poeta; così le ultime due strofe: «Ah!... ma, poeta, non ancor nel pio / tuo cuore è l'onda che discioglie il gelo? / non è la polla, calda nell'oblio / freddo del cielo? // Ché sempre, se ti agghiaccia la sventura, / se l'odio altrui ti spoglia e ti desola, / spunta, al tepor dell'anima tua pura, / qualche viola» (*Viole d'inverno*; in corsivo le parole riprese dalla prima parte descrittiva, rispetto alla quale le nuove occorrenze acquistano tutt'altra astrazione metaforica).

L'ALTRO è come a fior d'acqua un improvviso
vanir di bolla, donde un cerchiolino 5
s'apre ogni volta e scivola nel viso.

Vissero. Quanto? le pupille fisse
chiedono. Uno la gente di sua gente
vide; L'ALTRO, non sé. Ma l'uno visse
quello che L'ALTRO: un sogno d'ombra, un niente. 10

Il verso bimembre anaforico iniziale tende già a equiparare due personaggi in apparenza agli antipodi, «l'avo» e l'«infante», benché poi le due similitudini introducano delle distinzioni tra i rispettivi rantoli. Successivamente, la coppia correlativa «l'uno # l'altro» compare tre volte e a ogni occorrenza i due membri si fanno più vicini, spazialmente e concettualmente, fino alla fusione finale per mezzo del verbo «visse», la cui ripetizione liquida la domanda quantitativa, che ancora costringeva a separare l'avo e l'infante, e li sovrappone invece all'insegna di una comune condizione di insignificanza e vanità³³.

3. Catene isotopiche e ripetizioni con focalizzazione

Tratterò ora due fenomeni trasversali ai moduli individuati finora e attinenti anch'essi alla funzione strutturante e coesiva della ripetizione. In primo luogo, sono assai frequenti le poesie tramate da una o più serie iterative coinvolgenti parole tematiche, con la creazione di catene che determinano ed evidenziano le linee semantiche principali del testo. La lirica proemiale di *Myricae*, per esempio, giusta il suo valore programmatico, ne è come prevedibile ricchissima, con ripetizioni afferenti all'area dell'opposizione *morte-vita* (una ventina di occorrenze del lessema *morte* e delle sue variazioni poliptotiche ed etimologiche, contro le 14 di *vita*)³⁴, della *famiglia* (18 occorrenze di *figlio*, 5 di *padre*, 8 di *madre* – «mamma» in un caso –, 7 di *fratello* e 2 di *sorella*), del *pianto* (24 occorrenze di *pianto* e 5 di *lagrime*), e tutto ciò senza contare l'importanza delle relazioni tra le diverse aree: la rima ripetuta *camposanto* : *pianto* è in questo senso eloquente, sia per valore strettamente strutturale che per peso tematico-emotivo.

³³ Per altri due esempi si veda, sempre da *Myricae*, la paradossale storia d'amore dei *Due cugini*; oppure il contrasto tra la spiga e il grappolo nel poemetto *Grano e vino*.

³⁴ Il *côté* della morte è rafforzato dalla presenza di sotto-aree, come quella del *cimitero* (6 occorrenze di *camposanto*, 4 di *cipresso*, 3 di *tomba* e 2 di *sepoltura*) e quella del *sonno* (4 occorrenze di *dormire* e 2 di *sonno*).

Non è possibile dare conto del fenomeno con un'esemplificazione minimamente esauritiva; ci si limiterà pertanto a un unico testo emblematico, che ragioni di spazio inducono a selezionare ancora una volta tra le *Myrica*. Si veda *Lontana*:

Cantare, il giorno, ti sentii: felice?

Cantavi; la tua voce era lontana:

lontana come di stornellatrice

per la campagna frondeggiante e piana.

Lontana sì, ma io sentia NEL CUORE

5

che quel lontano *canto* era d'amore:

ma sì lontana, che quel dolce *canto*,

dentro, NEL CUORE, mi moriva in pianto.

Le serie iterative che si intrecciano sono quella del *canto*, quella – con ripresa del titolo³⁵ – della *lontananza* e quella del *cuore*. Tutte e tre mettono a fuoco la situazione della lirica: l'oggetto acustico centrale, il «canto», stabilito subito con l'anafora ai vv. 1-2, la lontananza che ne media la ricezione da parte dell'io e infine l'interiorità soggettiva (il «cuore») che in virtù di tale lontananza trae impressioni oscillanti dall'ascolto. Se la prima anadiplosi «lontana: / lontana» (vv. 2-3), si limita a introdurre una specificazione almeno apparentemente descrittiva e concretizzante, le due anafore strofiche dei vv. 5 e 7 (con l'importante inversione dei costituenti del sintagma ripreso) operano una doppia *correctio* decisiva: dapprima è stabilita una relazione concessiva, per cui nonostante la lontananza il cuore dell'io avverte il contenuto d'amore del canto (e infatti il «lontano» del v. 6 non rappresenta un ostacolo), ma alla fine proprio la lontananza è causa del risolversi del canto in un pianto interiore (e la dolcezza che il canto aveva acquisito non impedisce la malinconia); il chiasmo iterativo «nel cuore [...] quel lontano canto» - «quel dolce canto [...] nel cuore» struttura questo ribaltamento speculare.

Se la diffusa presenza di catene isotopiche fondate sulla ripetizione non sorprende, più

³⁵ Anche in Pascoli, come in D'Annunzio, la ripresa del titolo nel corpo della poesia è assai frequente. Al di là di un'indiscutibile valore strutturale e di coesione del testo, comunque, il fenomeno non appare in sé particolarmente rilevante, soprattutto per il carattere meramente denotativo della maggior parte delle titolazioni. Ciò non toglie, è ovvio, che la parola o sintagma ripreso possa acquisire, proprio in virtù della ripetizione, uno spessore semantico assente dal titolo: l'esempio myriceo in discussione mostra bene questo processo; per un campione dannunziano si veda l'individuazione delle serie isotopiche di *Meriggio* (§ I 2, 3.).

connotato è il secondo fenomeno – non così diffuso ma tutt’altro che sporadico nel *corpus* – il quale consiste nella ripresa, per lo più a distanza, di un termine che proprio nella seconda occorrenza viene meglio messo a fuoco. Ciò può avvenire attraverso il meccanismo grammaticale più semplice, vale a dire la sostituzione di un articolo indeterminato con uno determinativo, oppure di un articolo semplice con un pronome dimostrativo; in altri casi è un attributo aggiunto alla parola ripetuta che opera l’avvicinamento, oppure un suffisso, o ancora il passaggio dal plurale al singolare. Ecco alcuni esempi tra i più significativi³⁶. Doppio passaggio da indeterminato a determinato e a dimostrativo di una parola-chiave (da notare anche il rilievo anaforico e lo scarto emotivo dell’ultima ripresa):

una macchia avea preso quell’oro,

#

la macchia volevi lavare,

#

Quella macchia! S’adopra a lavarla

il mare infinito; ma invano.

[*L’anello*]

E analogamente:

frullano, entrano, affondano in *un pino*:

nel pino solo in mezzo alla radura.

#

È *il pino*, *il pino* che cinguetta, strilla,

#

Ma di nuovo *quel pino*, ecco, cinguetta

[*L’albergo*]

L’aggiunta di un attributo può dare una connotazione decisiva all’ente ripetuto:

Un murmure, un rombo...

#

quel murmure ai vetri.

#

quel lugubre rombo.

[*Il nunzio*]

L’esempio mostra anche come le focalizzazioni possano essere multiple:

³⁶ Si vedano comunque anche i già citati *La cincia* e soprattutto *Diario autunnale* (III), dove la ripresa con messa a fuoco dell’ente è principio strutturale dell’intera poesia.

L'urlo d'un cane alla catena, e IL CANTO
PIÙ LONTANO d'un rauco vagabondo,
#

A QUEL LONTANO CANTO, a quel lontano
bau bau di cane che era sempre all'erta;

[Suor Virginia, c. d. t.]

Certo *nei campi*: lunghi e verdi steli

#

diritta e lunga, simile a una strada,

#

e tu guardavi quella strada, o Rosa,

lunga, e *quel campo*, dove a quel riflesso

[La canzone del bucato]

Il cambio di tono nella ripresa focalizzata si connette non di rado a un avvicinamento affettivo (qui potenziato in termini patetici dall'aggiunta dell'attributo nell'ultima occorrenza):

Nel collegio d'Urbino *il mio fratello*
faceva in grande un piccolo ritratto.

#

Oh! *mio fratello*, che fu mai? La bianca

#

Non gli fu meglio, *o mio fratello morto*,
non veder là un doppio teschio esangue

dietro la siepe, e due vili ombre nere

fuggir nell'ombra; ma veder te, noi?

[Il ritratto]

Tra i procedimenti impiegati per la messa a fuoco si ha anche la sostantivazione, che quando coinvolge attributi cromatici tende al tipico stilema pascoliano dell'anteposizione per l'appunto sostantivata dell'impressione sensibile all'ente da essa qualificato (Contini 1970a, p. 242), ente che, nei due esempi seguenti, viene addirittura espunto:

Penso a Livorno, a un vecchio cimitero
di vecchi morti; ove a dormir con essi
niuno più scende; sempre chiuso; *nero*
d'alti cipressi.

#

sopra *quel nero* vidi, roseo, fresco,
vivo, dal muro sporgere un sottile
ramo di pesco.

[*Il pesco*]

la tovaglia *bianca*, appena
ch'è terminata la cena!

#

E si fermano seduti
la notte attorno a *quel bianco*.

[*La tovaglia*]

Preso nel suo complesso, quello analizzato è evidentemente un fenomeno razionale di orchestrazione della materia e di guida per il lettore, che è chiamato a fare riferimento a un già noto verbalizzato in precedenza, senza quindi quegli straniamenti tipici della poesia pascoliana giocati proprio sul rinvio a un non-detto anteriore al testo (cfr. ancora Continini 1970a, p. 241). Va precisato, d'altra parte, che non per forza la migliore focalizzazione conduce a dissipare le ombre intorno all'oggetto ripetuto: valga per tutti l'esempio dell'*Assiuolo*, dove il «*chiù...*» del ritornello è sì progressivamente inquadrato dalle differenti qualificazioni (da «una voce dai campi» a «il singulto» a «quel pianto di morte»), ma proprio la specificazione lo carica via via di vibrazioni simboliche, rivestendolo di un alone misterioso e inquietante.

4. Ripetizioni strutturanti a contatto. Finali di poesia

Anche nel *corpus* pascoliano è ben attestato il modulo strutturante consistente nel marcare la chiusa di un testo con una ripetizione a contatto, particolarmente rilevata o per posizione (anafora, epifora, anadiplosi, ecc.) o per pregnanza semantica.

La soluzione anaforica è tra le più frequenti, benché sia insolito che l'anafora risulti perfetta³⁷; molto più spesso le anafore si hanno anafore solo sintattiche, variazioni poliptotiche e/o imprecisioni posizionali. Qualche esempio: «ecco, tu *più non* voli, *più non* brilli, / *più non* canti: e non basti alla mia cena.» (*Il cacciatore*), «*portatemi*, o piccoli scalzi, / *portatelo* anche a me quel pane, / sul vostro mezzodì.» (*Il viatico*), «*Parlan d'amor, di* cortesie e *d'incanti*: / così *parlando* aspettano l'aurora.» (*Notte*, con anche

³⁷ Questi i pochi casi ineccepibili che ho reperito: «*Ella prega*: un lungo alito d'ave- / marie con un murmure lene... / *ella prega*; ed un'eco soave / ripete, Sia buono, stia bene!» (*Sorella*), «*due* umili in fondo alla mensa, / *due* ospiti a cui non si pensa / già più!» (*Maria*). La relativa debolezza grammaticale di questa seconda anafora è compensata dal parallelismo ritmico (con identico iato tra l'aggettivo numerale e la sdrucchiola ad attacco vocalico) e dalla rima baciata.

tricolon anaforico).

Generalmente, in ogni caso, a connotare i moduli iterativi in chiusa della poesia pascoliana è il ricorso esasperato al parallelismo sintattico, che le ripetizioni strutturano e risaltano. Dai casi più semplici, con iterazione grammaticale: «scagliasi *al* vento, piange *alla* bufera.» (*Fides*), «che dice *mia* la donna che fu *mia*.» (*La siepe*); a esempi più marcati grazie alla ripetizione semantica: «e l'ombra *di fior d'angelo* e *di fior di* / spina sorride.» (*Nel giardino*) o all'insistere di quella grammaticale: «e, per il mar *senz'onde* e *senza* lidi, // le péste né vicine né lontane.» (*Nella nebbia*, con antonimia nell'ultimo verso), o ancora all'ampiezza del segmento iterato: «“ora *che non c'è più chi* si compiace // di noi...?” “*che non c'è più chi* ci perdoni”» (*I due orfani*)³⁸.

Le due figure dell'anafora e del parallelismo possono poi avvicinarsi molto; così per esempio la chiusa parallelistica del *Torello* si serve di un'anafora sintattica, ancorché imprecisa: «E *quanto* fieno! *quanta* lupinella!». In effetti, lo stilema che riunisce perfettamente le due figure anche nei finali di lirica è quello del verso bimembre anaforico, ideale per conferire alla clausola un ritmo rallentato e scandito tra i poli del solenne e, nella maggior parte dei casi per il *corpus* pascoliano, del malinconico-cantabile: «Mettono un boccio: una corolla scialba, / *subito* aperta, *subito* caduta.» (*Le femminelle*), «rise, così, con gli angiolì; con quelle / *nuvole d'oro*, *nuvole di rosa*.» (*Con gli angiolì*), «io ne seguiva il vano sussurrare, / *sempre* lo stesso, *sempre* più lontano.» (*Ultimo sogno*).

Lo stilema si adatta bene, com'è naturale, ai versi già metricamente e prosodicamente bipartiti: «*sul suo* martòro, *sul suo* piacere, / vuol quelle antiche lagrime buone!» (*Le ciaramelle*). Anche qui intensificazioni sono possibili grazie al concorso di altre figure di ripetizione, come l'anafora: «*passano* bimbi: un balbettio di pianto; / *passa una* madre: *passa una* preghiera.» (*Nevicata*), o l'epanalessi: «*chini* gli occhi, *chino* il viso, / ella cuce, cuce, cuce.» (*La cucitrice*), oppure ancora una volta grazie alla moltiplicazione quantitativa: «*Ch'era* gennaio... *ch'accestiva* il grano... // *ch'era* già tardi... *ch'eri* bella, o Rosa!» (*Accestisce*, qui con una sintassi più spezzata che segue i pensieri del personaggio e mina la cantabilità)³⁹.

³⁸ Per i casi in cui il parallelismo conclusivo dà luogo a un proverbio o una sentenza (cfr. *Il castagno*, *La canzone della granata*, *L'alba*), rimando ai punti relativi nei §§ II 1, 4. e II 3, 6.

³⁹ Più rare, ma più connotate in senso conclusivo, sono le ripetizioni finali epiforiche. La funzione demarcativa è massimamente palese nelle rime identiche: «Quella macchia! S'adopra a lavarla / il mare infinito; ma *in vano*. / E la stella che vede, ne parla / al cielo infinito; ah! *in vano*.» (*L'anello*), «gli chiedo – *Com'era?* / rispondi... / *com'era?*» (*Il brivido*). Anche le epifore sintattiche, comunque, proprio per il loro marcare le pause interne dell'ultimo o degli ultimi versi, contribuiscono bene al rallentamento conclusivo del dettato: «e le mannelle di tra i denti suoi / parlano... come *noi*, meglio di *noi*.» (*Il piccolo mietitore*), «ch'hai fatto succedere a un'alba / piaciuta tra il *sonno*, passata / nel *sonno*, una stridula e scialba / giornata!» (*Il sonnelino*).

Una figura abbastanza frequente in corrispondenza dei finali e che genera un particolare effetto di spinta e contro-spinta è l'anadiplosi. Il rallentamento connesso alla pausa blocca il flusso discorsivo e mette in rilievo il lessema iterato, a maggior ragione se la *reduplicatio* è metrica e sintattica insieme; a quel punto, il rilancio portato dall'apertura di un nuovo movimento sintattico può o dare luogo a un finale disteso e pacificato, oppure incagliarsi su un nuovo arresto, che ne impedisce lo scarico e conduce a chiuse più accidentate. Esempi della prima tipologia (sottolineo eventuali parallelismi aggiuntivi):

poi singhiozzi, e gocciar rado *di stille*:

di stille d'oro in coppe di cristallo.

[*Pioggia*]

rimurassi sempre il mio lavoro,

ricantassi sempre il mio ritorno,

mio ritorno dal mondo di là!

[*Addio!*]

E della seconda:

Ida tua che sfaccenda, oggi, in cucina.

E *Maria?* *Maria* prega, oggi, per me.

[*Colloquio*]

che squilli ultimo, il cigno agita *l'ale*:

l'ale grandi grandi apre, e s'allontana,

candido, nella luce boreale.

[*Il transito*]

Non mancano del resto sovrapposizioni dei due tipi, in presenza di una doppia anadiplosi o *gradatio*: «*Queste?... Queste sono due, / come le vostre e le tue, / due nostre lagrime amare / cadute nel ricordare! →*» (*La tovaglia*), «*Canta al suo nido, al suo nido di fronde, / di quelle fronde che cadono giù... →*» (*Il ponte sull'Aposa*).

Una tonalità sospesa, tendente all'indefinito e al malinconico o al misterioso, è invece non di rado connessa agli *explicit* con epanalessi⁴⁰:

⁴⁰ Fanno eccezione i ritornelli onomatopeici, per i quali il meccanismo iterativo è ovviamente diverso. Del resto non mancano casi in cui l'ultima occorrenza del ritornello acquisti particolari risonanze e sfumature, grazie alla tensione accumulata lungo lo svolgimento della lirica: emblematica *Notte di vento*, dove il già lugubre ululare del vento è caricato di mistero dalle interrogative finali: «Oh! solo nell'ombra che porta / quei gridi... (chi passa laggiù?) / Oh! solo nell'ombra già morta / per sempre... (chi batte alla porta?) / *uuuh... uuuh... uuuh...*» (c. d. t.). Per una trattazione più ampia delle epanalessi conclusive rimando al confronto

Nel bel giardino il bimbo s'addormenta.

La neve fiocca *lenta, lenta, lenta.*

[*Orfano*]

Quest'anno... oh! quest'anno,

la gioia vien teco:

già l'odo, o m'inganno,

quell'eco dell'eco;

già t'odo cantare

Cu... cu.⁴¹

[*Canzone d'aprile, c. d. t.*]

v'è dentro un bimbo che non può dormire:

piange; e le stelle passano *pian piano.*

[*Notte dolorosa*]

mamma, bimbi...Fate *piano!*

piano! piano! piano! piano!

[*L'or di notte*]

Concludono la rassegna tipologica le ripetizioni basate su giochi poliptotici, che in diversi casi coinvolgono lessemi o sintagmi dal notevole peso concettuale, rinviati ai nuclei ideologici ossessivi della poesia pascoliana:

guardando i gigli, alcuna ebbe un fugace

ricordo; e chiede che Maria mi porti

nella mia casa, per *morirvi* in pace

presso i miei *morti.*

[*I gigli*]

[l'ora] mi persuade nel mio cantuccio:

è tardi! è l'ora! Sì, ritorniamo

dove son quelli ch' *amano* ed *amo.*

[*L'ora di Barga*]

e l'acqua fruscia, ed è già notte oscura,

e quello che *c'era* non *sarà* mai più.

[*In ritardo*]

E mi vidi quaggiù piccolo e sperso

errare, tra le *stelle*, in una *stella.*

[*Il bolide*]

con D'Annunzio nel capitolo III.

⁴¹ Si noti l'affollarsi di ripetizioni in tutta la strofa. Le risonanze della geminazione onomatopeica conclusiva si colgono appieno tenendo conto dello spessore simbolico che il cuculo («Fantasma», «mistero», «Ombra! anima! sogno!») ha acquisito nella lirica.

Lo stesso fenomeno è riscontrabile anche nel canto *Le rane*, che per la concentrazione iterativa della strofa finale (un'anafora sintattica seguita da una ripetizione che è tra l'anadiplosi sintattica e la *geminatio*, un forte parallelismo negli ultimi tre versi fondato su un'antitesi concettosa con poliptoto, su una rima identica e su una disgiunzione del sintagma «mai sempre») merita di chiudere, emblematicamente, il discorso:

E sento nel lume sereno
lo strepere nero del treno
che non s'allontana, e che va
cercando, cercando mai sempre
ciò che non è mai, ciò che sempre
sarà...

3. Effetti di sospensione e di chiusura

1. Pause della progressione sintagmatica. Anafore e parallelismi

In § II 1, 2. si è visto come configurazioni anaforiche a immediato contatto, specie se stabilite in presenza di parallelismi ritmici e sintattici ulteriori, diano spesso luogo a micro-sequenze cantabili o cantilenanti. Estendendo la considerazione, andrà rilevato come la concorrenza tra anafore a contatto e parallelismi determini quasi sempre un arresto del flusso discorsivo, producendo indugi di carattere lirico con, eventualmente, accensioni patetiche. Qualche esempio tra i tanti:

– Ma se vivete, perché, morti cuori,
solo è la nostra tomba illacrimata,
solo la nostra croce è senza fiori? – [Il giorno dei morti]

Si vedono opache le vette,
è pace e silenzio tra i monti:
un breve squittir di civette,
un murmure lungo di fonti: [Piano e monte]

Per chi? Per questi passeri... È breve,
di verno, il giorno, la notte è lunga:
tu vuoi che prima ci esca la neve,
tu vuoi che il sole prima ci giunga. [Passeri a sera]

Verlette, quando v'odo cantare,
nunzie che il caldo viene e la state,
nelle mattine tacite e chiare,
nelle opaline lunghe serate; [Il nido di «farlotti»]

Quella che aveva lagrime e sorrisi,
che ti ridea col labbro de' bocciuoli,
che ti piangea dai palmiti recisi, [Il vischio]

Vedono; e si profuma il lor pensiero
d'odor di rose e di viole a ciocche,
di sentor d'innocenza e di mistero. [Digitale purpurea]

Naturalmente, l'effetto sospensivo sarà tanto più marcato quanto più la replica a contatto si avvicina alla perfetta identità versale, cfr. per esempio: «*O casa di mia gente, unica e mesta, / o casa di mio padre, unica e muta*» (*Il giorno dei morti*), «Non entri? Anche tu piangerai. / *Ma il piangere è buono, lo sai; / ma il piangere è buono, lo so*» (*La messa*). Ma si vedano a questo proposito i numerosi esempi riportati al punto 2. di § II 1.

Un altro modulo caratteristico, relativamente al concorso di anafore e parallelismi, è senza dubbio il verso bimembre (o trimembre) anaforico⁴², del quale nei paragrafi precedenti sono stati messi in luce due possibili utilizzi: imprimere un andamento cantabile al verso, in particolare quando lo stilema ricorre più volte nella stessa poesia, e marcare la battuta di chiusura di una lirica. In realtà, il suo impiego è indipendente da specializzazioni posizionali e le stesse realizzazioni espressive non sono univoche. Esso è inoltre largamente diffuso in tutte le zone del *corpus*, con una sostanziale indifferenza alle diverse modalità del discorso poetico che caratterizzano i tre libri. Si rileva, è vero, una leggera flessione nei narrativi *Poemetti*, ma più che le differenze quantitative assolute mi sembra significativo il fatto che in questa raccolta siano pressoché assenti le compaginazioni di più versi bimembri anaforici nella stessa poesia e magari a breve distanza⁴³. Al di là di questo, tuttavia, il modulo è ben attestato anche tra i poemetti, dove peraltro l'incidenza percentuale di un fenomeno dinamizzante come l'*enjambement* a seguire il verso bipartito è tra le più basse del *corpus* (intorno al 19%, come nei *Canti*, mentre *Myricae* primeggia con il 27%).

Alcuni esempi da tutte le raccolte, che rendano almeno in parte conto delle diverse fisionomie lessicali, sintattiche e tonali assunte dallo stilema (parole piene e parole grammaticali, bipartizione o tripartizione del verso, varietà delle pause sintattiche, parallelismo esteso anche all'interno dei due emistichi, tono che può accendersi in interrogazioni, esclamazioni, invocazioni o comandi, mentre gli enunciati dichiarativi possono presentare sfumature sentenziose, ecc.):

⁴² Individuato come stilema pascoliano da Mengaldo (2014, pp. 51-52), che ne coglie la connotazione talvolta «popolareggiante» (vd. § II 1, 2.1.) e ne ipotizza una parentela francese, dove «questi versi bifidi [...], complice l'alessandrino, sono frequenti».

⁴³ Un paio di esempi: «*Questa, la morte! questa sol, la tomba... / se già l'ignoto Spirito non piova / con un gran tuono, con una gran romba*» (*Il ciocco*), «*O madre, fa ch'io creda ancora / in ciò ch'è amore, in ciò ch'è luce! / O madre, a me non dire, Addio, / se di là è, se teco è Dio! →*» (*Commiato*). Si notino gli effetti differenti a seconda dei casi: qui si va dallo spezzato apocalittico del primo all'incalzare disperato del secondo testo, distanti entrambi dalla cantilena di altri versi simili riportati in § I 1, 2.1. (cfr. *Le ciaramelle*, o *Il croco*, mentre per un'intera lirica si veda *Benedizione*)

<i>dàgli oro e nome; dàgli anche l'oblio;</i>	[<i>Il giorno dei morti</i>]
<i>di pianto, di fame, d'amore;</i>	[<i>Il rosicchiolo</i>]
<i>suonano a doppio; suonano l'entrata.</i>	[<i>Ceppo</i>]
<i>tra l'ombre vane, tra gli spettri nudi.</i>	[<i>I due fuchi</i>]
<i>Altro il savio potrebbe; altro non vuole;</i>	[<i>Il mago</i>]
<i>nei giorni afosi, nelle vitree sere;</i>	[<i>Solitudine</i>]
<i>ogni foglia, ogni radica, ogni zolla –</i>	[<i>Viole d'inverno</i>]
<i>sopra le stipe, sopra le ginestre;</i>	[<i>Canzone di nozze</i>]
<i>Vedi il lume, vedi la vampa.</i>	[<i>L'uccellino del freddo</i>]
<i>guarda e frulla, guarda e vola;</i>	[<i>Il compagno dei...</i>]
<i>voce stanca, voce smarrita,</i>	[<i>La voce</i>]
<i>Morti che amate, morti che piangete,</i>	[<i>La mia malattia</i>]
<i>Oltre monti, oltre fiumi, oltre pianure,</i>	[<i>Il ritratto</i>]
<i>non t'hanno detto? non lo sai tu?</i>	[<i>La tessitrice</i>]
<i>pieno di litanie, pieno d'incenso.</i>	[<i>Digitale purpurea</i>]
<i>che viva e cresca, che riscoppi e frutti.</i>	[<i>Il vecchio castagno</i>]
<i>E venne Rigo. E venne il vino arzillo,</i>	[<i>La veglia</i>]
<i>– Mandami: impongo; mandami: rassodo. –</i>	[<i>Grano e vino</i>]
<i>siepe forte ad altrui, siepe a me pia,</i>	[<i>La siepe</i>]
<i>che vede e splende, che contempla e crea,</i>	[<i>L'immortalità</i>]
<i>trova un orecchio, trova anche una voce;</i>	[<i>Il focolare</i>]
<i>Egli pota, egli innesta, egli rimonda;</i>	[<i>Le armi</i>]

In generale, anche la presenza più insistita del modulo in una singola poesia conduce a esiti plurimi, per cui i bimembri anaforici dell'*Ora di Barga* contribuiscono tanto all'incalzare progressivo del «suon dell'ore» quanto al suo stemperarsi in un ritmo blando e cullante, all'insegna di una duplicità che riflette l'esitare dell'io lirico tra la necessità del movimento e l'indugio regressivo:

Tu dici, È l'ora, tu dici, È tardi,
voce che cade blanda dal cielo.

e suona ancora l'ora, e mi manda
prima un suo grido di meraviglia,
tinnulo, e quindi con la sua blanda
voce di prima parla e consiglia,
e grave grave grave m'incuora:
mi dice, È tardi; mi dice, È l'ora.

Lo so ch'è l'ora, lo so ch'è tardi;

ma un poco ancora lascia che guardi.

#

E suona ancora l'ora, e mi squilla
due volte un grido quasi di cruccio,

Nel caso del *Miracolo* invece, e chiudo con questo esempio, la distribuzione dei versi bimembri anaforici sembra obbedire a ragioni di equilibrio nell'andamento descrittivo, pausando in ogni strofa il flusso del discorso e stabilendo – almeno momentaneamente – la rappresentazione su una doppia immagine simmetrica: «*bianche* le fratte, *bianchi* erano i prati», «Vedeste azzurro scendere il ruscello / *fuori dei* monti, *fuor delle* foreste», «ed il tramonto d'oro / dalle vetrate vaporare a sprazzi, / *a larghi* fasci, *a tremule* scintille», «*dentro* i palazzi, *dentro* gli abituri» (l'unica eccezione, con l'assenza del bimembre anaforico nella seconda strofa, è compensata dalla bipartizione dell'ultimo verso ottenuta tramite l'iterazione chiastica dell'aggettivo chiave: «tra rane *verdi* e *verdi* raganelle»).

2. Pause della progressione sintagmatica. Epifore

Anche nella poesia pascoliana le epifore, specie se a contatto, funzionano da punti d'arresto del flusso discorsivo, sia chiudendo una coppia di versi con una rima identica o, più raramente, equivoca, sia marcando – nel caso delle epifore solo sintattiche – le interruzioni portate dalle pause intraversali:

Il bimbo dorme, e sogna i rami *d'oro*,
gli alberi *d'oro*, le foreste *d'oro*; [Fides]

Te l'ha portato l'Angelo, il suo *dono*:
nel sonno, sempre lo stringevi, un *dono*. [Morto]

Ahi! ma solo al tramonto m'appare,
su l'orlo dell'ombra, *lontano*,
e mi sembra in silenzio accennare
lontano, lontano, *lontano*. [La felicità (M)]

Cantava, quando, da non so che grotte,
sentì gemere, *chiù*... piangere, *chiù*... [L'usignolo e i suoi..., c. d. t.]

Don... Don... E mi dicono, Dormi!
mi cantano, Dormi! sussurrano,

Dormi! bisbigliano, Dormi!

[*La mia sera*, c. d. t.]

ha fame in mezzo a tante cose *morte*;
e l'anno è *morto*, ed anche il giorno *muore*,

[*In ritardo*]

e in cuore un'acre bramosia di *sangue*;
e lo videro fuori, essi, i fratelli,
l'uno dell'altro per il volto, il *sangue!*

[*I due fanciulli*]

Piangono i più. Passano loro *grida*
inascoltate: niuno sa ch'è pieno,
intorno a lui, d'altro dolor che *grida*.

[*Il focolare*]

È comunque nei finali di strofa, se non di poesia (cfr. § II 2, 4.), che questa funzione di arresto e chiusura delle epifore risalta al massimo grado: si veda per esempio la rima identica *morti* : *morti* che sigilla tre strofe della *Tovaglia*, o questo parallelismo con epifora sintattica in *rejet*, sempre a fine strofa: «quelli occhi cui nulla mai diede / *nessuno*, cui nulla mai chiede / *nessuno!*» (*Maria*).

A distanza, l'impaccio dello sviluppo sintagmatico prodotto dalla corrispondenza epiforica è meno avvertibile. Ciò non vale naturalmente per i ritornelli, dispositivi plateali di contraddizione della progressione lineare della corrente informativa; proprio l'alto tasso di regolarità che caratterizza i ritornelli pascoliani, anzi, rafforza questa sensazione di movimento solo illusorio e infine di staticità connessa al continuo ricadere del discorso su sé stesso. In certi casi tale contraddizione, con l'effetto "perturbante" che le è associato (cfr. § II 6, 2.1.), se anche non proprio verbalizzata può comunque affiorare in maniera più esplicita nel testo. Così, per esempio, nel *Brivido*, la percezione istantanea e nebulosa della morte e il tentativo di renderne conto danno luogo a due percorsi enunciativi apparentemente solidali ma in ultima istanza autonomi e incomunicanti. Da un lato le strofe accumulano impressioni ed elementi descrittivi sulla morte e sul brivido che ne è annunciatore e manifestazione sensibile⁴⁴, dall'altro il ritornello sembra incalzare l'indagine con il reiterarsi dell'interrogativa «Com'era?», salvo però negare qualsiasi acquisizione positiva ritornando nel finale di poesia e lasciando in sospenso la questione, come se nulla

⁴⁴ Nelle note alla seconda edizione dei *Canti*, Pascoli precisa a proposito della poesia che «il brivido che qualche volta ci scuote all'improvviso, è interpretato (in Romagna, che io sappia) come il *passaggio della morte*» (in Nava 2001b, p. 438, c. d. t.). Per una lettura di questa poesia, focalizzata soprattutto sui percorsi creati dal significante fonico, cfr. Oliva 2015.

fosse stato trattenuto. In più, lo sdoppiamento della domanda nell'ultima occorrenza coincide con una messa in dubbio della legittimità stessa dell'indagine, almeno sul versante di chi della morte ha fatto direttamente esperienza:

Chi vede lei, serra
né apre più gli occhi.
Lo metton sotterra
che niuno lo tocchi,
gli chieda – Com'era?
rispondi...
com'era?

Anche nel *Nunzio* l'intrecciarsi dei due versi-ritornello dà luogo a una configurazione simile. Il secondo di questi versi, «Che brontoli, o bombo?», attesta lo sforzo di chi prova a decifrare il contenuto del «murmure» e del «rombo» dell'*incipit*, ma l'ultima strofa, con la ripresa epiforica e circolare di «rombo», aperta dall'avversativa «Ma», ci lascia con l'identico spaesamento iniziale, a cui si aggiunge soltanto un maggiore senso di inquietudine veicolato dall'attributo «lugubre»:

che avviene nel mondo?
Silenzio infinito.
Ma insiste profondo,
solingo smarrito,
quel lugubre rombo.

3. Pause della progressione sintagmatica. Epanalessi

Com'è ovvio, anche la geminazione, nel ribattere immediato su un singolo lessema, determina blocchi locali del flusso del discorso, associati eventualmente a effetti patetici e di intensificazione emotiva. Più nello specifico, andrà precisato che non tutte le tipologie di *geminatio* producono arresti veri e propri, e certamente non con la medesima intensità. Le epanalessi aggettivali e avverbiali trattate in § II 1, 1.1., per esempio, danno luogo a un indugio tendenzialmente debole, poco rilevato sul piano sintattico, dove rivestono un ruolo per definizione ancillare. Lo stesso vale per certe epanalessi iconiche: in quei casi l'iterazione verbale è senz'altro più pesante, ma il dinamismo connesso alla mimesi dell'azione continuata sfuma la staticità del costrutto.

Per queste ragioni, mi concentrerò qui esclusivamente su due tipologie di *geminatio*,

particolarmente connotate in direzione sospensiva. La prima comprende le epanalessi marcate dal punto di vista tonale, per cui si tratterà di iterazioni vocative, imperative, esclamative o interrogative. La seconda riunisce invece i raddoppiamenti caratterizzati da una pausa indefinita tra le due occorrenze (più di rado dopo la seconda), pausa che andrà ricondotta di volta in volta a reticenze, mimesi delle spezzature del parlato, allusività generale, ecc.

3.1. *Epanalessi e pathos*

Le geminazioni della prima tipologia tendono a concentrarsi in una particolare zona tematica della poesia pascoliana, quella maggiormente caratterizzata dall'incandescenza emotiva e dai toni patetici: mi riferisco ovviamente all'area del funebre-familiare, con la trama di relazioni che si stabiliscono tra i componenti del nido familiare e specialmente tra l'io lirico e i genitori, che entrano nell'universo comunicativo del soggetto per mezzo del ricordo o di colloqui in grado di connettere temporaneamente la dimensione dei vivi con quella dei morti. I testi più colpiti saranno allora quelli in cui il nucleo tematico in questione è ampiamente presente e sviluppato, come *Il giorno dei morti*, *Colloquio*, *Un ricordo*, *Il nido di «farlotti»*, *Il ritratto*, *La cavalla storna*, *Commiato*, *Tra San Mauro e Savignano* e in generale le liriche del "Ritorno a San Mauro". Quasi sempre queste epanalessi sono marcate dal punto di vista tonale e pragmatico, con grande diffusione dei raddoppiamenti vocativo-esclamativi e, in misura minore, interrogativi o imperativi:

O *figli, figli!* vi vedessi io mai! [Il giorno dei morti]

mi pianse il cuore: come *pianse e pianse!* [Il giorno dei morti]

può dire: *Altro è mio figlio! altra è mia figlia!* [Il giorno dei morti]

cresceva un fanciullo mio buono,
smarrito: il *mio* Placido: *mio!* [Placido]

«*No! no!*» «Ti porto tante belle cose!»
«*No! no!*» La pose in terra: essa di nuovo
stese alla canna le sue dita rosa,
gli mise l'altro braccio ad un ginocchio:
No! no! papà! no! no! papà! no! no! [Un ricordo]

<i>O madre! o madre!</i> non era vero?	[<i>Il nido di «farlotti»</i>]
Oh! <i>non veniva, non veniva</i> ancora!	[<i>Il ritratto</i>]
<i>lo so, lo so</i> , che tu l'amavi forte!	[<i>La cavalla storna</i>]
<i>Chi fu? Chi è?</i> Ti voglio dire un nome.	[<i>La cavalla storna</i>]
– Ma <i>dimmi</i> , o madre, <i>dimmi</i> almeno,	[<i>Commiato</i>]
[...] Uomini, <i>me me</i> non punite, se chi m'uccise, infuria su me morto!	[<i>Tra San Mauro e Savignano</i>]
ma <i>il cuore! il cuore!</i> se dalla sua creta insanguinata avesse tratto il fuoco!	[<i>Tra San Mauro e Savignano</i>]
<i>Io sogno! Io sogno</i> , o muto autor del male!	[<i>Tra San Mauro e Savignano</i>]

Anche in assenza di esplicite marche tonali, comunque, il patetismo della situazione lirica può essere intenso: «ma *non per me, non per me* piango; io piango» (*Il giorno dei morti*), «parlavi, ancora, delle due bambine: / cui *non potevi, non potevi*, in tanto, / cucire i piccoli abiti di lana» (*Colloquio*), «*dissero, oh! sì! dissero* ch'era sano, / e che avrebbe vissuto anche molti anni» (*Un ricordo*), «– È ora, o figlio, ora ch'io vada» (*Commiato*).

Finora l'esemplificazione si è limitata alla tematica familiare in senso strettamente autobiografico; se però la si allarga anche a tutte le poesie dove è affrontato il tema del lutto, della morte precoce, delle relazioni all'interno del nucleo familiare, pur non esplicitamente legati all'esperienza dell'autore, si arriva a coprire la quasi totalità delle epanalessi patetiche rinvenibili nel *corpus* pascoliano⁴⁵. Qualche esempio: «*Cosa ci ha? cosa ci ha?* Vane domande: / quello che stringe, niuno saprà mai» (*Morto*), «La tremula testa dell'ava / diceva *sì! sì!*» (*La nonna*, c. d. t.), «Oh! dal cielo cadesti / pur tu! // *Dal cielo! Dal cielo!* che piove» (*Ov'è?*), «“Ma *siete trista! siete trista*, o mamma!”» (*Italy I*), «“*Die! Die!*” La nonna sussurrò: “dormire?” / “*No! No!*” La bimba chiuse anche più gli occhi» (*Italy I*, c.

⁴⁵ Queste alcune delle poche geminazioni esterne all'area tematica di cui sopra: «E il vegliardo, al crocchiar, balza / nella rotta oscurità. / Gira lento gli occhi. *Solo! / solo! solo!*» (*Al fuoco*), «– Il nostro pane – gemono via via: / *il nostro, il nostro*: tu, Gesù, l'hai detto» (*I ciechi*); «anzi no, li abbandoni all'infinita / loro caduta: a rimorir perenni: // *alla vita alla vita*, anzi: *alla vita!*» (*Il ciocco*), «*O Nimo, o nostro vecchio Nimo!*» (*La squilletta di Caprona*), «trillava: – *C'è, c'è*, lode a Dio! →» (*Il fringuello cieco*), «Dunque, *rondini rondini*, addio!» (*Addio!*), «Diceva con voce affrettata: / *Non entri? Non entri? Perché?*» (*La messa*), «Io non son viva che nel tuo cuore. // *Morta! Sì, morta!*» (*La tessitrice*), «E dirmi sentia, *Vieni! // Vieni!* E fu molta la dolcezza! molta!» (*Digitale purpurea*), «ma è *l'ultimo! l'ultimo!* ma questa / è la mèta, è il riposo!» (*L'asino*).

d. t.), «*O Molly! O Molly!* prendi su qualcosa» (*Italy* II, c. d. t.).

3.2. *Epanalessi con esitazione*

Pur contando meno esemplari, la seconda tipologia di *geminatio* si qualifica come una tra le più caratteristiche della poesia pascoliana, legata peraltro a un suo tratto stilistico distintivo, vale a dire la sintassi spezzata, accidentata e ricca di pause che complicano lo scorrimento del verso. Il modulo presenta realizzazioni superficiali abbastanza univoche, consistenti di fatto nell'intromissione dei puntini di sospensione tra le due occorrenze del lessema iterato (o a seguito di entrambe); differenti sono tuttavia le motivazioni e gli effetti dell'artificio, per quanto non manchino sovrapposizioni.

Lo stilema può per esempio mimare le movenze del parlato, magari proprio in corrispondenza di una battuta di discorso diretto: «Ma voleva dirmi, io capiva: / – *No... No... Di' le devozioni!*» (*La voce*), «le disse il re: || ... *Viola!... Violetta!... / Non la vedi costì?*» (*Il vecchio castagno*). Un sottogruppo di queste epanalessi dialogiche è rappresentato dalle duplicazioni mosse da un intento in senso lato didascalico: «Dunque un hammerless! un... hammerless! (dono / del vostro babbo, o Percy, o Valentino)» («*The Hammerless Gun*», c. d. t.), «– *Pane, sì... pane* si chiama» e «*Queste?... Queste* sono due [...] nostre lagrime amare» (entrambi da *La tovaglia*). In questi casi l'attenzione esplicativa implica una regressione da parte del locutore, che adegua il proprio registro al punto di vista effettivamente (nel caso di «*The Hammerless Gun*») o metaforicamente (nel caso della *Tovaglia*, dove i destinatari sono i morti) infantile dell'ascoltatore. Si tratta insomma di utilizzi che avvicinano questi raddoppiamenti a quelli visti nel paragrafo sul popolareggiante-infantile.

Un altro impiego del modulo sottende invece un'esitazione da parte della voce poetante, un'insicurezza che la ripetizione della parola cancella o prova a cancellare. Così nella volontaristica illusione di *Canzone d'aprile*: «*Quest'anno... oh! quest'anno, / la gioia vien teco*»; oppure, nel caso dei *Due cugini*, nel ribadire la persistenza paradossale di un sentimento, minato dalla morte del bimbo e dalla stessa crescita della bimba: «*Ma tu... ma tu* l'ami. Lo vedi, / lo chiami»; o ancora l'indugio, superato da una rassegnata consapevolezza, del vecchio castagno nel poemetto eponimo, quando annuncia il proprio destino: «*Quanto a me... Quanto a me, mi schiapperanno / per il metato*». L'indecisione veicolata dai puntini sospensivi può inoltre essere legata a un istante di incertezza percettiva, in contesti caratterizzati da un alto tasso emotivo, come in *Colloquio*: «*Ma... ma tu piangi come non ti vidi / pianger mai*». A movimenti psicologici omologhi, ma con un di

più di persuasione energica, possono essere ricondotti anche l'accettazione – o più che altro l'invocazione – della morte sacrificale da parte della nonna nel canto eponimo: «*perdono, / sì... voglio, sì... sì!*» (c. d. t.), e la vera e propria *correctio* paronomastica dell'ode alla vite: «*O mia vite... no, o mia vita, / così torta meglio riscoppi!*» (*La vite*)⁴⁶.

Infine, il modulo si presta, soprattutto quando collocato in chiusura del movimento sintattico e/o metrico, alla creazione di aloni di indefinitezza intorno alle parole iterate, per cui i puntini di sospensione avranno soprattutto l'effetto di sfumare ed evocare: «tante tante cose che vuole / ch'io sappia, ricordi, sì... sì...» (*La voce*), «Solitaria / s'ode una capinera, / là, *che canta... che canta...*» (*Temporale*, CC), «Oh! *son anni, son anni anni...* Fu ieri» (*Tra San Mauro e Savignano*). Sempre nel canto conclusivo del "Ritorno a San Mauro" si trova l'unico caso di sospensione introdotta dalla seconda occorrenza dell'epanalessi: «Non è chi mi sperava il cuore. / *Non è. Non è...* Ma chi sei tu? Tu vegli! / Oh! non hai pace!». L'assertività della negazione in attacco del verso, rafforzata dalla ripresa anaforica dal verso precedente, è al tempo stesso ribadita e riaperta all'inquietudine del dubbio dalla replica immediata (nella fattispecie, quello del padre del poeta che si attendeva di ritrovare il figlio e incontra invece, con ogni probabilità, il proprio assassino; cfr. Nava 2001b, p. 405).

4. Epanadiplosi e chiasmi

Tutti i tipi di configurazione circolare sono suscettibili di contraddire lo sviluppo sintagmatico del testo, o ritagliando al suo interno zone più o meno estese che la ripetizione inquadra, o arrivando ad annullare l'idea stessa di una progressione quando incorniciano un'intera poesia (per questo fenomeno rimando al paragrafo precedente). Nel primo caso le porzioni di testo coinvolte possono variare dalla strofa o gruppo di strofe al singolo verso, ma va tenuto presente che anche configurazioni chiastiche – pur senza confini metrici o sintattici a qualificarle come epanadiplosi – assolvono una funzione analoga di ostacolo del flusso discorsivo⁴⁷.

⁴⁶ Ancora una *correctio* imperniata su un'esitazione e su un'iterazione variata è in *Tra San Mauro e Savignano*: «Io so *chi sei... chi eri*». Un altro esempio di esitazione superata dalla seconda occorrenza può essere invece nei *Gigli* myricei: «Ma quei gigli ogni anno / escono ancora a biancheggiar tra folli / cesti d'ortica; ed ora... ora saranno / forse già còlti».

⁴⁷ Riporto alcuni esempi di chiasmi che coinvolgono iterazioni: «*Nevica*: l'aria brulica di bianco; / la terra è bianca; *neve sopra neve*» (*Nevicata*), «gli *assidui* bisbigli perduti / nel sibilo *assiduo* dei fusi» (*La poesia*), «*non ti vedo*, e tu mi senti; / io ti sento, e *non mi vedi*» (*I due girovaghi*; qui poi i chiasmi sono molteplici, grazie all'intreccio simmetrico delle persone verbali), «Oh! sì, *com'era mesto* il ritorno, / e sì, la sera *com'era mesta*» (*Il nido di «farlotti»*), «Quando il *già fatto* a noi pareva pur bello, / sotto la gomma il bello era *già sfatto*» (*Il ritratto*; si noti anche il chiasmo morfologico, con l'alternata sostantivazione del participio e dell'aggettivo), «Mi son seduto *su la panchetta* / come una volta... quanti anni fa? / Ella, come una

L'*inclusio* vera e propria può giocare tanto sul piano metrico quanto sul piano sintattico. Si parte dal singolo verso (mi tengo ai soli casi di identità perfetta della parola/sintagma ripetuti):

<i>Aspetteranno, ancora, aspetteranno.</i>	[<i>Il giorno dei morti</i>]
<i>bianca</i> tu passi tra la neve <i>bianca</i> .	[<i>Ceppo</i>]
<i>pane</i> alterna egli col <i>pane</i> ,	[<i>Il mendico</i>]
<i>cu... cu...</i> senti ripetere, <i>cu... cu...</i>	[<i>L'usignolo e i suoi...</i> , c. d. t.]
« <i>Non vuoi</i> che vada?» «No!» « <i>Perché non vuoi?</i> »	[<i>Un ricordo</i>]
<i>lontano</i> a tutti ed anche a me <i>lontano</i> .	[<i>Il cieco</i>]
« <i>Nando!</i> » al su'omo disse il babbo « <i>Nando!</i> »	[<i>Le armi</i>]
<i>Bello</i> , sì, ma il suo nido era più <i>bello</i> .	[<i>Le armi</i>]
<i>ribelle</i> , e un pianto forse più <i>ribelle</i> .	[<i>Italy</i> (II)]

Si passa poi a configurazioni più ampie, dove l'*epanadiplosi* è soprattutto sintattica:

<i>Per lor</i> ripresi il mio coraggio affranto, e mi detersi l'anima <i>per loro</i> :	[<i>Anniversario</i> (II)]
La neve! (<i>Videvitt: la neve? il gelo?</i> <i>ei di voi, rondini, ride:</i> <i>bianco in terra, nero in cielo</i> <i>v'è di voi chi vide... vide... videvitt?)</i>	[<i>Dialogo</i> , c. d. t.]
<i>Cadeva</i> la brina; la pioggia <i>cadeva</i> : passavano uccelli	[<i>La canzone della granata</i>]
<i>La sementa</i> spargea con savia mano; altri via via copriva <i>la sementa</i> .	[<i>Nei campi</i>]

Per arrivare infine agli inquadramenti strofici, che possono venire elevati a principio strutturante della poesia (cfr. la myricea *Allora*, riportata al paragrafo precedente; ma meccanismi simili, per quanto non così perfetti, determinano la distribuzione delle *epanadiplosi* in *Speranze e memorie*, *La nonna*, *La tessitrice* e nella prima poesia del *Diario autunnale*), oppure intervenire in modo più episodico:

volta, s'è stretta / *su la panchetta*) (*La tessitrice*), «*Dore* al giogo, Nando / era alla coda: Nando, il suo maggiore, / [...] e la forza pargola di *Dore*) (*Nei campi*), «sotto il *turchino* ciel, mare *turchino*» (*Conte Ugolino*), «che sfoglia, *avanti indietro, indietro avanti*» e «Un uomo è là, che sfoglia *dalla prima* / carta all'estrema, rapido, e pian piano / va dall'estrema, a ritrovar *la prima*» (*Il libro*).

Perdona all'uomo, che non so; *perdona*:
se non ha figli, egli non sa, buon Dio...
e se ha figlioli in nome lor *perdona*.

[*Il giorno dei morti*]

Nella *mano* sua benedicente

di caldo s'empì quella *mano*...

o mio padre, di sangue! L'anello

mio grande... o mio piccolo padre!

[*L'anello*]

Il *giorno* fu pieno di lampi;

Nel *giorno*, che lampi! che scoppi!
Che pace, la sera!

[*La mia sera*]

4.1. *Circolarità nei Primi poemetti*

Il fenomeno delle riprese circolari appare tanto più significativo in una raccolta dall'impostazione narrativa come i *Poemetti*. La modalità del racconto, con lo svolgimento di un'azione e con l'idea di evoluzione che vi è connessa, sembrerebbe cioè adattarsi male a un ritorno del discorso su se stesso, o quanto meno adattarvisi con maggior difficoltà rispetto al canto lirico. Eppure la percentuale di testi marcati da circolarità strutturale rimane costante per tutte e tre le raccolte (intorno al 20%), e questo anche senza contare i non rari richiami testa-coda delle singole sezioni di ciascun poemetto.

Passando dal piano quantitativo a quello qualitativo, bisogna ammettere che la ripresa lessicale non implica automaticamente un annullamento della progressione narrativa. Va anche considerato, tuttavia, che l'effetto sospensivo connesso a tale ripresa trascende in una certa misura il livello semantico, e la percezione della rispondenza circolare suggerisce in ogni caso una logica alternativa rispetto a quella linearmente diegetica. Non mancano d'altra parte veri e propri "canti", poemetti, cioè, in cui l'elemento narrativo in senso stretto è quasi o del tutto assente e in cui la connessione *incipit-explicit* è vera e propria realizzazione superficiale di un discorso dall'evoluzione limitata e dallo sviluppo essenzialmente lirico. Così è per *La siepe*, ode celebrativa dei benefici che l'ente del titolo

apporta alla vita contadina, dove le ripetizioni in chiusa dall'*incipit* sono anche quantitativamente rilevate. In questo caso la struttura circolare intrattiene un rapporto di omologia quasi iconica con la forma anulare della siepe e, a livello psicologico, con l'idea di salutare chiusura e protezione per la quale essa viene lodata:

Siepe del mio campetto, utile e pia,
che al campo sei **come l'anello al dito**,
CHE DICE MIA LA DONNA CHE FU MIA

siepe forte ad altrui, *siepe* a me pia,
come la fede che donai con gli ori,

CHE DICE MIA LA DONNA CHE FU MIA.

Lo stesso fenomeno è riscontrabile nel poemetto *Nella nebbia* (cfr. più sotto l'esempio riportato al punto 5.), mentre acquista rilievo semantico in testi come *Il libro* o *La felicità*, dove la ripetizione delle parole-chiave tra l'attacco e la chiusa («libro» e «ombra») rafforza l'idea di vanità delle ricerche tematizzate dalle due poesie, quella dell'uomo che sempre percorre «avanti indietro» le pagine del libro dell'universo e sempre «torna ad inseguire il vero» inafferrabile, e quella della *quête* della felicità irraggiungibile e forse inesistente ad opera del «cavaliere errante». Se si considera poi che non soltanto i poemetti filosofici, ma anche quelli appartenenti al ciclo di Rosa e Rigo sono interessati dal modulo (cfr. *L'alloro*, *L'oliveta e l'orto*, la stessa *Siepe*, oltre alle circolarità di singole parti in *Nei campi* e *L'Angelus*), diventa possibile ascrivere questa tipologia di riprese agli stilemi caratterizzanti la peculiare narratività "epica" dei poemetti pascoliani, dove, a conti fatti «non si ha [...] vera e propria narrazione: piuttosto constatazione, referto. Non c'è azione: c'è il ciclico maturare delle stagioni, e le azioni umane ne sono solo conseguenze» (Prandin 1997, p. 247)⁴⁸.

4.2. Riprese circolari con incremento semantico

Si è accennato al fatto che il ripresentarsi nel finale di poesia di uno o più lessemi dell'*incipit* possa implicare un potenziamento del senso (o un suo rovesciamento) rispetto alla

⁴⁸ Altrove lo stesso Prandin (1995, pp. 117-118) rileva come le riprese circolari, o anche certe epifore regolari come quella della *Felicità* (triplice sintagma epiforico «o cavaliere errante!»), tendano alla «contaminazione del principio seriale della terzina incatenata con quello circolare del ritornello», in una contraddizione della narratività di cui la forma metrica adottata sarebbe, in teoria, portatrice.

prima occorrenza. Il fenomeno, spesso determinato dall'evoluzione logico-argomentativa del discorso lirico, è diffuso per lo più tra le *Myricae*. Emblematico il più volte citato «felice fui molto» di *Allora*, che nel ritorno in *explicit* («molto ero / felice felice») ha ormai palesato la consistenza tutta immaginativa e proiettiva di quella felicità. Anche in *Viole d'inverno*, le «violette» dell'ultimo verso, passate per il processo di interpretazione allegorica e ormai metafora della fantasia e dell'ispirazione del poeta (Melotti 2010, p. 346), sono altra cosa dalle semplici «violette» del v. 1, dettaglio concreto di un quadretto agreste. Per un ultimo esempio si veda il celebre «aratro» di *Lavandare*, di cui proprio il canto finale delle donne esplicita il valore emblematico di solitudine e abbandono.

Più raramente, l'incremento semantico ha a che vedere con processi meno evidenti sul piano logico. Ciò avviene quando la ripresa conclusiva carica l'ente di risonanze simboliche che in apertura erano assenti o meno intense. Il già citato «rombo» del *Nunzio*, per tenersi a un solo esempio, possiede già un potenziale inquietante al v. 1 (sottolineato dai puntini di sospensione: «Un murmure, un rombo...»), ma è nel finale che rivela tutto il suo carico angoscioso: «Silenzio infinito. / Ma insiste profondo, / solingo smarrito, quel lugubre rombo».

5. Riprese con connessione di due termini e sintesi conclusive

Il valore di sintesi unificante e concentrazione semantica della connessione iterativa è riscontrabile anche nel *corpus* pascoliano, per quanto con una più spiccata tendenza alla rifunzionalizzazione della ripresa in favore del rilancio del discorso (cfr. § II 5). Come per D'Annunzio, sono soprattutto le riprese in chiusura di movimento strofico o sintattico a esibire l'elemento riepilogativo e sospensivo⁴⁹. Riporterò qui alcuni esempi di connessione collocata in luoghi forti del testo. Finali di poesia, innanzitutto, dove la figura ricopre anche un evidente ruolo strutturante, a maggior ragione quando uno o più termini coinvolti occorrono la prima volta in *incipit*:

San Lorenzo, io lo so perché tanto
di stelle per l'aria tranquilla
arde e cade, perché sì gran pianto
nel concavo cielo sfavilla.

⁴⁹ Tipicamente nei casi di ripetizione a distanza. Per un esempio a contatto si veda questa terzina del *Giorno dei morti*: «Io gettai un *grido* in quel minuto, e poi / mi pianse il cuore: come pianse e pianse! / e quel *grido* e quel *pianto* era per voi», con lo zeugma focalizzante dell'ultimo verso a serrare i due termini in una sorta di endiadi.

#

oh! d'un pianto di stelle lo inondi
quest'atomo opaco del Male!

[X agosto]

tutto! sommerso! Era un gran *mare* piano,
grigio, senz'onde, senza lidi, unito.

E c'era appena, qua e là, lo strano
vocio di GRIDI piccoli e selvaggi:
uccelli spersi per quel mondo vano.

#

Ed un c a n e u g g i o l a v a senza fine,
né seppi donde, forse a certe péste
che sentii, né lontane né vicine;

#

Sentii soltanto gl'inquieti GRIDI
d'uccelli spersi, l'u g g i o l a r d e l c a n e,
e, per il *mar* senz'onde e senza lidi,

le péste né vicine né lontane.

[Nella nebbia]

Finali di sezione interna di un testo:

[...] *Aspetta* egli: si sdraia
sui lisci giunchi, e coi grandi occhi spia,
fissando l'acqua di tra la giuncaia,

se mai quell'OMBRA della morte via
portino l'onde. Sopra la sua testa

#

Aspetta: e l'acqua passa e l'OMBRA resta.

[Il torello, IV]

«Ecco l'orbaco, disse *Dore*, entrando
con un ramo d'alloro umido in mano:

#

[...] L'USCIO era socchiuso. Fuori
era per tutto un **gran** barbaglio **bianco**.

La n e v e nascondeva tutti i colori.

#

cenere. E *Dore* le porgea l'alloro

O finali di strofa:

Che voli di rondini intorno!

che gridi nell'aria serena!

#

Né io... e *che voli*, che gridi,

mia limpida sera!

[*La mia sera*]

Come si vede, il valore della ripresa oscilla tra la semplice sintesi musicale e la connessione più motivata sul piano logico, come nella chiusa di *X agosto*, dove la combinazione metaforica del sintagma, prima più implicita, si ricollega alla promessa di rivelazione dell'*incipit* («io lo so perché») fornendo la risposta alla luce del doppio racconto – l'assassinio della rondine e del padre – su cui si era costruito il testo. Nel caso dell'*Alloro* la sintesi ferma temporaneamente l'azione su un'immagine icastica, sospesa tra il dinamismo dell'atto di Dore e la fissità del manto di neve; l'esempio dal *Torello*, invece, testimonia di un possibile impiego narrativo del modulo, che in questo caso serve a riassumere i reiterati tentativi dell'animale di liberarsi dall'ossessione che lo perseguita e a dichiararne lo scacco definitivo, prima che la sezione successiva concluda il poemetto con l'effettiva morte del torello.

6. *Sentenze*

Il principio del parallelismo, insieme alle concentrazioni poliptotiche e antonimiche, è alla base anche dei numerosi proverbi e sentenze reperibili nel *corpus*, così come di certe formulazioni non sentenziose in senso stretto ma concettualmente dense e icastiche. Al di là dell'occorrenza di queste configurazioni nei finali di poesia, luogo ideale per le sintesi gnomiche (cfr. § II 2, 4.), è chiaro che il loro costituirsi nel mezzo dello svolgimento del discorso determini un temporaneo cristallizzarsi e impuntarsi di quest'ultimo.

Il carattere popolare, di saggezza riportata, dei proverbi ne ha motivato la trattazione nel primo paragrafo (§ II 1, 4.); restano però da considerare le massime a cui Pascoli affida la sintesi di alcune delle sue posizioni filosofiche e della sua visione del mondo in merito ad alcune tematiche centrali della sua poesia. La vanità del sapere e, al fondo, della vita stessa, con la sua inutile ricerca di una beatitudine irraggiungibile e forse inesistente:

*più ti va lungi l'occhio del pensiero,
più presso viene quello che tu fissi:
ombra e mistero.⁵⁰*

[Sapienza]

Egli è quel ch'era, ma il suo corpo è franto
dall'error lungo; e nel suo cuore è vano
*ciò che gioì, ma piange ciò che ha pianto.*⁵¹

[Il bordone]

«Oh!» «Tale è l'arte dell'oscuro Atlante:
non è, la vedi; è, non la vedi» «E, mai...?»

[La felicità (PP)]

Nel cuore sono due vanità nere
l'ombra del sogno e l'ombra della cosa;
ma questa è il buio a chi desìa vedere,

e quella il rezzo a chi stanco riposa».

[L'eremita]

Il ruolo del dolore nella vita umana, necessariamente mescolato al piacere ma anche capace di esaltarlo, oltre che di svolgere una funzione purificante (si vedano su quest'ultima tema anche le due quartine dei *Tre versi dell'Ascreo*):

Più bello il fiore cui la pioggia estiva
lascia una stilla dove il sol si frange;
più bello il bacio che d'un raggio avviva
occhio che piange.⁵²

[Pianto]

⁵⁰ Qui l'anafora parallelistica mette più in risalto l'antitesi. In effetti le antitesi rivestono un ruolo particolare in questi passaggi a carattere sentenzioso: se l'impiego di questa figura in direzione di un impressionismo descrittivo è sicuramente maggioritario (in § II 1, 1.5. se ne è dato un saggio), non mancano d'altra parte antitesi ragionate, che spiccano soprattutto quando chiamano in causa concetti chiave della poesia pascoliana. Cfr. (sottolineo eventuali iterazioni grammaticali che rafforzano il parallelismo) «orate requie, o figli morti, ai vivi! →» (*Il giorno dei morti*), «Poi l'ebbe il fratello / mio grande... o mio piccolo padre!» (*L'anello*), «ad ogni gioia è tanto dolor, questo / subito ricordar te, seppellita!» (*Colloquio*), «Dal male il bene: bene che nasce, male che fu →» (*Passeri a sera*), «se ciò che qualcuno ci prende, / v'è qualch'altro che ce lo rende!» (*Commiato*), «e a tutto era più presso il cuore, / di quanto il piede n'era più lontano» (*Il bordone*), «(era il Mare, in un suo grave anelare) / "io vado sempre e non avanzo mai"» (*Conte Ugolino*), «fuori, / dici un divieto acuto come spine; // dentro, un assenso bello come fiori» (*La siepe*).

⁵¹ Non è affatto raro che concentrazioni analoghe siano determinate dal ricorso a poliptoti e figure etimologiche, dando vita a enunciati concettosi e, ancora una volta, ideologicamente pregnanti: «con qual mai strappo si frange / la vita viva delle vostre vite» (*Il giorno dei morti*), «mamma, tu con dolor m'hai partorito; / ed il mio nuovo piccolo vagito / t'addolorava più del tuo dolore» (*Anniversario I*), «e sotto il nuovo Sole che balena / nella notte non più notte, risplenda / la Terra» (*Il ciocco*), «m'addormii; sognai: / vedevo in sogno che vedevo il vero: // desto, più non lo so, né saprò mai...» (*Il cieco*), «Piansi, non piango: io dormirò: sia pace!» (*L'eremita*).

⁵² In questo caso è l'intera poesia a essere strutturata su una massima. Si tratta di una modalità presente anche altrove nei "Pensieri" myricei, e che dà luogo a sentenze più o meno espanse: oltre alla citata *Tre*

Insegni, con l'acre tua cura
rodendo la pietra e la creta,
che sempre, per essere pura,
si logora l'anima lieta.

Insegni, tu sacra ad un rogo
non tardo, non bello, *che* più
di ciò che TU mondi, ti logori
TU!

[*La canzone della granata*]

Un altro tema cardine è quello della figura del poeta: la riflessione metapoetica attraversa l'intero *corpus* pascoliano, muovendosi tra la fondamentale virtù del «contentarsi» (per cui si veda almeno la dichiarazione di poetica del *Fanciullino*) e la più profonda meditazione sul destino della poesia e del poeta stesso in relazione alla dicotomia morte-immortalità⁵³:

Oh! rispos'egli: *nulla* al Rosignolo,
nulla tu devi delle sue cantate:
ei l'ha per nulla e dà per nulla: solo,

[*Nozze*]

Altro il savio potrebbe; *altro* non vuole;
pago se il ciel gli canta e il suol gli odora:

[*Il Mago*]

secoli sono i palpiti del sole;
ma *sono*, istanti e *secoli*, a chi muore,

o poeta, una cosa e due parole!»

[*L'immortalità*]

«Giova ciò solo che *non muore*, e solo

per noi non muore, ciò che *muor con noi*».

[*L'immortalità*]

versi dell'Ascreo, il meccanismo regola *Nel cuore umano*, costruita su simmetrie iterative che tematizzano la contrapposizione e intersezione di bene e male nell'animo umano (cfr. § II 2, 2.1.).

⁵³ Il tema non è, ovviamente, limitato alle tre raccolte del *corpus* preso in esame: la funzione e il destino della poesia sono oggetto di riflessione, esplicitamente o in filigrana, in quasi tutti i *Poemi conviviali*, a partire dall'incipitario *Solon*, che con il citato poemetto dell'*Immortalità* condivide tematica e, in buona sostanza, conclusioni.

4. Effetti dinamizzanti

Come per D'Annunzio, anche nel *corpus* pascoliano si riscontrano diversi procedimenti tesi a sciogliere la rigidità del meccanismo iterativo. La mancata coincidenza tra piano metrico e piano sintattico è un fattore decisivo per introdurre alterazioni soprattutto posizionali, ma non mancano variazioni paradigmatiche, con attenuazioni che intervengono nel corpo della parola o sintagma ripetuti. Com'è ovvio, questa serie di fenomeni ha un'incidenza qualitativa superiore quando a venire coinvolte sono figure iterative tradizionali, e in particolare quelle maggiormente portatrici di effetti di staticità, come le anafore, le epifore e le epanadiplosi, naturalmente a contatto.

1. Effetti dinamizzanti e figure di ripetizione

1.1. Anafore, epifore ed epanadiplosi solo metriche

Un primo gruppo di configurazioni iterative dinamiche è costituito da figure tradizionali per le quali viene però a mancare il piano di individuazione sintattico e che vengono perciò definite dal solo piano metrico. Nella poesia di Pascoli, tuttavia, l'incidenza globale del fenomeno è relativamente bassa: tenendosi alle anafore semantiche a contatto, per esempio, è solamente nei *Canti* che la percentuale di anafore solo metriche riesce a toccare il 10% del totale, mentre nel caso delle epifore ci si aggira intorno al 20%. Per quanto riguarda l'*inclusio*, infine, le percentuali di riprese seguite da inarcatura, che va a contraddire la chiusura circolare del verso, restano basse (sempre sotto il 20%) con l'eccezione dei *Poemetti*, dove la frequenza del fenomeno si avvicina al 40%. Con tutta la prudenza necessaria prima di mettere in diretta correlazione moduli "fluidi" con l'andamento narrativo della raccolta, è comunque plausibile che la tendenza a uno sviluppo più orizzontale del discorso nei *Poemetti* abbia portato a evitare una struttura troppo chiusa e atomizzante come l'epanadiplosi a contatto (il libro in questione fa registrare del resto il numero più basso di epanadiplosi totali all'interno del *corpus*).

Tornando alle anafore solo metriche, alla scarsa frequenza va aggiunto un altro rilievo, ossia che in circa la metà dei casi l'occorrenza della coppia anaforica preceduta da inarcatura (e perciò non collocata all'inizio del segmento sintattico) è la prima:

sul far dell'alba, quando tutto ancora
sembra dormir dietro le imposte unite!
Sembra, e non è. Voi sì, forse, in quell'ora,

[*Canzone di nozze*]

Tra le serene costellazioni
vanno e la nebbia delle lande strane;
vanno incessanti a tiepidi valloni,

[*In cammino*]

Né c'è un viso che s'affacci
per dire, Eh! spazzacamino!...
per dire, Oh! quel vecchietto

[*I due girovaghi*]

l'addio della sera si sente
seguire come una preghiera,
seguire il treno che s'avvia:

[*In viaggio*]

miseri, sì, per sempre, ma vedere
nella via sola quattro figli suoi?

Nella via sola, dopo il soprassalto

[*Il ritratto*]

E *Piangi... Pensa... Dormi...* Egli, sotterra
dorme! ed in terra appena benedetta!
dorme sotterra, e non nella sua terra!

[*Il soldato...*, c. d. t.]

Una tale configurazione, se da un lato esalta il ruolo di rilancio del discorso svolto dalla ripresa (per cui rimando al prossimo paragrafo), dall'altro, proprio perché la ripresa ripristina l'assetto dell'anafora pura, possiede una minore carica dinamizzante⁵⁴ rispetto alla versione speculare, quella cioè dove l'occorrenza "fuori asse" è la seconda e l'effetto di sfasamento rimane aperto:

D'inverno egli ara: la sementa nera
d'inverno spunta, sfronza a primavera

[*Il piccolo aratore*]

Così, nel denso fiato della corsa
ella vedeva l'iridi degli astri

⁵⁴ Si vedano anche gli altri fattori di rallentamento che contribuiscono a bloccare la sequenza: pause intraversali fitte (cfr. gli esempi da *Canzone di nozze* e *Il soldato di San Piero in Campo*), fino a far coincidere le due occorrenze anaforiche con un'epifora sintattica (*I due girovaghi*), inversioni sintattiche (cfr. *In viaggio* e l'epifrasa di *In cammino*), infittirsi delle ripetizioni interne (ancora *Il soldato di San Piero in Campo*).

sguazzare, e nella cava ombra del Cosmo
ella vedeva brividi da squamme [Il ciocco]

Chiesero i sogni di rovine: – Mai
non giungerà? – Gli scheletri di piante
chiesero: – E tu chi sei, che sempre vai? – [Nella nebbia]

Questi invece alcuni esempi di epifore o rime identiche dinamizzate dall'*enjambement* a seguire la seconda occorrenza, che riaprendo il movimento sintattico contraddice o per lo meno sfuma l'arresto locale prodotto dalla corrispondenza in punta di verso:

ognuno con tra i rami un nido
addormentato.

E sopra tanta vita *addormentata*
dentro i cipressi, in mezzo alla brughiera [La civetta]

menano i tenui fili ad escir *fiori*
dal bianco bisso, e sì, che la *fiorita*
sembra che odori; [Ida e Maria]

E ciascuno ebbe in mano il suo *bicchiere*,
pieno, fuor che i ragazzi; essi, al *bicchiere*
materno, ognuno ne sentiva un dito. [Il ciocco]

«tu chiudi gli stami
di fuoco:

le miche *di fuoco*
coi lunghi tuoi petali [Il croco]

Infine le epanadiplosi:

non puoi, mio pensiero, *non puoi*
portare con te, che quell'anno! [Allora]

Io dissi a quel vecchio, «Dove?» *Io*
cercava un fanciullo mio buono, [Placido]

Pensa a tutto, ma non *pensa*

a sparcchiare la mensa.

[*La tovaglia*]

Viene il maggio, subito viene

la frullana grande che taglia...

[*Il primo cantore*]

giungono muti i passeri, dai tetti

neri tra i salci, dalla chiesa *nera*

tra i pampini, dai borghi al monte stretti

[*L'albergo*]

Si levano. Ora vanno tutti in chiesa,

ora son tutti a desinare, ed *ora*

c'è in ogni casa la lucerna accesa.

[*Italy (II)*]⁵⁵

1.2. *Anafore, epifore ed epanadiplosi solo sintattiche*

Se l'incidenza delle anafore solo metriche risulta limitata, decisamente più frequenti sono invece le anafore solo sintattiche, che costituiscono il 30% del totale delle anafore semantiche a contatto in *Myricae* e nei *Canti*, mentre arrivano addirittura alla metà dei casi nei *Poemetti*. Discorso simile per le epifore sintattiche, che oscillano intorno al 40% fra i tre libri⁵⁶. Il peso globale di queste figure, così come la loro maggiore frequenza rispetto a quelle speculari viste al punto precedente, andranno probabilmente messi in relazione con la tendenza pascoliana allo spezzato intraversale, per cui le numerose pause sintattiche creano le condizioni ideali per il costituirsi di corrispondenze lessicali che trovano il loro innesco o il loro momento di chiusura all'interno del verso. Le ripetizioni creano una

⁵⁵ Discreta è anche la frequenza di anafore solo sintattiche con ripresa seguita da inarcatura: «l'ultima volta. *Aspetta* ancora, *aspetta* / che il gallo canti per la città nera» (*Povero dono*), «*si*, *quando* la voce straniera, / di bronzo, me chiese; *si*, *quando* / mi venne a trovare ov'io era» (*Notte d'inverno*), «ci si ritrova: *fiuta* l'aria, *fiuta* / la terra: all'aria sobbalzando avventa» (*Il torello*), «Siedono. *L'una* guarda l'altra. *L'una* / esile e bionda, semplice di vesti» (*Digitale purpurea*). Intorno al 20% dei casi (con un picco di oltre il 25% in *Myricae*) si attestano i versi bimembri o trimembri anaforici seguiti da un *enjambement* che attenua la chiusura centripeta della struttura: «*più* stridula, *più* gelida, *più* scura / scroscia la pioggia dentro il campo-santo» (*Il giorno dei morti*), «*Felici* i vecchi tuoi; *felici* ancora / i tuoi fratelli; e *più*, quando a te piaccia» (*O reginella*), «*c'è un* nero, *c'è un* mucchio // di squallidi cenci e di membra» (*Il mendico*), «*Dunque* andate, *dunque* ci lasciate / per paesi tanto a noi lontani» (*Addio!*), «*Era* ancora prestino, *eran* le nove / forse, e il mattino era di rose e d'oro» (*Le armi*). Un altro tipo di ripetizione non di rado interessato dal fenomeno in esame è l'anadiplosi sintattica, per la quale rimando la trattazione al prossimo paragrafo, dove verrà affrontata la figura nel suo complesso. In ogni caso, la configurazione inarcata si realizza spesso anche con riprese libere, non riconducibili a figure iterative tradizionali: «arano: a *lente* grida, uno le *lente* / vacche spinge; altri semina; un ribatte» (*Arano*), «*e forse* le macerie anco sommuova, / e batta a Vega Aldebaran che *forse* / dian, le due selci, scintilla nuova» (*Il ciocco*), «cerco i due penduli capi // *in vano*. Mi levai sopra i ginocchi, / mi levai su' due piedi. E l'aria *invano* / nera palpo» (*Il cieco*).

⁵⁶ Il 42% dei *Poemetti*, inoltre, è calmierato dalle rime identiche strutturanti concentrate nel canto I di *Italy*: fuori di esso la raccolta si segnala anche in questo caso come il luogo di maggiore incidenza delle corrispondenze solo sintattiche.

continuità tra i brevi segmenti frastici, ma insieme – e soprattutto – accentuano le slogature metrico-sintattiche, segnalando la presenza di percorsi alternativi rispetto a quello lineare del verso⁵⁷. Questi pochi esempi serviranno a dare un'idea del fenomeno (riporto prima le anafore e poi le epifore, ma si notino anche i casi di compresenza delle due figure; evidenzio con la barra verticale le pause intraversali):

quand'ella rise; | *rise*, | o rondinelle

nere, | improvvisa: | ma con chi? | di cosa?

rise, | così, | con gli angioli; | con quelle

[*Con gli angioli*]

prima con otto bocche, | poi sette,
sei, | cinque... | *aperte* sempre al tuo volo,
aperte invano... | sì, | di verlette:

[*Il nido di «farlotti»*]

l'addormentava. | *E Rosa* rifù sola.

Pensava... | i licci della tela, | il grano
della sementa, | il cacciatore... | *e Rosa*
lo ricercava. | Dove mai? | Lontano.

[*La notte*]

Me ne sa male; | ed ecco che ogni staio
che mando, | dice: – | *Mandami*: | fo cesto;

mandami: | imboccio. – | *Io mando* al buon mugnaio.
– *Mandami*: | impongo; | *mandami*: | rassodo. –

[*Grano e vino*]

e Sole avanzi contro *Sole*, | *e* prenda
già mezzo il cielo, | *e* come un cielo immenso
su noi discenda, | *e* tutto in lui discenda...

[*Il ciocco*]

l'altra... | I due occhi semplici e modesti,
fissano gli altri due ch'ardono. | «*E mai*
non ci tornasti?» | «*Mai*» | «NON le vedesti

più?» | «NON più, | cara» | «Io sì: | ci ritornai;

[*Digitale purpurea*]

⁵⁷ Si veda in questo senso il rilievo di Debenedetti (1979, pp. 128-129) a proposito della terzina incipitaria del *Lauro*: «Nell'orto, a Massa – o blocchi di turchese, / alpi Apuane! o lunghi intagli azzurri / nel celestino, all'orlo del paese!». Nella sua indagine sulla peculiare musica pascoliana, diffusiva eppure nutrita di «brevi tocchi spezzati», il critico richiama l'attenzione sul fatto che «quei due vocativi attraversano la terzina, ne violentano la continuità, sovrapponendo la loro prepotente inflessione alla musica e simmetria della strofe».

– Pane, | sì... | pane si chiama,
che noi spezzammo concordi:
ricordate?... | È tela, | a dama:
ce n'era tanta: | *ricordi?*... [La tovaglia]

Si fece buio, | e la lucerna, | piena
d'olio, | *brillò*; | più vivo il focolare
brillò; | si cosse e si mangiò la cena; [La veglia]

2. Sintagmi inarcati e parallelismi iterativi con enjambement

Nel caso di ripetizione di un sintagma, l'eventuale spezzatura a cavallo di due versi di almeno una delle due occorrenze movimentata – soprattutto quando a essere inarcata è la ripresa – la staticità di un'iterazione corposa per sostanza fonica implicata. Anche di questo fenomeno, d'altra parte, andrà riscontrata la marginalità: basti pensare che ho contato, considerando in tutte e tre i libri sia le ripetizioni a contatto che quelle a distanza (almeno finché la ripresa restava sufficientemente percepibile) e sia le ripetizioni semantiche che quelle grammaticali, circa 40 casi in totale, praticamente lo stesso numero rilevato nel solo *Poema paradisiaco*, la più breve raccolta del *corpus* dannunziano. Il raffronto è in termini assoluti e di massima, ma l'entità della sproporzione basta a rendere l'idea di quanto poco Pascoli punti su questo tipo di interazione dinamica tra ripetizioni e piano metrico-sintattico (cfr. III 1, 3.). Ecco comunque alcuni esempi:

le invidiate rose centofoglie
colgano a una

a una: al freddo sibilare del vento
che l'arse foglie a una a una stacca, [Rosa di macchia]

Le serpi *si sono destate*

Ancor le fanciulle *si sono*
destate, ma per un momento: [Canzone di marzo]

lontano lontano lontano
si sente sonare un campano.

Ma il suo campanaccio *si sente*

sonare continuamente.

[*La servetta di monte*]

*Schiuma, la rena lega! Uomo, la rena
lega le ruote! Il po' di via che resta,*

[*L'asino, c. d. t.*]

sul *rosso fuoco* si gettò fischiano.

Nella spelonca il biondo fabbro, attento,
movea, tra l'invisibile acqua e il *rosso*
fuoco, due braccia che battean per cento.

[*Le armi*]

Un ultimo fenomeno di rilievo (benché non particolarmente diffuso in assoluto) legato agli effetti dinamizzanti dell'*enjambement* sulle strutture iterative è quello dei parallelismi sintattici con ripetizione di lessemi a contatto – al limite solo di una particella grammaticale – e inarcatura a colpire almeno una delle due occorrenze. L'interesse nei confronti di questo modulo, in realtà, è dovuto all'alta frequenza (più della metà dei casi) con cui l'inarcatura colpisce la prima occorrenza, con la seconda a seguire linearmente e a fungere da momento ricompositivo, secondo una struttura così schematizzabile: “*x / di y, w di z*”. Come per le anafore metriche (cfr. più sopra), l'elemento dinamico introduce una scossa rispetto alla struttura iterativa di base, scossa che però la seconda occorrenza si incarica di attenuare, ripristinando, rispettivamente, l'anafora pura o la sequenza sintagmatica non inarcata. È la differenza che passa tra una ripetizione come questa:

Noi ci vedemmo, o giovine, *alla* fiera
di Castiglione, *all'osteria* di Betto.

[*Il cacciatore*]

E quest'altra, dalla configurazione speculare:

E pieno il prato è già di trilli, *e pieno*
il grano è già di lucciole, e su l'aie

[*La calandra*]

Nel secondo caso l'*enjambement* scioglie la rigidità parallelistica e apre allo sviluppo del verso successivo, che peraltro prosegue la serie polisindetica; nel primo, invece, l'iterazione del sintagma ripristina la linearità della struttura “*a x di y*”, con un effetto di stabilizzazione rafforzato dal punto fermo. È vero che non sempre la sintassi collabora in modo così diretto all'attenuazione o al rafforzamento del dinamismo, ma è evidente che la prima delle due configurazioni porta con sé un elemento statico che ne propizia la collocazione

in chiusura del movimento sintattico. Lo dimostra questa serie parallelistico-iterativa dal *Ciocco*, la cui ampiezza costituisce un *unicum* nelle tre raccolte pascoliane:

ella vedeva brividi *da* squamme
verdi di draghi, E svincoli *da* fruste
rosse d'aurighi, E lampi *dalle* frecce
de' sagittari, E sprazzi *dalle* gemme
delle corone, E guizzi *dalle* corde
delle auree lire; E gli **occhi dei** leoni
vigili E i sonnolenti **occhi dell'**orse.

L'elenco si assesta da subito sulla configurazione inarcata, che nell'iterazione continua, nelle anafore sintattiche della congiunzione e in quelle metriche della preposizione (quarto quinto e sesto verso), nelle corrispondenze foniche e nella simmetria delle sdruciole («brividi da squamme [...] svincoli da fruste»), conferisce già a questi versi un andamento sì incalzante ma anche tendenzialmente monotono e bloccato. In ogni caso, quanto di ancora mosso restava nell'attrito fra piano metrico e piano sintattico si acquieta definitivamente nell'ultimo verso e mezzo, con il primo sintagma ancora marcato da un *enjambement* («e gli occhi dei leoni / vigili») e il secondo invece lineare a concludere con il punto fermo l'intera sequenza. Inoltre, la disposizione chiastica degli attributi, così come lo scontro d'arsi in 6^a e 7^a sede dell'ultimo verso, a riprodurre la clausola esametrica, collaborano in modo forte all'effetto di chiusura.

Altri esempi di questo modulo (tra parentesi quadre i sintagmi coinvolti dal parallelismo):

come ti vedo abbrividire [*al* vento
che ti percuote], [*all'*acqua che ti bagna]! [Il giorno dei morti]

Io t'amo perch'ora [meschino
non chiedo], [felice *non* rendo]; [Il mendico]

sebben tremassi [*all'*improvviso volo
d'una lucciola], [*a* un sibilo di vento]. [Il bolide]

– Oh! I primi caldi dopo il verno, [*e* i voli
delle farfalle], [*e* i canti dei fringuelli]! [Narcissi]

la terra e freddo è il cielo, tra [l'affanno

3. Ripetizioni attenuate

L'ultimo grande gruppo da affrontare in questo paragrafo è quello delle ripetizioni attenuate: figure iterative imperfette per posizione o per modifiche che intervengono nel corpo della parola o del sintagma ripresi. Più che sull'utilizzo dell'*enjambement* e sullo sfruttamento degli sfasamenti metrico-sintattici, è su questi procedimenti che Pascoli punta per smorzare la rigidità della ripetizione, soprattutto mediante variazioni poliptotiche.

Fra tutte, l'anafora è la figura meno coinvolta in processi di attenuazione, che comunque incidono su circa il 35% delle occorrenze in tutto il *corpus*. Casi in cui una delle due occorrenze non cade esattamente all'inizio del verso:

Ma ella *guardava* lunghe ore,
guardava il suo bimbo, e morì,
di pianto, di fame, d'amore;
e... *guarda!* il rosicchiolo è qui.

[*Il rosicchiolo*]

in te *vivono* i fauni ridarelli
ch'hanno le sussurranti aure in balia;
vive la ninfa, e i passi lenti spia,

[*Il bosco*]

– *Mamma?* – È là che ti scalda un po' di cena –
Povera *mamma!* e lei, non l'ho veduta.

[*Sogno*]

Ne sparse un po' nell'acqua, ove una fina
tela si stese. Il bollor ruppe fioco.
Ella *ne sparse* un'altra brancatina.

[*Il desinare*]

Casi invece di sostituzione paradigmatica, sinonimica o antonimica del lessema iterato, spesso in collaborazione con figure etimologiche:

– *Ci sarà?* – chiedea la cornacchia;
– *Non c'è più!* – gemea l'assiuolo;

[*Il fringuello cieco*]

Il musino aguzzo del topo
è *apparito* ad uno spiraglio.

È sparito, per venir dopo: [La servetta di monte]

*Disperò sui tramonti, e su le aurore
sperò; sì che la via sempre riprese.* [Il bordone]

«Mamma!» Rosa chiamò «non ci si mette
due gusci d'ova?» Rientrava lenta
la madre con un suo fascio di vette. [Il bucato]

gridò: «Signore, fa ch'io mi ricordi!

Dio, fa che sogni! Nulla è più soave, [L'eremita]

Infine, poliptoti e figure etimologiche, come si diceva e come si è visto anche dagli esempi appena riportati, che costituiscono comunque gli elementi di variazione principali:

Una fanciulla cuce, ed accompagna,
cantarellando, dalla nera altana,
un canto che s'alzò dalla campagna, [Vespro]

Le case eran tacite; chiare
le vie; dormiva il cane all'uscio.
In casa egli dovette entrare, [Ov'è?]

chi *lesse*, tacque, o cavaliere errante!»

«Se leggo?...» «Sai: l'incanto è rotto» «Allora?» [La felicità (PP)]

Rispetto all'anafora, relativamente più consistenti sono le epifore e le epanadiplosi attenuate, entrambe stabilmente sopra il 60% delle occorrenze fra i tre libri⁵⁸. Anche qui dominano le variazioni poliptotiche, ma non mancano, soprattutto per la prima figura, casi di altre sostituzioni paradigmatiche o di imprecisioni posizionali. Si noti comunque come proprio i poliptoti (e ciò vale anche per i casi anaforici visti sopra) accompagnino non di rado uno svolgersi logico-argomentativo del discorso, come cioè essi siano causa ed effetto dello sviluppo di un ragionamento, per quanto giocato qui nel breve spazio di due o

⁵⁸ Con l'eccezione delle epifore in *Myrica*, comunque di poco inferiori (circa la metà dei casi). La raccolta è del resto quella in cui l'epifora *tout court* ha meno spazio: tra le semantiche a contatto ho contato una quindicina di casi, contro il doppio delle occorrenze nei *Poemetti* e addirittura il triplo nei *Canti*.

tre versi⁵⁹. Qualche esempio di uscita epiforica attenuata:

due barche in panna *in mezzo all'infinito*.

E le due barche sembrano due bare
smarrite *in mezzo all'infinito* mare;

[*Dalla spiaggia*]

Oh! piange, ch  il vecchio *le toglie*
qualcosa pi  che *le togliesse*:

[*La figlia maggiore*]

Ma da te viene ci  che *ci piace*:
forse anche questo *ci piacer *. –

[*Passeri a sera*]

Chin  mio padre tentennando il capo
con un sorriso verso lei. Mia *madre*
la guard  coi suoi cari occhi di *mamma*,

[*Un ricordo*]

oh! due parole egli dov  pur *dire*!
E tu capisci, ma non sai *ridire*.

[*La cavalla storna*]

e in cuore un'acre bramosia *di sangue*;
e lo videro fuori, essi, i fratelli,
l'uno dell'altro per il volto, *il sangue!*

[*I due fanciulli*]

molti bisini, *oh yes...* No, tiene un frutti-
stendo... *Oh yes*, vende checche, candi, scrima...
Conta moneta! Pu  campar coi frutti...

[*Italy (I), c. d. t.*]

Ecco invece alcuni casi di *inclusio* imperfetta⁶⁰:

chinarsi mesti sul mio capo *chino*,

[*Anniversario (III)*]

e *passano* tra l'alta erba stridente,
e pare una fiorita il lor *passaggio*:

[*In chiesa*]

⁵⁹ Su questa funzione della ripetizione nella poesia pascoliana, si veda il prossimo paragrafo.

⁶⁰ L'*inclusio* con figura etimologica realizza un massimo di concentrazione, pur nell'attenuazione della corrispondenza iterativa, quando struttura l'adonio della strofe saffica: «e alto grida un muto / *pianto* gi  *pianto*» (*I tre grappoli*), «medita, il vecchio, rame, pei viticci / *nuovi*, pur *nuove*» (*Germoglio*), «industria te d'api / *schifa*, e tu *schifi*» (*Fior d'acanto*), «si crede / *morta* la *Morte*» (*Il pesco*). L'estrema prossimit  avvicina questa ripetizione all'eponalessi per concentrazione, mentre il poliptoto o la figura etimologica possono condurre a esiti concettosi (cfr. *Il pesco*, per quanto il nesso sia tradizionale) o contorti dal punto di vista ritmico-sintattico (cfr. l'endecasillabo precedente l'adonio in *Germoglio*, ma anche le inversioni di *Fior d'acanto*).

<i>fuggente</i> sempre e non ancor <i>fuggito</i> :	[<i>Il nido</i>]
<i>viverla</i> senza te questa tua <i>vita</i> !	[<i>Colloquio</i>]
Il <i>rosaio</i> qui non fa più <i>rose</i> .	[<i>Addio!</i>]
<i>Non torna più!</i> mormora la campana... Ma le cincie: Sì! Sì! <i>Ritornaranno!</i>	[<i>Diario autunnale (I)</i>]
<i>Vai</i> per un bosco, e senti, ove tu <i>vada</i> ,	[<i>La calandra</i>]
la <i>falce</i> sciopra, ed esso dice: Io <i>falcio</i> .	[<i>Le armi</i>]

Anche versi e sintagmi ripetuti mostrano tutto il ventaglio di possibili variazioni: sostituzioni paradigmatiche di uno o più costituenti, intromissione o soppressione di materiale linguistico, inversione dei costituenti, fino a casi più complessi quando il segmento ripetuto si amplia. Una breve esemplificazione che copra le differenti modalità:

e passa *una larva di nave*:

<i>un'ombra di nave</i> che sfuma	[<i>La sirena</i>]
<u>tante tante cose</u> che vuole ch'io sappia, ricordi, sì... sì... ma di <u>tante tante parole</u> non sento che un soffio... <i>Zvani...</i>	[<i>La voce, c. d. t.</i>]
<i>Stanco tornavo</i> , come da un viaggio; <i>stanco</i> , al mio padre, ai morti, <i>ero tornato</i> .	[<i>Sogno</i>]
che <i>sempre</i> in dubbio d' <i>aspettare</i> in vano <i>sempre aspettate</i> con pupille fisse,	[<i>La mia malattia</i>]
... <i>Tu venir qui?</i> Viene chi muore... E tu vuoi dunque <i>venir qui</i> .	[<i>Commiato</i>]
sopra le spalle <i>de' suoi pii compagni</i> ,	
<u>tra il calpestio</u> <i>de' suoi compagni</i> a schiera,	

tra il muto calpestio che dove passa,

[*Il soldato...*]

E il treno *rintrona rimbomba*,
rimbomba rintrona, ed insieme
risuona una querula tromba.

[*Notte d'inverno*]

Ma *se* al fine dei tempi *entra il silenzio?*
se tutto nel silenzio entra? la stella

[*Il ciocco*]

Frusciavan alto *i vecchi abeti tristi*,
brusivan cupo *i tristi vecchi tassi*.

[*Diario autunnale* (III)]

Lontano io vedo voi chiamar con mite
solco d'odore; *vedo voi lontano*
cennar con fiamme piccole, infinite.

[*La grande aspirazione*]

Restano da considerare due configurazioni iterative marcate in senso sospensivo e per le quali la variazione può quindi fungere da importante fattore di movimento: il ritornello e la ripresa circolare di porzioni di testo più ampie, superiori al singolo lessema.

Per la prima figura, in realtà, le attenuazioni hanno poco campo: si è detto più volte che una caratteristica saliente dei ritornelli pascoliani è proprio la regolarità tanto sintagmatica (ritorni a cadenza regolare) quanto paradigmatica (identità del segmento testuale ripetuto). Il fatto poi che le variazioni intervengano molto spesso nell'ultima battuta, con l'assenza o la riduzione del ritornello nel finale della poesia⁶¹, dà una veste regolare anche a questa eccezione.

La variazione interessa in misura decisamente maggiore le riprese circolari, che collegano *incipit* ed *explicit* di un testo. Al di là delle imprecisioni posizionali, per cui è praticamente la regola che i termini coinvolti non cadano esattamente nel primo e nell'ultimo verso della poesia, e al di là dei poliptoti e delle figure etimologiche che possono attenuare le corrispondenze lessematiche singole, mi sembra rilevante il fatto che quando a venire ripresi sono sintagmi o versi o gruppi di versi, tale ripresa non sia praticamente mai perfetta. È come se la ripetizione di un segmento testuale più ampio venisse avvertita come

⁶¹ Cfr. *I due girovagli*, *Il brivido*, *Il primo cantore*, *Notte invernale* e *Il soldato di San Piero in Campo*. Il dato percentuale, per il quale a rigore i ritornelli con variazione superano il 25%, perde di rilevanza proprio di fronte a questo fenomeno regolarizzante, così come alla conservazione della base terminale da parte di diverse ritornelli ridotti (cfr. § II 2, 1.2.). Un altro esempio indicativo è quello del *Rosicchiolo*: la parola tema torna nell'ultimo verso di ciascuna quartina, e se la corrispondenza epiforica è attenuata dal fatto che la parola cade all'interno del verso, è anche vero che essa occupa la stessa posizione sotto ictus di 5^a in ciascuno dei tre novenari: «lo vedi? un *rosicchiolo* secco # ma c'era un *rosicchiolo* duro # e... guarda! il *rosicchiolo* è qui».

eccessivamente rigida e necessitasse perciò di una modifica anche minima al fine di attenuarla. L'attenuazione si può fermare qui quanto a funzione testuale svolta, dando luogo a riprese circolari le cui modifiche interne sono poco o nulla marcate dal punto di vista semantico, come nella semplice inversione chiasmica del sonetto *Cavallino*:

O bel *clivo fiorito* Cavallino
ch'io varcai co' leggiadri eguali a schiera

So ch'or sembri il paese allor lontano
lontano, che dal tuo *fiorito clivo*
io rimirai nel limpido avvenire.

Come si vede dall'ultima terzina, un'evoluzione che risemantizza in termini di consapevolezza il poggio dell'*incipit* si è verificata, ma l'inversione del sintagma ripetuto (così come la soppressione dell'aggettivo esornativo «bel») obbedisce a esigenze indipendenti dal piano dei significati, e che saranno piuttosto metriche e/o rimiche, oltre che appunto di *variatio*⁶².

Per un caso in cui la variazione del sintagma implica al contrario variazioni semantiche di un certo rilievo, si veda, dai *Canti*, *Il viatico*:

Là, suonano a doppio. Si sente,
qua presso, uno struscio di gente,
e suona suona un campanello
sul dolce mezzodì.

quel canto, in quell'ora, s'inalzi,
portatemi, o piccoli scalzi,
portatelo anche a me quel pane,
sul vostro mezzodì.

Non solo la sostituzione aggettivale personalizza il «mezzodì» rispetto al semplice valore descrittivo (e al carattere almeno in parte esornativo dell'attributo) della prima strofa, ma segnala anche il cambio di prospettiva dell'io lirico, che nell'immaginato futuro della morte sarà ormai collocato in una dimensione spazio-temporale differente, lasciando i

⁶² Discorso simile, sempre da *Myrica* e sempre in un sonetto, per *Lo stornello*: «– *Sospira e piange*, e bagna le lenzuola / la bella figlia quando rifà il letto, – / tale alcuno comincia un suo rispetto: # Lo vuole, a stella a stella, essa contare; / ma il ciel cammina, e la brezza bisbiglia, / e quegli canta, e il cuor *piange e sospira*».

vecchi punti di riferimento ai vivi (qui i «piccoli scalzi» che accompagnano la cerimonia eucaristica)⁶³.

⁶³ «L'agg. "vostro" è riferito ai bimbi, perché il poeta sarà ormai fuori del tempo» (Nava 2001b, p. 273).

5. *Sostegno allo sviluppo del discorso*

In quest'ultimo paragrafo verranno trattati tutti i fenomeni iterativi in cui la replica del lessema o sintagma è funzionale a sostenere lo sviluppo del discorso. Tale sviluppo può avere un carattere argomentativo, nei non rari casi di meditazione lirica da parte dell'io poetante, oppure narrativo-descrittivo, quando la ripetizione accompagna il susseguirsi delle azioni o la messa a fuoco dell'ente o ambiente presentato; ma la funzione si esplica anche sul piano meramente logico-sintattico, dove la ripresa funge da connettore tra due segmenti sintattici (o metrico-sintattici) consecutivi amministrando la chiusura, il rilancio e l'apertura del discorso. In quest'ultimo caso – ma anche non di rado nei precedenti – la figura principale ed emblematica del procedimento è senza dubbio l'anadiplosi, intesa sia *strictu sensu*, secondo la definizione retorica, sia più latamente come principio generale di snodo discorsivo sostenuto se non addirittura strutturato da un'iterazione lessicale.

1. *Anadiplosi*

Proprio dalla ripetizione a cavallo di segmenti metrici e/o sintattici consecutivi conviene partire. Soprattutto nei *Canti* abbondano le anadiplosi pure, magari con variazioni poliptotiche a rafforzare il senso di una progressione discorsiva:

per altri: tutto il giorno *hanno agucchiato*,
hanno agucchiato sospirando insieme. [Il giorno dei morti]

stringi qualcosa, dimmi *cosa ci hai!*
Cosa ci ha? cosa ci ha? Vane domande: [Morto, con geminazione]

Solo, là dalla siepe, è il *casolare*;
nel *casolare* sta la bianca figlia;
la bianca figlia il puro ciel rimira. [Lo stornello, con gradatio]

Cantavi; la tua voce era *lontana*:
lontana come di stornellatrice [Lontana]

ora recise dalla liscia *accetta*:
lucida *accetta* che alzata a due mani

spaccava i ciocchi e ne faceva le schiampe.
Le schiampe alcuno accatastò; poi altri
se le portò nella legnaia opaca. [Il ciocco, con gradatio]

Ecco: al cuculo egli cedette il *giorno*,
e di *giorno* non volle cantar più. [L'usignolo e i suoi rivali]

Se n'è partita la tribù, da *tanto!*
tanto, che forse pensano al ritorno, [In ritardo]

Non entri? Anche tu *piangerai*.
Ma il *piangere* è buono, lo sai; [La messa]

La quercia ha il musco e l'edera, di *verde*:
sui *verdi* rami ha un suo gran rosso manto. [Nell'orto]

frullano, entrano, affondano *in un pino*:
nel pino solo in mezzo alla radura. [L'albergo]

che squilli ultimo, il cigno agita *l'ale*:
l'ale grandi grandi apre, e s'allontana, [Il transito]

gli altri seduti entro la casa *nera*,
più *nera* sotto il bianco orlo del tetto. [Italy (I)]

Molto diffuse nell'intero *corpus* sono anche le anadiplosi solo sintattiche, giocate a cavallo di pause intraversali (e qui sono invece i *Poemetti* a spiccare per incidenza del modulo):

quand'ella *rise*; *rise*, o rondinelle
nere, improvvisa: ma con chi? di cosa? [Con gli angioli]

Sognate biondo: nelle vostre teste
non un fil *bianco*: *bianche*, nel giardino,
sono sì quelle ch'ora vi tendeste,
fascie di lino. [Canzone di nozze]

Nella via sola, dopo il soprassalto
di pianto, tutti quattro, orfani già,
guardammo ancora. E poi *guardammo* in alto
cader le stelle nell'oscurità. [Il ritratto]

quel gridìo! – Seminate! Seminate! –

credei *sentire*. Poi, *sentii* ier sera
passar su casa un lungo rombo d'ale:

[*Nei campi*]

Un grillo ora trillava, ora d'un tratto
taceva: *come?* *Come* se li presso
fosse venuto chi sa chi, d'appiatto.

[*Suor Virginia*]

E non si vede, nel campetto, nulla,
altro che *fiori*; ma tra i *fiori* rossi
è inginocchiata a terra una fanciulla.

[*Le armi*]

Non dorme, *vedi. Vedi*, dal cantone

sgrana que' suoi due fiori di pervinca.

[*Italy (II)*]

Due realizzazioni particolari dell'anadiplosi sintattica consistono nel localizzare la figura nella parte finale o nella parte iniziale del verso (stilemi segnalati da Stussi 1982, pp. 243-245). Nel primo caso accade di solito che la seconda occorrenza del lessema, in punta di verso, sia seguita da un *enjambement*, dando luogo a una configurazione dinamica in cui anche la dialettica tra arresto e rilancio sottesa all'anadiplosi viene in qualche modo replicata: a una prima pausa interna al verso segue una riapertura del movimento sintattico tramite ripresa, ripresa che però si scontra subito con un'altra interruzione, questa volta il bianco di fine verso; e tuttavia, proprio l'inarcatura sfuma questa seconda pausa, consentendo alla corrente discorsiva di travalicare le partizioni metriche. Qualche esempio: «Ma non per me, non per me *piango*: io *piango* / per questa madre che, tra l'acqua, spera» (*Il giorno dei morti*, con *correctio*), «Si: era presa in una mano molle, / manina ancora *nuova*, così *nuova* / che tutta ancora non chiudeva a modo» (*Un ricordo*, con *gradatio*), «Morta! Sì, morta! Se *tesso*, *tesso* / per te soltanto; come, non so» (*La tessitrice*), «A monte, a mare, ella *guardò*; *guardato* / ch'ebbe, ella disse (udiva sui marrelli) (*L'alba*), «rimbombò cupa, e mosse *il vento*, e *il vento* / sul rosso fuoco si gettò fischiando» (*Le armi*).

La seconda tipologia, quantitativamente più diffusa, è in qualche modo speculare alla precedente. Qui la prima occorrenza costituisce il *rejet* di un verso inarcato, e la pausa immediata interrompe la continuità promossa dall'*enjambement*; in questo caso è invece la ripresa a sciogliere l'irrigidimento momentaneo in una ripartenza ariosa che copre tutta la parte restante del verso: «E tutto albeggia e tutto tace. Il fine / è *questo*, è *questo* il

cominciar d'un rito?» (*Vagito*), «*virb...* disse una rondine; e fu // giorno: un giorno di pace e lavoro» (*Alba*, c. d. t.), «Le case fece la tua gran mano / pei *tetti*, e i *tetti* per noi copri» (*Passeri a sera*), «ma egli ancor cerca, ancor pensa / *al niente*, *al niente* che gli occorre» (*Il viatico*), «tra campi di giallo fiengreco, *mi trovo*; *mi trovo* in un piano che albeggia, tra il verde, di chiese» (*Le rane*), «tornaste alle sonanti camerate // oggi: ed oggi, più alto, *Ave*, ripete» (*Digitale purpurea*, c. d. t.), «Maria guardava. Due rosette rosse / *aveva*, *aveva* lagrime lontane» (*Italy I*).

1.1. Ripetizioni e dialoghi

Un tipo di ripetizione non riducibile all'anadiplosi in senso stretto (benché talvolta si serva di questa figura) ma obbediente a un principio analogo è quello che istituisce corrispondenze lessicali tra due battute consecutive di discorso diretto. La ripresa apre o comunque guida la risposta della seconda voce, costituendo così sia un richiamo strutturale coesivo, sia il fulcro costruttivo della replica dialogica, che proprio a partire dal lessema ripetuto calibrerà la relazione semantica con la prima battuta. Tale relazione potrà stabilirsi all'insegna della continuità o della reciprocità:

– Al santo monte *non verrai*, Belacqua? –

Io *non verrò*: l'andare in su che porta?⁶⁴

[*Gloria*]

«Bello, ma dica: quello del Fusari...»

«Questo è un *hammerless!*» «Quello non ha cani».

«Questo è inglese!» Ah! inghilese! «Di Field, cari!»

[«*The Hammerless Gun*»]⁶⁵

Tu ci vedrai passando» «*Io vi vedrò*».

[*Un ricordo*]

«Fratello, ti do noia ora, se *parlo?*»

«*Parla*: non posso prender sonno» «Io sento

[*I due orfani*]

Ma anche dell'opposizione e del rovesciamento⁶⁶:

⁶⁴ È questo uno dei rari esempi myricei, raccolta dove del resto la modalità dialogico-narrativa è assai meno presente rispetto alle altre due del *corpus*.

⁶⁵ Il corsivo è del testo. Si vedano anche le riprese, per lo più anaforiche, dei deittici tra le varie battute.

⁶⁶ Certi intrecci dialogici dei *Poemetti* possono dar luogo a situazioni più varie. Si vedano questi versi, da *Digitale purpurea*: «I due occhi semplici e modesti / fissano gli altri due ch'ardono. “E mai / non ci tornasti?” “Mai” “Non le vedesti // più?” “Non più, cara” “Io sì, ci ritornai; / e le rividi le mie bianche suore». Le battute iniziali si svolgono all'insegna della conferma, con la ripetizione di «mai» e «Non più» da parte

– *Ci sarà?* – chiedea la cornacchia;
– *Non c'è più!* – gemea l'assiuolo; [Il fringuello cieco]

«Finch... finché *non vedo*, non credo»
però dicevo a quando a quando.
Il merlo fischiava: – *Io lo vedo* –; [Il fringuello cieco]

Felice te che a quello che rimpiango,
così da presso, al limitar, *rimani!* –
– *Misero me, che* fuori ne rimango,
così lontano come i più lontani! [Giovannino]

L'ultimo esempio, con il rovesciamento dello schema del *makarismós* (Mengaldo 2013, p. 187), e in particolare con il valore psicologico tutto negativo di cui il verbo *rimanere* è caricato nella replica, mostra come la ripresa oppositiva possa avvicinarsi o addirittura coincidere con l'antanaclasi⁶⁷. Ciò avviene non solo tramite l'enfasi con cui un lessema della prima battuta viene potenziato nella seconda, ma anche attraverso una simile connessione iterativa tra piano dialogico e piano extra-dialogico (si veda, tra gli esempi seguenti, quello da *Conte Ugolino*):

Risposi: «Sei bimba e non sai
Per sempre che voglia dir mai!»
Rispose: «Non so che vuol dire?
Per sempre vuol dire Morire... [Per sempre, c. d. t.]

Oh! quella casa è senza focolare:
non c'è, fuor che silenzio, altro, di là –

Scosse i capelli biondi di su gli occhi.
– No! – mi rispose: – *là c'è* il camposanto. [Giovannino]

era un *fanciullo*. «*Quello*» io chiesi «in faccia
a noi?» «Sì, *quello*» «*Quel fanciullo?* il Conte
che rode il teschio nell'eterna ghiaccia?» [Conte Ugolino]

della seconda voce (appartenente a Rachele), ma alla fine la prima donna, Maria, riprende le proprie domande attraverso i termini chiave «ritornai» e «rividi» stabilendo un'opposizione semantica nei confronti della compagna, opposizione che va subito a iscriversi nel sistema di antitesi strutturante l'intero poemetto.
⁶⁷ L'antanaclasi o *reflexio* è una «diafora dialogica», che ha luogo «quando, in uno scambio di battute, l'interlocutore “rivolta” un'espressione usata dall'altro partecipante al dialogo, in modo da darle un senso diverso» (Mortara Garavelli 2015, p. 214).

Un altro impiego interessante delle ripetizioni dialogiche è quello che consente lo scambio tra la dimensione pre- o post-grammaticale e quella semantica standard. Ciò è evidente nell'incontro problematico, con conseguente tentativo di interpretazione, tra l'inglese di Molly e l'italiano della nonna nel finale del canto I di *Italy*, e si noti come il fitto intreccio di ripetizioni aiuti a gestire il passaggio agendo non solo sulle parole chiave delle battute dialogiche («Die» e «morire»), ma anche su tutta la pragmatica del recitativo, sui gesti a cui la bimba ricorre per farsi comprendere e sulle reazioni progressive della nonna (c. d. t.):

«Die?» «E che t'ho a dir io povera donna?»

La bimba allora chiuse un poco gli occhi:

«Die! Die!» La nonna sussurrò: «dormire?»

«No! No!» La bimba chiuse anche più gli occhi,

s'abbandonò per più che non dormire,

piegò le mani, sopra il petto: «Die!

Die! Die!» La nonna balbettò: «morire!»

«Oh yes! Molly morire in Italy!»

Per esempi di relazione stabilita con il piano pre-grammaticale, invece, cfr.: «quando voi direte / pian piano: È vero che non s'è più soli? / Sì, sì, diranno [*scil.* le rondini], vero ver...» (*Canzone di nozze*, c. d. t.) e «odo / già la prima voce del cucco... / cu... cu... io rispondo a suo modo: / mi dice ch'io cucchi, e sì, cucco. // Sì, ti cucco, vite» (*La vite*, c. d. t.).

1.2. *Anafore a contatto con effetto di rilancio*

Un altro fenomeno riconducibile al macro-ambito dell'anadiplosi è quello delle anafore consecutive disposte a cavallo di due diverse campate sintattiche. Se il primo dei due versi coinvolti coincide con il momento di chiusura di una frase (o di un segmento frastico e intonativo ben individuato) e il secondo coincide con l'attacco di una nuova frase senza esaurirla, allora la ripresa anaforica, pur non perdendo il suo portato di cantabilità lirico-statica, funziona soprattutto da impulso alla progressione del discorso. La forma strofica ideale per questa configurazione è la quartina, quasi naturalmente portata all'articolazione

sintattica in due distici⁶⁸ per i quali l'anafora ai vv. 2-3 può fungere da punto di snodo:

Va sempre, s'affretta, ch'è l'ora,
con una vertigine molle:
con qualche suo fremito incuora
la pentola grande che bolle.

[*La canzone del girarrosto*]

I Terreni parlano ai Celesti,
quando, o Terra, ridiventi nera;
quando sembra che l'ora s'arresti,
nell'attesa di ciò che sarà.

[*L'imbrunire*]

È un muletto per il sentiero,
che s'arrampica su su su;
che tra i faggi piccolo e nero
si vede e non si vede più.

[*La servetta di monte*]

Non si prepara a rifiorire il prato:
viene la brina e mangia ogni suo stelo.
Viene la brina, ed anche viene il gelo...
– *E così dunque non accadde allora?* –

Ma il monte allora ritornò turchino,
E FIORIRONO i peschi e gli albicocchi.
ERA FIORITO il mandorlo e il susino,
metteva il melo foglie e fiori agli occhi.

[*Nell'orto, c. d. t.*]

La simmetria può risultare anche da altre tipologie strofiche, purché costituite da un numero pari di versi, come questa sestina che presenta due rilanci anaforici consecutivi ai vv. 3-4 e 4-5⁶⁹:

E gradidò nel bosco la cornacchia:
il sole si mostrava a finestrelle.
Il sol dorò la nebbia della macchia,

⁶⁸ E particolarmente in Pascoli, cfr. Pazzaglia 1974, p. 93 (e nota 23).

⁶⁹ Ma per esempio nelle sestine di *In cammino* tali rilanci non individuano sezioni equivalenti: «Pensa: un'occhiata quale passeggero, / vana, ha gettato a passeggero in via, / è la sua vita, e impresse nel pensiero / l'orma che lascia il sogno che s'oblia; / un'orma lieve, che non sa se sia / spento dolore o gioia che non fu»; e anche (a meno di non voler considerare l'anafora della preposizione ai vv. 4-5): «Tra le serene costellazioni / vanno e la nebbia delle lande strane; / vanno incessanti a tiepidi valloni, / a verdi oasi, ad isole lontane, / a dilagate cerule fumane, / vanno al misterioso Timbuctù.».

poi si nascose; e piovve a catinelle.
Poi tra il cantare delle raganelle
guizzò sui campi un raggio lungo e giallo.

[*Pioggia*]

Accade poi che il modulo occorra nella variante a tre versi anaforici consecutivi. Tenendosi alle sole quartine, ancora la tipologia strofica più coinvolta, la struttura che si viene a creare è quella di una coppia anaforica chiusa sul piano sintattico-intonativo che copre il primo distico della strofa e che, tuttavia, la terza occorrenza dell'anafora riapre lanciando un nuovo movimento sintattico che si conclude con la fine della quartina. Si percepisce insomma una volontà di attenuare – se non proprio contraddire – l'assetto centripeto del distico anaforico, non però privandolo della sua autonomia sintattica e intonativa, bensì sovraccaricando la struttura iterativa e facendola esorbitare dalla misura in cui sembrava pacificata. Anche in questo caso la dialettica tra apertura e chiusura, progressione e stasi, si fa sottile: se è chiaro che, nell'economia dell'intero testo, una sequenza di tre versi anaforici costituisce un momento di deciso arresto del flusso discorsivo, è altrettanto vero che a un'analisi più ravvicinata, che si rivolga all'unità strofica, la configurazione appare nettamente più mobile, grazie al rilancio promosso dall'ultima occorrenza anaforica che avvicina, per effetto prodotto, questo fenomeno iterativo al meccanismo dell'anadiplosi. Qualche esempio⁷⁰:

Come col dolor tuo mi consolavi,
come, o cuore vivente oltre il destino!
come al tuo collo ti tornai bambino
piangendo il pianto che su me versavi!

[*Anniversario* (III)]

Per noi prega, o santa Vergine,
per noi prega, o Madre pia;
per noi prega, esse ripetono,
o Maria! Maria! Maria!

[*Le monache di Sogliano*]

sentivo il cullare del mare,
sentivo un fru fru tra le fratte;
sentivo nel cuore un sussulto,

⁷⁰ Va poi specificato che il rilancio iterativo non consiste per forza di cose in una terza anafora. Si danno casi di ripresa più libera, per posizione e/o per variazioni poliptotiche, che talvolta può anche non riguardare i lessemi dell'anafora precedente: «*Vien* dal lido solatio, / *vien* di là dalla giuncaia, / lungo *vien* come un addio, / un cantar di marinaia» (*La baia tranquilla*), «*fa* il bucato e la cucina, / *fa tutto* al modo d'allora. / Pensa a tutto, ma non pensa» (*La tovaglia*), «*Dio*, fa che sogni! Nulla è più soave, / *Dio*, che la fine del dolor; ma molto / duole obliarlo; ché gettare è grave» (*L'eremita*).

com'eco d'un grido che fu.

[L'assiuolo]

*E l'acqua cade su la morta estate,
e l'acqua scroscia su le morte foglie;
e tutto è chiuso, e intorno le ventate
gettano l'acqua alle inverdite soglie;*

[In ritardo]

1.3. Ripetizioni e incisi

Incisi e parentetiche possono interagire variamente con i fenomeni di ripetizione. Un modulo vicino al principio dell'anadiplosi consiste nel riprendere e rilanciare il discorso recuperando il lessema o sintagma su cui la linea frasale si era interrotta per fare posto all'inciso. Caso raro rispetto alle figure iterative trattate in questo paragrafo, la raccolta più colpita risulta *Myricae*, che peraltro esibisce questo fenomeno proprio in apertura di libro, interessando i primi due versi del *Giorno dei morti*: «Io vedo (come è questo giorno, oscuro!), / vedo nel cuore, vedo un camposanto»⁷¹. Ecco altri esempi: «tu sorgi e... *Triste*, su la mensa ingombra, / delle morenti lampade lo svolo / lugubre, lungo! *triste* errar nell'ombra» (*Convivio*), «*Noi*, mentre il mondo va per la sua strada, / *noi* ci rodiamo, e in cuor doppio è l'affanno» (*Il cane*), «— *Sola* (o Dio! *bubbola e tuona!*) / *sola* va la reginella» (*A nanna*), «*dritto e solo* (passava in fretta / l'acqua brontolando, Si beve?); // *dritto e solo*, con un gran pianto / d'avere a finire così, / mi sentii d'un tratto daccanto» (*La voce*), «*Pregava* (tuo padre non c'era) / *pregava*; ma quella preghiera / s'è forse smarrita laggiù» (*La messa*), «Non però *questa* (io m'interruppi) *questa* / che non ha frutti ai rami e fiori al piede» (*Il vischio*)⁷².

Se la ripresa lessicale, invece, non si verifica successivamente ma all'interno dell'inciso, essa può obbedire all'esigenza di creare una corrispondenza più stretta tra due piani narrativo-descrittivi simultanei: «Non i loquaci spettator che suole, / avrà sui merli il volo de' rondoni / (uno *svolio* di moscerini al sole // par di lontano sopra i torrioni / del castelliccio)» (*L'albergo*); oppure a un intento esplicativo: «Egli coglieva ed ammucchiava al

⁷¹ Un'altra peculiarità myricea è quella di presentare una poesia, il madrigale *Ti chiama*, interamente strutturata su questo modulo. Il testo si apre con una notazione temporale e un soggetto subito presentato ma tenuto in sospenso da una lunga parentetica, che si estende dal v. 1 al v. 8; successivamente, il v. 9 riprende il sintagma iniziale variando leggermente il riferimento temporale (con allusione, forse, al tempo trascorso durante la sera domestica descritta nella parentesi) e iterando il soggetto, che nel verso conclusivo troverà il proprio completamento verbale: «*Quella sera i tuoi vecchi* (odi? ti chiama / la cara madre: al fumo della bruna # bruchi la sussurrante famigliola), / *quella notte i tuoi vecchi* un dolor pio / soffocheranno contro le lenzuola».

⁷² Per questo fenomeno cfr. anche Beccaria 1970, p. 72 e, con una prospettiva più ampia, rivolta alla lirica italiana tra Otto e Novecento, Zoccarato 2015, pp. 160-162.

suolo / secche le foglie del *suo marzo* primo / (era il *suo nuovo marzo*), il rosignolo, // per farsi il nido» (*L'usignolo e i suoi rivali*); o ancora, benché sia più raro, alla volontà di caricare il passaggio di enfasi patetica: «La vita / che *tu* mi desti – o madre, *tu!* – non l'amo» (*Colloquio*).

2. Riprese interstrofiche

Meritano una trattazione a parte tutte quelle tipologie iterative che istituiscono un collegamento tra la fine di una strofa e l'inizio della strofa successiva. Anche queste riprese, che possono peraltro acquisire un valore strutturante nell'organizzazione testuale⁷³ e che pur liberamente fanno riferimento al meccanismo delle *coblas capfinidas*, obbediscono al medesimo principio di lascia-e-prendi che governa l'anadiplosi, benché naturalmente non sempre la connessione venga stabilita tra l'ultima e la prima parola delle rispettive strofe. Al di là delle figure retoriche di volta in volta implicate, comunque, tali riprese producono quasi sempre un effetto ben percepibile di riapertura e rilancio del discorso.

La sovrabbondanza delle connessioni interstrofiche in tutto il *corpus* rende impossibile un'esemplificazione minimamente esaustiva. Mi terrò quindi alle ripetizioni semantiche, e anche tra queste mi soffermerò solo su alcune tipologie particolarmente connotate. Troviamo innanzitutto vere e proprie anadiplosi interstrofiche, senza dubbio il tipo retorico

⁷³ Come nel caso di D'Annunzio, ciò avviene quando le riprese interstrofiche spiccano, all'interno di una poesia, per insistenza o per rilievo strutturale della posizione. Quest'ultimo è il caso soprattutto di alcune liriche myricee, per lo più sonetti dove la ripresa a contatto lega fronte e sirma, cfr. per esempio *Rio salto*: «scorgevo l'ombra *galoppar* sull'onda. // Cessato il vento poi, non di *galoppi*», o *Lo stornello*: «e le rincresce avere a dormire *sola*. – // *Solo*, là dalla siepe, è il casolare», ma anche una ballata con collegamento ritornello-stanza: *Gloria*: «– Al santo monte *non verrai*, Belacqua? – // Io *non verrò*: l'andare in su che porta?» e un rispetto con tutte le strofe interconnesse: «a una a una *miete quelle spighe*; // *miete, e le spighe* restano pur quelle: / *miete e lega coi denti le mannelle*; // e *le mannelle* di tra i *denti* suoi», *Il piccolo mietitore*). Spiccano poi le riprese lessicali tra sezioni contigue in particolare nei *Poemetti*, e qui il testo per il quale la ripresa inter-sezione diventa principio strutturale per dimensioni poderoso (benché non esclusivo) è senz'ombra di dubbio *Italy*. Il primo canto è composto da nove sezioni, ciascuna collegata alla precedente da una doppia rima identica, secondo questo schema (qui passaggio tra la sezione I e II): «sembrava quasi abbandonarsi al *sonno*, / sotto l'ombrella. Fradicio e contento // veniva piano dietro tutti il nonno. // Salivano, ora tutti dietro il nonno, / la scala rotta. Il vecchio Lupo in basso / non abbaì; scodinzolò tra il *sonno*». Le eccezioni sono date dai passaggi tra le sezioni III-IV e VI-VII, dove alla doppia rima identica si sostituisce l'anadiplosi di «Italy»: proprio l'anadiplosi della parola-titolo marca così la tripartizione equivalente (3+3+3) del canto. La stessa anadiplosi, rafforzata anche dalla ripresa di «*Molly*» connette tra loro il primo e il secondo canto, suddiviso a sua volta in venti – e tendenzialmente più brevi – sezioni. Qui il ruolo strutturante delle ripetizioni lessicali non copre tutti i passaggi, e alle anadiplosi o comunque repliche a contatto (cfr. la serie dalla parte X alla XIII, ma anche il passaggio XVII-XVIII) si affiancano riprese a distanza, di tipo anaforico (cfr. V-VI, ancora XVII-XVIII, XVIII-XIX) o epiforico (cfr. VI-VII), senza contare casi non marcati per posizione ma tematicamente significativi (cfr. la ripresa di «nido» tra VII e VIII e la disgiunzione «nonna» - «focolare» tra IX e X). Completa il sistema l'epifora che connette primo e secondo canto, chiusi rispettivamente su ««*Oh yes! Molly morire in Italy!*»» e ««*Tornerai, Molly?*»» Rispondeva: – Sì! →» (c. d. t.): si stabilisce così una corrispondenza che sigilla l'avvenuto passaggio simbolico del poemetto, con la morte della nonna (canto I) a fungere da sacrificio che libera la nipotina dallo stesso destino (canto II).

più diffuso (si resta sul 36% in ciascuna delle tre raccolte): «stingesi, e muore. // Muore? Anche un sogno, che sognai! Germogli» (*Germoglio*), «Non so; non ricordo: piangevi. // Piangevi: io sentii per il viso» (*Il bacio del morto*), «fiamma che scoppia. // Scoppia con gioia stridula la scorza» (*Il castagno*); «ch'è ciò che ci vuole. // Sì, ciò che ci vuole. Le loro» (*Canzone di marzo*), «bisbigli, con le sue dolci parole: // dolci parole dette per gli assenti» (*La mia malattia*), «d'un vago ricordo che dorma; // che dorma nel cuore ed esali» (*Il sogno della vergine*), «dormono in lunghe file, come stanchi; / stanchi di voli, ora sognati almeno» (*Diario autunnale IV*); «gettan ombre di pii segni di croce... // segni di croce, sul morir del giorno» (*Il soldato...*), «tra un lungo dei fanciulli urlo s'inalza. // S'inalza; e ruba il filo dalla mano» (*L'aquilone*), «una fanfara / che corre il cielo rapida? È il fringuello. // Fringuello e cincia ognuno già prepara» (*Italy II*). Già da questa esemplificazione parziale, peraltro, è possibile riconoscere la varietà di esiti stilistico-retorici a cui il modulo viene piegato, dalla messa in dubbio alla conferma, dalla precisazione ragionativa al rilancio narrativo alla messa a fuoco sensibile dell'ente⁷⁴.

Seguono i rilanci anaforici, che di fatto costituiscono la variante interstrofica del modulo visto al punto 1.2.: «venne il suo bimbo e chiese la novella. // Venne ai suoi piedi: ella contò del Topo» (*Dopo?*); «porti la pelle de' tuoi piedini; // porti le scarpe che mamma ti fece» (*Valentino*), «quando vi sente, pensa alle grasce: // quando vi sente, pensa ai padroni» (*Primo canto*); «Via via / si sentì la campana di San Vito, // si sentì la campana di Badia» (*L'Angelus*), «vanno a far l'erba sul cader del sole. // Vanno, appuntata al fianco la gonnella» (*Le armi*). Abbastanza diffuse, in particolar modo, come del resto i rilanci anaforici, nei *Poemetti*, sono anche le connessioni epiforiche, la maggior parte delle quali presenta la configurazione con *enjambement* a seguire la seconda occorrenza. L'inarcatura, attenuando il senso di arresto veicolato dall'epifora, rende ancora più incisivo l'effetto di rilancio in apertura della nuova strofa: «il campo è bianco, nera la sementa. //

⁷⁴ Il movimento lascia-e-prendi dell'anadiplosi è ulteriormente sottolineato in presenza di un particolare modulo, che non si limita alle riprese interstrofiche ma riguarda le anadiplosi *tout court*, consistente nell'iterazione di un sintagma a costituenti invertiti (modulo già segnalato da Stussi 1982, p. 247). In questi casi, la relativa chiusura immanente a una figura come il chiasmo viene contraddetta dalla collocazione interstrofica e interfrastica, e il movimento portato dall'inversione dei costituenti, così come la messa in evidenza innanzitutto grafica dell'anadiplosi stessa, esaltano l'impressione rilanciante della costruzione. Esempi con anadiplosi interstrofiche: «il Carro è fermo e spia l'ombra che sale. // Sale con l'ombra il suon d'una cascata» (*Il santuario*), «facemmo un tanto mesto ritorno: / ritorno tanto mesto, sebbene» (*Il nido di farlotti*), «ce n'è nei cardi. Cerca. A te le canso. // Le canso a te, mia pastorella bruna» (*Il vecchio castagno*). Esempi invece con anadiplosi intersversali: «Non i miei morti. Stretti tutti insieme, / insieme tutta la famiglia morta» (*Il giorno dei morti*), «S'ode qui l'erba che cresce: / crescer l'erba e i rosolacci / qui, di notte, al tempo buono» (*I due girovagli*, con disgiunzione), o con anadiplosi solo sintattiche: «“Che hai?” “Ho, che leggemmo nel giornale» (*Un ricordo*), «E tu che mugli, mugli tu per fame / o per freddo, vacchina dello stento?» (*Il vecchio castagno*).

D'inverno egli ara: *la sementa nera / d'inverno spunta [...]*» (*Il piccolo aratore*, con inversione chiasmica); «tu chiudi gli stami / *di fuoco: // le miche di fuoco / coi lunghi tuoi petali*» (*Il croco*); «quei colpettini al grande uscio del cielo. || *Tum tum...* Di là, con tutto quel gran cielo / alla finestra [...]» (*Suor Virginia*, con connessione; c. d. t.)⁷⁵.

Concludono questa rassegna per figure retoriche le ripetizioni interstrofiche con connessione o disgiunzione di due lessemi o sintagmi. Se questa seconda tipologia spinge già di per sé allo sviluppo analitico del discorso (cfr. più sotto), è interessante notare come la connessione vada incontro, invece, a una tendenziale rifunzionalizzazione promossa dalla posizione in attacco di strofa. La ripresa con concentrazione sintetica fa da ricapitolazione di due o più nuclei lessicali-semantiche, ma il valore conclusivo di tale ricapitolazione è contraddetto dalla riapertura del movimento metrico-sintattico che proprio la ripetizione promuove. Alcuni esempi, che per maggiore evidenza scelgo tra le riprese a contatto:

Quel flebile suono è del *vento*,
quel labile tuono è del fiume.

È il fiume ed è il *vento*, so bene,
che vengono vengono, intendo,
così come all'anima viene,

[*Notte d'inverno*]

dove d'un solo tratto sei *becchi*
s'aprono a un solo grillo che viene!

viene nel *becco* vostro, che intanto
state sur una vetta vicina

[*Il nido di «farlotti»*]

E con loro godeva il solicello
di fin d'ottobre, tra i *castagni*, sotto
il re di tutti, un vecchio mondinello.

Sotto il re dei *castagni*, sur un grotto

⁷⁵ Questa costruzione con *enjambement* a seguire non si limita alle sole connessioni epiforiche, ma è riscontrabile anche in casi di ripresa libera, quando cioè la seconda occorrenza si trova in punta di verso mentre la prima ha una collocazione non marcata. Il fenomeno è, se non sbaglio, assente dai *Poemetti*, assenza però compensata dal maggior numero, in quella raccolta, di riprese epiforiche seguite da inarcatura. Ecco comunque qualche esempio: «*il paese* ove, andando, ci accompagna / l'azzurra vision di San Marino: // sempre mi torna al cuore *il mio paese* / cui regnarono Guidi e Malatesta» (*Romagna*), «scorgevo l'ombra *galoppar* sull'onda. // Cessato il vento poi, non di *galoppi* / il suono udivo, né vedea tremando» (*Rio salto*), «Oh! se, *rondini rondini*, anch'io... // io li avessi quattro *rondinotti* / dentro questo nido mio di sassi!» (*Addio!*, si noti anche l'anadiplosi interstrofica), «ch'oltre la *scuola* fosse tanto cielo. // Si ronza: non altro. Fra due *scuole* / già chiuse, una di fronte, una alle spalle» (*Il ritratto*).

pieno di museo, si siede Viola,

[*Il vecchio castagno*]

L'ultimo esempio che riporto mostra il ricorso in sequenza di una ripetizione disgiuntiva e di una connettiva, entrambe a cavallo di strofa:

canta passando a piè dei monti il fiume.

Passa sotto la gran Pania alla Croce
cantando, ed una lunga nube appare,
bianca di sole, al suo passar veloce.

Passa cantando: Al mare! Al mare! Al mare!
e l'Alpe azzurra ne rimbomba in cerchio,
e il cielo azzurro vede là fumare

[*Italy (II)*]

2.1. *Fenomeni di ripresa in attacco di strofa*

Tratterò ora di alcune configurazioni iterative non sempre riconducibili a una figura di ripetizione tradizionale e tuttavia più o meno marcate nel senso di quel supporto allo sviluppo sintagmatico del testo che è oggetto di questo paragrafo. Ad accomunarle c'è inoltre il fatto che ciascuna di esse interviene variamente in corrispondenza dello stacco interstrofico.

2.1.1. *Rilanci dopo coppie anaforiche*

Si è visto più sopra (1.2.) che un distico anaforico può essere seguito, dopo una pausa sintattico-intonativa media o forte, da un'altra anafora che ha, fra le altre, una funzione di rilancio. Il fenomeno – con l'eventuale variante di ben tre versi anaforici prima dello stacco – è attestato anche a cavallo di due strofe consecutive e, quando ciò accade, tale funzione di collegamento e rilancio risulta ancor più evidenziata, anzitutto perché più netta è la prossimità del modulo con il principio generale dell'anadiplosi che si sta verificando qui:

*per questa madre che, tra l'acqua, spera,
per questo padre che desia, nel fango;*

per questi santi, o fratel mio, che vivi;

di cui morendo io ti dicea... ma era

[*Il giorno dei morti*]

Due barche stanno immobilmente nere,
due barche in panna in mezzo all'infinito.

E le *due barche* sembrano due bare

[*Dalla spiaggia*]

Io non credeva, fuori che in sogno,
fossero altrove gigli e giaggioli,
e il dolce odore del catalagno
e gli agri pomi de' lazzeruoli;

e ch'altro al mondo fosse che il troppo,

[*Il nido di «farlotti»*]

albero infermo della tua salute,
albero che non hai gemme fiorite,
albero che non vedi ali cadute;

albero morto, *che non* curi il mite
soffio che reca il polline, né il fischio

[*Il vischio*]

veniva un canto di vendemmiatore,
veniva un canto di vendemmiatrice:

veniva or sì, or no, tra lo stridore
delle ruote. Sentii queste parole:

[*L'asino*]

Come per lo stilema “gemello” ma non interstrofico individuato più sopra, anche in questo caso il rilancio non è affidato unicamente a iterazioni anaforiche. Il verso iniziale della seconda strofa può infatti riprendere lessemi differenti da quelli che costituiscono l'anafora del distico che precede, oppure replicare gli stessi lessemi ma in differenti posizioni, dando luogo in ogni caso a configurazioni più variegate. Si hanno per esempio le anadiplosi: «*Tu* fiore non retto da stelo, / *tu* luce non nata da fuoco, / *tu* simile a stella del cielo; // dal cielo dell'anima, ov'ora» (*Il sogno della vergine*), «*Menami* alle covette della strada, / *menami* un poco nella selva ai cesti: // ai cesti ch'ora a tutto ciò che cada» (*Il vecchio castagno*), semplici ripetizioni appositive: «*e* le rividi le mie bianche suore, / *e* li rivissi i dolci anni che sai; // quei piccoli anni così dolci al cuore...» (*Digitale purpurea*)⁷⁶, ma

⁷⁶ Più raro il fenomeno speculare (individuato anche da Soldani 1993, p. 78 nei *Poemi conviviali*), con l'anafora che scaturisce dall'anadiplosi: «il loro dolce *suono di chiesa*; // *suono di chiesa*, *suono di chiostro*,

anche riprese libere con variazioni poliptotiche o etimologiche: «cantò la cinciallegra in su l'aurora, / cantava a mezzodi la capinera. // I canarini cantano la sera / per la mia cena piccola e canora» (*Colloquio*), «Dio, non negare il sale alla mia mensa, / non negare il dolore alla mia vita. // Ma del dolore che quaggiù dispensa» (*L'eremita*).

Al di là delle diverse varianti, comunque, il modulo si caratterizza per una tendenza a correggere immediatamente la stasi portata dal distico (o tritico) anaforico. A questo proposito, si noti come non di rado la coppia anaforica sia cementata anche da parallelismi di ordine sintattico o fonico, che contribuiscono a rilevarne l'autonomia; a maggior ragione, quindi, il venir meno nel verso successivo di questa struttura parallelistica (cfr. almeno gli esempi da *Il nido di «farlotti»*, *Il sogno della vergine*, *Digitale purpurea*, *L'eremita* e *L'asino*) potenzia l'effetto di riapertura dinamica scaturito dalla ripresa, in particolare quando essa, o tramite l'anafora o tramite l'anadiplosi, si colloca all'inizio del nuovo elemento strofico, sintattico e intonativo, o ancora quando la variazione poliptotica risulta spia e agente di un'evoluzione raziocinante del discorso.

2.1.2. Riprese libere con seconda occorrenza in attacco di strofa

Che nella poesia di Pascoli l'inizio della strofa sia una posizione privilegiata per la collocazione di riprese lessicali è ulteriormente testimoniato dall'alta frequenza (ho contato più di un centinaio di casi) con cui una strofa si apre ripetendo una parola o sintagma contenuti in posizione non marcata, a distanza o comunque a non immediato contatto, nella strofa precedente. Si vedano questi esempi:

Si sente un galoppo lontano
(è la...?),
che viene, che corre nel piano
con tremula rapidità.

Un piano deserto, infinito;
tutto ampio, tutt'arido, eguale:

[*Scalpitio*]

/ suono di casa» (*Le ciaramelle*), «ma un poco ancora lascia che guardi. // Lascia che guardi dentro il mio cuore, / lascia ch'io viva del mio passato» (*L'ora di Barga*), «Vi doni / nostro Signore eterna pace, o morti! // Morti che amate, morti che piangete, / morti che udivo camminar pian piano» (*La mia malattia*). Si hanno anche un paio di casi non interstrofici: «Se n'è partita la tribù, da tanto! / tanto, che forse pensano al ritorno, / tanto, che forse già provano il canto» (*In ritardo*), «Non entri? Anche tu piangerai. / Ma il piangere è buono, lo sai; / ma il piangere è buono, lo so» (*La messa*). Altrove l'irrigidimento anaforico è attenuato da corrispondenze imperfette: «t'era / caduto l'anello nel mare. // E nel mare è rimasto; nel fondo / del mare che grave sospira» (*L'anello*), «Non so; non ricordo: piangevi. // Piangevi: io sentii per il viso / mio piangere fredde, dirotte» (*Il bacio del morto*).

Volano come uccelli,
morte nel bel sereno:
picchiano nei ramelli
del *roseo pesco*, pieno
de' suoi cuccoli già.

E il *roseo pesco* oscilla
pieno di morte foglie:

[*Foglie morte*]

Tu, piccola sposa, *crescesti*:
man mano intrecciavi i capelli,
man mano allungavi le vesti.

Crescevi sott'occhi che negano
ancora; ed i petali snelli

[*I due cugini*]

È un vecchio che parte; e il paese
gli porta qualcosa che chiese,
cantando sotto il cielo d'oro:
O vivo pan del ciel!...

qualcosa che in tanti e tanti anni,
cercando tra gioie ed affanni,

[*Il viatico*, c. d. t.]

Si respira una dolce *aria* che scioglie
le dura zolle, e visita le chiese
di campagna, ch'erbose hanno le soglie:

un'*aria* d'altro luogo e d'altro mese
e d'altra vita: un'*aria* celestina

[*L'aquilone*]

E nella notte, che ne trascolora,
un immenso iridato *arco* sfavilla,
e i porti profondi apre l'aurora.

L'*arco* verde e vermiglio arde, zampilla,
a frecce, a fasci; e poi palpita, frana

[*Il transito*]⁷⁷

⁷⁷ Anche per questo modulo si rilevano alcune delle particolarità caratterizzanti quelli analizzati in precedenza. In particolare, lo sfruttamento delle ripetizioni connettive («Sono città che *parlano* tra loro, / città nell'aria cerula lontane; # *Parlano* dall'azzurra lontananza / nei giorni afosi, nelle vitree sere;», *Solitudine*), oppure disgiuntive, queste ultime collocanti i due lessemi prima vicini all'inizio delle due strofe successive

Si tratta di campioni presi senza importanti connotazioni tra i molti possibili, ma il funzionamento dello stilema dovrebbe essere già abbastanza chiaro. Un lessema o sintagma interno a una strofa e privo di particolare rilievo viene come estrapolato e trasformato nell'impulso lessicale e sintattico della strofa successiva. Il procedimento non solo costituisce un'altra declinazione di quel principio di ripresa e rilancio discorsivo studiato in questo paragrafo, ma comporta anche una messa in evidenza dell'ente designato. In particolare, se la parola ripetuta è pregnante quanto a significato nell'economia del testo, la ripresa in attacco strofico ne promuove un ulteriore ispessimento semantico, aggiungendo eventuali strati allegorici o simbolici. Tra gli esempi riportati sopra si veda il «piano» di *Scalpitio*, che con la ripresa viene corredato di una serie di attributi volti a qualificarne meglio il significato allegorico, relativo alla vita intesa come squallido deserto solo alterato dalla minaccia, lontana ma sempre percepibile, della morte. Oppure si veda, dal *Viativo*, l'insistenza sul «qualcosa»: nella prima strofa resta poco più che un accenno nel quadro paesistico che era stato tratteggiato anche nelle tre quartine precedenti, ma la successiva – questo il testo integrale: «qualcosa che in tanti e tanti anni, / cercando tra gioie ed affanni, / ancora non poté riporre / da portar via con sé» – ne specifica il significato centrale di viatico misterioso per il passaggio della morte⁷⁸.

2.1.3. Riprese con seconda occorrenza in attacco di strofa e messa in rilievo da pausa immediata

L'ultimo fenomeno da analizzare relativamente alle ripetizioni interstrofiche consiste nella ripresa di una parola in attacco di strofa, come accade nel modulo precedente, a cui però segue immediatamente una pausa che isola tale parola sul piano sintattico-intonativo (alcuni esempi sono già stati forniti appena sopra). Lo stilema si presta a diversi esiti,

(«Io t'odio?!... Non t'amo più, vedi, / non t'amo... Ricordi quel giorno? # Non t'odio. Ma l'eco sommessa / di quella infinita promessa # Non t'amo. Io guardai, col sorriso, / nel fiore del molle tuo letto», *Per sempre*). Un'altra tendenza riconoscibile è quella, nella ripresa di sintagmi, a invertirne i costituenti: «quanto, o Pia, si mori da che dormi / tu! Pura di vite create / a morire, tu, *vergine, dormi*, / le mani sul petto incrociate. // *Dormi, vergine*, in pace: il tuo lene / respiro nell'aria lo sento» (*Lapide*), «e ascolta *novelle e ragioni* / da bocche / celate nell'ombra, ai cantoni, # *ragioni, novelle*, e saluti / d'amore, all'orecchio, confusi» (*La poesia*).

⁷⁸ Per Nava 2001b, pp. 270-271, il «qualcosa» va identificato con la fede religiosa, che manca al vecchio del testo così come al poeta di cui il personaggio in questione è la controfigura (come esplicitato dalla richiesta in prima persona dei sei versi conclusivi). L'interpretazione è indubitabile, ma l'allusività con cui il referente è trattato (a partire dal pronome indefinito stesso, che più avanti diventa «niente» e «piccolo perché») fa sì che l'alone di mistero non venga mai dissipato del tutto. Si noti peraltro che un simile procedimento iterativo di intensificazione simbolica, pur privo di allusioni religiose, coinvolge lo stesso lessema, *qualcosa*, anche nel canto *Il sonnellino*.

dalla precisazione ragionativa o ragionativo-memoriale:

sorgono sopra l'esile colonna
verde i *miei* gigli:

miei, ch  a deporne i tuberi in quel canto
del suo giardino fu mia madre mesta.

[*I gigli*]

Ecco, al cuculo egli cedette il giorno,
e *di giorno non volle cantar pi .*

Non pi  di giorno. Ma la notte! Appena
la luna estiva, di tra l'alabastro

[*L'usignolo e i suoi rivali*]

A uno a uno tutti vi ravviso,
o miei compagni! e te, *s *, che abbandoni
su l'omero il pallor muto del viso.

S : dissi sopra te l'orazioni,
e piansi: eppur, felice te che al vento

[*L'aquilone*]

alla messa a fuoco descrittiva, non senza eventuali risonanze metaforiche:

sette *case* nel tacito borgo,
sette Pleiadi un poco pi  su.

Case nere: bianche gallinelle!
Case sparse: Sirio, Algol, Arturo!

[*L'imbrunire*]

Ma non v'era che il *cielo* alto e sereno.
Non ombra d'uomo, non rumor di peste.

Cielo, e non altro: il cupo cielo, pieno
di grandi stelle; il cielo, in cui sommerso
mi parve quanto mi pareo terreno.

[*Il bolide*]

Rimane e *canta*; ed il suo canto   quale
di tutto un bosco, di tutto un mattino;
vario cos  com'iride d'opale.

Canta; e tu n'odi il lungo mattutino

grido del merlo; e tu senti un odore

[*La calandra*]

ma anche a uno sviluppo di tipo lirico-narrativo:

il cielo geme, immobile, lontano,
e l'uomo *pensa*: Non sorgerò più.

Pensa: un'occhiata quale passeggero,
vana, ha gettata a passeggero in via,

[*In cammino*]

di cardellini. *Giungo* dove il greto
s'allarga, pieno di cespugli rossi
di vetrici: il mio luogo alto e segreto.

Giungo: e ne suona qualche frullo, un misto
di gridii, pigolii, scampanellii,

[«*The Hammerless Gun*»]

Si tagliò da una siepe – era un mattino
triste ma dolce – il suo bordone, e, volta
la fronte, *mosse* per il suo cammino.

Sì: *mosse*. E quella era la siepe folta
d'un camposanto, ed era il camposanto,

[*Il bordone*]

3. *Polisindeti ed enumerazioni*

Com'è naturale, anche l'iterazione polisindetica è tra gli agenti di sostegno allo sviluppo discorsivo, in particolare lavorando a favore di un'articolazione paratattica ed elementare del periodo, che ben si concilia con la generale tendenza pascoliana alla semplificazione sintattica⁷⁹. Il fenomeno è rilevabile in brevi serie coordinative a contatto: «*e tacque, e poi rimareggiò rifranto / e poi vani*» (*Il tuono*), «*E suona ancora l'ora, e mi manda / prima un suo grido di meraviglia / tinnulo, e quindi con la sua blanda / voce di prima parla e consiglia, / e grave grave grave m'incuora*» (*L'ora di Barga*). Ma anche, contaminandosi con la forma delle enumerazioni protrate, in sequenze particolarmente ampie, che non di

⁷⁹ Per questa acquisizione pacifica della critica pascoliana si vedano, tra i molti contributi possibili, le considerazioni ad ampio spettro di Barberi Squarotti 1966, pp. 417-418 e *passim*, e il saggio di Da Rin 1997, la cui analisi dettagliata inquadra aspetti sintattici che pertengono pur in varia misura a tutta la poesia di Pascoli, e non soltanto alle *Myricae* a cui l'intervento è specificamente dedicato.

rado caricano progressivamente il discorso di pathos⁸⁰:

Lungi è la Gloria, e piedi e mani vuole;
e là non s'apre che al pregar la porta,
e qui star dietro il sasso a me non duole,
ed ascoltare le cicale al sole,
e le rane che gracidano, Acqua acqua!

[Gloria]

Ora, le nevi inerti sopra i monti,
e le squallide piogge, e le lunghe ire
del rovaio che a notte urta le porte,

e i brevi dì che paiono tramonti
infiniti, e il vanire e lo sfiorire,
e i crisantemi, il fiore della morte.

[I gattici]

e venga, e sembri come un elianto,
la notte, e il giorno, come luna piena;
e la Terra alzi il cupo ultimo pianto;

e sotto il nuovo Sole che balena
nella notte non più notte, risplenda
la Terra, come una deserta arena;

e Sole avanzi contro Sole, e prenda
già mezzo il cielo, e come un cielo immenso
su noi discenda, e tutto in lui discenda...

[Il ciocco]

E l'acqua cade su la morta estate,
e l'acqua scroscia su le morte foglie;

⁸⁰ A favore di una progressione del discorso per addizioni elementari concorrono anche gli elenchi *tout court*, retti dall'anafora, spesso solo sintattica, di congiunzioni diverse dalla copulativa e, soprattutto, da preposizioni (più rare ma non assenti le altre tipologie lessematiche, come i pronomi). Alcuni esempi, dai quali si può anche notare una tendenza all'enumerazione parallelistica, con iterazione di particelle interne al sintagma accanto a quella dell'anafora: «o mio Giovanni, *che* vegliai, *che* ressi, / *che* curai, *che* difesi, umile e buono» (*Il giorno dei morti*), «parlan d'uno, *ch'*è un altro scrivo scrivo; / *del* vin *che* costa un occhio, e ce n'è stato; / *del* governo; *di* questo mal cattivo; // *del* piccino; *del* grande *ch'*è sui venti; / *del* maiale, *che* mangia e non ingrassa →» (*In capannello*), «se quattro chioccioline, o qualche foglia / *d'*appio, o voglia un mazzuolo *di* serpillio / o voglia un paio *di* bachi, o ciò che voglia» (*Nozze*), «vanno incessanti a tiepidi valloni, / a verdi oasi, ad isole lontane, / a dilagate cerule fiumane, / vanno al misterioso Timbuctù» (*In cammino*), «Ch'io penda *sul* capo a fanciulla / *che* pensa, / *su* madre *che* prega, *su* culla / *che* piange, *su* garrula mensa, / *su* tacito avello» (*La poesia*), «e per le selve ancora si traccoglie, / o fate appietto? ed il metato fuma, / o già picchiate? aspettano le foglie / molli la bruma, // o le crinelle empite ne' frondai / in cui dall'Alpe è scesa qualche breve / frasca di faggio? *od* è già l'Alpe ormai / bianca di neve?» (*La fonte di Castelvecchio*).

*e tutto è chiuso, e intorno le ventate
gettano l'acqua alle inverdite soglie;*

*e intorno i tuoni brontolano in aria;
se non qualcuno che rotola giù.*

[*In ritardo*]

*e l'anno è morto, ed anche il giorno muore,
e il tuono muglia, e il vento urla più forte,*

*e l'acqua fruscia, ed è già notte oscura,
e quello ch'era, non sarà mai più.*

[*In ritardo*]

*Vanno. Via via l'immensa ombra li beve.
E quale è solo e quale tien per mano
un altro sé dal calpestio più breve.*

*E chi gira per terra l'occhio vano,
e chi lo volge al dubbio d'una voce,
e chi l'inalza verso il ciel lontano,*

e chi piange, e chi va muto e feroce.

[*Il focolare*]

Nei *Poemetti* la figura acquista un valore particolare, entrando in stretta relazione con l'elementarità ricorsiva dell'epos georgico pascoliano, caratterizzato da personaggi e azioni che «seguono un codice eterno, trasmessosi attraverso le generazioni, in un'immutabilità fuori dalla storia» (Prandin 1997, pp. 243-244). In effetti, la scansione anaforica del polisindeto conferisce al narrato dei *Poemetti* un andamento iterativo-formulare, fatto di azioni che si immaginano sempre identiche elementarmente giustapposte. Ciò accade nel doppio ciclo contadino di Rigo e Rosa:

*nel tondo, ch'ella inebbrì del flutto
stridulo, aulente; e poi nel canovaccio
nitido e grosso avviluppava il tutto.*

*E Rosa in tanto sospendea lo staccio,
ponea le fette sopra un bianco lino,
stringea le còcche, e v'infilava il braccio.*

Tornò Viola, e furono in cammino.

[*Il desinare*]

Sorrise, e disse che una volta c'era
un re piccino; e s'egli era piccino,
la sua reggia era grande e nera nera.

*E un aio aveva questo reattino,
nero, e l'aio era lì sempre a gracchiare,
e più, quando vedea torbo il mattino.*⁸¹

[*La cincia*]

Ma il fenomeno è diffuso anche altrove nel libro, con casi di oltranza come nel racconto del pellegrinaggio esistenziale del *Bordone*, dove il continuo ribattere sulla congiunzione copulativa, oltre a suscitare una sorta di pathos disforico nell'elenco di azioni tanto vane quanto inevitabili, collabora, proprio mediante l'assolutizzazione di questo susseguirsi meccanico, a porre la vicenda del vagabondo su un piano di universalità allegorica⁸²:

D'allora ha errato. Seco avea soltanto
il suo bordone. *E* qua tese la mano,
e qua la porse. *E* ha gioito e pianto.

E vide il fiume, il mare, il monte, il piano:
tutto: *e* a tutto era più presso il cuore,
di quanto il piede n'era più lontano.

Disperò sui tramonti, e su le aurore
sperò; sì che la via sempre riprese.

#

ombra di nube. *E* fu tutto e nessuno.

Sì ch'ora è stanco. *Ed* è, ora, una sera
triste ma dolce. *E* sta, come una volta,
presso una siepe. *E* questa è ancor com'era.

#

E sta, vecchio e canuto, con la mano
sul bordone d'allora. *Ed* ecco, vede
che da quel giorno radicò pian piano,

il suo bordone, e che visse, e che diede

⁸¹ Qui l'effetto di fissità ricorsiva connesso alle azioni dei contadini accompagna lo sfumare della narrazione nel racconto di secondo grado della favola della cincia, il cui carattere eziologico e proverbiale richiede gli stessi moduli sintattici e iterativi del ciclo georgico.

⁸² Le sequenze riportate corrispondono rispettivamente ai vv. 7-14, 21-24, 31-40, vale a dire più della metà dell'intero testo, che conta quaranta versi totali.

già fiori e foglie: sotto le sue dita
germinò, radicò sotto il suo piede.

E gli resta una foglia inaridita
che trema. *E* il vento soffia. *E* il pellegrino,
curvo sopra la immobile sua vita,

par che muova ora, per il suo cammino.

Il pathos del testo, in realtà, cambia di segno nei versi finali, dopo la presa di coscienza che scaturisce dalla visione della vita germogliata dal bordone. In queste ultime terzine, l'anafora della congiunzione sostiene e spinge l'aprirsi della visione e della nuova immagine di pur precaria resistenza su cui il poemetto si conclude⁸³.

4. *Figure iterative per uno sviluppo raziocinante del discorso*

Saranno analizzate qui alcune figure di ripetizione accomunate dalla funzione di sostegno alla progressione in senso tendenzialmente ragionativo del discorso.

Si è già accennato alla facilità di impiego in questo senso dei numerosissimi poliptoti o figure etimologiche, per come la variazione logico-sintattica si presta facilmente sia all'evoluzione argomentativa della riflessione, sia, esibendo sul corpo della parola tanto il ritorno dell'uguale quanto il sopravvenire dello scarto, alla segnalazione dell'evoluzione stessa. Il basso grado di complessità sintattica della frase pascoliana rende rara l'evenienza in cui una tale ripetizione accompagni uno sviluppo per subordinate argomentative, evidenziando quindi relazioni causali, consecutive, finali, concessive, ecc.⁸⁴; in certi casi, piuttosto, è proprio la ripresa poliptotica a suggerire se non a sopperire all'assenza di un nesso ipotattico o comunque ragionativo. Tra le frasi o segmenti connessi dal poliptoto può stabilirsi un rapporto di tipo esplicativo-causale: «Qui radichi e *cresca!* [infatti/dal momento che] Non vuole, / per *crescere*, ch'aria, che sole, / che tempo, l'ulivo!»

⁸³ Le anafore polisindetiche agiscono infine da connettori a distanza, arrivando in certi casi a svolgere una funzione latamente strutturante, come nel poemetto in sei parti *Il soldato di San Piero in Campo*, le cui ultime quattro sono tutte introdotte dalla copulativa. Proprio nei *Poemetti* questo tipo di anafora realizza su larga scala ciò che i polisindeti a contatto promuovono in sequenze più serrate: lo stabilirsi di una narrazione che procede per blocchi giustapposti, allineando eventi e azioni fissati una volta per tutte dalla ciclicità del tempo naturale e del lavoro rurale. Per un esempio su tutti si veda la seconda parte di *Nei campi*, dove, senza contare le anafore interne, quattro terzine su cinque sono introdotte dall'anafora strofica «E» (e la restante dalla congiunzione avversativa, sintatticamente equivalente).

⁸⁴ Casi di questo tipo comunque non sono del tutto assenti, cfr. «Un punto!... così *passaggero*, / che in vero *passò* non raggiunto» (*Allora*), «Noi mentre il mondo *va* per la sua strada, / noi ci rodiamo, e in cuor doppio è l'affanno, / e perché *vada*, e perché lento *vada*» (*Il cane*).

(*La canzone dell'ulivo*); oppure avversativo: «quanto, o Pia, *si morì* da che dormi / tu! Pura di vite create / a *morire*, tu, vergine, dormi» (*Lapide*)⁸⁵, o entrambi, uno di seguito all'altro: «Sazio ogni *morto*, di memorie, posa. // [ma] Non i miei *morti*. [infatti] Stretti tutti insieme, / insieme tutta la famiglia *morta*, # piangono» (*Il giorno dei morti*). Il legame può inoltre essere di tipo comparativo, istituendo una similitudine implicita: «[come] Il fior caduto *ravvisò* lo stelo; / [così] io nel fanciullo *ravvisai* me stesso» (*Giovannino*), o ancora avversativo ma con sfumatura concessiva: «O morto giovinetto, / anch'io presto *verrò* sotto le zolle, / là dove dormi placido e soletto... / [ma/benché sarebbe stato] Meglio *venirci* ansante, roseo, molle / di sudor, come dopo una gioconda / corsa di gara per salire un colle!» (*L'aquilone*).

Ecco comunque una serie di poliptoti o figure etimologiche raziocinanti, presi liberamente dalle tre raccolte⁸⁶:

ché *sonno* è il terzo, e con lo sguardo acuto
nel nero sonno vigila, da un canto,
 sappi, il dolore; e alto grida un muto

[*I tre grappoli*]

Pensa: un'occhiata quale *passaggero*,
 vana, ha gettata *a passaggero* in via,
 è la sua vita, e impresse nel pensiero
 l'orma che lascia il sogno che s'oblia;

[*In cammino*]

che dico? un *parlottare* piano piano.
 Ma sì, *parlano* a me, che dalla ripa,
 tacito ascolto, il mento su la mano.

[«*The Hammerless Gun*»]

mena il branco alla Pieve, a quei *guamacci*;
 per là dicon *guamacci*: è il terzo fieno:

[*Il ciocco*]

Ma del *dolore* che quaggiù dispensa
 la tua celeste provvidenza buona,

⁸⁵ Qui la relazione oppositiva è in realtà più complessa, parafrasabile come: “si morì tanto da che tu dormi [= da che sei morta], *ma* proprio perché morta prematuramente tu non hai alimentato la serie mettendo al mondo vite destinate anch'esse alla morte”.

⁸⁶ Specialmente nei *Poemetti*, ma non solo lì, il poliptoto serve altrettanto bene lo sviluppo narrativo del testo, marcando l'avvicinarsi di due eventi/azioni consecutivi: «Sbarra il ceppo la pupilla: / *crocchia* e brilla. // E il vegliardo, *al crocchiar*, balza / nella rotta oscurità» (*Al fuoco*), «*e mescé* piano / piano, perché non coroccolasse, il vino. / Ma, presa l'aria, egli *mesceva* andante» (*Il ciocco*), «Chi picchia? Si rimise in dosso / lo scapolare. Forse alla parete / dell'altra stanza. *L'uscio* non s'è mosso. // Forse qualche educanda. Una ch'ha sete, / ch'ha male... Apri soavemente *l'uscio*. / Entrò. Niente» (*Suor Virginia*), «Ed ecco ogni pupilla / scopre *nel vano focolare* il fioco / fioco riverberio d'una favilla. // Intorno *al vano focolare* a poco / a poco niuno trema più né geme / più» (*Il focolare*).

a me risparmia *il reo dolor* che pensa.

O, s'è destino, per di più mi dona,
con quel che pensa, anche *il dolor* che grida:
l'afa che opprime, il nuvolo che tuona;

pensier che strugge e folgore che uccida!»

[L'eremita]

[...] In cielo non c'è più che poca
nebbia, una pace, un senso *di perdono*,

di quando il bimbo *perdonato* ha roca
ancor la voce; all'angolo degli occhi
c'era una stilla, e cade, mentre gioca.

[Italy (II)]

4.1. *Figure iterative per la messa a fuoco dell'oggetto*

Raggruppo qui alcuni fenomeni iterativi che, pur in modi diversi, tendono a favorire un migliore inquadramento del referente, concreto o concettuale, oggetto della ripetizione⁸⁷. Innanzitutto, si ha la variante a contatto delle ripetizioni con focalizzazione studiate in § II 2, 3., per cui la ripresa rilancia il discorso operando allo stesso tempo un avvicinamento dell'ente, avvicinamento che può avvenire attraverso un rafforzamento percettivo, sensibile: «*nero di pece, a monte, / stracci di nubi chiare: / tra il nero un casolare*» (*Temporale*), «*sorse e batté su taciturne case / il sole, e trasse d'ogni vetro il fuoco. // C'era ad un vetro tuttavia, rossastro / un lumicino*» (*Il sole e la lucerna*).

In certi casi la messa a fuoco sensibile non avviene solo a fini descrittivi, ma propizia anche lo scatto figurativo, metaforico o simbolico, che sottrae l'oggetto al piano meramente referenziale. Mediante una personificazione: «*fendendo al ciel non senza acute strida. / Ora quel cielo sembra che m'irrida, / mentre vado così, grondon grondoni*» (*In alto*); un'intensificazione di connotati già metaforici: «*il dì s'esala, il cuore in una pia / ombra si chiude; // e l'anima in quell'ombra di ricordi / apre corolle che imbocciar non vide*» (*Nel giardino*); un'associazione sinestetica: «*Ognuno è sorto dal suo giaciglio; / accende il lume sotto la trave: / sanno quei lumi d'ombra e sbadiglio, / di cauti passi, di*

⁸⁷ Fenomeno che rientra «nel frequente modo pascoliano di rappresentare la realtà, come qualcosa di non evidente a prima vista, ma che si percepisce per approssimazioni successive» (Stussi 1982, p. 242, dove viene anche riportata una serie di esempi con anadiplosi appositive).

voce grave» (*Le ciaramelle*); un'interrogativa con effetto di allargamento e indeterminazione simbolica⁸⁸: «e i pioppi a mezz'aria man mano / distendere un penero verde / lunghesso la *via* che si perde / lontano. // Quel è questa *via* senza fine / che all'alba è sì tremula d'ali?» (*Le rane*).

Altrove il processo di messa a fuoco si svolge su un piano astratto-razionativo, benché non vi manchi quasi mai una forte componente affettiva e sentimentale: «Hai freddo? paura? C'è un tetto, / c'è un *cuore*, c'è il *cuore* che t'ama / qui! Riameremo. T'aspetto» (*Notte d'inverno*), «Tra gli autunnali *giorni* ricorre / al mio pensiero sempre quel *giorno*, / che dal palazzo, dalla gran Torre, / facemmo un tanto mesto ritorno» (*Il nido di «farlotti»*), «Sei stanco: è vero? Hai male al cuore. / Quel male l'ebbi anch'io, *Zvanì!* / È un male che non fa dormire» (*Commiato*, c. d. t.), «Suor Virginia il *fiardello* della vita / doveva fare: il cielo era già rosso: / il suo *fiardello*» (*Suor Virginia*).

La ripetizione partecipa anche alle figure logiche della *correctio* e della similitudine⁸⁹, entrambe strumento di un progredire razionale e chiarificante dell'argomentazione. La replica del singolo lessema obbedisce, oltre che a eventuali esigenze fonico-ritmiche, a un intento dimostrativo, per cui il referente iterato – che, nel caso della similitudine, costituisce il ponte che collega i due termini di paragone – riceve un'evidenza ulteriore, sia essa di tipo visivo e più generalmente sensibile oppure di tipo razionativo e concettuale (con una decisa preminenza di *correctiones* e similitudini verbali su quelle sostantivali o aggettivali). Ancora una volta, le variazioni poliptotiche ed etimologiche, trasversali a tutti i moduli, possono sottolineare il movimento di sviluppo.

Correzioni: «Lo so: non *era* nella valle fonda / suon che s'udia di palafreni andanti: / *era* l'acqua che già dalle stillanti / tegole a furia percotea la gronda» (*Rio salto*), «e non c'era altro suono di *campana*, / se non della *campana* delle nove» (*Il ciocco*), «*Pensa* a tutto, ma non *pensa* / a sprecchiare la mensa» (*La tovaglia*), «non *veder* là un doppio teschio esangue // dietro la siepe, e due vili ombre nere / fuggir nell'ombra, ma *veder* te, noi?» (*Il ritratto*); «che speriamo, io e tu, che mi somigli! / che *dia su* me, non *dia su* lui, l'accetta!» (*Il vecchio castagno*).

Similitudini e paragoni: «E voi le braccia dall'asil lontano / a me *tendete*, siccome io

⁸⁸ Questo uso delle interrogative è un altro stilema pascoliano, e a commento dei versi riportati Nava (2001b, p. 369) rimanda opportunamente ad altri luoghi dei *Canti* e di *Myricae* (nella fattispecie: *Patria*, 18; *Germoglio*, 13-20; *La guazza*, 9-10: peraltro, almeno nel primo e nel terzo caso, proprio la ripetizione entra in gioco ad amplificare l'effetto indeterminante dell'interrogativa, cfr. la costruzione anaforico-parallelistica dalla *Guazza*: «*Chi* passa per *tacite* strade? / *Chi* parla da *tacite* soglie?»).

⁸⁹ Per entrambe le figure spiccano, quanto meno sul piano dell'incidenza quantitativa, i *Canti di Castelvecchio*.

le *tendo*, / figli, a voi, disperatamente invano» (*Il giorno dei morti*), «Pareva, un incontro di loro, / l'incontro di due lucherini» (*I due cugini*); «cantavano come non sanno / cantare che i sogni nel cuore, / che cantano forte e non fanno / rumore» (*Il sonnellino*), «la docile macchina gira / serena, / qual *docile* servo, una volta / ch'ha inteso, né altro bisogna» (*La canzone del girarrosto*), «Con lei parlavo, ella parlava meco, / come una voce nella valle ombrosa / parla con l'eco» (*La fonte di Castelvechio*); «*fa*, come io faccio, il miele di sua vita» (*Il vischio*), «So che i coglitori / vengono e vanno, come tu venisti / e...» (*Il vecchio castagno*), «Ma *fa*, il lavoro, come *fa* la lima: / pulisce e rode: l'armi e l'uomo» (*Le armi*; si noti anche il tono sentenzioso della frase).

Una migliore specificazione dell'oggetto è promossa anche dalle ripetizioni appositive, tanto libere quanto coincidenti con figure iterative specifiche (anadiplosi e anafore in particolare): «e già l'occhio *dal cielo* ora si toglie; / *dal cielo* dove un ultimo concerto / sali raggiando e dileguò nell'aria» (*Il nido*), «e passa *una larva di nave*: // *un'ombra di nave* che sfuma / nel grigio, ove muore quel grido; / che porta con sé, nella bruma, / dei cuori che tornano al lido: // al lido che fugge, che scese» (*La sirena*, qui due consecutive), «l'orma che lascia il sogno che s'oblia; / un'orma lieve, che non sa se sia / spento dolore o gioia che non fu» (*In cammino*); «È oltre *mare* l'Alpe loro, / *mare*, donde nasce il dì» (*Il compagno dei taglialegna*), «gira intorno *una lanterna* accesa: / *una lanterna* pendula che oscilla / nella mano d'un bimbo» (*Il ciocco*), «c'era *un lume*, lassù, in ma' mai, / un gran *lume* di fuoco e d'oro, / che andava sul cielo canoro» (*Il fringuello cieco*), «nella vostra *lingua* di gitane, / una *lingua* che più non si sa» (*Addio!*); «un'aria d'altro luogo e d'altro mese / e d'altra vita: *un'aria* celestina / che regga molte bianche ali sospese...» (*L'aquilone*), «E venne il *vino* arzilla, / e bevve ognuno: il *vino* aspro, raccolto / quando nei campi già piangeva il grillo» (*La veglia*), «A letto, il buio li fasciò, gremito / d'ombre più dense; vaghe *ombre*, che pare / che d'ogni angolo al labbro alzino il dito» (*I due fanciulli*).

Questa tipologia iterativa risulta abbastanza vicina alla ripetizione con disgiunzione dei due membri ripresi. Si è già visto come la figura tenda a favorire lo sviluppo del discorso in senso analitico, promuovendo una più dettagliata connotazione dei due referenti. Qualche esempio tra quelli non ancora riportati, in particolare dai *Canti*, di nuovo il libro più interessato dal fenomeno: «Tutto, intorno, *screpola rotto*. / Tu frulli ad un tetto, ad un vetro. / Così rompere odi li sotto, / così *screpolare* li dietro» (*L'uccellino del freddo*), «tre, poi cinque e sette *voci*, / lente e languide, di gente: / *voci* dal borgo alle croci, / gente che non ha più niente» (*L'or di notte*), «sopra un grano di polvere *dell'ala* / della falena

che ronzava al lume: / *dell'ala* che in quel punto era nell'ombra; / della falena che coi
duri monti / e col sonoro risciacquar dei mari / mille miglia in quel punto era trascorsa»
(*Il ciocco*), «Dal *male* il bene: / bene che nasce, *male* che fu —» (*Passeri a sera*)⁹⁰.

⁹⁰ Dai *Poemetti* riporto questi due esempi notevoli, il primo per il carattere quasi epitetico dell'ampliamento, consonante allo statuto epico che la narrazione cerca di conferire alle vicende contadine, il secondo per il forte tasso di analiticità esplicativa che scorpora il nesso: «*Dore* al giogo, Nando / era alla coda: Nando, il suo maggiore, / che ammoniva le bestie a quando a quando, // tarde, e la forza pargola di *Dore*» (*Nei campi*), «Ognuno si godeva i *cari* / ricordi, *cari* ma perché ricordi» (*Italy I*).

6. Conclusioni

1. Ripetizioni e amplificatio

Se, nel caso di Pascoli e a differenza di quanto è avvenuto per D'Annunzio, alle figure iterative suscettibili di apportare un incremento patetico al tono del testo – sia esso pathos emotivo e sentimentale o enfasi oratoria – non è stato dedicato un paragrafo specifico, ciò non dipende dall'assenza di questo particolare macro-fenomeno dalla poesia del primo. Del resto, l'impiego della ripetizione a fini di *amplificatio* è così inscritta nello stile poetico tradizionale da costituire un fatto grammaticale, in sé poco o per nulla marcato, e la scelta di insistervi relativamente alla poesia dannunziana è stata motivata dalla varietà di moduli e dall'oltranza quantitativa con cui questo fine viene lì perseguito, laddove in Pascoli l'insieme di fenomeni appare meno diffuso e meno caratterizzante. Rinvio al prossimo capitolo per un confronto più dettagliato tra i due poeti su questo punto, mentre tenendosi a Pascoli il discorso non può che partire dall'unica figura iterativa funzionale all'amplificazione già trattata nei precedenti paragrafi, vale a dire la *geminatio* marcata dal punto di vista pragmatico (§ II 3, 3.1.).

Da lì si parte, in realtà, anzitutto per rilevare che effetti analoghi scaturiscono dalle anafore a contatto (tanto pure quanto solo sintattiche) ugualmente connotate dal coinvolgimento di vocativi, di esclamative o interrogative e, benché molto più raramente, di imperativi⁹¹. Una rapida esemplificazione darà conto del fenomeno:

⁹¹ La scarsa frequenza di riprese dell'imperativo rientra nel generale atteggiamento non impositivo dell'io lirico pascoliano, e in questo senso i casi di insistenza sono per lo più costituiti da preghiere giocate nell'ambito del dramma familiare (a Dio per impetrare il perdono dell'assassino del padre: «*Perdona* all'uomo, che non so; *perdona*», «*dàgli* oro e nome; *dàgli* anche l'oblio; / tutto: ma i figli miei mangino il pane», *Il giorno del morti*; o alla madre stessa, nel perenne bisogno di rassicurazione: «*Ma dimmi*, o madre, *dimmi* almeno, / se nel tramonto del suo giorno / tuo figlio si deve sereno / preparare per un ritorno!», *Commiato*), oppure richieste regressive di inazione («*Nascondi* le cose lontane, / *nascondimi* quello ch'è morto! # *Nascondi* le cose lontane / che vogliono ch'ami e che vada!», *Nebbia*; «*Lasciami* immoto qui rimanere # *Lascia* che guardi dentro il mio cuore, / *lascia* ch'io viva del mio passato», *L'ora di Barga*). In entrambe le modalità, è agevole riconoscere come il locutore si collochi in una posizione di debolezza e inferiorità implorante rispetto al destinatario. Più di frequente, stante la dispersione delle voci che caratterizza la poesia pascoliana in particolare fuori da *Myricae* (cfr. Contini 1970a e Soldani 2010), le ripetizioni di imperativi, che qui si possono diventare comandi a tutti gli effetti, cadono nel discorso di agenti esterni, siano essi figure umane o oggetti personificati. Queste iterazioni, allora, acquistano non di rado un carattere pedagogico, che spazia dal precetto pratico all'esortazione latamente esistenziale. La consueta voce dei defunti sostiene l'io per dissuaderlo dalla tentazione della morte: «No... no... *Di'* le devozioni! # *ridille!* vedrai che ti passa # *Piuttosto di'* una requie per noi!» (*La voce*), ma la persuasione può avere un segno diverso, come nel caso delle campane della *Mia sera* («E mi dicono, *Dormi!* / mi cantano, *Dormi!* sussurrano, / *Dormi!* bisbigliano, *Dormi!*»); nei *Poemetti*, invece, l'intenzione didascalica riguarda piuttosto il lavoro quotidiano dei campi: «quel gridio! – *Seminate! Seminate!*» (*Nei campi*; a “parlare” sono i grilli), «*Menami* alle covette della

*Chi sei? donde vieni? Presente
tuttora? mi vedi? mi sai?
e lacrime tacitamente?*

Chi sei? Trema ancora la porta.

[*Il bacio del morto*]

*Che torbida notte di marzo!
Ma che mattinata tranquilla!
che cielo pulito! che sfarzo
di perle! Ogni stelo, una stilla*

[*Canzone di marzo*]

*No, vento d'aprile, no, vento
d'amore, no tanto vicino!*

[*La figlia maggiore*]

uno *non vola* dunque? *non CANTA?*

*non era vero vero? le prime
arie non CANTA, semplici e tristi?
non vola, in alto, poi dalle cime*

[*Il nido di «farlotti»*]

*Siede e mi guarda. O tu che ignoro e sento,
dimmi se guerra hai tu negli occhi o pace!
dimmi ove sono! Ed essa è là, col mento*

[*Il cieco*]

*Acqua perenne, ottima e pessima, ora
morte ora vita, acqua, diventa luce!
acqua, diventa fiamma! acqua, lavora!*

[*Italy (II)*]

Per quanto, rispetto alle epanalessi omologhe, la distribuzione per aree tematiche risulti

strada, / *menami* un poco nella selva ai cesti», «che *dia* su me, non *dia* su lui, l'accetta!» (*Il vecchio castagno*, con l'albero a parlare in prima persona), «ed ecco che ogni staio / che mando, dice: – *Mandami*, fo cesto; // *mandami*: imboccio. – Io mando al buon mugnaio. / – *Mandami*: impongo; *mandami*: rassodo» (*Grano e vino*, col primo dei due elementi del titolo che dà ordini qui). A proposito di questo fenomeno, Soldani 2010, p. 183 aveva individuato il senso pedagogico che anima, nei *Canti*, le parole delle voci esterne all'io del poeta, e un tale intento sarebbe da mettere in rapporto con la «funzione primaria» di queste voci, vale a dire «esprimere il fondo autentico delle cose». Con i dovuti assestamenti, l'affermazione conserva la sua validità anche per i *Poemetti*, dove l'immediatezza pratica delle istruzioni che gli agenti naturali impartiscono all'uomo è direttamente connessa alla verità cosmica dei cicli stagionali e dell'armonia che il lavoro umano stabilisce con essi. Le pur non frequenti iterazioni imperative confermano allora questa sorta di ripartizione dei ruoli, per cui è alle voci altre rispetto al soggetto poetico che viene affidato il compito di portare verità profonde (cfr., per fare solo un esempio, la bambina in dialogo con il poeta in *Per sempre*), laddove l'io lirico, con tali iterazioni, tende piuttosto all'animazione patetica della situazione o alla resistenza regressiva nei confronti del mondo esterno.

più sfumata, anche le anafore mostrano una concentrazione nei testi a tema familiare, e non è un caso che tanto le une quanto le altre risultino particolarmente diffuse in alcune tra le poesie “del nido” per eccellenza, come *Il giorno dei morti*, *Tra San Mauro e Savignano* o, pur nella differente trattazione dell’argomento, *Italy*⁹².

A questo punto, qualche integrazione contestuale farà apprezzare meglio il contributo delle ripetizioni al peculiare pathos pascoliano. Che il patetico costituisca uno dei livelli che compongono la multistratificata lingua poetica di Pascoli è fatto incontestabile (cfr. soprattutto Bàrberi Squarotti 1966), così come lo è il carattere insieme vittimistico e melodrammatico che il patetismo di regola vi assume; proprio l’uso della ripetizione contribuisce spesso e volentieri a questo tipo di innalzamenti, che puntano dritti all’empatia commossa del lettore. Ciò avviene nelle tipiche situazioni – il colloquio con i genitori defunti su tutte – e in relazione alle tipiche figure umane – la sorella Maria, l’orfano, il morto anzitempo, il mendico specie se fanciullo – di un pathos quasi sempre lacrimevole più che roboante, commiserativo più che magniloquente. Così le anafore e le epanalessi esclamative sottolineano o tentano di sottolineare e potenziare il dramma del momento quando, per esempio, il bimbo perde la madre che ha però lasciato un tozzo di pane a (non) saziare la sua fame: «Moriva sul letto di strame; / tu, bimbo, dormivi sicuro. / *Che* pianto! *che* fame! / ma c’era un rosicchiolo duro» (*Il rosicchiolo*), o quando l’io intraprende la ricerca angosciata del cuginetto, ricerca il cui esito appare già segnato dai primi versi dal riferimento all’albero funebre: «Io dissi a quel vecchio, “Dove?” Io / cercava un fanciullo mio buono, / smarrito: il *mio* Placido: *mio!* // Cercavo quelli occhi (... un cipresso?)» (*Placido*), o ancora quando il piccolo mendicante, dopo il dignitoso rifiuto dell’elemosina elargitagli dal poeta adulto, ritorna alla propria condizione di orfano e di affamato: «e chiamava sua madre, che sorta / pareva da nebbie lontane, / a vederlo; poi ch’erano, *morta* / lei, *morta!* ma lui senza pane» (*Fanciullo mendico*).

Lo stesso modulo, ma protratto fino a coprire due intere strofe, per un totale di tredici versi, compone la descrizione celebrativa dell’umiltà virtuosa della sorella:

quelli occhi sì grandi, sì buoni,
sì pii, che da quando li apristi,
NE diedero dolci perdoni!
NE sparsero lagrime tristi!
quelli occhi cui nulla mai diede

⁹² Senza contare, naturalmente, quelle del più diretto dialogo tra l’io lirico e i genitori (cfr. per esempio *Colloquio*, *Commiato* e in generale tutta la serie del “Ritorno a San Mauro”), oppure tra i membri della famiglia nella rievocazione memoriale, come in *Un ricordo*.

nessuno, cui nulla mai chiede
nessuno!

quelli occhi che toccano appena
le cose! **due** poveri a cena
dal ricco, ignorati dai più;
due umili in fondo alla mensa,
due ospiti cui non si pensa
già più!⁹³

[Maria]

Per quanto riguarda il dialogo con i propri morti, poi, un posto particolare è occupato dalle geminazioni e anfore vocative, che, almeno in *Myrica* e nei *Canti*, coinvolgono spesso i membri del nucleo familiare. Il raddoppiamento, in questi casi, ha senz'altro una funzione attanziale, di evocazione e convocazione delle *umbrae*, ma appare in primo luogo come lo strumento primario per l'animazione di momenti segnati da un alto grado di incandescenza emotiva: «O figli, figli! vi vedessi io mai! / io vorrei dirvi che in quel solo istante / per un'intera eternità v'amai» (*Il giorno dei morti*), «di caldo s'empì quella mano... // o mio padre, di sangue! L'anello / lo tenne sul cuore mia madre... / o mia madre! Poi l'ebbe il fratello / mio grande... o mio piccolo padre!» (*L'anello*), «O madre! o madre! non era vero?» (*Il nido di «farlotti»*), «O madre, fa ch'io creda ancora / in ciò ch'è amore, in ciò ch'è luce! / O madre, a me non dire, Addio, / se di là è, se teco è Dio! →» (*Commiato*).

2. Ripetizione come veicolo di scambio tra piani rappresentativi e conoscitivi

È soprattutto in § II 1 che si sono individuati stilemi iterativi per mezzo dei quali l'insistere sul medesimo lessema può produrre effetti regressivi quanto a punto di vista e de-realizzanti quanto a consistenza del referente. La *geminatio* di aggettivi e verbi, in particolare⁹⁴, tende a questo duplice esito funzionando come un equivalente linguistico dello stupore mimetico provato dal poeta-fanciullino di fronte ai fenomeni del reale. Lo sforzo

⁹³ Nemmeno il tema dei figli non nati, così importante nell'universo simbolico di Pascoli (cfr. p. es. Croce 1964 e Bàrberi Squarotti 1966), può restare immune dal patetismo suscitato a forza di iterazioni, come in queste due terzine del *Sogno della vergine*, dove all'anafora vocativo-esclamativa ne segue una triplice dello stesso tipo rafforzata dal parallelismo e da altre riprese interne: «O figlio d'un intimo riso / dell'anima! o fiore non nato / da seme, e sbocciato improvviso! // TU fiore non retto da stelo, / TU luce non nata da fuoco, / TU simile a stella del cielo».

⁹⁴ Ma, sempre restando nell'ambito della *geminatio*, vanno segnalate almeno quelle epanalessi in cui i puntini di sospensione che separano le due occorrenze danno un effetto di sospensione allusiva; o ancora va ricordata la discreta frequenza con cui questa figura è collocata in chiusura di testo o di movimento metrico-sintattico, con effetti simili in termini di suggestività sfumata.

di immediatezza e precisione definitoria conduce al contempo a una dissoluzione o vibrazione delle forme al di fuori dei contorni che esse mostrerebbero nel quadro di una rappresentazione denotativa⁹⁵: emblematiche in questo senso le moltiplicazioni verbali iconiche, che nella riproduzione elementare della continuità di un'azione finiscono il più delle volte per dare alla scena tonalità fiabesche (cfr. «per chi vaga in mezzo alla tempesta, / per chi *cammina, cammina, cammina*», *Il giorno dei morti*) o per alterarla tramite una percezione ossessionata diversa rispetto a quella obiettiva dell'osservatore adulto (il punto di vista può essere per esempio animale: «l'acqua vi trabocca e sbalza: / dentro, il coltello *gira gira gira*», *Il torello*), o ancora per insinuarvi un senso di inquietudine, ottenuto magari, senza nemmeno arrivare all'onomatopea in senso stretto, tramite insistenze foniche («Ed il treno s'appressa / *tremando tremando* / nell'oscurità», *Notte d'inverno*).

La ripetizione «provocatrice elementare di meraviglie, catalizzatrice di prospettive favolose» (Valentini 1973, p. 32), si colloca insomma all'interno di quell'apparato di tecniche pascoliane (che ha nell'ambito degli accostamenti analogici, metaforici e sinestetici le sue armi più clamorose) funzionanti come veicoli di scambio tra piani diversi della realtà o, per meglio dire, della percezione della realtà. Così, per esempio, sintetizza Traina:

La mimesi è il punto di partenza della poesia pascoliana. Non il punto d'arrivo (e perciò il Pascoli non è un verista): la realtà visibile diviene simbolo dell'invisibile, e l'una si sovrappone all'altra senza annullarla, nella più tipica, forse, delle presenze pascoliane, dove l'estrema determinatezza della prima si accampa sullo sfondo indistinto dell'altra. I due ordini di realtà sono legati fra loro dai più caratteristici stilemi del poeta, per es. dalle onomatopee che da echi fedeli delle sensazioni divengono voci del mistero, come il «chiù» dell'assiuolo, e dalle ripetizioni e corrispondenze foniche, lessicali e sintattiche che tessono fra un ordine e l'altro una fitta trama musicale. (Traina 1971, pp. 14-15)

Le iterazioni mimetico-infantili, come del resto gli altri fenomeni di ripresa cantilenante visti nel primo paragrafo, governano e consentono la comunicazione tra questi livelli, che sono differenti «ordini di realtà», sì, ma anche, di conseguenza, differenti ordini di linguaggio. Le onomatopee sono sotto questo profilo massimamente indicative, perché è vero – come sottolineato da Traina e in generale dalla maggior parte dei lettori di Pascoli

⁹⁵ Si tratta del resto della «tipica operazione pascoliana» secondo Pasolini (1973b, p. 296), operazione consistente «1) in una riduzione del mondo esterno ad alcuni suoi dati: giustapposti, elencati dai sensi, e minimi [...]; 2) in una dilatazione di quei dati a simboleggiare la parte non sensibile del mondo». Più in generale, siamo in presenza della fondamentale dialettica della poesia di Pascoli – individuata da Contini 1970a ma, di fatto, con infinite specificazioni, da pressoché tutti i lettori – tra determinato e indeterminato.

– che esse passano da «echi fedeli delle sensazioni» a «voci del mistero»; ma si può riconoscere come ai fini di questo passaggio (benché sarebbe più corretto parlare di compresenza) proprio le ripetizioni delle cellule foniche dell’onomatopea svolgono un ruolo decisivo. L’iterazione dà consistenza iconica all’imitazione di suoni prolungati nel tempo (canti di uccelli, rintocchi di campane, ecc.) e insieme li carica di vibrazioni simboliche. La massima presa diretta sulla realtà fenomenica si rovescia in qualcosa di irrazionale o di pre-razionale, e ciò non avviene solo grazie alle repliche immediatamente consecutive: Traina ha citato l’esempio forse più celebre, per il quale va precisato che se il *chiù* dell’assiuolo può assurgere al rango di «voce del mistero», ciò è innanzitutto dovuto al suo continuo e regolare ripresentarsi in forma di ritornello⁹⁶.

Si diceva, però, che i livelli resi comunicanti dalla ripetizione sono anche livelli linguistici, in particolare quelli pre- e post-grammaticale in mutevole contatto con il livello grammaticale standard. All’analisi e agli esempi riportati in § II 1, 1.3., peraltro, si può aggiungere proprio quello del verso dell’assiuolo: Pasquini (1991, pp. 126-127) per primo, credo, ha rilevato che in effetti «chiù» è l’esito legittimo di PLUS «per una bella porzione della penisola, almeno sotto la linea Volturmo-Biferno». Anche qui, in modo simile a quanto accade nello «sweet» di *Italy*, dove però interveniva la lingua straniera a complicare il quadro, semantico e pre-grammaticale sono condensati nello stesso lessema, e il ritornello, anche sollecitando l’allusione letteraria al «nevermore» del *Corvo* di Poe, fa risaltare questa pluridimensionalità della parola, in concorrenza con altri fattori fonosimbolici (la cupezza della vocale [u]) ed esplicitamente semantici (la definitiva connotazione di «pianto di morte» nell’ultimo verso non ritornellato).

2.1. *Superamento della realtà sensibile e sconfinamenti simbolici*

La funzione “ponte” della ripetizione si esercita dunque lungo direttrici molteplici, in buona sostanza parallele ma non del tutto coincidenti: quelle appena citate tra realtà fenomenica e realtà *autre* e tra livelli linguistici grammaticali e altri più o meno eccentrici, alle quali andrà poi aggiunta quella tra piano denotativo e piano simbolico. L’esempio dell’*Assiuolo* è in tal senso eloquente, e in effetti i ritornelli in generale possono condurre

⁹⁶ Sul valore perturbante e allusivo del ritornello, cfr. Esposito 2003: «la ripetizione, quanto più identica a se stessa, è anche elemento destabilizzante e straniante, è il “perturbante” (*unheimlich*) di Freud, perché mette in dubbio il senso stesso di un procedere che ci fa ritrovare sempre al punto di partenza»; e poco più oltre: «Il ritornello [...] è allora quello che, mettendo in dubbio il discorso lineare e responsabile del nostro io adulto invita a coglierne le contraddizioni e le sollecitazioni nascoste, alludendo a una realtà “altra” che sta *dietro* o *sotto* piuttosto che *nelle* parole» (pp. 147-148, c. d. t.).

a esiti analoghi, così come accade talvolta con quelle ripetizioni che parrebbero promuovere una messa a fuoco dell'oggetto iterato e che ne ampliano invece il valore simbolico. Per quanto riguarda i ritornelli, tra i maggiormente emblematici va senz'altro citato lo «Zvani» della *Voce*, dove il nomignolo vezzeggiativo romangolo, forte della quasi omofonia con il passato remoto del verbo *svanire* e dell'ossessivo ripresentarsi in qualità di ritornello, suggerisce un movimento e un'attrazione regressivi sotterranei al messaggio esplicito della voce, che è invece un'esortazione volta a esorcizzare «la volontà di auto-dissolvimento» dell'io lirico (Nava 2001b, p. 129).

Relativamente alle ripetizioni con focalizzazione sull'oggetto, si possono citare per esempio alcuni casi di ripresa con sostantivazione. Cfr. la notazione cromatica nella *Tovaglia*: nella prima strofa si parla semplicemente della «tovaglia bianca» che rimane una volta sparecchiata la cena, e qui siamo ancora entro i confini della denotazione; nella seconda strofa, però, con l'oggetto carico dell'interpretazione folclorica che vi è associata⁹⁷, l'assolutizzazione, senza più riferimenti espliciti alla tovaglia, dell'aggettivo sostantivato «quel bianco» – secondo il tipico procedimento pascoliano di messa in evidenza della qualità rispetto all'ente qualificato, per cui si è già rimandato a Contini 1970a – è funzionale alla creazione di quello spazio magico di compenetrazione, al tempo stesso favolistica e angosciosa, tra mondo ctonio e mondo dei viventi:

Entrano, ansimano muti.
Ognuno è tanto mai stanco!
E si fermano seduti
la notte attorno a quel bianco.
Stanno lì sino al domani,
col capo tra le due mani,
senza che nulla si senta,
sotto la lampada spenta.⁹⁸

Una catena iterativa che coniuga messa a fuoco e ispessimento simbolico è poi quella dello «squillo» che nella myricea *In cammino* scuote e guida il pellegrino prossimo alla resa. Prima il suono irrompe all'improvviso troncando i pensieri dell'uomo:

⁹⁷ È Pascoli stesso a spiegare che «in Romagna si raccomanda veramente di sparecchiare dopo cena, perché, se si lascia la tovaglia sul tavolo, *vengono i morti*» (in Nava 2001b, p. 438, c. d. t.).

⁹⁸ Per un altro esempio di sostantivazione si veda il «qualcosa» del *Sonnellino*, che nel passaggio da pronome e sostantivo contribuisce all'atmosfera di indeterminatezza che caratterizza la lirica prima del risveglio conclusivo.

Ed ecco – quasi sopra la sua tomba
siede, tra l’invisibile caduta –
passa uno squillo tremulo di tromba
che tra la nebbia, nel passar, saluta;

Lo squillo possiede già, al suo apparire, una consistenza misteriosa, che la successiva replica appositiva invece di chiarificare rende ancora più densa, allontanando indefinitamente il punto d’origine del dato acustico (e si noti come le iterazioni grammaticali contribuiscano a questo allargamento): «squillo che viene d’oltre l’ombra muta, / d’oltre la nebbia: di più su: più su». La terza occorrenza non inverte il processo, moltiplicando il suono tramite le pluralizzazione e connotandolo con una similitudine che ancora una volta spinge più sul pedale simbolico che su quello della mera descrizione: «passano squilli come di fanfare, / passa un nero triangolo di gru». È vero che al verso successivo, con la rivelazione del passaggio delle gru, la causa dello squillo viene chiarita, ma ciò avviene tramite l’usuale scomposizione impressionistica dei fenomeni della realtà, per cui tra il dato acustico e l’ente che lo produce non è istituito alcun legame causale, e il rapporto di implicazione è affidato alla giustapposizione anaforica del verbo *passare* (per questo procedimento cfr. più sotto, 3.1.1.). Così, comunque, il progressivo avvicinamento all’oggetto promosso dalla ripetizione si è compiuto, benché l’individuazione fisica del suono non abbia impedito l’infittirsi delle implicazioni simboliche. Implicazioni che si ripresentano un’ultima volta, potenziate al massimo grado, proprio nel finale della poesia, dopo che la penultima strofa ha descritto i favolosi e suggestivi voli migratori delle gru. Nella sua ultima occorrenza, lo squillo torna alla forma singolare e priva di attributi: è suono che porta con sé tutte le vibrazioni e tutti i significati simbolici precedentemente emersi, un suono che, in perfetta coerenza con l’universo semantico pascoliano, scompare in allontanamento, ma fungendo proprio in questo movimento da segnale guida per il destino del vagabondo, senza con ciò eliminare l’ambiguità di un atto che emana un’energia vitalistica insieme a un senso di serena accettazione dello svanire “oltre”:

Sono passate... Ma la testa alzava
dalla sua pietra intento il pellegrino
a quella voce, e tra la nebbia cava
riprese il suo bordone e il suo destino:
tranquillamente seguì il cammino
dietro lo squillo che vania laggiù.

2.2. Dissoluzione della realtà sensibile

Un'ultima frontiera che la ripetizione può contribuire a varcare nella poesia pascoliana è quella – per così dire – tra essere e nulla, in un movimento che presenta evidenti punti di contatto con quello collegante mondo fenomenico e mondo “altro”, stante la prossimità tra il processo di sfumatura della percezione sensibile e il tendenziale dissolvimento dell'oggetto, concreto o astratto che sia. Di fatto, questo secondo si configura come esito estremo del primo processo, e ancora una volta sono le epanalessi viste nel primo paragrafo, con i loro frequenti effetti di indeterminatezza e di attenuazione, di allontanamento illimitato e di indebolimento percettivo, a costituire lo stilema principe di questa tensione alla smaterializzazione del reale. Naturalmente, in casi come questi, la semantica dei lessemi iterati svolge un ruolo decisivo: proprio l'incontro tra la predilezione per sostantivi come *ombra*, *orma*, *sogno*, *eco*, aggettivi come *lontano*⁹⁹, *lento*, avverbi e locuzioni avverbiali come *pian piano*, *laggiù*, *in fondo*, pronomi o aggettivi già indefiniti come *qualcosa* (per tenersi a una lista assai incompleta ma già rivelatrice), e l'impiego a vasto raggio della ripetizione realizza le combinazioni più efficaci – fino a casi di sdoppiamento ed elevazione al quadrato, cfr. per esempio «l'eco dell'eco» (*Canzone d'aprile*) o «l'ombra del sogno e l'ombra della cosa» (*L'eremita*) – per approdare a quella dissoluzione/negazione dell'esistente tematizzata, del resto, in non poche poesie pascoliane.

In certi casi, poi, la ripetizione si estende, sempre ai fini del tendenziale o totale annullamento, all'intera compagine testuale. Ciò riguarda per esempio – e pur in misura diversa – le poesie che hanno come tema la felicità: le due omonime di *Myricae* e dei *Poemetti*, e, soprattutto, *Allora*. Sul vortice iterativo di quest'ultima, con la struttura circolare di ciascuna strofa e la ripresa testa-coda con raddoppiamento dell'aggettivo chiave «felice», e su come tale vortice sia consustanziale al progressivo annullamento della felicità tematizzata dalla lirica ci si è già soffermati più volte nei paragrafi precedenti. Ma si veda l'effetto analogo che il sistema iterativo dell'elegia myricea, pur senza giungere all'oltranza impeccabile di *Allora*, riesce a ottenere:

Quando, all'alba, dall'*ombra* s'affaccia,
 discende le lucide scale
e vanisce; ecco, dietro la traccia

⁹⁹ Il potere di dissolvenza connesso a questo aggettivo (e in generale all'intero campo semantico della lontananza) era stato ben individuato da Traina (1971, pp. 77-78) anche nella poesia latina di Pascoli. Per la poesia italiana cfr. per esempio Vallone 1962, pp. 92-93. Un discorso ampio e particolareggiato sulla generale tensione smaterializzante e derealizzante del linguaggio pascoliano è in Flora 1959, pp. 117-201.

d'un fievole sibilo d'ale,

io la inseguo per monti, per piani, 5
 nel mare, nel cielo: già in cuore
 io la vedo, già tendo le mani,
 già tengo la gloria e l'amore...

Ahi! ma solo al tramonto m'appare,
 su l'orlo dell'*ombra*, LONTANO, 10
 e mi sembra in **silenzio** a c c e n n a r e
 LONTANO, LONTANO, LONTANO.

La via fatta, il trascorso dolore
 m'a c c e n n a col tacito dito:
 improvvisa, con lieve stridore, 15
discende al **silenzio** infinito.

Ho evidenziato solo alcune delle molteplici ripetizioni della poesia, per le quali si può incominciare col misurare la consistenza semantica delle parole coinvolte: «ombra», «discende», «lontano», «silenzio», «accenna»: i sostantivi spiccano per il loro carattere negativo (negazione del corpo, negazione del suono), i verbi sono legati alla sparizione o a un'allusione vaga, mentre sulle implicazioni dell'aggettivo *lontano* non serve soffermarsi ulteriormente. L'iterazione di questi lessemi si infittisce nella terza quartina, dove non soltanto le parole citate sono quasi tutte presenti, ma il passaggio è dominato dall'aggettivo, distanziante fino all'evanescenza, in rima identica e in epanallessi triplice a saturare l'intero novenario; infine, nell'ultima strofa, si concentrano tre delle parole in questione e spiccano la ripresa circolare di «discende» (in anafora tra il v. 2 e l'ultimo, come accadeva con il «felice» di *Allora*), a sigillare la definitiva scomparsa di una felicità mai toccata¹⁰⁰, e quella con sostantivazione e potenziamento attributivo di «silenzio». Tanto la semantica dei lessemi iterati, insomma, quanto le figure di ripetizione utilizzate (in particolare i moduli coinvolgenti «lontano» e il ritorno circolare di «discende», figura facilmente impiegabile per suggerire l'idea di vanificazione, di annullamento del movimento) agiscono a favore della neutralizzazione, già accennata all'inizio ma via via più totalizzante nella seconda metà della poesia, della ricerca di una condizione inattuabile e, di conseguenza, di neutralizzazione della condizione stessa. Tale condizione di felicità, del

¹⁰⁰ Ma nella tensione ad afferrare un oggetto sempre sfuggente sono significative anche le iterazioni grammaticali della seconda quartina, che sostengono l'incalzare vano della felicità da parte dell'io fino all'illusione di avvicinamento e addirittura raggiungimento («già tengo la gloria e l'amore...»).

resto, relegata nel titolo, non viene mai nominata all'interno dell'elegia, qualificandosi così da assenza a guidare idealmente un percorso che non può che aprire vuoti su vuoti («L'ellissi del soggetto s'addice alla predicabilità solo negativa della felicità», Nava 1978, p. 151)¹⁰¹.

Un corollario rilevante riguarda i casi in cui a venire coinvolto nel processo di dissolvimento è l'io lirico stesso, in un autoannullamento regressivo del soggetto riscontrabile (e non di rado direttamente tematizzato) in molti luoghi della poesia pascoliana, specialmente in situazioni che hanno a che fare col sonno, col momento onirico, con la malattia o con la presenza di fattori di ottundimento sensoriale, com'è per esempio la nebbia. Riporterò solo due esempi massimamente evidenti, peraltro celeberrimi: l'*anticlimax* scandita dall'epifora ninnananna di «Dormi», nella *Mia sera* (riporto interamente la strofa conclusiva, c. d. t.):

*Don... Don... E mi dicono, Dormi!
mi cantano, Dormi! Sussurrano,
Dormi! bisbigliano, Dormi!
là, voci di tenebra azzurra...
Mi sembrano canti di culla,
che fanno ch'io torni com'era...
sentivo mia madre... poi nulla...
sul far della sera.*

Oppure il restringimento del campo e il movimento come a ritroso nel tempo soggettivo, fino al risucchio nel nulla, che il «suono di ninne nanne» delle ciaramelle (non a caso udito dall'io «tra il sonno») opera appoggiandosi, oltre che sull'andamento cantilenante del doppio quinario, sulla serie di versi bimembri anaforici retti dal medesimo sintagma:

¹⁰¹ Al processo di rarefazione estrema possono naturalmente essere sottoposti anche enti concreti, come un paesaggio. Una lirica in cui le ripetizioni svolgono una funzione importante a questo scopo è per esempio *La sirena*, eloquente almeno a partire dalla seconda quartina, con la *geminatio* distanziante il canto della «Sirena» e il ritmo cullante dei novenari dattilici aiutato dall'anafora della copulativa: «*E sembra che salga, che salga, / poi rompa in un gemito grave. / E l'onda sospira tra l'alga, / e passa una larva di nave*»; versi a cui seguono due strofe connesse entrambe da un'anadiplosi con predicazione relativa tesa ancora a un progressivo dissolvimento dell'ente: «*e passa una larva di nave: // un'ombra di nave che sfuma / nel grigio, ove muore un grido; / che porta con sé, nella bruma, / dei cuori che tornano al lido: // al lido che fugge, che scese / già nella caligine, via; / che porta via tutto, le chiese / che suonano l'avemaria*» (e si noti anche l'insistere sull'avverbio «via»). Questo fino all'ultima quartina, che è un capolavoro di rarefazione e indefinitazione del quadro, a partire dalle scelte lessicali (evidenzio in corsivo le parole riprese dalle strofe precedenti, a cui potrebbe essere aggiunta l'affinità tra «che s'alza» e «che salga»): «*le case che su per la balza / nel grigio traspaiano appena, / e l'ombra del fumo che s'alza / tra forse il brusio della cena*».

ed ecco alzare le ciaramelle
il loro dolce *suono di chiesa*;

suono di chiesa, suono di chiostro,
suono di casa, suono di culla,
suono di mamma, suono del nostro
dolce e passato pianger di nulla.

3. *Valore costruttivo della ripetizione*

Che faccia vibrare l'oggetto di allusioni simboliche o che spinga verso il suo annullamento, che apra alla percezione di una realtà situata oltre il mondo delle apparenze sensibili proprio mentre cerca di aderirvi al massimo grado o che negozi lo scambio linguistico e conoscitivo tra il semantico e l'asemantico (segnalato magari dal livello pre-grammaticale del linguaggio), che in generale contribuisca all'istituzione di quei percorsi alternativi al messaggio concettuale esplicito che attraversano la poesia pascoliana¹⁰², la ripetizione gioca un ruolo di primo piano nel forzare la lingua a una rappresentazione che tenga uniti il polo mimetico e impressionistico da una parte e quello irrazionale-musicale, trascendente il piano di conoscenza fenomenico, dall'altra.

L'analisi condotta nei paragrafi precedenti, tuttavia, ha evidenziato anche un uso della ripetizione più marcato in senso logico-costruttivo. Non ci si riferisce qui tanto ai fenomeni di organizzazione strutturale tramite riprese lessematiche a distanza, riprese che, per quanto non esclusivamente, svolgono una funzione ordinatrice e coesiva "esteriore" sulla compagine testuale, e che potrebbero a buon titolo venire rubricate tra quelle ripetizioni intese come «Segni della Letteratura» nella poesia pascoliana da Bàrberi Squarotti 1966, vale a dire elementi di un codice poetico tradizionale assicurante la riconoscibilità e la comunicabilità del testo¹⁰³. In realtà, soprattutto in § II 5 si è visto che il valore costruttivo

¹⁰² Tra i numerosi studi intorno a questo aspetto della poesia pascoliana, insistenti per lo più sulle sollecitazioni del significante fonico, si veda senz'altro Beccaria 1970 (e, dello stesso, 1975 e 2001a). Per una lettura meno rigida nella separazione tra piano del significante e piano del significato cfr. Oliva 2015, lettura peraltro interessata ai fenomeni di sottrazione e dissolvenza del reale. Leonelli 1991, pp. 109-110 connette questi procedimenti alla figura poeticamente fondante del fanciullino, e in particolare all'idea di manipolazione ludico-eversiva del linguaggio, per cui il gioco dei significanti tende a creare percorsi indipendenti dal significato logico in una «destrutturazione ludica di quel principio di realtà che s'ingabbia nella parola stessa». Riporto infine il giudizio di Coletti (1993, p. 398), sintetico ma significativo per questo lavoro in quanto è proprio nell'uso insistito della ripetizione da parte di Pascoli che l'autore riconosce una tensione a trascendere i limiti del semantico: «La lingua della poesia sperimenta così la contrazione e la dilatazione dell'unità semica della parola, scavando ai confini della grammatica nuove risorse espressive».

¹⁰³ Un giudizio molto simile era stato dato da Croce (1964, p. 111) sul ritornello, che nelle poesie di Pascoli servirebbe «a dare un'unità estrinseca a ciò che altrimenti si disgregherebbe perché privo di vera complessità e di unità intima».

della ripetizione è qualcosa di più sostanziale, che in certi casi arriva a promuovere le iterazioni a mattoni primari del discorso lirico o narrativo pascoliano, oltre che, più di rado, dei suoi pronunciamenti sapienziali e filosofici.

3.1. *Ripetizione e semplificazione sintattica*

In § II 5 si era anche accennato al fatto che i moduli iterativi afferenti al dominio generale dell'anadiplosi (ma anche per esempio certi tipi di poliptoto) tendono a sopperire alla carenza di nessi sintattici, coordinativi e soprattutto subordinativi, caratteristica della poesia di Pascoli. Nel quadro di una generalizzata semplificazione paratattica del discorso, la ripetizione funge così da connettore elementare dei segmenti frastici. Trattando le ripetizioni lessicali nel suo studio sui *Poemi conviviali*, Soldani ha identificato un valore dell'anadiplosi che in realtà, si è detto, può essere esteso a motivazione profonda di molti stilemi iterativi pascoliani:

un fenomeno che andrà in prima istanza connesso alla già vista ricerca di una sintassi del periodo elementare, che, rifuggendo dai nessi subordinativi, si deve necessariamente affidare a delle figure iterative, che fungano da connettori frasali e siano in grado di “rilanciare”, di far progredire il discorso. (Soldani 1993, p. 72)¹⁰⁴

Intorno a questo punto, sono almeno due gli aspetti che meritano un ulteriore approfondimento rispetto a quanto analizzato fin qui: un micro-fenomeno coinvolgente l'anafora e uno sguardo più macroscopico sui meccanismi iterativi di costruzione del periodo.

3.1.1. *“Endiadi anaforiche”*

Per quanto riguarda il primo fenomeno, un esempio *en passant* è stato fornito più sopra: «*passano squilli come di fanfare, / passa un nero triangolo di gru*»: l'anafora scompone in questo caso il nesso logico che lega gli «squilli» alle «gru» e insieme qualifica il suono come il verso emesso dagli uccelli. Una parafrasi del distico potrebbe essere “passa un nero stormo di gru che emettono versi simili a fanfare”; oppure, rispettando il primato

¹⁰⁴ Già Bàrberi Squarotti (1960a, in partic. pp. 56-61) notava, a proposito dei poemi pascoliani, che le ripetizioni vi fungano da segni «della continuità narrativa», da alternativi «punti di riferimento del racconto» nel momento in cui questo, in assenza dei tradizionali elementi logico-grammaticali di raccordo, minaccia di dissolversi. Idea poi ribadita – ed estesa a tutta la poesia di Pascoli – da Beccaria 1970 (in partic. pp. 123-124, e cfr. anche: «La ripresa ricostruisce dunque, ricuce i frammenti e li intesse per via di un legame non più sintattico, ma musicale», p. 129)

dell'impressione sensibile: “passa un suono simile a fanfare emesso da un nero stormo di gru”. Altre soluzioni sono possibili, ma ciò che mi interessava mostrare è, da un lato, lo statuto pleonastico di uno dei due verbi, e, dall'altro, il collegamento che proprio l'iterazione stabilisce tra i due enti. Detto altrimenti, l'anafora annulla il legame di dipendenza tra il dato acustico e la sua fonte, ponendoli di fatto sullo stesso piano e facendoli scorrere paralleli, ma allo stesso tempo denuncia con la replica l'esistenza di quel rapporto, consentendo, come sottolineato in 2.1., di identificare un'impressione uditiva fino a lì del tutto misteriosa.

Questo stilema è abbastanza diffuso nel *corpus*, benché si concentri quasi esclusivamente in *Myrica*e e nei *Canti*. Di fatto il nesso anaforico si comporta come un'endiadi, separando e ponendo sullo stesso piano due elementi in realtà gerarchizzati; l'identità lessicale pleonastica¹⁰⁵, però, restaura la connessione, servendo in questo modo a due tendenze ed esigenze co-implicate della poesia pascoliana: la semplificazione sintattica, con l'annullamento dei rapporti gerarchici, e la conseguente necessità – riassunta prima con le parole di Soldani – di istituire con altri mezzi i collegamenti tra segmenti frastici e, dunque, sul piano della rappresentazione, tra dati di realtà.

Il rapporto logico stretto tra gli elementi coinvolti nello stilema fa sì che il tipo anaforico più frequentemente adibito a realizzarlo sia quello dei singoli versi bimembri. Dagli esempi si noterà anche come la relazione sostituita sia prevalentemente di tipo causale o modale, per quanto non manchino casi più elementari, di semplice separazione tra oggetto e attributo (cfr. *Il mendico*):

<i>né chi li aiuti, né chi li consigli.</i>	[<i>Il giorno dei morti</i>]
<i>che viene, che corre nel piano:</i>	[<i>Scalpitio</i>]
<i>Che pianto! che fame!</i>	[<i>Il rosicchiolo</i>]
<i>suonano a doppio; suonano l'entrata.</i>	[<i>Ceppo</i>]
<i>passa una madre: passa una preghiera.</i>	[<i>Nevicata</i>]
<i>Vedi il lume, vedi la vampa.</i>	[<i>L'uccellino del freddo</i>]
<i>con un gran tuono, con una gran romba;</i>	[<i>Il ciocco</i>]

¹⁰⁵ Naturalmente non si ignora che, dal punto di vista strettamente logico, l'anafora implica quasi sempre un pleonasma. Diverso è però il caso in discussione da quello in cui i due elementi separati-connessi dall'anafora si trovano già sullo stesso piano logico-sintattico. Un distico come questo: «Mamma, perché non v'accendete il lume? / Mamma, perché non v'accendete il fuoco?» (*Italy I*) è parafrasabile come “Mamma, perché non v'accendete il lume e il fuoco?”, senza che la strutturazione anaforica azzeri alcun rapporto di subordinazione (mentre alla ridondanza della ripetizione è affidato lo spessore fonico-ritmico e patetico dell'enunciato). Il fenomeno diventa insomma rilevante quando l'anafora va a sostituire una relazione di dipendenza, ed è significativo – mi limito per ora ad anticiparlo – che di tale stilema nella poesia di D'Annunzio, che pure non spicca certo per complessità ipotattica del periodare, non vi sia praticamente traccia.

Un paio di esempi, invece, con l'anafora pura: «*Di tutto quel cupo tumulto, / di tutta quell'aspra bufera*» (*La mia sera*: “di tutto il cupo tumulto prodotto dall'aspra bufera”), «*Udii tra il sonno le ciaramelle, / ho udito un suono di ninne nanne*» (*Le ciaramelle*: “udii il suono di ninne nanne delle ciaramelle”). Qui come nei versi precedenti, la configurazione anaforica determina una scomposizione impressionistica e – per quanto riguarda il dipanarsi del discorso – un rallentamento della corrente informativa, ma il legame paralogico che istituisce sostiene comunque l'articolazione, certo basica e al tempo stesso straniante, del pensiero e della rappresentazione.

3.1.2. Ripetizioni tra stasi e propulsione

Relativamente alla prospettiva macroscopica, che vorrebbe indagare il lavoro costruttivo della ripetizione sul testo in sequenze più ampie se non nella sua interezza, si impongono almeno due ordini di riflessione.

Innanzitutto, circa i frequenti sistemi o intrecci iterativi, che nelle liriche più brevi conducono a esiti di saturazione estrema e che instaurano spesso una dialettica tra stasi assoluta e sviluppo dell'argomentazione, con le ripetizioni che, quindi, ostruiscono ma allo stesso tempo innervano il tessuto del discorso. Si veda questo micro-esempio myriceo, la quartina singola che costituisce *Il passato*:

Rivedo i luoghi dove un giorno ho pianto:
 un sorriso mi sembra ora quel pianto.
 Rivedo i luoghi, dove ho già sorriso...
 Oh! come lacrimoso quel sorriso!

I quattro endecasillabi esibiscono una struttura parallelistica e iterativa intricatissima (al punto da scoraggiarne la segnalazione grafica), e di fronte a un tale organismo sarebbe lecito attendersi un'esilità di articolazione quanto meno semantica. Invece questo “Pensiero”, in accordo con la sezione del libro in cui è inserito, sviluppa un ragionamento coerente sulla compenetrazione e tendenziale sovrapposizione, per effetto del filtro memoriale, del dolore e della gioia. Così vediamo in opera alcuni dei moduli iterativi pascoliani atti a sostenere uno sviluppo e una costruzione raziocinanti del discorso: figure etimologiche che coinvolgono, intrecciandoli, i termini chiave («ho pianto» - «quel pianto», «un sorriso» - «ho già sorriso»); riprese con messa a fuoco ragionativa del lessema iterato

(ancora «ho pianto» - «quel pianto [che ora sembra un sorriso]», «ho già sorriso» - «quel sorriso [che ora è lacrimoso]»); l'ampia anafora che determina una struttura simmetrica e speculare del testo («Rivedo i luoghi dove» - «Rivedo i luoghi, dove»), dove la specularità è fondamento stesso del pensiero sviluppato, che mette a confronto due esperienze opposte ma in realtà paradossalmente coincidenti; infine il valore logico e strutturante delle due rime rese equivoche dalle figure etimologiche citate.

Va comunque detto che se *Il passato* riesce a essere emblematico grazie alla sua estrema concentrazione, fenomeni analoghi di sospensione e propulsione sono riscontrabili anche in sequenze di versi all'interno di poesie più lunghe, cfr. per esempio «Io gettai un *grido* in quel minuto, e poi / mi pianse il cuore: come pianse e pianse! / e quel *grido* e quel pianto era per voi» (*Il giorno dei morti*), oppure «m'addormii; *sognai*: / vedevo in sogno che vedevo il vero: / desto, più non lo SO, né SAPRÒ mai...» (*Il cieco*). L'ipertrofia del sistema iterativo di una sequenza di versi o, a volte, di un'intera poesia, pur contraddicendo qualsiasi idea di svolgimento lineare del discorso, finisce per diventarne l'ossatura principale, che presiede alla sua progressione lirico-meditativa, argomentativa, o, in misura minore, narrativa.

La seconda questione concerne quei casi in cui il principio dell'anadiplosi latamente intesa guida, benché non sistematicamente, lo sviluppo del testo lungo tutta la sua durata. Anche questo fenomeno permette di toccare con mano l'importanza delle ripetizioni nella formazione stessa di un discorso poetico tendente all'isolamento sintattico dei membri. Vista la necessità di riportare un intero testo, sceglierò solo un esempio, *Valentino* (c. d. t.)¹⁰⁶:

Oh! Valentino vestito di nuovo,
come le brocche dei biancospini!

Solo, ai piedini provati dal rovo
porti la pelle de' tuoi piedini;

porti le scarpe che mamma ti fece,

5

CHE NON mutasti mai da quel dì,

CHE NON **costarono** un picciolo: in vece

¹⁰⁶ Per esempi analoghi cfr., sempre dai *Canti*, *L'usignolo e i suoi rivali*. Da *Myricae* si vedano invece, tra i possibili, *Dalla spiaggia* (soprattutto la parte II), *Il piccolo mietitore*, *Lo stornello*, *Lontana*. Sull'aspetto popolareggiante di simili "lascia e prendi" in alcuni esperimenti ottocenteschi – in particolare *Jerolimina* di Carrer e *La spigolatrice di Sapri* di Mercantini – cfr. Girardi 2015a, pp. 42 e 46 (ai quali si può aggiungere p. es. *La boscaiola* di Parzanese, con lo stesso metro di *Jerolimina*).

costa il vestito che ti cucì.

Costa; ché mamma già tutto ci spese
quel tintinnante salvadanaio: 10
ora esso è vuoto; e c a n t ò più d'un mese,
per riempirlo, tutto il pollaio.

Pensa, a Gennaio, che il fuoco del ciocco
non ti bastava, tremavi, ahimè!,
e LE GALLINE c a n t a v a n o, *Un cocco!* 15
ecco ecco un cocco un cocco per te!

Poi, LE GALLINE chiocciarono, e venne
Marzo, e tu, magro contadinello,
restasti a mezzo, così, con le penne,
ma nudi i piedi, **come un uccello**: 20

come l'uccello venuto dal mare,
che tra il ciliegio salta, e non sa
ch'oltre il beccare, il cantare, l'amare,
ci sia qualch'altra felicità.

Vi si ritrovano diversi fenomeni iterativi di connessione e rilancio studiati nel paragrafo precedente: anafora interstrofica ai vv. 4-5; anafora a cavallo di due segmenti sintattici (vv. 6-7, benché qui l'effetto di rilancio sia tenue); anafora imperfetta con *correctio* (vv. 7-8), immediatamente seguita da un'altra anafora interstrofica con pausa esplicativa dopo il termine iterato (vv. 8-9); ripresa tramite il verbo *cantare* dell'evento ai vv. 11-12 nella strofa successiva, con esplicitazione onomatopeica del canto (vv. 15-16); ancora un'anafora interstrofica imperfetta (vv. 15 e 17); infine, anadiplosi appositiva interstrofica con focalizzazione tra penultima e ultima quartina (vv. 20-21). Questi moduli caratterizzanti spiccano qui per frequenza e per la loro disposizione lineare, in grado di creare una sorta di flusso continuo che attraversa l'intera poesia pur in presenza della consueta parcellizzazione sintattica.

3.2. *Sentenziosità e allegoresi*

Le ripetizioni sono quindi insieme il prodotto e il correttivo della forte semplificazione sintattica e del tendenziale monadismo dei segmenti frastici che caratterizzano la poesia

di Pascoli. Questo macro-fenomeno è rilevabile anche in relazione ad altre tipologie iterative, che, a seconda dei casi, possono spingere verso la connessione tra le parti oppure verso un'accentuazione del loro isolamento.

La seconda evenienza si realizza soprattutto con le configurazioni parallelistiche e iterative che strutturano le massime e i proverbi del *corpus*. Luoghi autocentrati per eccellenza, le formulazioni a carattere sentenzioso rispondono anche al bisogno di condensare un nucleo concettuale in mancanza di un'articolazione logico-argomentativa complessa, o – per quanto riguarda specialmente i proverbi dei *Poemetti* – in mancanza di una reale continuità narrativa tra i momenti e gli atti fissati una volta per tutte del mondo contadino (cfr. Bàrberi Squarotti 1966, pp. 77-79). Allo stesso tempo, tali formulazioni rappresentano un momento tra i più razionali e coscienti della poesia pascoliana, e non per niente si concentrano nei luoghi in cui l'autore tenta la misura pacata della saggezza classica (le massime dei “Pensieri” myricei)¹⁰⁷, quelli in cui costruisce allegorie esistenziali di ampio respiro (in particolare nei *Poemetti* fuori dal ciclo georgico), quelli dei pronunciamenti metapoetici e, infine, quelli in cui si esprime la saggezza popolare, veicolo lucidamente formalizzato della più vasta verità cosmica. In tutti questi casi la ripetizione serve al *côté* opposto rispetto alla dissoluzione o velatura simbolica vista al punto 2.; qui si punta dritti alla massima chiarezza, all'espressione sintetica e diretta delle poche essenziali verità filosofiche del mondo poetico di Pascoli: la vanità dell'esistenza, l'interscambiabilità di gioia e dolore e la funzione purificatrice di quest'ultimo (cfr. non solo i “Pensieri” ma anche, per esempio, *La canzone della granata* o *L'eremita*), il valore della poesia come possibile risarcimento non immune, comunque, dal potere nullificante della morte e dall'insensatezza (cfr. *L'immortalità* e soprattutto molti dei *Poemi conviviali*).

Il contributo delle ripetizioni all'aspetto più “diurno” e razionale della poesia pascoliana non si limita però alle sentenze. In § II 2, 2.1. si è visto come le corrispondenze simmetriche instaurate dalle ripetizioni in particolar modo nei testi strutturalmente e/o concettualmente bipartiti determinino cambi di piano tendenti di nuovo all'interpretazione o generalizzazione allegorica della prima occorrenza. È quanto avviene, ancora una volta, in alcuni “Pensieri” (cfr. *Tre versi dell'Ascreo*), ma più in generale il fenomeno si presta al frequente binarismo della logica pascoliana, per cui spesso le ripetizioni speculari connettono i due enti messi a confronto nel testo propiziando così lo scatto allegorico

¹⁰⁷ Sui “Pensieri” cfr. Ferri 1988, p. 148, che opportunamente nota come il riferimento alla tradizione classica e l'impiego della massima (quindi di un giudizio di ordine generale) servano «a guidare l'avventura di un pensiero volto a eludere gli echi provenienti dal proprio universo emozionale per riuscire a tramutarsi in verso limpido e temperato».

(la rondine e il padre in *X agosto*, gli alberi e l'uomo nella *Grande aspirazione*, i due fratellini e l'intero genere umano nei *Due fanciulli*, ecc.). Tra gli altri fenomeni iterativi favorevoli alla razionalità del discorso poetico si hanno le ripetizioni strutturanti figure logiche come la similitudine e la *correctio*, oppure i poliptoti più ragionativi, o ancora le riprese in cui la focalizzazione sull'oggetto ripetuto non crea un alone di suggestioni, come negli esempi riportati al punto 2., ma si limita a metterne meglio in luce le caratteristiche sensibili, oltre che a lavorare per la coesione logica della riflessione o della descrizione. Infine, una menzione per le riprese con connessione nei finali di poesia, che nell'adempiere a una funzione di sintesi conclusiva di alcune delle linee tematiche del testo possono completarne l'interpretazione allegorica (cfr. ancora l'ultima strofa di *X agosto*, con la risposta alla domanda iniziale sul perché del pianto di stelle).

4. Considerazioni conclusive

È evidente, insomma, come anche in Pascoli la ripetizione si riveli uno strumento estremamente duttile, e ciò non solo per il suo essere in grado di ricoprire ruoli e produrre effetti molteplici, ma anche per il fatto che essa obbedisce a esigenze profonde differenti e in certi casi opposte. Da un lato sta tutto il dominio del principio irrazionale-regressivo, all'interno del quale le figure iterative si accampano come strumenti di mediazione, come punti di contatto e di scambio, non sostanzialmente indipendenti dal livello semantico e grammaticale (come potrebbero essere invece le trame foniche fondate sul puro significante), ma capaci di trascenderlo o comunque di suscitare piani di conoscenza alternativi, forzando la lingua al di là di una funzione referenziale a cui comunque le ripetizioni stesse contribuiscono ampiamente, fino all'impiego di veri e propri meccanismi iconici. Dall'altro, i moduli iterativi lavorano altrettanto bene a servizio del polo razionale-costruttivo della poesia pascoliana, agendo sia da materiale imprescindibile – nella generalizzata riduzione dei nessi gerarchici – per l'organizzazione logico-sintattica del discorso, sia da elemento costitutivo della struttura semantica del testo, almeno nelle sue componenti più razionalizzabili e ideologicamente esplicite¹⁰⁸.

¹⁰⁸ In quella che è, a mia conoscenza, la riflessione globale più acuta sulla ripetizione nella poesia di Pascoli, Mengaldo insiste un po' troppo unilateralmente su elementi rapportabili al primo dei due domini indicati qui. Quando afferma, per esempio, che le ripetizioni a contatto determinano «in linea di massima l'anima-zione del significante e la creazione di effetti "atmosferici", l'una e l'altra volte a complicare e oscurare la razionalità del discorso poetico, o se si vuole a promuovere un *doppio significato*, a sua volta cognato del simbolismo» (Mengaldo 2014, p. 16, c. d. t.) coglie indubbiamente un aspetto fondamentale del loro impiego. E tuttavia, si è visto che l'effetto delle iterazioni a contatto non è solo di "oscuramento" ma anche, in certi casi, di chiarificazione razionale e, spesso, con tutti quei moduli rapportabili al principio dell'anadiplosi, di strutturazione profonda della catena sintattica.

Naturalmente, indicare questo duplice aspetto della ripetizione non significa affatto postulare una ripartizione rigida e assoluta dei due poli, né tanto meno approdare alla rozza semplificazione di un gruppo di figure iterative “razionali” nettamente separato da un gruppo di moduli invece “irrazionali”. Entrambi i poli sostanziano in varia misura tutti i tipi di ripetizione, così come, del resto, agiscono in proporzioni diverse in ogni poesia pascoliana¹⁰⁹. Anche la ricorrente spiegazione psicologica dell’importanza stilistica che la ripetizione ha per Pascoli, sintetizzabile in un’ossessione tematica (la morte e soprattutto i morti familiari) e nel desiderio anch’esso ossessivo di un ritorno di ciò che è stato o – che è lo stesso – della fissità di un tempo anteriore allo sfacelo¹¹⁰ (ossia la conoscenza del male, che, concretizzandosi nell’omicidio del padre, si lega direttamente all’ossessione mortuaria e familiare), si adatta perfettamente a entrambi i domini individuati dall’analisi: se infatti la tensione dissolutiva e all’(auto)annichilimento, oltre che all’amplificazione simbolica, sembra imparentarsi strettamente con l’attrazione del soggetto per un movimento temporale all’insegna della ciclicità regressiva (Soldani 2010, p. 185), l’impiego non meno essenziale della ripetizione come imprescindibile principio costruttivo del discorso e del messaggio poetico non può essere ricondotto a mero fenomeno di irreggimentazione *a posteriori* di una materia incandescente. Non siamo cioè in presenza di un semplice ricorso ad artifici del codice letterario per conferire al testo un ordine tutto esteriore, ma di un pensiero poetico a cui la ripetizione ossessiva è consustanziale, e il proliferare di fenomeni iterativi proprio nei punti di snodo del discorso non è che una conseguenza di questa condizione¹¹¹.

¹⁰⁹ Poiché nel corso del capitolo si è parlato di simbolo e di allegoria, non sarà superfluo precisare che la compresenza di cui sopra vale anche per questa dicotomia centrale della poetica pascoliana. Nulla di più lontano da queste conclusioni, cioè, che il voler distinguere tra un “uso simbolico” e un “uso allegorico” della ripetizione. Più semplicemente, condividendo con Pazzaglia (1991, p. 178) l’idea che in Pascoli «allegoria e simbolo coesistono quasi sempre nella stessa lirica» e che sia perciò sconsigliabile ricavarne opposizioni di carattere generale, andrà rilevato come certi moduli iterativi supportino l’una o l’altra tendenza, e talvolta l’una e l’altra, mostrando anche su questo punto la duttilità strumentale della ripetizione.

¹¹⁰ Cfr., tra i tanti luoghi in questo senso emblematici, la constatazione/desiderio «risarà tutto quello che fu» (*Addio!*), poi soggettivata nel distico finale della stessa poesia: «ricantassi sempre il mio ritorno, / mio ritorno dal mondo di là!». Ma si veda anche la fissazione eterna assicurata (solo ed esclusivamente) dalla morte in *Per sempre*: «*Per sempre* vuol dire *Morire...* / si: addormentarsi la sera: / restare così come s’era, / PER SEMPRE!» (corsivo e maiuscoletto del testo).

¹¹¹ Non mi sono attardato sulle variazioni riscontrabili all’interno del *corpus*, innanzitutto perché il comportamento pascoliano nell’uso della ripetizione rimane relativamente uniforme lungo le tre raccolte, fenomeno forse aiutato dalla tendenziale sincronia della composizione delle stesse. Nel corso della trattazione, inoltre, si è cercato di dare conto delle discrepanze via via registrate, connettendole quando possibile con le specificità in termini di poetica (e di ovvia ricaduta stilistica) di ciascun libro. La frequenza tendenzialmente superiore che i fenomeni iterativi favorevoli alla progressione e alla scorrevolezza del dettato segnano nei *Canti* e nei *Poemetti* rispetto alle *Myricae*, per esempio, è con ogni probabilità legata all’esigenza di maggiore continuità – lirica o narrativa che sia – che i componimenti delle prime due opere richiedono rispetto al frammentismo myriceo. In § II 2, 1.2. si è anche visto che l’esplosione dei ritornelli (e in particolare dei ritornelli onomatopeici) nei *Canti* può essere motivata da ragioni sia strutturali, con l’esigenza di dare ordine a un canto di ampie dimensioni e tendente *naturaliter* a ritornare su sé stesso, sia di gestione

della voce poetante, che affidata spesso a oggetti o enti naturali si manifesta in modo privilegiato nelle onomatopее, le quali costituiscono appunto la sostanza della maggior parte dei ritornelli pascoliani. L'«antinarratività» dei *Poemetti* (prendo in prestito la formula riferita da Soldani 1993, p. 97 ai *Poemi conviviali*), infine, fa sì che vi si ritrovino anche gli stilemi iterativi più connotati in senso lirico, ed eventuali assenze vanno per lo più ricondotte a motivazioni diverse dalla consistenza diegetica della raccolta: la mancanza delle epanalessi multiple di un lessema o sintagma che saturano un intero verso, per esempio, mi sembrano più direttamente dovute alla scarsa adattabilità dell'endecasillabo (rispetto ai frequenti parisillabi di *Myriacae* e dei *Canti*) alla figura in questione, che non ai suoi effetti iconico-sospensivi e statici.

CAPITOLO III

D'ANNUNZIO E PASCOLI

1. *Confronto generale*

1. *Amplificazione e regressione*

Tra quelli individuati, i due ambiti funzionali dove la differenza tra D'Annunzio e Pascoli nell'uso della ripetizione è massimamente marcata sono l'amplificazione patetica e la regressione infantile-popolareggiante. Per la prima tipologia, si è detto (§ II 6, 1.) che ripetizioni adibite a quell'uso sono presenti anche in Pascoli, ma in misura molto lontana da quanto in D'Annunzio è riscontrabile sia sul piano quantitativo che qualitativo¹.

L'impiego della *geminatio* è in questo senso emblematico. Innanzitutto, le epanalessi recanti effetti di *amplificatio* sono, nel poeta romagnolo, molto meno frequenti sia in senso assoluto, sia relativamente al totale di ricorrenze della figura: circa un quarto dei casi, contro una frequenza del quasi 90% calcolata nel *corpus* dannunziano². È inoltre rilevabile una tendenza alla specializzazione posizionale, per cui D'Annunzio colloca di preferenza l'epanalessi ad alto tenore patetico in apertura di strofa o di periodo, dando così massimo risalto all'enfasi tonale che le è connessa, mentre in Pascoli non solo ciò accade meno di frequente, ma al contrario si trovano più spesso che nel poeta delle *Laudi*

¹ Al di là della diversa natura del pathos pascoliano, lacrimevole e vittimistico, rispetto a quello dannunziano, pomposamente oratorio o, anche nelle difficoltà paradisiache, più attivo nella disperazione melodrammatica (una buona spia di tale diversità è l'uso rispettivo delle epanalessi e anafore imperative, per cui cfr. §§ I 6, 1. e II 6, 1.). E anche al di là della più circoscritta specializzazione tematica riscontrabile nel *corpus* pascoliano, dove il patetico è suscitato quasi esclusivamente da situazioni legate al dramma familiare.

² Dal computo sono state escluse le epanalessi cristallizzate o costruite su strutture preposizionali fisse (tipo "da x a y", "di x in y", ecc.). La frequenza percentuale va presa con la dovuta elasticità, non essendo sempre facile valutare l'incremento patetico portato da una singola ripetizione, anche per la necessità di tenere conto di fattori contestuali, come la semantica e il tono del testo o dell'episodio. Nel caso specifico, comunque, la differenza tra i due autori è così perentoria da non lasciare dubbi.

geminazioni in chiusura, con un effetto di sfumato sospeso, malinconico o allusivo³: ciò accade 13 volte in Pascoli, a cui vanno aggiunte tutte le poesie che si concludono con un ritornello costruito su una *geminatio*, e 2 sole volte in D'Annunzio (le paradisiache *Invito alla fedeltà* e *Un ricordo* II). Il divario si mantiene costante (circa 35 a 5) se si considerano oltre ai finali di poesia anche quelli di strofa, quasi sempre in corrispondenza di una conclusione del movimento sintattico. Non solo: le stesse eccezioni sono significative. Nei rarissimi casi in cui D'Annunzio chiude con un'epanalessi scongiura quasi sempre l'attuazione caricando il tono con l'esclamativa: «lascerei tu / dunque ne l'abbandono / le cose *che non sono / più, che non sono più!*» (*Invito alla fedeltà*), «E mi pareva che ripettesse // dietro a me quel clamore *un nome, un nome!*» (*Un ricordo* II), «dal pirata fenicio / nominato Fasèla. / *Alla vela! alla vela!*» (*Vergilia anceps*), «Ed io più non vidi la grande Alpe, / il bianco mare. Io dissi: “*Andiamo, andiamo!*”» e «E chiama: ‘Dafne! Dafne!’ Ella non più / implora, non più geme. ‘*Dafne! Dafne!*’» (entrambe dall'*Oleandro*).

Dal canto suo Pascoli, quando in chiusura colloca un'epanalessi marcata dal punto di vista pragmatico (anche qui si tratta soprattutto di esclamative), tende a mitigarne l'effetto soprattutto per mezzo della semantica dei lessemi iterati o del contesto: tra i casi più emblematici, e tenendosi ai finali di poesia, le geminazioni esclamative che chiudono *Nozze* e *Gloria* sono riproduzioni semantizzate, ridicolmente risentita la prima e pigramente pacificante la seconda, del gracidio delle rane («Al lume della luna ogni ranocchia / gracidò: *Quanta spocchia, quanta spocchia!*», «e qui star dietro il sasso a me non duole, / ed ascoltare le cicale al sole, / e le rane che gracidano, *Acqua acqua!*»); quella alla fine di *Un ricordo*, è ridotta dal velo lacrimoso della memoria a un balbettio infantile dopo che la tragedia familiare si è consumata («[mentre ora preghi] Stai come quando ti lascio tuo padre; / sicura, come allora. Ma una lagrima / ancora scorre a te, di quelle, e il labbro / balbetta ancora: sì: *Papà! Papà!*»); infine, anche astraendo dal contesto, comunque eloquente, l'epanalessi quasi ritornellante dell'*Or di notte* è già attutita dalla semantica dell'avverbio ripetuto («Non vogliamo ricordare / vino e grano, monte e piano, / la capanna, il focolare, / mamma, bimbi!... *Fate piano! / piano! piano! piano! Piano!*»).

Ma oltre al differente impiego della figura in sé, l'epanalessi pascoliana non fa sistema con un fascio di fenomeni iterativi marcati in senso patetico: le anafore “a cascata” mancano completamente, e quasi lo stesso si può dire, in generale, per tutte quelle ampie strutture elencatorie che in D'Annunzio – e specialmente nella *Laus vitae* – collaborano

³ È generalmente riconosciuto che la geminazione è più enfatica in attacco e più malinconica in chiusura (cfr. per esempio Fónagy 1982, p. 18).

spesso e volentieri agli innalzamenti di tono. Le dittologie o *tricola* anaforici sono ampiamente inferiori (anche solo a un raffronto assoluto: ho contato meno di 150 occorrenze in Pascoli, contro le quasi 400 in D'Annunzio), e lo stesso impiego della figura in funzione patetica appare molto meno rilevato⁴. Anche le anafore marcate dal punto di vista pragmatico (esclamative, interrogative, vocative, imperative) sono più diffuse, per quanto non in misura così schiacciante, nelle raccolte dannunziane, mentre le configurazioni parallelistico-anaforiche, così facilmente enfatiche e oratorie soprattutto nelle *Laudi*, in Pascoli insistono di più sulla funzione meramente sospensiva e propiziano spesso, grazie anche alle iterazioni ritmiche, una cantabilità di stampo popolareggiante.

In effetti, l'ambito dell'infantile-popolareggiante assorbe molti impieghi di figure che invece D'Annunzio destina per lo più – quando non esclusivamente – all'*amplificatio*. Per quanto riguarda ancora l'epanalessi, i raddoppiamenti superlativi e le geminazioni o moltiplicazioni iconiche ed eventualmente onomatopeiche, tutti moduli funzionali all'ambito regressivo di cui sopra, rappresentano di gran lunga le tipologie dominanti. Ai fenomeni citati se ne può infine aggiungere un altro relativo ai finali di poesia, dove Pascoli mostra una tendenza decisamente più spiccata a ottenere, con l'aiuto delle iterazioni lessicali, chiuse sonanti e al limite cantabili, mentre D'Annunzio preferisce di norma l'attenuazione delle corrispondenze troppo rilevate. Le strutture più ricorrenti sono da questo punto di vista i versi bimembri anaforici, collocati non di rado nei finali di lirica, laddove nell'intero *corpus* dannunziano l'unico caso riscontrato è l'«*Immensa apparve, immensa nudità*» di *Stabat nuda Aestas*. Infine, se la tendenziale regolarità e maggiore insistenza dei ritornelli fa emergere ancora una volta l'aspetto popolareggiante della ripetizione pascoliana, in D'Annunzio la stessa figura va quasi sempre incontro (specialmente in *Alcyone*, cfr. per esempio *La sera fiesolana*, o *Innanzi l'alba*) a variazioni anche consistenti che ne sfumano la rigidità ricorsiva⁵.

⁴ Si prenda per esempio uno dei pochi casi pascoliani di compaginazione di dittologie anaforiche, i vv. 16-21 della *Calandra*: «Canta; e tu n'odi il lungo mattutino / grido del merlo; e tu senti un odore / acuto di ginepro e di sapino. // Senti un odore d'ombra e d'umidore; / di foglie, di corteccia e di rugiada; / un fragrar di corbezzole e di more». E si confronti la pacata e ariosa scorrevolezza descrittiva con l'accanimento grottesco e martellante di questa serie dal canto XVIII della *Laus vitae*, dove sono presentati i lavoratori ribelli: «Foschi di carboni, / bianchi di farine, / con lorde le mani / d'argille o d'inchiostrici / di sevi o di nitri, / con pregne le vesti / di tabacchi o di droghe / di farmachi o di tòschi» (vv. 232-239).

⁵ In generale, le ripetizioni di stampo popolare sono pressoché assenti in D'Annunzio. I commentatori segnalano certe ripetizioni "facili" della *Pioggia del pineto*, che andrebbero ricondotte, un po' sommariamente, alla «lunga pratica del Tommaseo dei *Canti popolari*» (Andreoli-Lorenzini 1993b, p. 1211), mentre le geminazioni «e avrò e avrò nelle mie veglie ancora» e «E nessuno e nessuno più la scorse» dell'*Otre* sono definite «da filastrocca popolare» da Roncoroni (1995, p. 654). Ma al di là dei casi sporadici resta la generale avversione dannunziana per quei fenomeni di iterazione troppo facile e regressiva che invece Pascoli adotta a piene mani.

Per certi aspetti, insomma, i macro-gruppi funzionali che differenziano maggiormente i due poeti mostrano una sorta di distribuzione complementare, per la quale, anche mediante scelte di posizionamento nel corpo del testo, una stessa figura iterativa che D'Annunzio sfrutta a supporto delle impennate di tono viene assegnata da Pascoli al campo dell'infantile-popolareggiante, e viceversa. In altri casi il lavoro è piuttosto di attenuazione o intensificazione, a seconda delle esigenze: da un lato Pascoli può smorzare grazie alla semantica epanalessi marcate dal punto di vista tonale e al contrario insistere sull'iteratività metrico-ritmica e sintattica per far "cantare" di più le corrispondenze lessicali; dall'altro D'Annunzio neutralizza la componente popolareasca di una figura come il ritornello e generalmente cerca di evitare la monotonia facile delle iterazioni (per esempio con un uso insistito dell'*enjambement*, cfr. punto 3.), mentre tramite marche tonali ed esasperazioni quantitative orienta tutta una serie di fenomeni di ripetizione verso l'innalzamento patetico.

2. Ripetizioni strutturanti

Per quanto riguarda il ruolo strutturante della ripetizione, a livello di moduli iterativi adottati si può parlare in buona sostanza di una grammatica comune, per quanto siano riscontrabili differenze anche rilevanti nell'interpretazione della singola figura.

Condiviso è per esempio l'uso di anafore ed epifore strofiche sufficientemente regolari da conferire un ordine percepibile alla struttura. Una divaricazione interessa qui il trattamento dell'epifora e in particolare delle due tipologie della rima identica e del ritornello. In merito alla seconda si è già detto che Pascoli preferisce una regolarità di stampo popolareggiante, mentre i ritornelli alcionii tendono molto di più allo sviluppo e alla variazione; ma nel primo il ritornello è generalmente più diffuso e più importante anche dal punto di vista della strutturazione, visto che in D'Annunzio una funzione ordinatrice paragonabile è presente, oltre ai non molti esemplari di *Alcyone*, soltanto nelle paradisiache *In vano*, *Hortus larvarum*, *Romanza della donna velata* e *Hortulus animae*. In compenso nel corpus pascoliano non svolge quasi mai un ruolo strutturante la rima identica a contatto o comunque a breve a distanza (fa parziale eccezione *La tessitrice*), che invece caratterizza diverse liriche del *Poema paradisiaco*: si va da forme metriche che proprio la rima identica definisce (le sestine di *Suspiria de profundis*), ad altre in cui la corrispondenza rimica è strutturante e l'identità lessicale piena marca ulteriormente questa funzione (i sonetti *La statua II* e *Un ricordo III*), a composizioni in strofe regolari che scelgono la rima identica come principio strutturale "arbitrario" (*La passeggiata*, *La sera*, *Aprile*). Questa disparità

nell'uso strutturante della rima identica è verificabile anche nelle corrispondenze a contatto nei finali di poesia, rare in Pascoli (cfr. *L'anello*, *Il brivido* e *Le rane*) e diffuse in D'Annunzio (ancora una volta è il *Paradisiaco* a spiccare: cfr. *Hortus larvarum*, *Le mani*, *L'inganno*, *Un sogno* (I), *Un sogno* (II), *L'incurabile*; mentre un esemplare alcionio è *L'arca romana*)⁶. Un'ultima specificità dannunziana è la più frequente collaborazione di serie anaforiche e di serie epiforiche per la creazione di simplochi strofiche strutturanti, sia perfette (cfr. *Hortulus animae* e *Il novilunio*), sia variate ma sempre percepibili (*La statua* II, *Hortus larvarum*, *La sera fiesolana*, più debole *In vano*); per quanto riguarda Pascoli, invece, la simploche strutturante è rara e si ha solo in forme attenuate (cfr. *La nonna* e, considerando non le singole terzine ma le sezioni intere, i poemetti *Il soldato di San Piero in Campo* e, molto debole, *I due orfani*). Generalizzando, relativamente alle corrispondenze distanziate tra strofe, al di là del comportamento sostanzialmente analogo per quanto concerne le anafore, è come se Pascoli affidasse tutta la regolarità della funzione strutturante al ritornello, mentre le simplochi dannunziane appaiono, da questo punto di vista, come una sorta di compensazione, coerente con la generale insistenza del poeta delle *Laudi* sulle ripetizioni in attacco. D'altra parte, il D'Annunzio paradisiaco – con episodiche propaggini in *Alcyone* – esaspera la precisione e la quantità di corrispondenze puntuali a contatto o a breve distanza, specialmente con le rime identiche.

Restando sulle ripetizioni strutturanti a contatto, entrambi i poeti sfruttano il valore connettivo delle riprese interstrofiche, particolarmente avvertibile quando a venire legate siano tutte o la maggior parte delle strofe di un testo (cfr., per non fare che un paio di esempi a testa, *La passeggiata* e *Le foreste*, *Valentino* e il primo canto di *Italy*). Altri due fenomeni strutturanti comuni sono le catene iterative isotopiche coinvolgenti parole chiave del testo e i richiami *incipit-explicit*. Da segnalare, in merito a questi ultimi, come nel *corpus* pascoliano più di frequente la ripresa nel finale corrisponda, al di là delle eventuali variazioni, a un incremento semantico o, comunque, a un'avvenuta evoluzione del discorso. Se per esempio persino le variazioni nelle riprese testa-coda delle dannunziane *Aprile*, *La spica* o del *Ditirambo III* appaiono sostanzialmente pretestuose, i ritorni circolari di poesie come *Allora*, *In cammino*, *L'ora di Barga*, *Il viatico* o *La grande aspirazione* caricano invece i lessemi o sintagmi ripetuti di un significato differente, potenziato o magari rovesciato, rispetto alla prima occorrenza incipitaria.

⁶ Per le altre differenze relative alle ripetizioni nei finali di poesia cfr. punto precedente. Un elemento di continuità è dato invece dalla collocazione in chiusa di iterazioni magari libere ma che creano corrispondenze pregnanti dal punto di vista ideologico, spesso facendo ricorso a poliptoti o figure etimologiche. Tali configurazioni appaiono più frequenti in Pascoli (cfr. almeno *L'ora di Barga*, *Le rane*, *L'immortalità*), ma anche D'Annunzio non le disdegna (un caso su tutti il finale di *Meriggio*).

Riguardo ai fenomeni esclusivi o comunque caratteristici di uno solo dei due poeti si segnalano, rispettivamente, l'utilizzo pascoliano della ripetizione per marcare attraverso corrispondenze parallelistiche e speculari la simmetria (e in molti casi la bipartizione) strutturale di un testo⁷, e il fenomeno, in D'Annunzio molto più esteso, delle riprese unificanti, nel finale di una poesia, di lessemi o sintagmi sparsi nei versi precedenti.

Le corrispondenze del primo tipo sono com'è ovvio concentrate in *Myrica*, dove la brevità delle liriche e la tendenza alle articolazioni simmetriche propiziano una valorizzazione strutturale delle ripetizioni: si veda per esempio il proliferare parallelistico delle anafore e in generale delle riprese a distanza in poesie come *Speranze e memorie*, *Sera d'ottobre*, *Il vecchio dei campi*, *Stoppia*, così come in diversi "Pensieri", dove la bipartizione strutturale serve spesso a fini dimostrativi e didascalici⁸. In Pascoli non mancano nemmeno le sintesi unificanti nei finali di poesia, ma tra il *Poema paradisiaco* e *Alcyone* il fenomeno risulta decisamente più diffuso (una quarantina di casi, contro meno della metà nel *corpus* pascoliano).

Un discorso a parte meritano infine le riprese a distanza con migliore messa a fuoco dell'ente ripetuto, tipologia che collabora alla coesione strutturale di un testo non solo stabilendo legami tra le sue parti, ma facendo sì che tali legami segnalino un'evoluzione logica del discorso, tipicamente col passaggio dalla presentazione dell'ignoto al riferimento al già noto (dall'articolo indefinito a quello determinativo, dall'articolo semplice al pronome dimostrativo, ecc.). Dal punto di vista quantitativo simili riprese abbondano in entrambi i *corpora*; tuttavia, laddove D'Annunzio sembra ricorrere quasi esclusivamente al meccanismo base, limitandosi alla funzione coesiva di richiamo del noto, Pascoli sfrutta più spesso il modulo per conferire al referente ripetuto connotazioni affettive, o simbolico-allegoriche, insomma per manipolare il livello semantico e ottenere esiti maggiormente variegati.

3. *Uso dell'inarcatura e attenuazioni*

Nel primo punto si è parlato di alcuni fenomeni che mostrano la tendenza, più pascoliana

⁷ In D'Annunzio ciò si verifica assai di rado: tra i pochissimi casi, si vedano le simmetrie insistite di *Hortus larvarum* e la perfetta combinazione di *inclusio* e di anadiplosi di *Intra du' Arni*.

⁸ Altrove la simmetria si articola in serie iterative che percorrono al tempo stesso parallele e intrecciate l'intera compagine testuale: è quanto avviene in poesie costruite sul confronto/opposizione tra due figure, come i due cugini della lirica eponima, l'«avo» e l'«infante» di *Sogno d'ombra*, l'«albero» e l'«uomo» della *Grande aspirazione*.

che dannunziana, ad accentuare la ricorsività lessicale, magari sfruttando parallelismi sintattici e/o ritmici. Entrambi gli autori adottano tuttavia diversi accorgimenti per attenuare il senso di rigidità e di monotonia che l'iterazione perfetta, specie se collocata in posizioni forti o se più ampia del singolo lessema, può suscitare. Da questo punto di vista, la grande differenza si riscontra nell'impiego a tali fini attenuanti dell'*enjambement*, sfruttato da D'Annunzio in misura nettamente superiore rispetto a Pascoli. Il raffronto quantitativo è in questo caso eloquente. Tra le ripetizioni semantiche a contatto, in D'Annunzio è più alta la frequenza di epanadiplosi e di epifore/rime identiche seguite da inarcatura (rispettivamente 56% contro 21% e 59% contro 20%), così come quella delle anafore solo metriche (26% contro il solo 8% nel *corpus* pascoliano). Non solo: si è visto che, nel caso delle anafore solo metriche, quando è la prima occorrenza a essere preceduta dall'*enjambement*, mentre la seconda è posta dopo una pausa sia metrica che sintattica (del tipo: «l'addio della sera si sente / *seguire* come una preghiera, / *seguire* il treno che s'avvia», *In viaggio*), la configurazione perde parte di quel dinamismo che l'inarcatura vi aveva introdotto. Ora, se per D'Annunzio questa tipologia copre un quarto delle anafore solo metriche totali, nel caso di Pascoli si arriva a superare il 60%.

Un discorso simile vale per le strutture parallelistico-iterative dinamizzate da *enjambement*. Al di là del primato dannunziano sia in senso quantitativo (ho contato almeno il doppio delle occorrenze rispetto a Pascoli) sia in senso qualitativo (per varietà tipologica e ampiezza dei segmenti interessati), anche in questo caso è il poeta romagnolo a prediligere la configurazione chiusa dall'occorrenza non inarcata (del tipo: «come ti vedo abbrivire *al* vento / che ti percuote, *all'*acqua che ti bagna!», *Il giorno dei morti*), che funge da momento ricompositivo lineare rispetto agli squilibri o comunque al movimento della sequenza (ciò avviene in circa il 15% dei casi in D'Annunzio, contro il quasi 60% di Pascoli).

Anche per i restanti moduli iterativi movimentati dall'*enjambement* il confronto dà sistematicamente D'Annunzio vincente: sintagmi ripetuti con almeno una delle due occorrenze spezzata dall'inarcatura (si è detto che la quarantina di casi rilevati in Pascoli copre appena quelli del *Poema paradisiaco*, la raccolta più breve del *corpus* dannunziano), dittologie o *tricola* anaforici disposti su due versi (40% D'Annunzio contro 13% Pascoli), versi bimembri anaforici prolungati dall'inarcatura (33% contro 22%). Infine, sono sostanzialmente assenti nel *corpus* pascoliano quelle configurazioni iterative che presentano sovrapposizioni di figure di ripetizione differenti, e che spesso proprio dell'inarcatura si

servono per realizzare questa simultaneità, come si è visto soprattutto a proposito di alcune *strofi lunghe* alcionie⁹.

Dove invece anche Pascoli si segnala per un lavoro sulla sfumatura e la dissimulazione delle corrispondenze iterative è, da un lato, nell'attenuazione paradigmatica o posizionale di figure di ripetizione tradizionali (in particolare anafora, epifora ed epanadiplosi, le più suscettibili di produrre irrigidimenti), per cui l'identità lessicale è imperfetta o la collocazione delle parole ripetute devia rispetto alla forma standard della figura in questione; dall'altro, con quella che può essere letta come una radicalizzazione di tali deviazioni posizionali, nella ricorrenza di anafore, epifore e anadiplosi solo sintattiche. Relativamente a questo secondo gruppo, il confronto quantitativo vede Pascoli sugli stessi livelli di D'Annunzio per quanto riguarda le anafore (tenendo conto delle ripetizioni semantiche sono entrambi intorno al 35% del totale), di poco superiore per le anadiplosi (circa il 32% solo sintattiche contro il 26% in D'Annunzio) e largamente vincitore per le epifore (tra le semantiche a contatto, 41% contro 18%)¹⁰. Si è già detto (§ II 4, 1.2.) che l'alta frequenza delle corrispondenze solo sintattiche in Pascoli deriva almeno in parte dalla frantumazione intraversale che caratterizza molti luoghi della sua poesia; figure iterative tradizionali rese indipendenti dal piano di individuazione metrico possono così contribuire a marcare, ancor più nettamente di quanto avvenga in D'Annunzio, percorsi sintattico-intonativi indifferenti o comunque in rapporto fortemente agonistico con le partizioni metriche regolari (su questo tema cfr. Bàrberi Squarotti 1966 e Debenedetti 1979).

Passando alla prima tipologia di attenuazioni, i rapporti rimangono in buona sostanza invariati: Pascoli si segnala rispetto a D'Annunzio per una frequenza di poco superiore nelle anafore e di molto superiore nelle epifore (rispettivamente 35% contro 29% e 61% contro 19%)¹¹, mentre nelle attenuazioni delle anadiplosi entrambi superano di poco la metà dei casi; l'attenuazione delle epanadiplosi, infine, che pure è alta in Pascoli (57%), risulta altissima in D'Annunzio, con il 70% delle occorrenze.

⁹ Naturalmente, oltre che dalla scarsa propensione pascoliana a dinamizzare la ripetizione con inarcature, tale assenza è motivata proprio dalla mancanza di strutture metriche paragonabili alle *strofi lunghe*, così come in generale al verso "libero" breve che D'Annunzio adotta nella *Laus vitae*.

¹⁰ C'è invece equilibrio relativamente a un modulo iterativo che unisce uso dell'*enjambement* e corrispondenza solo sintattica: figure di ripetizione tradizionali giocate solo sul piano sintattico e la cui seconda occorrenza, collocata in punta di verso, è seguita da inarcatura. Per le anadiplosi solo sintattiche entrambi i poeti fanno registrare un 14% di casi con replica a fine verso ed *enjambement* a seguire; anche per le anafore solo sintattiche, infine, la frequenza del fenomeno si aggira intorno al 15%.

¹¹ Le così basse percentuali di attenuazione delle epifore dannunziane sono in parte riconducibili alla concentrazione di questa figura nel *Poema paradisiaco*, ossia nella raccolta generalmente meno incline alla dissimulazione delle iterazioni e del loro effetto sospensivo fra le tre del *corpus*.

4. *Sospensione e sviluppo*

Il ricorso a moduli iterativi che esaltino l'effetto di sospensione della linearità discorsiva connaturato alla ripetizione è comune a entrambi i poeti. Anche le figure impiegate sono simili: epanalessi varie, anafore a contatto con parallelismi, epanadiplosi e circolarità di vario genere, epifore e rime identiche a contatto, ecc.; relativamente a queste ultime, si è detto che a spiccare, più che D'Annunzio, è il solo *Poema paradisiaco*, di gran lunga il singolo libro dei due *corpora* dove la funzione sospensiva della ripetizione è maggiormente perseguita e operante.

Una distanza di rilievo si misura sulle riprese con connessione di due lessemi o sintagmi prima separati. La figura propizia concentrazioni del flusso discorsivo ideali per sintesi conclusive in corrispondenza dei finali di strofa e/o di periodo (quando non dell'intera poesia), ed entrambi gli autori la impiegano in questa direzione. Pascoli, tuttavia, la rifunzionalizza spesso collocando la ripresa connettiva in attacco di strofa, in modo che l'effetto di ricapitolazione si accompagni a quello di riapertura e rilancio del discorso¹². Il *Poema paradisiaco* e *Alcyone*, infine, si segnalano per diverse poesie in cui la ripresa e la ricombinazione per lo più a distanza di sintagmi e versi, magari in concomitanza di strutture circolari, risulta così massiva e insistita da conferire un'impressione di globale staticità all'intera compagine testuale. Il fenomeno non manca in Pascoli (si vedano *La partenza del boscaiolo* o *L'ora di Barga*), ma nelle raccolte dannunziane citate il procedimento combinatorio, oltre che più frequente, giunge a livelli di saturazione quasi mai toccati dagli omologhi pascoliani, fino al pressoché totale annullamento della progressione sintagmatica nel gioco musicale (cfr. almeno *Alla nutrice*, *Hortus larvarum*, *La tenzone*, *Le Ore marine*).

Più in generale, si può notare una tendenziale divaricazione nel modo in cui le saturazioni iterative (che si tratti di lessemi, sintagmi o versi) agiscono sulla sequenza di un testo o al limite sul testo intero. Benché esistano varie eccezioni, l'impressione è che in Pascoli questi fitti sistemi di riprese imprimano al testo un andamento comunque argomentativo, laddove in D'Annunzio prevalgono i giochi combinatori e musicali citati sopra. Si confrontino la poesia-quartina *Il passato*:

Rivedo i luoghi dove un giorno ho pianto:

¹² Ciò non accade praticamente mai nel *corpus* dannunziano. L'unica eccezione di una certa rilevanza è stata discussa in § I 3, 3., ed è quella dell'enunciazione, nel canto XIX della *Laus vitae*, della «quadriga imperiale» che orienta la vita eroica dell'io poetico (vv. 141 e sgg.).

un sorriso mi sembra ora quel pianto.
Rivedo i luoghi, dove ho già sorriso...
Oh! come lacrimoso quel sorriso!

Oppure la seconda sezione del *Cieco*:

«Donde venni non so; né dove io vada
saper m'è dato. Il filo del pensiero
che mi reggeva, per la cieca strada,

da voci a voci, dal di nero al nero
tacer notturno (m'addormii; sognai:
vedevo in sogno che vedevo il vero:

desto, più non lo so, né saprò mai...);

con questa strofa dalla *Passeggiata paradisiaca*:

Voi eravate ieri molto stanca,
oh tanto che vi caddero di mano
i fiori. Non è vero che di mano
vi caddero le rose, tanto stanca
eravate? Così vi vedo ancóra.

Negli esempi pascoliani a nutrirsi delle ripetizioni è proprio un ragionamento, si svolge esso in un contesto di densità lirico-filosofica o in un poemetto narrativo; in questi casi l'iper-concentrazione iterativa nega in grado minore la progressione sintagmatica e la dialettica tra stasi e sviluppo del discorso resta aperta. Simili brani sono invece pressoché introvabili nel *corpus* dannunziano: i complessi iterativi più fitti danno vita a variazioni su esili nuclei tematici e l'eventuale mobilità interna portata da inversioni o poliptoti non cancella la complessiva chiusura e staticità della struttura¹³.

La rifunzionalizzazione della ripresa connettiva e questa tendenza a un paradossale sviluppo raziocinante nonostante e anzi mediante le saturazioni iterative danno un assaggio

¹³ Per altri esempi più ampi si veda, dalla parte di D'Annunzio, almeno la prima sestina di *Suspiria de profundis*, mentre da quella di Pascoli un caso davvero emblematico, per quanto esterno al *corpus* di questo lavoro, è la prima strofa di *Psyche*, dai *Poemi conviviali*: sedici versi tutti tramati di iterazioni che però guidano e sospingono la riflessione-descrizione allegorica della vita interiore dell'anima, il cui sviluppo non è cancellato nemmeno dalla ripresa circolare del vocativo («O Psyche» ai vv. 1 e 16).

di come Pascoli punti spesso anche sul valore di sostegno alla progressione del discorso che la ripetizione può avere. Come per la maggior parte degli ambiti funzionali, in realtà, tra i due poeti si ha una nutrita area comune, che fa capo ai domini dell'anadiplosi (comprendente i vari tipi di rilanci interstrofici a contatto, ma anche per esempio i rilanci dopo inciso) e della duttilissima anafora. In questo secondo campo è senz'altro condiviso il ricorso alle anafore polisindetiche, mentre sono peculiari di D'Annunzio e specialmente delle *Laudi* le strutture elencatorie rette dall'anafora per lo più sintattica, così come, anche se in modo meno marcato, le riprese anaforiche libere a distanza che sostengono lo sviluppo sintattico del discorso¹⁴.

Da parte sua, Pascoli spicca per le strategie di ripresa e rilancio legate al passaggio di strofa, innanzitutto per la varietà di moduli impiegati. Oltre alle riprese connettive in attacco di strofa citate sopra, si hanno tutti quegli stilemi individuati in § II 5, 2. (rilanci, anaforici o meno, dopo che la strofa precedente era stata chiusa da un distico anaforico; riprese in attacco di strofa di una parola o un sintagma presenti in posizione non marcata nella strofa precedente; variante del modulo precedente che rileva la ripresa in attacco tramite una pausa sintattica marcata), che nel *corpus* dannunziano sono sempre nettamente minoritari.

Generalmente condivisi sono infine i moduli iterativi che orientano lo sviluppo del discorso in senso raziocinante e analitico: poliptoti e figure etimologiche impiegate a questo scopo, riprese con disgiunzione di due lessemi o sintagmi, ripetizioni strutturanti *correctiones*, ecc. Queste ultime appaiono relativamente più frequenti in Pascoli, mentre D'Annunzio risulta superiore quanto a ripetizioni strutturanti similitudini, dato che andrà messo in relazione con l'importanza stilistica e ideologica della similitudine e in generale del paragone nella poesia dannunziana, specialmente nelle *Laudi*¹⁵.

5. Considerazioni conclusive

Prima di passare alla presentazione completa dei moduli iterativi adottati dai due poeti, è

¹⁴ Si veda la strofa del *Novilunio* discussa in § I 5, 3.; proprio la tendenza all'allungamento dei periodi (pur sempre in un contesto di paratassi dominante), unita alla libertà metrica della *strofe lunga*, favorisce un simile impiego dell'anafora quale puntello dell'articolazione sintattica. I periodi generalmente più brevi e la maggiore rigidità metrica fanno sì che in Pascoli il modulo sia meno sfruttato, ma gli stessi versi di *Psyche* citati nella nota precedente mostrano come l'anafora a distanza o comunque a non immediato contatto possa servire bene a comporre l'ossatura logico-sintattica del discorso.

¹⁵ Del paragone come «struttura stessa del mito dannunziano», anzi come «l'unica possibilità che essa [= la poesia di D'Annunzio] ha di realizzarsi come mito» ha parlato Dotti 1960, p. 718.

possibile trarre alcune conclusioni generali e contrastive sui rispettivi utilizzi della ripetizione lessicale.

Innanzitutto, le distinzioni non cancellano l'esistenza di un ampio e importante terreno comune, che di fatto rimanda ad alcune delle funzioni fondamentali della ripetizione, per quanto nel concreto esse vengano attuate in misura e con modalità anche molto lontane tra loro. Condiviso è per esempio il ruolo strutturante delle riprese lessicali per lo più a distanza. Come si è visto in § I 6, 2.1., gli esperimenti dannunziani di liberazione metrica non comportano un decisivo incremento delle ripetizioni a fini di ordinamento della materia testuale, e le poche indicazioni ricavabili in quel senso non cambiano la sostanza dei fatti, ossia che l'impiego delle corrispondenze lessicali in funzione strutturante o comunque coesiva appare connaturato alla testualità poetica: a livello macroscopico, al di là quindi dei singoli stilemi, il fenomeno fa parte di una grammatica profonda, transindividuale e – ancora a questa altezza storica – in buona sostanza indipendente dalle tipologie metrico-strofiche adottate.

Inevitabile, poi, che due stili poetici caratterizzati da un ricorso massivo alla ripetizione, quali sono quello dannunziano e quello pascoliano, ne sfruttino ampiamente la funzione sospensiva, di contraddizione o negazione dello sviluppo lineare del discorso. Da questo punto di vista, davvero significativi sono gli scarti più marcati: o per eccesso, con esasperazione dell'effetto bloccante (spicca il *Poema paradisiaco*, ma si veda l'insistita e "perturbante" ricorsività dei ritornelli pascoliani), o per paradossale negazione della stasi portata dalle iterazioni (soprattutto in Pascoli: cfr. la spinta raziocinante che esse veicolano anche in casi di saturazione). D'altra parte, l'impiego della ripetizione in senso contrario, favorevole cioè alla progressione sintagmatica, appare altrettanto condiviso. La ragione più importante – come mostrato nei rispettivi paragrafi conclusivi – andrà probabilmente ricercata nella comune predilezione per la paratassi, che, in quanto azzeramento dei nessi gerarchici per una costruzione complessa del periodo, sembra sollecitare il ricorso alle iterazioni come mezzo compensatorio di collegamento e quindi di riapertura del movimento logico-sintattico. La stessa sovrabbondanza iterativa che caratterizza globalmente la lingua dei due poeti può essere almeno in parte ricondotta a questa opzione stilistica fondamentale¹⁶. Se si considera inoltre che proprio la semplificazione sintattica sarà fra i tratti caratteristici di una buona fetta del linguaggio poetico novecentesco, uno studio

¹⁶ Lo stesso rilievo, con messa in rapporto tra semplificazione sintattica e abbondanza iterativa, si trova in uno dei rari studi specificamente dedicati alla ripetizione lessicale nella poesia tardo-ottocentesca, nella fattispecie a quella di Vittorio Betteloni: «Il prevalente carattere paratattico della sintassi betteloniana trova infatti nella ripetizione formale un sostituto dei rapporti ipotattici: la ripetizione rappresenta un'alternativa alla mancanza di gerarchie sintattiche articolate» (Pasquali 2007, p. 287).

della ripetizione che miri a seguirne le linee di trasmissione sulla lunga durata dovrà senz'altro tenere in conto questa variabile, verificando di volta in volta se e come uno stilema o un gruppo di stilemi iterativi servano allo sviluppo del discorso e dunque alla costruzione profonda del testo poetico.

Se questo è il pur solido campo comune, gli scarti messi in luce lungo il paragrafo consentono di isolare due direzioni complessive sensibilmente diverse.

L'impressione è che dall'esame del *corpus* dannunziano emerga, nonostante l'ovvia presenza di spinte alternative, un utilizzo prevalentemente musicale della ripetizione. I giochi combinatori (con forte coinvolgimento, nel *Paradisiaco*, di sedi esposte come la rima), le saturazioni tendenti all'annullamento della progressione sintagmatica, l'esile o nullo incremento di significato portato dalle variazioni nei ritorni circolari, la stessa irrilevanza riscontrabile per la maggior parte dei casi nelle sintesi di più catene iterative nei finali di poesia: tutto ciò rivela una sostanziale indifferenza della ripetizione all'evoluzione semantica del testo. Allo stesso tempo, l'uso dinamizzante dell'*enjambement*, così come gli esiti di indecidibilità prodotti dalle sovrapposizioni tra figure iterative diverse (in particolare nelle *Laudi*), mostrano la sprezzatura dell'*artifex* che evita di "far sentire" troppo la ripetizione, mettendo in opera una perizia tecnica volta ad attenuare gli eccessivi irrigidimenti che le iterazioni insistite spesso e volentieri determinano, con i conseguenti effetti possibili di monotonia banale e di facile cantabilità. Del resto, anche le combinazioni, le connessioni e le variazioni superficiali appena citate rientrano in questo atteggiamento, volto, come visto nel § I 6, 4., alla creazione di strutture complessivamente statiche, benché caratterizzate da notevoli dinamismo e mobilità interni¹⁷.

Per D'Annunzio, di fatto, la ripetizione è essenzialmente uno strumento di manipolazione della realtà, che rientra nel generale lavoro di sublimazione estetica del mondo in organismi musicali perfetti compiuto dal poeta nella sua volontà di assimilazione illimitata¹⁸. Questa operazione sublimante è ben visibile, inoltre, nelle ripetizioni legate all'*am-*

¹⁷ Di qui anche il carattere mai veramente centrifugo della ripetizione dannunziana, che per esempio non tende mai all'afasia (come invece accadrà p. es. in Campana, per cui si veda § IV 4, 1.1.): essa può mostrarsi splendidamente mossa, dinamica, inafferrabile, ma i suoi disequilibri sono ricomposti o per meglio dire sfruttati a fini di orchestrazioni inedite e però sempre obbedienti a un principio d'ordine superiore (si tratta peraltro, almeno nei risultati, di una dialettica simile a quella che guida il rapporto tra liberazione metrica e procedimenti regolarizzanti nella *strofe lunga*).

¹⁸ Come secondo i programmatici versi della *Laus vitae*: «Di congiugnimenti maestro / fui, di concordie divine / compositore sagace, / perito d'innesti immortali, / per moltiplicar la mia forza, / aedo, e la mia conoscenza» (IX, 568-573). È il movimento psicologico fondamentale della poesia dannunziana, che Anneschi (1993, p. XV) sintetizza nel «continuo tentativo», da parte del poeta, «di identificare il mondo con se stesso per dominarlo».

plificatio, che vi collaborano anche nel senso di un incasellamento, superimposto dall'artista, degli oggetti e dei fenomeni della realtà ai fini della moltiplicazione demiurgica e, ancora una volta, tesa all'autopotenziamento dell'io (si vedano per esempio le anfore a cascata e le strutture parallelistiche ed elencatorie, e in generale cfr. quanto detto con Jacomuzzi 1974b in §§ I 6, 1. e 2.). L'uso della ripetizione è insomma emblematico dell'idea dannunziana di poesia e del rapporto che il fare poetico stabilisce con la realtà, all'insegna di un'indiscriminata appropriazione tecnica e narcisistica così come è stata ampiamente riconosciuta dalla critica. Per il nostro discorso merita tuttavia una menzione particolare il giudizio di Bàrberi Squarotti 1976a, che coglie nella ripetizione latamente intesa un procedimento chiave del manierismo dannunziano. La ripetizione non solo nomina ma esaurisce l'oggetto, lo «ripropone in tutte le possibili prospettive, reduplicandolo, moltiplicandolo, ridefinendolo con un processo *ad infinitum* che gli toglie realtà nel momento stesso che lo risolve in scrittura» (p. 181). Secondo Bàrberi Squarotti questa attitudine collezionistica nei confronti dei *realia* obbedisce alla volontà di salvare Natura, Arte e Bellezza dalla «volgarità» e dall'«economicità» borghesi (*ibidem*), ma la fissazione completa e definitiva dell'oggetto lo rende indisponibile a qualsiasi ulteriore riuso, lo congela per la museificazione salvifica (di qui il «carattere funebre della ripetizione», *ibidem*). Questo collezionismo che sottrae per mettere al riparo è intimamente connesso con l'atteggiamento di assimilazione egoica di cui si è parlato: una volta che la realtà è trasfigurata in forme perfette essa è anche liquidata in quanto realtà, in quanto alterità esistente al di fuori del cerchio magico «circoscritto dal gioco sapientissimo delle ripetizioni» (*ibidem*) orchestrato dal poeta. Da questo punto di vista, la tendenziale indifferenza semantica delle ripetizioni è sintomo della generalizzata indifferenza alla realtà, se non in quanto serbatoio e campo di esercizio per l'«Aedo» nella sua incessante opera di trasfigurazione estetica dei «mostri» del mondo in trascendenti «fanciulli divini» (cfr. *Laus vitae* VII, 270-273).

Nel caso di Pascoli, invece, la funzione di ponte e di scambio che le iterazioni svolgono tra livelli di significato diversi (piano grammaticale e piano pre- o post-grammaticale, piano referenziale e piano simbolico o allegorico, determinatezza e indefinitezza, stato di percezione adulta e stato di percezione infantile, ecc.), ma anche per esempio la possibilità di leggere in chiave psicologica e ideologica uno stilema diffuso e caratteristico come il

ritornello¹⁹, mostrano come la ripetizione sia piuttosto un modo di vedere la realtà, caricata e deformata dalla psicologia del soggetto senziente. Evitando le dicotomie troppo secche, si può comunque affermare che, laddove in D'Annunzio la ripetizione sembra avere un valore prima di tutto tecnico, in Pascoli – dove pure l'elemento artigianale è di primaria importanza – essa acquista non di rado un valore conoscitivo, arrivando a costituire la modalità stessa con cui il mondo emerge e si presenta all'attenzione dell'io poetico.

Anche la specializzazione tematica delle iterazioni patetiche, invece tendenzialmente indiscriminate nel *corpus* dannunziano, è prova ulteriore di un impiego più semanticamente motivato delle figure di ripetizione, che in questo caso fanno sì parte di una grammatica tradizionale (il tipico uso della ripetizione per produrre pathos), ma esplodono a contatto con i punti più incandescenti dell'universo pascoliano, esplodono, cioè, dall'eccitazione emotiva di un io alle prese con il nucleo – o uno dei nuclei – della sua ossessione. In questo senso, persino il modo in cui la ripetizione sostiene lo sviluppo sintagmatico, l'evoluzione semantica del testo (cfr. soprattutto le saturazioni che sostengono l'articolarsi di un ragionamento; la maggior varietà di fenomeni iterativi funzionali alla riapertura del discorso, in particolare quelli legati al passaggio interstrofico; l'incremento di significato portato dalle variazioni nelle riprese circolari; e, talvolta, le corrispondenze simmetriche a distanza che marcano la bipartizione concettuale di una lirica) testimoniano di un'azione più sostanziale rispetto a quella ricavabile dai moduli omologhi dannunziani, altrettanto necessari alla strutturazione del discorso poetico ma più estrinseci proprio nella misura in cui appaiono indipendenti dalle esigenze di significato.

A variare, poi, è la percezione dei due sistemi iterativi da parte del lettore. Si è visto come D'Annunzio rifugga sempre dalla cantabilità facile di tipo popolareggiante mettendo in campo tutta una serie di meccanismi attenuativi. Nemmeno gli ingolfamenti paradisiaci fanno eccezione: il gioco combinatorio palesa l'intento virtuosistico dell'artista-compositore che perfino nella moltiplicazione iterativa riesce a scampare la monotonia, creando una musica che bilanci perfettamente identità e mutamento, che mescoli con raffinata sprezzatura elaborazione e negligenza (il canto «sopra un antico metro, ma con una / grazia che sia vaga e negletta alquanto» di *Consolazione*). Pascoli al contrario esibisce e non poche volte esaspera gli effetti monotoni e cantilenanti. Si è detto (§ II 1, 2.) che la distanza dall'ipotetico grado zero di una ripetizione irriflessa, ingenuamente popolaresca, viene ottenuta non tramite attenuazioni o virtuosismi manipolatori ma sovraccaricando a

¹⁹ Momento di ciclicità regressiva, con annesso desiderio soggettivo di ritorno all'origine, di restaurazione dell'integrità distrutta (cfr. p. es. Soldani 2010, p. 185); ma anche momento di riemersione del perturbante familiare e mortuario, che ogni volta vanifica gli sforzi di costruzione e di progressione dell'io.

tutti i livelli – lessicale, sintattico, ritmico, fonico – le corrispondenze iterative. La perizia tecnica dei due autori conduce insomma a esiti diversi: se in D'Annunzio la ripetizione è un elemento fondamentale ma dissimulato, che si integra e scioglie nella musica complessiva, in Pascoli lo scarto per eccesso fa sì che essa si accampi nello spazio testuale come presenza irriducibile, saliente, meno armonizzata con i bisogni di variazione di una superiore eleganza musicale²⁰.

Per concludere, un allargamento di prospettiva, che leghi queste riflessioni sull'uso della ripetizione lessicale all'idea generale di ripetitività, soprattutto tematica, normalmente associata ai due poeti in esame: da questo punto di vista, le prime confermano sul piano microscopico quanto la critica ha abbondantemente riscontrato circa la seconda sul piano macroscopico.

Molta della poesia di D'Annunzio è stata interpretata come una grande, virtuosistica ed esasperata variazione su tema, un gioco manieristico compiuto a partire da un'esiguità ed esilità semantica, un tentativo di riproporre da angolature e con sfumature diverse un insieme molto limitato di contenuti. Tenendosi alle raccolte del *corpus*, l'aspetto in questione è estremizzato nel *Poema paradisiaco*²¹, ma anche in *Alcyone* è evidente l'arte di variazione esercitata su poche tematiche fondamentali (rapporto Arte-Natura, rapporto di fusione panica tra io e mondo, tentativo di rivitalizzazione del mito), mentre la *Laus vitae* colpisce per l'ampliamento abnorme del poema a partire da un canovaccio narrativo e da uno spunto biografico a conti fatti minimi. Diverso il discorso relativo alla poesia pascoliana, la cui ripetitività tematica viene normalmente identificata – anche senza eccedere in psicologismo – come sintomo di un'ossessione²², del ribattere della psiche soggettiva su uno stesso nucleo di temi che, quindi, non può che sempre riaffiorare: la realtà, per Pascoli, è già data come ripetizione.

Questa distinzione è riflessa e corroborata anche dalle rispettive concezioni del tempo. La poesia di entrambi si tiene evidentemente lontana dall'idea di tempo rettilineo e di

²⁰ Con quanto detto non si vuole naturalmente affermare che la ripetizione di D'Annunzio sia pura musica, del tutto impermeabile alle istanze del significato, né che la ripetizione pascoliana sia per converso solo un'emergenza semantica profonda: molti dei fenomeni iterativi individuati nel corso di questo studio smentirebbero facilmente l'attribuzione per entrambi gli autori. Quelle messe in luce sono tendenze globali, ricavabili da un accorciamento prospettico del punto di vista, che tuttavia consentono di isolare alcune ragioni fondamentali delle differenze nell'impiego della ripetizione analizzate più sopra nel dettaglio.

²¹ Tra i molti giudizi critici a riguardo, è perfetta la sintesi offerta da Simeone 2008, p. 485, secondo cui «la principale cifra stilistica del poema» è «l'ostinazione musicale» del dire poetico intorno a un ridotto numero di nuclei tematici».

²² Già Pasolini 1973a, pp. 269-270 aveva individuato come poli fondamentali della «storia psicologico-stilistica» di Pascoli l'«ossessione» irrazionale e uno «sperimentalismo» intenzionale, e all'altezza di Mengaldo 2014, p. 16 il nesso ripetizioni-ossessione è dato come possibilità scontata.

divenire storico. Ma nel caso di D'Annunzio prevale una staticità separata dalla contingenza, una staticità che è la permanenza dell'arte e del mito e che consente solo accensioni istantanee, per cui la ripetizione latamente intesa servirà a uno dei bisogni fondamentali di questa poesia, che è quello di dare una durata e una consistenza quanto meno musicali alle singole percezioni irrelate²³; in Pascoli invece un'analogia assoluta è piuttosto legata alla ciclicità immutabile del tempo naturale, rispetto a cui il male umano può istituire un'opposizione tragica che esclude dolorosamente il soggetto dalla serie perpetua e rasserenante dei ritorni, ma senza dar vita a una vera linea temporale alternativa²⁴. La ripetizione *tout court* sarà allora la manifestazione tanto di un grumo di ossessioni psichiche quanto di una cronologia tutta consegnata alla circolarità cosmica, che per esempio determina – per prendere un contesto da cui la soggettività diretta è assente – l'invariabile ripetitività epico-georgica della vita contadina nei *Poemetti*.

²³ Richiamo a questo proposito la citazione da Noferi 1958: «Il problema [stilistico e poetico della poesia dannunziana] era sempre quello di trovare il margine di una validità poetica alla impressione e notazione iniziale, un respiro di durata, nell'animo e sulla pagina, a quella improvvisa accensione dei sensi acuiti, o del cuore, che era il suo solo modo di contatto, labile e fuggevole e imprevedibile come l'istante, con la consistenza del reale» (pp. 30-31).

²⁴ Cfr. i canti *Addio!* e *In ritardo*, dove il desiderio di identificazione con i cicli di partenza e ritorno delle rondini è espresso e infine dichiarato come irrealizzabile per un io ormai escluso da quella temporalità (la prima poesia si chiude con l'esclamazione ottativa «[anch'io] ricantassi sempre il mio ritorno, / mio ritorno dal mondo di là!», la seconda con la constatazione definitiva della rottura della benefica circolarità temporale: «e quello ch'era non sarà mai più»). Rientra in questa opposizione il contrasto tra le intenzioni strutturali dei *Canti*, all'insegna del ciclo stagionale (cfr. Nava 2001a, p. 7) e l'ingolfamento della tematica familiare e mortuaria nel finale e nel "Ritorno a San Mauro", dove la temporalità soggettiva si fa assoluta (dalle *Rane*: «ciò che non è mai, ciò che sempre / sarà...»: la persistenza nel tempo, non più assicurata dalla ciclicità del ritmo naturale, è restaurabile solo in un fuori-dal-tempo, per cui sarà per sempre solo ciò che non è mai stato).

2. Quadro riassuntivo delle figure di ripetizione

Concludo fornendo un riassunto schematico dei moduli iterativi individuati nel corso dell'analisi, classificati per figure retoriche. L'obiettivo è quello di delineare un quadro sinottico dei fenomeni che, forte dell'oggettività del criterio retorico, possa meglio servire a un loro riuso comparativo; di qui anche la scelta di organizzare l'esposizione secondo un principio elencatorio, corredandola di una minima esemplificazione dimostrativa. Sempre per ragioni di praticità, i moduli verranno riferiti a tre raggruppamenti: 1) moduli iterativi che per frequenza e importanza sono riferibili a entrambi gli autori; 2) moduli iterativi esclusivi o comunque più caratteristici della poesia di D'Annunzio; 3) moduli iterativi esclusivi o comunque più caratteristici della poesia di Pascoli. La distribuzione fra i tre insiemi, com'è ovvio, non risulta sempre univoca, ma le zone veramente grigie non sono molte e, in ogni caso, verranno di volta in volta segnalate.

1. Moduli iterativi comuni a D'Annunzio e Pascoli

1.1. Epanalessi

L'epanalessi (o *geminatio*) conosce nel *corpus* di entrambi gli autori un uso ampio e spesso fortemente connotato nel senso delle rispettive poetiche; ne consegue una relativa scarsità di impieghi neutri ed effettivamente condivisi. Di fatto questi si riducono a:

- epanalessi marcate dal punto di vista pragmatico e/o del tono, funzionali all'amplificazione patetica²⁵:
 - e. esclamative («Alla vela! alla vela!», *Vergilia anceps*; «Ed ei si volse, ei si volse, / Orfeo si volse!», *Laus vitae* IX, 684-685; «Oh! non veniva, non veniva ancora!», *Il ritratto*);
 - e. interrogative («Che mai feci, che mai feci, mio Dio?», *Suspiria de profundis*; «“Che vuoi? che vuoi?” / Dalle mie stesse vene / pareami essere

²⁵ Si è detto, in realtà, che questo tipo di raddoppiamenti è più caratteristico della poesia dannunziana, mentre in Pascoli tende a concentrarsi nei luoghi a tematica familiare. Tuttavia la discreta presenza quantitativa (con l'eccezione delle epanalessi imperative) anche nel *corpus* pascoliano rende preferibile rubricarle sotto i moduli comuni. Si veda comunque il punto 1. di questo paragrafo per le differenze.

attorta / l'anima come da mille angui / con torride e gelide spire, “*Che vuoi? che vuoi?*”», *Laus vitae* III, 154-159; «*Non entri? Non entri? Perché?*», *La messa*);

- e. imperative: questo tipo è particolarmente diffuso nel *Poema paradisiaco*, soprattutto nelle preghiere al tu femminile e negli inviti fraterni e filiali rivolti alla sorella Anna e alla madre («*Ma aspettami, Anna, aspettami*» *Nuovo messaggio*), mentre è pressoché assente dal *corpus* pascoliano;
- e. vocative: queste *geminaciones* sono invece tipiche *Laudi*, particolarmente adatte al tono e alla modalità discorsive che le caratterizzano (specialmente la preghiera al dio o all'ente divinizzato, oppure le invettive di *Maia*: «*O Estate, Estate ardente*», *Ditirambo III*; «*Ah Metanira, Metanira*», *Laus vitae* XII, 85); in Pascoli sono ancora i membri della famiglia i destinatari privilegiati delle invocazioni («*O madre! o madre! non era vero?*», *Il nido di «farlotti»*);
- epanalessi, non segnalate nei capitoli precedenti, costruite su locuzioni avverbiali o su strutture preposizionali cristallizzate, del tipo “da x a x”, “di x in x”, “tra x e x”, “a x a x”, “x su x” ecc. («È grande albàsia / da lido a lido», *Albàsia*; «un correre, nell'acqua, onda su onda, // di lampi d'oro», *Conte Ugolino*). Benché D'Annunzio mostri una maggiore varietà tipologica e una maggiore frequenza di impiego, il modulo è sostanzialmente condiviso²⁶.

²⁶ Gli effetti della figura (che, sia detto purtroppo come mero spunto comparativo, Spitzer 1959, pp. 53-54 segnalava come stilema dei simbolisti francesi, e in particolare di De Régnier) variano a seconda della semantica della struttura, per cui a configurazioni come “di x in x”, “da x a x”, “x per x”, ecc. è immanente un'idea di movimento che contrasta con l'identità della replica (p. es. in D'Annunzio: «e giunge, d'orto in orto, / insino a un golfo», *La Napea*, «di sillaba in sillaba vibra / tacitamente lontana», *Laus vitae* IX, 395-396, «amammo di vigile amore / come vena per vena / e nervo per nervo le membra», X, 16-18, «travagliarono solco per solco», *Ditirambo I*, «il naufrago che il Mar di gorgo in gorgo / travolse», *Anniversario orfico*. In Pascoli: «Cantava al buio d'aia in aia il gallo», *Pioggia*, «giorno per giorno, rompi tu buono / con i tuoi denti stessi il pan secco», *Passeri a sera*, «E poi mugolando erra / due di, da selva a selva, nel suo colle», *Il torello*). Al di là della semantica del contesto, che interagisce con quella della struttura, conta inoltre il rapporto con il piano metrico-sintattico: anche su queste locuzioni è riscontrabile l'azione dinamizzante dell'*enjambement*, per quanto ciò si verifichi, al di là di pochissime eccezioni, solamente nella *Laus vitae* dannunziana. Sicuramente il verso breve del poema propizia le realizzazioni inarcate, un po' come accade con le dittologie anaforiche, pure queste più numerose in *Maia* rispetto a tutti gli altri libri del *corpus*. Qualche esempio: «Poi fu polluta per notti / e notti, tra il sangue e l'incendio» (V, 379-380), «Verremo / di gleba in gleba, di selce / in selce noi pellegrini» (X, 155-156), «nell'alba / crepitante di mille / e mille fiaccole accese» e «irrompere a quando / a quando un nome invocato» (XI, 298-299 e 402-403), «inaridita s'era a foglia / a foglia» (XVII, 900-901), «in balia del delirio / vespertino, le cui mille / e mille facce divampate» (XVIII, 203-205).

1.2. Anafora

Anche l'anafora, senz'altro la singola figura di ripetizione che conosce il più largo utilizzo, mostra una notevole varietà di impieghi e di funzioni. Non a caso essa compare, a vario titolo, in ciascuno dei gruppi funzionali individuati a partire dai due *corpora*. Nel terreno comune di impiego si hanno:

- anafore che interagiscono con le modalità espressive marcate che si sono appena viste per l'epanalessi:
 - a. esclamative («*Oh se Iddio l'ascoltasse! / Ma non verrà quel giorno. / Oh se almeno, al ritorno / dell'Ora, le scoppiasse // il cuore!*», *L'ora*; «*Come col dolor tuo mi consolavi, / come, o cuore vivente oltre il destino!*», *Anniversario III*);
 - a. interrogative («*te anche arde e torce / il desiderio onde anelo / come s'io morissi? / Per quale amante? / Per quale dominio? / Per quale morte?*», *Laus vitae III*, 67-72; «*non t'hanno detto? non lo sai tu? / Io non son viva che nel tuo cuore*», *La tessitrice*);
 - a. imperative («*“Odimi” io gridai / sul clamor dei cari compagni / “odimi, o Re di tempeste!*», *Laus vitae IV*, 92-94); anche nel caso dell'anafora questo tipo manca quasi del tutto dal *corpus* pascoliano;
 - a. vocative («*O brivido su i mari taciturni, / o soffio, indizio subito del nembo! / O sangue mio come i mari d'estate!*», *Furit aestus*; «*O madre, fa ch'io creda ancora / in ciò ch'è amore, in ciò ch'è luce! / O madre, a me non dire, Addio, / se di là è, se teco è Dio! →*», *Commiato*);
- anafore a contatto connesse a parallelismi sintattici o ritmico-sintattici: queste coppie anaforiche, con il loro «farsi carico di un sussulto lirico-statico nell'economia del testo» (Dal Bianco 1998, p. 211), partecipano e anzi rincarano la funzione sospensiva della ripetizione, determinando arresti locali del flusso discorsivo. Il parallelismo tende non di rado a sfociare in un'identità anche lessicale, con ampie porzioni del verso coperte dalla ripetizione («*Forse l'anima mia, quando profonda / sé nel suo canto e vede la sua gloria; / forse l'anima tua, quando profonda / sé nell'amore e perde la memoria*», *Bocca d'Arno*; «*Il re veniva alle finestre a mare; / il re veniva alle finestre a monte*», *La cincia*).

Nella poesia pascoliana, queste configurazioni imprimono più spesso un andamento cantabile/cantilenante alla sequenza («qual docile servo, una volta / ch'ha

inteso, né altro bisogna: / *lavora nel mentre che ascolta, / lavora nel mentre che sogna*», *La canzone del girarrosto*); nel caso di D'Annunzio, invece, l'indugio risulta ancora una volta ideale per l'innalzamento di tono (il fenomeno si concentra nelle *Laudi*: «Vigile a ogni soffio, / intenta a ogni baleno, / sempre in ascolto, / sempre in attesa, / PRONTA A ghermire, / PRONTA A donare», *Laus vitae* I, 64-69);

- versi bimembri o trimembri anaforici, favorevoli sia alla concentrazione dell'energia iterativa sulla singola unità versale, rafforzandone così l'autonomia (le nubi in cui la certezza / del sol nascituro / *era già luce, era già fiamma*», *Laus vitae* XI, 390-392), sia, soprattutto nei casi di emistichi equivalenti, a imprimere al verso (o a più versi consecutivi, nel caso delle compaginazioni) un andamento particolarmente cantabile (ciò accade soprattutto nella poesia pascoliana: «tu apri il tuo cuore, / *ch'è chiuso, che duole, / ch'è rotto, che muore*», *Il croco*);
- anafore polisindetiche, che promuovono uno sviluppo elementare, giustappositivo del discorso (magari narrativo: «*E per le mani ladre / perse le robe sue, / la cocca a vele quadre / e la mercatanzia. / E fu messo in ritorte. / E schiavo in Barberia / gran tempo si rimase. / E macinava il grano / a braccia [...]*» *I camelli*; «*E chi faceva nuove case ai nuovi, / e chi per tempo rimettea la roba, / e chi dentro allevava i dolci figli, / e chi portava i cari morti fuori. / E videro l'incendio ora e la fine / i vegliatori: disse ognun la sua. / E disse il Biondo, domator del ferro*», *Il ciocco*).

Più in D'Annunzio che in Pascoli, l'anafora polisindetica a distanza associa non di rado una funzione di raccordo tra segmenti testuali (magari per quadri descrittivi, cfr. *O rus!*) all'azione propulsivo-dinamica in grado di conferire al testo quanto meno l'impressione di uno sviluppo narrativo di ampio respiro (tra i vari esempi possibili, specialmente in *Maia*, si vedano le nove strofe consecutive introdotte dalla copulativa nel canto XVII, 400-588);

- anafore strofiche a distanza con funzione strutturante. Nel caso di D'Annunzio è generalmente riscontrabile una maggiore rigidità nel *Paradisiaco* (cfr. l'anafora di «Voglio» che scandisce le due quartine e le due terzine del sonetto *Sopra un «Erotik»*) rispetto ad *Alcyone* (dove nella *Sera fiesolana* le strofe più ampie sono introdotte da un'anafora prima variata: «Fresche le mie parole ne la sera / ti sien come il fruscio che fan le foglie # Dolci le mie parole ne la sera / ti sien come la pioggia che bruiva», e infine richiamata solo dalla metonimia *dire - parole*: «Io ti dirò verso quali reami»), mentre nei canti della *Laus vitae* tali anafore fungono da mezzi di richiamo interstrofico più occasionali ma comunque ben percepibili (cfr.

l'anafora variata che connette le cinque strofe della lode delle "Città terribili", nel canto XVI, 211 e sgg.).

Per quanto riguarda Pascoli, oltre a esempi perfetti (cfr. l'intero verso «Nascondi le cose lontane» che apre tutte e cinque le strofe di *Nebbia*), sono abbastanza frequenti i casi in cui l'anafora, pur mantenendo una funzione strutturante, non copre tutte le strofe della poesia. Le "battute mancate", però, attivano non di rado meccanismi di compensazione, come nel *Miracolo*: tutte le strofe sono aperte dall'anafora di «Vedeste», eccetto l'ultima, il cui attacco («Dormono») è però ripreso anaforicamente nel verso conclusivo.

1.3. Epifora e ritornello

A livello di specializzazione funzionale, l'epifora si muove in uno spettro di impieghi più limitato rispetto all'anafora, e questo di conserva con la sua prevedibile inferiorità quantitativa. Come l'anafora, comunque, anche questa figura mostra una differenza funzionale a seconda che la ripresa sia a contatto o a distanza; la minore frequenza e la varietà di impiego assai più limitata, tuttavia, fanno sì che la polarizzazione tenda a essere più secca:

- le epifore/rime identiche a contatto svolgono prevalentemente una funzione sospensiva, di arresto locale del flusso discorsivo²⁷ («Il lenzuolo pareva assai men bianco / del cadavere. Mai nessuna cosa / vedran gli occhi più bianca di quel bianco.», *Un sogno* II; «e in cuore un'acre bramosia di sangue; / e lo videro fuori, essi, i fratelli, / l'uno dell'altro per il volto, il sangue!», *I due fanciulli*);
- le epifore strofiche a distanza – spesso, soprattutto in Pascoli, ritornelli – ricoprono una funzione in primo luogo strutturante. Per le diverse modalità di utilizzo del ritornello e in generale di questa figura si vedano i punti rispettivi tra i moduli specifici.

1.4. Anadiplosi e ripetizioni interstrofiche a contatto

L'anadiplosi (o *reduplicatio*) svolge a pieno la funzione, che le è propria, di indugio su

²⁷ Nel caso di D'Annunzio si segnala la prevalenza della figura nel *Poema paradisiaco*; la generale riduzione dei moduli epiforici successiva al *Paradisiaco* andrà messa in relazione con la maggiore incidenza, nella raccolta del '93, di un impiego della ripetizione in funzione sospensiva.

un singolo termine con sua messa in evidenza e rilancio del discorso²⁸. Estendendo l'utilizzo del termine alle riprese non solo tra segmenti sintattici e/o versi, ma anche a intere strofe, il dominio dell'anadiplosi può comprendere anche tutti quei collegamenti interstrofici a contatto che permettono di attribuire a questa figura un ruolo strutturante, specialmente quando il fenomeno si verifica con una certa sistematicità (cfr. per esempio *Le foreste* in D'Annunzio e *Valentino* in Pascoli). In effetti, i punti di contatto tra i due poeti riguardano sostanzialmente l'impiego globale dei due moduli:

- anadiplosi pure («Solo e misterioso il musicale / spirito il mio pensiero *ha in signoria*; / *ha tutta in signoria* l'anima mia / ch'è insonne e che si pasce del suo male», *Un verso*, «e tutti sono *belli*, / *belli* sono e felici», *La spica*; «Se n'è partita la tribù, da *tanto!* / *tanto*, che forse pensano al ritorno», *In ritardo*, «il cigno agita *l'ale*: / *l'ale* grandi apre, e s'allontana», *Il transito*). Non assenti i casi di *gradatio*: «un arco che ama il suo *dardo*, / *un dardo* che brama il suo segno, / un segno che è sempre lontano» (*Laus vitae* XVII, 1024-1026), qui addirittura doppia: «e le rincesce avere a dormir *sola*. – // *Solo*, là dalla siepe, è il casolare; / nel casolare sta LA BIANCA FIGLIA; / LA BIANCA FIGLIA il puro ciel rimira» (*Lo stornello*);
- collegamenti interstrofici, che quanto a figure di ripetizione si servono specialmente dell'anafora – per quanto spesso attenuata – in D'Annunzio («le canne [...] *t'appendo* alla tua candida parete. // E *t'appendo* le nasse anco, e la rete», *Nicarete*) e dell'anadiplosi in Pascoli («ha da te l'avo tremulo la bella / fiamma che *scoppia*. // *Scoppia* con gioia stridula la scorza», *Il castagno*), ma che di fatto coprono l'intera gamma tipologica. Del resto abbondano anche le riprese non marcate per posizione nel verso («i millennii d'onta e di lutto / oppressero il *cuor mio* vivente. // E l'anima mia nel *mio cuore* / tremò d'infinita tristezza», *Laus vitae* V, 294-295; «io tutta *notte* l'aspettai, l'aurora! // Ché ieri io rincasava a *notte* piena, / pensando ad altro», *Il cacciatore*).

²⁸ Anche questa volta, sempre per D'Annunzio, il *Paradisiaco* si distingue per l'insistenza degli accorgimenti volti a ostacolare – se non proprio a neutralizzare – la spinta dinamica del rilancio. Ciò avviene soprattutto inserendo una pausa sintattica forte o medio-forte subito dopo la ripresa a inizio verso: «Parea che io non avessi alcun *pensiero*. / *Non pensava*. Sentiva, solamente» (*La passeggiata*).

1.5. Epanadiplosi e circolarità

Per quanto riguarda l'epanadiplosi (o *inclusio*) si rilevano, muovendo da una prospettiva microscopica a una macroscopica:

- epanadiplosi in senso stretto, incornicianti il singolo verso («*Sogniamo*, poi ch'è tempo di *sognare*.», *Consolazione*, «*L'ora è giunta*, o mia Mèsse, *l'ora è giunta!*», *Furit aestus*; «*bianca* tu passi tra la neve *bianca*», *Ceppo*, «*Bello*, sì, ma il suo nido era più *bello*», *Le armi*);
- epanadiplosi sempre a contatto ma che inquadrano segmenti più ampi («*nessuna carezza / t'è più ignota, nessuna*», *Invito alla fedeltà*; «*La sementa* spargea con savia mano; / altri via via copriva *la sementa*», *Nei campi*), magari dando luogo a strutture chiasmatiche che, per la quantità di materiale coinvolto, rafforzano l'effetto di chiusura circolare del passo («*O nere e bianche* rondini, tra NOTTE / e alba, tra vespro e NOTTE, o *bianche* e *nere* / ospiti lungo l'Affrico notturno!», *Lungo l'Affrico*; «*Quando il già fatto* pareva pur *bello*, / sotto la gomma il *bello* era già *sfatto*», *Il ritratto*);
- epanadiplosi a distanza che incorniciano parti interne di una poesia («*Gloria al tuo capo, o madre! # O madre, sia gloria al tuo capo!*», *Laus vitae* IV, 379-390; «*La neve!* (*Videvitt: la neve? il gelo? / ei di voi, rondini, ride: / bianco in terra, nero in cielo / v'è di voi chi vide... vide... videvitt?*)», *Dialogo*, c. d. t.), particolarmente rilevate quando il segmento testuale individuato è una strofa, per cui il ritorno lessicale rafforza l'isolamento metrico («*Io nacqui ogni mattina # Dove giacqui, rinacqui.*», *Laus vitae* II, 1-21; «*o mio padre, di sangue! L'anello # mio grande... o mio piccolo padre!*», *L'anello*). Applicato in modo ricorsivo, il procedimento può assumere un valore strutturante (cfr. per D'Annunzio le paradisiache *La sera* e *Aprile*, con rime identiche a collegare il primo e l'ultimo verso di ogni strofa, o ancora il sonetto *Un ricordo* III, le cui rime identiche connettono anche il primo e l'ultimo verso tanto della fronte quanto della sirma; per Pascoli si veda il caso veramente emblematico di *Allora*, ma anche per esempio *Speranze e memorie*, *La tessitrice*, o *La nonna*);
- al massimo grado di ampiezza, riprese circolari che connettono l'*incipit* e l'*explicit* di un testo, con una funzione al tempo stesso strutturante e di negazione dello sviluppo lineare del discorso (si vedano per esempio *Aprile* di D'Annunzio e *La siepe* di Pascoli).

1.6. Riprese con connessione e disgiunzione²⁹

Anche per le figure speculari della connessione e della disgiunzione occorre distinguere tra:

- riprese a contatto o comunque concentrate in un segmento testuale circoscritto: qui la funzione sospensiva e conclusiva della connessione è evidente quando le riprese si collocano in chiusura del movimento metrico e/o sintattico (cfr., nel canto IV della *Laus vitae*, l'ipotizzato dubbio della sorella: «perduto / credendo il fratello suo CARO», che diventa a fine strofa certezza con compressione chiasmica degli attributi e del sostantivo in un unico verso: «parrebbero a quella men empii / del CARO fratello perduto», vv. 299-300 e 314-315; dalla *Mia sera* si veda invece la connessione nel finale della strofa – con incremento quanto meno emotivo – delle due notazioni visiva e sonora con cui essa si era aperta: «*Che voli* di rondini intorno! / che gridi nell'aria serena! # Né io... e *che voli*, che gridi, / mia limpida sera!«).

La disgiunzione, invece, propizia uno scorporamento analitico del nesso di partenza, con effetti di espansione orizzontale e raziocinante – in senso lato – del discorso. Il procedimento risulta particolarmente evidente quando le due riprese sono collocate in posizioni forti, per esempio in anafora strofica: «Foreste *bionde* come donne bionde, / e taciturne, verso i grandi cieli # // *bionde* con un pallor roseo, quale / vide il Correggio # // e taciturne, ma con un respiro / voluttuoso» (*Le foreste*), o comunque in contesti interstrofici: «E *cielo* e terra si mostrò qual era: // la terra ansante, livida, in sussulto; / il *cielo* ingombro, tragico, disfatto» (*Il lampo*);

- riprese proiettate su tutta o quasi la compagine testuale: in questo caso entrambe le figure assolvono una funzione strutturante, benché la brevità delle liriche myricae fa sì che tale funzione sia nettamente percepibile solo in quella raccolta, in particolare nei casi di coinvolgimento di posizioni testuali forti, come gli attacchi strofici (cfr. le tre saffiche del *Vecchio dei campi*: «*Al sole*, al fuoco, sue novelle ha pronte # Racconta *al sole* (i buoi fumidi stanno # Racconta al fuoco (sfrigola bel bello»).

²⁹ Per la qualificazione di queste figure, generalmente assenti dai manuali di retorica, rimando a § I 3, 3.

Una funzione al tempo stesso strutturante e conclusiva si esercita poi nei finali di poesia, dove la connessione realizza sintesi riprendendo e avvicinando sul piano logico-sintattico o anche solo spaziale lessemi e sintagmi sparsi nel corpo del testo (cfr. il passaggio dalla similitudine alla più stringente metafora tra la quintultima all'ultima quartina di *Vas mysterii*: «andrà verso il mio letto / come verso una tomba # Il mio letto è una tomba»; o si veda la sovrabbondanza di richiami negli ultimi versi del poemetto *Nella nebbia*). Questo delle sintesi conclusive, comunque, appare un fenomeno più caratterizzante la poesia dannunziana (cfr. per esempio l'ultima strofa della paradisiaca *Il buon messaggio* e del *Commiato* alcionio).

1.7. Poliptoti, figure etimologiche e fenomeni vari

Un tipo trasversale e largamente diffuso di ripetizione è quello dei poliptoti e delle figure etimologiche. Tenendosi alle iterazioni non marcate per posizione nel verso o nell'unità sintattica, spiccano quelle repliche in cui la variazione accompagna un procedere ragionato del discorso. In D'Annunzio ciò accade specialmente quando i poliptoti interagiscono con un'articolazione ipotattica del periodo («Valanghe *d'ombra* azzurra / si precipitavan dal cielo, / *ché l'ombra* pareva più veloce / nel vespero violento», *Laus vitae* XVIII, 311-314), o con improvvisi cambi del piano discorsivo («Gelida sta la notte cristiana / *su le case* degli uomini, ma pura. / – O tu che *ne la casa* tua lontana / fili con dita provvide la lana», *Alla nutrice*). In Pascoli si segnalano anche i poliptoti che suggeriscono quei rapporti logici di dipendenza che la struttura sintattica semplificata di quella poesia tende ad azzerare («Qui radichi e *cresca!* Non vuole, / per *crescere*, ch'aria, che sole, / che tempo, l'ulivo!», *La canzone dell'ulivo*; «Sazio ogni *morto*, di memorie, posa. // Non i miei *morti*. Stretti tutti insieme, / insieme tutta la famiglia *morta*, # piangono», *Il giorno dei morti*)³⁰.

La ripetizione entra poi nella strutturazione di figure logico-argomentative generalmente utilizzate da entrambi gli autori. Si hanno:

³⁰ Al contrario, il valore progressivo della ripetizione risulta assai indebolito quando la figura etimologica compone strutture sintattiche strettamente coese, come quella dell'accusativo dell'oggetto interno, che talvolta avvicinano il modulo all'eponalessi: «una *fiamma* *fiammando* ne la rossa / veste» (*Ancora sopra l'«Erotik»*), «*Danzami* la tua molle *danza* ionia» (*A Gorgo*); «in quella tua cuna / tu *piangi* il tuo tacito *pianto*» (*Il sogno della vergine*), «Ahimè! che voglia, quella voglia / di mamma! quel *dolore*, quanto *duole!*» (*Il soldato di San Piero in Campo*).

- ripetizioni strutturanti similitudini, con predilezione quantitativa proprio per le iterazioni poliptotiche ed etimologiche («Estate, bella quando primamente / nella tua bocca il mite oro *portavi* / come l'Arno i silenzi soavi / *porta* seco alla foce sua silente!», *Litorea dea*; «e tuttavia la vedo / *andare* come vaccharella stanca / *va* col suo redo», *La fonte di Castelvecchio*). Complessivamente si tratta di una figura più diffusa nel *corpus* dannunziano che in quello pascoliano;
- ripetizioni strutturanti *correctiones*; questa configurazione invece è più frequente in Pascoli («Lo so: non *era* nella valle fonda / suon che s'udia di palafreni andanti: / *era* l'acqua che già dalle stillanti / tegole a furia percotea la gronda», *Rio salto*), mentre in D'Annunzio la concentrazione massima del fenomeno si ha nel *Paradisiaco* («non *odor* di timo / avrete, ma primo / d'ogni altro l'*odore* / ch'ella par dal cuore / spandere», *In votis*);
- ripetizioni che riprendono e riaprono il discorso dopo l'interruzione portata da un inciso o da una parentetica («dato mi fosse varcare / l'aere e su l'Acrocorinto / *fermare il volo* (forse oggi / tutta la roccia si veste / di fiori efimeri, come / Lais della tunica tiria / brevemente, sapendo / che la nudità è più bella) / quivi *fermare il volo* / e in uno sguardo abbracciare / i due golfi», *Laus vitae* XII, 171-181; «una notte, su la spalletta / del Reno, coperta di neve, / *dritto e solo* (passava in fretta / l'acqua brontolando, Si beve?); // *dritto e solo*, con un gran pianto / d'aver a finire così, / mi sentii d'un tratto daccanto», *La voce*).
Simile a questa configurazione è quella in cui la seconda occorrenza della ripetizione (molto più raramente la prima) cade all'interno dell'inciso: qui la ripresa lessicale funge da innesco per un commento “a lato” o per una precisazione di quanto affermato nella linea discorsiva principale. Anche in questo caso, relativamente a D'Annunzio, il modulo è concentrato nel *Paradisiaco*, mentre nel *corpus* pascoliano la distribuzione è più equilibrata («Il *giorno* era autunnale / (mi sovviene del *giorno*, all'improvviso!) / ed il sole era come un grande opale», *Romanza della donna velata*; «la vita / che *tu* mi desti – o madre, *tu!* – non l'amo», *Colloquio*);
- ripetizioni appositive in funzione esplicativa e/o di messa a fuoco dell'ente, oltre che di rilancio del discorso («parean come le *rose*: / – *rose* di qual giardino sconosciuto? –), *Le mani*; «E venne il *vino* arzillo, / e bevve ognuno: il *vino* aspro, raccolto / quando nei campi già piangeva il grillo», *La veglia*).

1.8. Ripetizioni a contatto e ripetizioni a distanza. Specializzazione posizionale

Generalmente, la differenza più importante tra ripetizioni a contatto e ripetizioni a distanza è quella indicata da Dal Bianco (1998, p. 210), con le prime tendenti a determinare concentrazioni per lo più statiche laddove le seconde ricoprono spesso e volentieri un ruolo organizzativo della materia testuale. Questo ruolo è evidente in diverse tipologie di riprese distanziate:

- per le anfore e le epifore strofiche, per i ritornelli e i ritorni circolari, così come per le riprese con connessione e disgiunzione, si vedano i punti precedenti;
- ripetizioni a distanza che promuovono una migliore messa a fuoco dell'ente iterato, agendo anche da fattore coesivo sulla compagine testuale, tipicamente col passaggio dalla presentazione dell'ignoto al riferimento al già noto (dall'articolo indefinito a quello determinativo, dall'articolo semplice al pronome dimostrativo, ecc.). Come detto (§ III 1, 2.), se in D'Annunzio abbonda il procedimento base, con richiamo coesivo del già noto (anche in contesti di trasfigurazione simbolica e metafisica: «Riluceano il carbonchio e il crisolito / sul suo capo sovrano / mistici come gli astri; *un gran pensiero* / recingevano i cerchi del suo serto; / e più di quel fulgore siderale / risplendea *quel pensiero* nel suo viso / muto, indicibilmente», *Sopra un «Adagio»*), Pascoli sfrutta più spesso il modulo per conferire al referente ripetuto connotazioni affettive, o simbolico-allegoriche (cfr. per esempio la trafila della «macchia» nell'*Anello*);
- un altro fenomeno diffuso consiste nell'iterazione di parole chiave, che tramano la poesia di catene isotopiche rinvianti ai suoi nuclei tematici (si vedano in *Meriggio* le serie iterative del «silenzio» propiziato dell'«oblio», quella del «nome» e quella dell'«uomo» come elementi e condizioni omologhi da dimenticare ed effettivamente dimenticati nell'esperienza panica, e quella data dalla figura etimologica «meridiano» - «Meriggio» che riprende il titolo della lirica; da Pascoli cfr. per esempio le ripetizioni coinvolgenti le aree semantiche della *morte-vita*, della *famiglia* e del *pianto* nella poesia proemiale di *Myricae*, *Il giorno dei morti*, tutte parole chiave non solo di quel testo ma anche della poetica complessiva della raccolta);

- più indefiniti sul piano tipologico, sono abbastanza diffusi anche i ritorni, ripetuti e marcati da una certa regolarità, di versi o sintagmi che creano una sorta di filo rosso lungo la compagine testuale, o quanto meno lungo una sua parte. Qui la figura avvicinabile è senz'altro il ritornello, da cui però queste ripetizioni si distinguono per una maggiore imprevedibilità sia in termini di frequenza che di posizione; per certi versi, tali ritorni sono paragonabili al *leitmotiv*, e l'effetto prodotto è indubbiamente coesivo. Per un esempio si veda il sintagma «cari compagni» che percorre – con zone di particolare concentrazione, come nel canto V – il viaggio ellenico della *Laus vitae*; oppure, nel caso di Pascoli (dove il meccanismo, naturalmente, è attivo soprattutto nei *Poemetti* e nei *Canti* più lunghi), si veda, nelle *Armi*, la serie variamente ricombinata degli elementi «acqua», «fuoco» e «vento»³¹.

Trasversale all'opposizione contatto-distanza è la funzionalizzazione delle ripetizioni indipendentemente dalla posizione occupata nel testo. In particolare, sono i luoghi forti, esposti, a conferire un valore per lo più di tipo organizzativo alle riprese. Si è già detto delle anafore in apertura di strofa e delle epifore in chiusura, così come dei connettori *incipit-explicit*, delle sintesi realizzate dalle riprese nei finali di poesia e – passando alle ripetizioni a contatto – dei collegamenti interstrofici. Resta un ultimo modulo da citare, ossia l'iterazione a contatto collocata negli ultimi versi della poesia, quando ad essa venga affidato il compito di marcare la chiusura ritmico-sintattica o “tematica” del discorso, grazie a una posizione rilevata o a una particolare pregnanza semantica nell'economia del testo. Una rassegna tipologica delle configurazioni condivise:

- anafore, perfette o più spesso attenuate: «*Ella* così pose il giogo / a l'artefice superbo. / Ed *ella* non disse verbo. / Splendeva come in un rogo.» (*Il giogo*); «*due* umili in fondo alla mensa, / *due* ospiti a cui non si pensa / già più!» (*Maria*);
- iterazioni più libere: qui un'anafora solo sintattica seguita da un'anafora solo metrica: «e fra breve sarà gonfio del molto / bramire. *Udremo* a notte le sue lunghe / muglia, *udremo* la voce sua di toro; / sorgere il grido della sua lussuria

³¹ Meno marcata ma non irrilevante per la coesione narrativa – sempre restando su Pascoli – è la ripresa a distanza dei nomi dei personaggi, come accade quasi sistematicamente nei poemetti del ciclo di Rosa e di Rigo, ma anche al di fuori di esso (cfr. *Il torello*, *Digitale purpurea*, *Suor Virginia*, *Il vecchio castagno*, *L'asino*, *Le armi* e ovviamente *Italy*).

/ *udremo* nei silenzi della Luna.» (*Il cervo*); qui invece una serie anaforica polisindetica e un poliptoto: «*e* i brevi di che paiono tramonti / infiniti, *e* il vanire e lo sfiore, / *e* i crisantemi, il fiore della morte» (*I gattici*);

- ripetizioni pregnanti sul piano ideologico-tematico, non di rado costituite da poliptoti o figure etimologiche: «Bellissimo m'apparve. In ogni muscolo / gli fremeva una vita inimitabile. / Repente s'impennò. Sparve *Ombra* labile / verso il Mito nell'*ombre* del crepuscolo.» (*La morte del cervo*), dove il poliptoto contribuisce a segnalare la dissoluzione del sogno mitico alcionio; oppure cfr. l'iper-concentrazione iterativa di questa sentenza dai *Poemetti*: «“Giova ciò solo che NON MUORE, e solo // per **noi** NON MUORE, ciò che MUOR con **noi**”» (*L'immortalità*).

1.9. Ripetizioni perfette e ripetizioni attenuate

Per quanto riguarda i moduli iterativi condivisi, la gamma di modalità attenuanti la replica perfetta sono riconducibili a due grandi ambiti:

- il primo è quello delle alterazioni che sfruttano la mancata coincidenza tra piano metrico e piano sintattico. Come si è visto in § III 1, 3., la maggior parte dei moduli che coinvolgono direttamente l'azione dell'*enjambement* (anafore solo metriche, epifore ed epanadiplosi con seconda occorrenza seguita da inarcatura, versi bimembri anaforici prolungati da *enjambement*, dittologie anaforiche disposte a cavallo di due versi, sintagmi spezzati in almeno una delle due occorrenze, strutture parallelistico-iterative dinamizzate da inarcature) è senza dubbio più caratteristica della poesia di D'Annunzio, con tutte le implicazioni che sono state discusse; d'altra parte, la discreta diffusione di questi fenomeni anche nel *corpus* pascoliano (eccezione fatta per le dittologie anaforiche inarcate) ne consente una trattazione comune. Si hanno perciò:
 - anafore solo metriche o solo sintattiche. Tenendosi alle ripetizioni semantiche a contatto, le più significative per valutare l'incidenza di questi fenomeni, le anafore solo metriche si attestano al 26% delle anafore totali in D'Annunzio («*se* in una solitario / *viver* dovessi, in questa, Ardi, vorrei / *vivere*, in questa calda selva australe», *Bocca di Serchio*, 137-139) e soltanto all'8% in Pascoli («l'addio della sera si sente / *seguire*

come una preghiera, / *seguire* il treno che s'avvia», *In viaggio*)³².

Sugli stessi livelli invece le frequenze delle anafore solo sintattiche per almeno una delle due occorrenze: 34% in D'Annunzio («un altro cielo; *udimmo* altre voci, altri canti; / *udimmo* tutti i pianti / umani», *I poeti*) e 36% in Pascoli («quand'ella rise; *rise*, rondinelle / nere, improvvisa: ma con chi? di cosa? // *rise*, così, con gli angioli», *Con gli angioli*);

- epifore solo metriche o solo sintattiche. Sempre considerando le ripetizioni semantiche a contatto, le epifore seguite da *enjambement* si avvicinano al 60% in D'Annunzio («ma solo ei tolto s'avea *l'arco* / dell'allegra vendetta, *l'arco* / di vaste corna e di nervo / duro che teso stridette», *Laus vitae* IV, 51-54), mentre non superano un quinto delle totali in Pascoli («E ciascuno ebbe in mano il suo *bicchiere*, / pieno, fuor che i ragazzi; essi, al *bicchiere* / materno, ognuno ne sentiva un dito», *Il ciocco*).

Al contrario, le epifore solo sintattiche scendono a una media del 18% su tutto il *corpus* dannunziano («e i casolari *sparsi*, i bianchi fumi / *sparsi* – dentro, la pentola che bolle», *O rus!*), mentre nel caso di Pascoli arrivano al 41% («Si fece buio, e la lucerna, piena / d'olio, *brillò*; più vivo il focolare / *brillò*; si cosse e si mangiò la cena», *La veglia*)³³;

- epanadiplosi la cui seconda occorrenza è seguita da un *enjambement*, con superamento quindi della chiusura sul singolo verso che l'*inclusio* porta naturalmente con sé. Ammettendo nel computo anche le poche epanadiplosi grammaticali la variante inarcata corrisponde al 56% dei casi in D'Annunzio («com'aquile senza nido / *nell'alba* a volo, *nell'alba* / crepitante di mille / e mille fiaccole accese», *Laus vitae* XI, 296-299) e a poco più di un quinto (21%) del totale in Pascoli («Viene

³² È inoltre più frequente, rispetto a quanto accade nel *corpus* dannunziano, che a essere preceduta dall'inarcatura sia solo la prima occorrenza dell'iterazione, con la seconda quindi a ristabilire l'ordine regolare e più rigido della configurazione anaforica.

³³ In § II 4, 1.2. questa frequenza relativamente alta delle anafore ed epifore solo sintattiche (rispetto per esempio alle loro omologhe solo metriche) è stata messa in relazione con la tendenza pascoliana alla frantumazione sintattica e quindi alle numerose pause intraversali, le quali possono facilitare l'instaurarsi di una corrispondenza d'apertura o di chiusura di un segmento sintattico all'interno dell'unità metrica. Per quanto riguarda le epifore, poi, il dato andrà fatto interagire con la relativa debolezza della rima nella poesia di Pascoli: cfr. Bàrberi Squarotti 1966, pp. 463-470, Beccaria 1975, p. 236 e Camerino 1991, pp. 26-27, che parla di una «funzione del tutto strumentale della rima» e di un (conseguente) maggior peso fonico e semantico delle corrispondenze interne. La frequenza delle epifore solo sintattiche è quindi leggibile come un sintomo di questo spostamento del *focus* dalle zone liminari al corpo del verso.

il maggio, subito *viene* / la frullana grande che taglia...», *Il primo cantore*);

- anadiplosi solo sintattiche, senza quindi che l'a capo vada a rafforzare lo iato tra le due unità discorsive collegate. La tipologia copre il 26% delle anadiplosi totali in D'Annunzio («bacerò *le sue mani, le sue mani* / esperte che toccarono il lanoso / mento al pilota reduce da mari», *Pamphila*) e quasi un terzo (32,5%) in Pascoli, con un picco di quasi la metà dei casi nei *Poemetti* («Non dorme, *vedi. Vedi*, dal cantone // sgrana que' suoi due fiori di pervinca», *Italy II*);
- dittologie anaforiche spezzate da inarcatura. Si è detto che il modulo è solo dannunziano, e riguarda circa il 40% delle occorrenze totali, con massima concentrazione in *Maia* («in una immensità *di sangue / e di* bile moribondo», *Laus vitae XVI*, 258-259);
- versi bimembri anaforici prolungati da *enjambement*. 33% dei casi in D'Annunzio («*e più de' nudi, e più de' busti / e più de' cippi* mi sarebbe cara», *Le terme*: questa variante, in cui l'inarcatura è funzionale alla prosecuzione della serie anaforica, è solo dannunziana), 22% in Pascoli («*c'è un nero, c'è un mucchio // di squallidi cenci e di membra*», *Il mendico*);
- più in generale, repliche collocate in punta di verso e seguite da inarcature, fenomeno che coinvolge soprattutto anafore sintattiche («Ella non è più giovane. *Son quasi / bianchi i capelli su la tempia; sono / su la* fronte un po' radi», *Aprile*; «*sì, quando* la voce straniera, / di bronzo, me chiese; *sì, quando / mi venne a trovare ov'io era*», *Notte d'inverno*), ma anche riprese libere («Ma greve *era* l'umano lezzo ed *era / vile* talor come di mandre inerti», *La tregua*; «arano: a *lente* grida, uno le *lente / vacche* spinge; altri semina; un *ribatte*», *Arano*).

Una declinazione particolare dello stilema si ha in *Maia*, e consiste nel localizzare la ripresa di un lessema a fine verso seguito da inarcatura nei primi versi di una strofa, con duplice effetto di messa in rilievo immediata ed enfatica di un'idea e propulsione dinamica per l'avvio del discorso («Io *t'abbandonai, / o mia carne, t'abbandonai / come un re* imberbe *abbandona / il suo reame alla guerriera*», *Laus vitae II*, 106-109);

- sintagmi che in una o in entrambe le occorrenze sono spezzati da un

enjambement («esala / quell'odore dei muri // vetusti, quell'odore / dei muri ove un tessuto», *L'ora*; «Schiuma, la rena lega! Uomo, la rena / lega le ruote! Il po' di via che resta», *L'asino*, c. d. t.);

- strutture parallelistico-anaforiche dinamizzate anch'esse dalle inarcature. Il modulo, pressoché esclusivo delle *Laudi* per quanto riguarda D'Annunzio, è particolarmente frequente in *Maia*, dove abbondano le serie parallelistiche ed enumerative fondate sull'iterazione di parole grammaticali («Da Alessandria a Bisanzio, / da Rodi a Creta, da Ostia / a Làmpsaco, da Siracusa / a Laodicèa, da Mileto / a Sibari tutte le genti / recavano l'inno e il tributo», *Laus vitae XV*, 100-105).

Nel caso di Pascoli, invece, il fenomeno è meno frequente, e vi spicca la variante con inarcatura a colpire la prima occorrenza e la seconda a fungere da momento ricompositivo lineare («sebben tremassi *all'improvviso* svolo / d'una lucciola, *a* un sibilo di vento», *Il bolide*);

- il secondo gruppo è invece costituito dalle attenuazioni della ripetizione mediante variazione nel corpo della parola (o sintagma) ripetuta, oppure mediante una mancata ortodossia posizionale (p. es. anafore metriche e sintattiche insieme ma in cui almeno una delle due occorrenze non cade esattamente a inizio verso):
 - anafore: contando le anafore semantiche sia contatto che a distanza, le attenuazioni coinvolgono quasi il 30% dei casi in D'Annunzio («Votò l'Eroe la sua vasta / coppa. Meditò taciturno. / *Votare* la coppa ei soleva / dopo sovrumane fatiche» *Laus vitae V*, 347-350) e il 35% in Pascoli («in te *vivono* i fauni ridarelli / ch'hanno le sussurranti aure in balia; / *vive* la ninfa, e i passi lenti spia», *Il bosco*);
 - epifore: per le epifore semantiche a contatto³⁴ la frequenza del fenomeno si tiene poco sotto il 20% in D'Annunzio («Lento d'intorno il bel giardin *salia* / fiorendo, come un sogno dal cuor *sale*», *Ai lauri*), mentre supera il 60% in Pascoli («Oh! piange, ché il vecchio le *toglie* / qualcosa più che le *togliesse*», *La figlia maggiore*);
 - epanadiplosi: tra le ripetizioni a contatto le attenuazioni arrivano al 70%

³⁴ Tengo conto solo delle iterazioni a contatto visti lo scarso peso e la scarsa percepibilità delle epifore a distanza (che non siano ovviamente ritornelli, per cui cfr. i rispettivi punti tra i moduli specifici).

del totale in D'Annunzio («*ridere d'un tuo bel selvaggio riso*», *Il fanciullo*, 118) e al 57% in Pascoli («*fuggente sempre e non ancor fuggito*», *Il nido*);

- circolarità: relativamente all'*inclusio* a distanza, il fenomeno di maggior rilievo è l'attenuazione dei ritorni circolari o per imprecisione posizionale (le parole ripetute non cadono nel primo e nell'ultimo verso della poesia), o per variazioni poliptotiche o, nel caso di riprese di sintagmi o versi, per manipolazioni del materiale linguistico ripreso, o ancora per tutte queste cose insieme. Nel caso di D'Annunzio, essa tende a non implicare un'effettiva evoluzione del discorso (si veda, per un esempio su tutti, la variazione tra la prima e l'ultima strofa di *Aprile*); nel *corpus* pascoliano, invece, queste variazioni, pressoché sistematiche, comportano spesso anche un'evoluzione dal punto di vista del significato (si vedano, in § II 4, 3. gli esempi di *Cavallino* e *Il viatico*, due casi emblematici rispettivamente di una variazione solo "sintattica" e di una variazione invece pregnante dal punto di vista semantico);
- anadiplosi: la frequenza delle attenuazioni tiene una media costante lungo le tre raccolte intorno al 50% in D'Annunzio («*Quanti / furono i miei giacigli! / Giacqui su la bica flava*», *Laus vitae* II, 10-12), frequenza di poco superata nella poesia pascoliana («*La quercia ha il musco e l'edera, di verde: / sui verdi rami ha un suo gran rosso manto*», *Nell'orto*);
- sintagmi e versi: le variazioni possono consistere in un'inversione dei costituenti («*regina di quel morto paradiso / che tace eternamente, // o vana luce di quel paradiso / morto ne la mia mente!*», *Sopra un «Adagio»*; «*E il treno rintrona rimbomba, / rimbomba rintrona, e insieme / risuona una querula tromba*», *Notte d'inverno*³⁵), in un'intromissione o eliminazione di materiale linguistico nella ripresa («*O Psicagogo, se all'Ade / squallido condurre dovessi / tu l'anima mia, se condurre / dovessi tu l'Ombra del mio / canto su l'asfodelo prato*», *Laus vitae* IX, 526-530; «*sopra le spalle de' suoi pii compagni, // tra il calpestio de' suoi compagni a schiera, / tra il muto calpestio che dove passa*», *Il so-*

³⁵ Proprio l'inversione dei costituenti di un sintagma iterato è tra le modalità più significative di variazione dell'anadiplosi nel *corpus* pascoliano.

dato di San Piero in Campo), in una sostituzione paradigmatica (cambio di parole, variazioni poliptotiche, sinonimiche, perifrastiche ecc.; «*per gioir teco nel cielo nella terra e nel mare, / per teco ardere di gioia su la faccia del mondo*», *Ditirambo III*; «*e passa una larva di nave: // un'ombra di nave che sfuma*», *La sirena*), con non rari casi di compresenza delle diverse tipologie («*Non qui la mia mèsse è mietuta. / A mietere l'alta mia mèsse / mille falci indefesse / travagliarono solco per solco*», *Ditirambo I*; «*che sempre in dubbio d'aspettare in vano / sempre aspettate con pupille fisse*», *La mia malattia*).

2. Moduli iterativi caratteristici della poesia di D'Annunzio

2.1. Epanalessi

Nella maggior parte dei casi, all'interno del *corpus* dannunziano l'epanalessi favorisce l'amplificazione patetica del discorso lirico, connessa all'urgenza emotiva delle promesse e delle implorazioni del soggetto (come accade soprattutto nel *Poema paradisiaco*), o all'enfasi declamatoria delle invocazioni e dei proclami superomistici (in *Maia* e in alcuni luoghi di *Alcyone*). Si è già detto della supremazia quantitativa e della maggiore importanza che questa connessione tra *geminatio* ed enfasi tonale riveste nella poesia di D'Annunzio rispetto a quella di Pascoli; esistono comunque dei moduli specifici utilizzati esclusivamente dal poeta abruzzese, così come dei fenomeni notevoli difficili da riscontrare nel *corpus* pascoliano:

- epanalessi vocative con replica anaforica dell'interiezione, esclusive delle *Laudi* («*O Vita, o Vita*», *Laus vitae* I, 1; «*o Gloria, o Gloria*», *Il vulture del Sole*);
- epanalessi favorevoli all'*amplificatio* collocate in apertura di strofa e/o di periodo e strutturate in modo che la replica apra allo sviluppo sintattico del discorso venendone inglobata, lasciando così la prima occorrenza in un isolamento – quasi sempre marcato dalla virgola o dall'a capo – che ne accresce la forza di pronuncia. («*O Amore, Amore mai sazio / di conoscere e d'adorare!*», *Laus vitae* X, 106-107);
- per effetto del tono generale del contesto, accade di frequente che epanalessi non marcate sul piano pragmatico favoriscano comunque l'*amplificatio* (ciò

accade soprattutto nelle *Laudi*: «*Non qui non qui ebbi i miei campi*», *Ditirambo I*, da collocare nel quadro di eccitazione emotiva e oratoria del ditirambo);

- la *geminatio* risulta anche il tratto iterativo per eccellenza dei contesti dialogici, dove contribuisce in modo decisivo all'enfasi drammatica che quasi sempre li caratterizza («*M'odi tu? M'odi tu? Dafne sei muta?*», *L'oleandro*).

2.2. Anafora

Gli impieghi specificamente dannunziani dell'anafora riguardano, quanto ad ambiti funzionali:

- l'amplificazione patetica, dove la figura:
 - compare in casi di oltranza quantitativa, con anafore a cascata sovente accompagnate da una tonalità euforica, di nominazione trionfalistica (fenomeno pressoché esclusivo delle *Laudi*: cfr. la serie di quattordici «come» consecutivi nel *Fanciullo*, vv. 86-99, oppure l'*incipit* della *Laus vitae*);
 - struttura una figura tradizionalmente legata all'*amplificatio* come la ditologia e, più raramente, il *tricolon* («Giusto è che tanto t'affretti / a cercare a lottare a volere», *Laus vitae IV*, 375-376; «Indulgi, o Invitto, a questa / mia d'altezze e d'abissi avidità!», *Altius egit iter*);
- il ruolo organizzativo della materia testuale: in particolare, non frequente ma comunque attestato è il ricorso alla *simpleche*, con collaborazione tra anafora ed epifora nel creare un parallelismo strutturante molto marcato (si vedano le due strofe della ballata paradisiaca *Hortulus animae*: «*Ti sieno cari gli umili sentieri # arida. E lungi queste cose orrende! // Ti sieno cari i vecchi lauri ancóra # consigli. E lungi queste cose orrende!*»), dove il sintagma epiforico è anche ripresa del ritornello del v. 1: «Anima, lungi queste cose orrende!»; oppure si veda la doppia serie anaforico-epiforica del *Novilunio*: «settembre» - «sempre»);
- il sostegno allo sviluppo discorsivo: decisamente più diffuse che in Pascoli sono qui le anafore libere per lo più a (breve) distanza che coinvolgono parole piene, eventualmente coadiuvate da un elemento grammaticale (si vedano i nuclei anaforici del «mare» e della «melodia [che]» nella seconda strofa del *Novilunio*), e che fungono da agente propulsivo nel rilanciare tramite la ripresa

lessicale movimenti sintattici sul punto di esaurirsi.

2.3. Epifora e ritornello

Tra queste figure D'Annunzio si segnala rispetto a Pascoli per:

- l'impiego molto più intenso delle rime identiche che connettono l'ultimo (o gli ultimi) e il primo (o i primi) verso di due strofe consecutive, secondo una versione più rigida del modello delle *coblas capcaudadas*³⁶. Il modulo è particolarmente diffuso nel *Poema paradisiaco*, dove può essere impiegato anche come principio strutturante del testo (caso emblematico è *La passeggiata*, dove diciannove rime identiche – raramente equivoche – marcano gli altrettanti stacchi strofici, ma cfr. anche le tre sestine di *Suspiria de profundis*, dove la rima identica interstrofica è prescritta dalla stessa forma metrica, e il sonetto *Un ricordo* (III), con rime identiche a connettere i versi a cavallo delle due quartine e delle due terzine);
- il tipo peculiare di ritornelli usati in *Alcyone*, costituiti da più versi e in certi casi ampiamente variati, in una convivenza tra contraddizione dello sviluppo sintagmatico da un lato e alleggerimento del ritorno dell'identico, col suo portato in termini di cantabilità popolareggiante, dall'altro (si vedano p. es. *La sera fiesolana* e *Innanzi l'alba*)³⁷;
- l'impiego di simplochi strutturanti (cfr. poco sopra, § III 2, 2.2.).

2.4. Anadiplosi e ripetizioni interstrofiche a contatto

Quanto detto a proposito dei moduli condivisi esaurisce in buona sostanza le tipologie iterative e le funzioni legate all'anadiplosi e alle ripetizioni interstrofiche rilevabili nel *corpus* dannunziano.

Segnalo qui un fenomeno che esula leggermente dai confini di questo lavoro e che riguarda i collegamenti, tramite riprese lessicali, fra poesie distinte e contigue. Da questo

³⁶ Nel *corpus* pascoliano ho contato 13 occorrenze in tutto, ma più della metà sono dal primo canto del poemetto *Italy*, dove questa connessione epiforica svolge anche una funzione strutturante.

³⁷ Meno ampi – di solito singoli lessemi o sintagmi – e più regolari sono invece i ritornelli del *Poema paradisiaco*, in questo più prossimi ai ritornelli pascoliani (cfr. i «tempi che non sono più» a chiusura di ciascuna strofa di *Hortus larvarum*). Anche per le epifore vale infine il discorso fatto sulle anafore a distanza colleganti le strofe della *Laus vitae*, benché questo fenomeno sia assai più raro del precedente (cfr. il ritorno epiforico di «Ulisside» nella parte centrale del canto XV, dedicata a Guido Boggiani).

punto di vista l'importanza di tali collegamenti appare maggiore in D'Annunzio: diverse volte i primi versi di una poesia (o di un canto, per *Maia*) riprendono uno o più lessemi degli ultimi della poesia precedente, istituendo ed esibendo una continuità macrotestuale: si vedano, per fare solo un paio di esempi, le coppie *Ai lauri - Consolazione* («la triste casa ove mia madre piange» - «Non pianger più. Torna il diletto figlio / a la tua casa») e *Litorea dea - Undulna* («una divinità che su la cima / del cuor mi danza: Undulna dai piè d'ali» - «Ai piedi ho quattro ali d'alcedine»). Talvolta il fenomeno può individuare serie superiori al dittico, e in questi casi il principio dell'anadiplosi sfuma in quello della *gradatio*, come accade per esempio nella serie paradisiaca *Un ricordo (III) - La buona voce - L'erba* («Poi, veramente, nulla più si udiva. / D'altro non mi sovviene. Eravi un solo / essere, un solo; e il resto era infinito.» - «Sei solo. D'altro più non ti sovviene. / E d'altro più non ti sovvenga mai! # A la prima rugiada, al primo raggio / non s'alza l'erba che il tuo piede preme?» - «Erba che il piede preme, o creatura»)³⁸.

2.5. Epanadiplosi e circolarità

Relativamente a questa figura D'Annunzio si segnala per un maggiore impiego, ai fini dell'inquadramento di una poesia o di sue parti, di interi versi se non di intere strofe³⁹: tenendosi alle circolarità di tutta una poesia si vedano le paradisiache *La passeggiata* («Voi non mi amate ed io non vi amo. Pure # perché voi non mi amate ed io non vi amo») e *Aprile* (intera strofa con minime variazioni), e le alcionie *Intra du' Arni* (Ecco l'isola di Progne # Ecco l'isola di Progne) e *La tenzone* (intera strofa tagliata dei primi due versi); per l'inquadramento di una singola strofa cfr. per esempio *Le tristezze ignote* («Sia pace a chi sofferse. / Oggi tutto è pacato. / Io non son triste, quasi. / Penso a tristezze ignote, / d'anime assai remote, / ne la vita disperse. / Io non son triste, quasi. / Oggi tutto è pacato. / Sia pace a chi sofferse»).

³⁸ Si veda anche il trittico *L'incurabile - Un verso - Suspiria de profundis*. Il collegamento intertestuale può essere anche anaforico: emblematica la serie alcionia dei "Sogni di terre lontane", dove ciascuna poesia è scandita dall'anafora «Settembre» (che ritorna anche nel finale dell'ultimo testo, *Le carrube*, a concludere circolarmente la sequenza), oppure il trittico paradisiaco *Hortus larvarum - Climene - Aprile*, scandito dall'anafora incipitaria (per quanto in diverse posizioni del verso) della parola chiave *giardino*: «Il bel giardino in tempi assai lontani» - «Nel giardino, che al tempo dei granduchi» - «Socchiusa è la finestra, sul giardino».

³⁹ Pochi gli esempi pascoliani: cfr. *Orfano*, *Casa mia* e in parte *Romagna*.

2.6. Riprese con connessione e disgiunzione

Si è già specificato (§ III 2, 1.6.) che il fenomeno delle sintesi conclusive, dove la connessione assolve una funzione coesiva e di chiusura riprendendo e avvicinando sul piano logico-sintattico o anche solo spaziale lessemi e sintagmi sparsi nel corpo del testo appare più caratteristico della poesia dannunziana, anche per il valore essenzialmente musicale che tali riprese spesso e volentieri assumono.

2.7. Poliptoti, figure etimologiche e fenomeni vari

Per alcune differenze tendenziali, come la maggiore diffusione delle ripetizioni strutturanti una similitudine, cfr. § III 2, 1.7.; un modulo marginale ma solo dannunziano è invece la figura etimologica strutturata su un aggettivo o un verbo seguiti da un genitivo di qualità, a sua volta modificato da un aggettivo o da una specificazione, del tipo «chiare di chiaror d'opale» (*Hortus larvarum*), «appesantito d'un peso mortale» (*L'incurabile*); «frondosa / di fosche fronde» (*Laus vitae* III, 162-163), «alide dell'alidore / celeste» (*Laus vitae* X, 183-184), «amare / d'amor più forte» (*La sera fiesolana*), «finir di fine insana» (*L'otre*). Si tratta di una struttura molto coesa, vicina per concentrazione all'epanalessi, che indebolisce notevolmente il valore di sviluppo che la variazione etimologica potrebbe dare all'iterazione.

2.8. Ripetizioni ed elenchi

È il caso di ricapitolare brevemente le relazioni che gli stilemi iterativi intrattengono con le strutture enumerative tipiche della poesia dannunziana:

- si è detto (§ III 2, 2.2.) del valore di innalzamento tonale legato all'impiego delle anafore a cascata; lo stesso effetto è però perseguito anche mediante strutture iterativo-elencatorie non strettamente anaforiche, come avviene nell'attacco del canto VII in *Maia*, costruito su una lunga *correctio*, oppure nel grottesco ritratto di Elena-lèna del canto V: «e tutti i secoli muti / che avean travagliato *quel* volto, / incanutito *quel* crine, / sfatto *quella* bocca vorace, / smunto *quel* seno infecondo, / curvato *quel* dorso di belva, / scarnito *quell'* avida branca, / sepolto nell'orbita cava / *quell'* occhio ancor semivivo» (vv. 282-290);
- inoltre, questi moduli ricoprono una funzione al tempo stesso organizzativa e

progressiva sull'articolazione del periodo, rivelandosi lo strumento ideale per la costruzione eminentemente paratattica e giustappositiva del discorso lirico dannunziano:

- ciò è particolarmente tangibile nelle anfore polisindetiche: «Settembre, chiare fresche e dolci l'acque / ove il tuo delicato viso miri; / e dolce m'è nella memoria il mio / natale Aterno in letto d'erbe lente, / e l'Amaseno quando muor domato / presso l'Appia col fratel suo l'Uffente, / e la Cyane ascosa tra i papiri, / e la Vella sì cara alla vitalba. // E pien di deità dai colli d'Alba / lo specchio di Diana ancor mi luce» (*Lacus Iuturnae*);
- più in generale è l'anafora sintattica a contatto che viene spesso deputata a sostenere questo sviluppo elementare ed enumerativo del periodo: «Torrido soffio affocante / qual fiato di mille fornaci / su l'acqua del porto oleosa / e corrotta; lezzo di tetre / cloache, / di putridi frutti, / di torbidi fiumi, di fecce, / di sevi, di spezie, di vini, / d'acri fermenti, d'umani / sudori» (*Laus vitae* V, 127-135).

2.9. Ripetizioni semantiche e ripetizioni grammaticali

Per quanto riguarda questa prima opposizione trasversale, non si sono indicati fenomeni comuni ai due poeti. In effetti, la distinzione appare davvero pertinente solo in alcuni casi, tutti riscontrabili nel solo *corpus* dannunziano.

In particolare, le iterazioni meramente grammaticali palesano al massimo grado l'amplificazione vuota che abbiamo visto (§ I 6, 1.) attiva soprattutto nella *Laus vitae* e in certi luoghi di *Alcyone*. Proprio in *Maia* è maggiormente verificabile l'altro fenomeno saliente relativo alle ripetizioni grammaticali, ossia il loro impiego a sostegno delle frequenti strutture elencatorie e parallelistiche, che rappresentano lo strumento più efficace e perspicuo dell'attività di assimilazione e livellamento dei *realia* di cui ha parlato p. es. Mengaldo (1996c p. 196). In effetti, l'esplosione di questo stilema all'altezza delle *Laudi* e in particolare nel poema di *Maia* costituisce senza dubbio una ragione dell'abbondanza di iterazioni grammaticali che caratterizza la raccolta in questione al confronto con le altre due. Per una minima esemplificazione in aggiunta a quella del punto precedente, si veda questa serie di quattro dittologie anaforiche, raggruppate a coppie e introdotte dall'anafora a distanza del «con», il tutto organizzato in una struttura rigidamente parallelistica: «con lorde le mani / d'argille o d'inchiostri / di sevi o di nitri, / con pregne le vesti / di

tabacchi o di droghe / di farmaci o di tòschi» (*Laus vitae* XVIII, 234-239)⁴⁰.

2.10. Ripetizioni a contatto e ripetizioni a distanza. Specializzazione posizionale

Relativamente alle ripetizioni a distanza, caratteristici di D'Annunzio e in particolare del *Poema paradisiaco* (ma anche di diversi luoghi alcionii), sono le riprese insistenti di sintagmi e (gruppi di) versi che finiscono per contraddire quando non annullare lo sviluppo lineare del discorso, con un'oltranza combinatoria che ha pochi equivalenti nel *corpus* pascoliano. Per il caso maggiormente emblematico rimando all'analisi di *Hortus larvarum* in § I 3, 4.

Gli altri fenomeni salienti riguardano la specializzazione posizionale delle ripetizioni:

- delle sintesi conclusive nei finali di poesia si è già detto più volte (cfr. §§ III 2 1.6. e 2.6.);
- rime identiche a contatto negli ultimi versi di una poesia (qui duplice: «Oh questa gran rinunzia e quest'*oblio* / di tutto, ai piedi tuoi! Sii benedetta / (L'anima non avrà giammai l'*oblio*, / giammai l'*oblio*, giammai). Sii benedetta.», *L'inganno*; e qui con simploche: «*Quivi* masticherò la foglia amara / del mio lauro, seduto su quell'arca. // *Quivi* disfoglierò la rosa vana / dell'amor mio, seduto su quell'arca.», *L'arca romana*);
- epanalessi collocate con netta preferenza in attacco di strofa e/o di periodo⁴¹ (per il valore del fenomeno, in relazione all'opposta tendenza pascoliana, cfr. § III 1, 1.).

2.11. Ripetizioni perfette e ripetizioni attenuate

Della predilezione dannunziana per le attenuazioni della corrispondenza lessicale legate alla mancata coincidenza tra piano metrico e piano sintattico si è già detto (§ III 2, 1.9.), così come dei ritornelli variati alcionii (§ III 2, 2.3.).

Un gruppo di attenuazioni – che ancora si basa soprattutto sull'uso dinamizzante

⁴⁰ Per un esempio alcionio cfr. il *Ditirambo I*: «Io Peàn! Io Peàn! Gloria / al Maestro dell'Opere, / allo Specchio degli Uomini, / al Titan dalla rutila chioma, / al Re delle alate parole, / al Duce dei cori eliconii!».

⁴¹ Ciò accade soprattutto nella *Laus vitae*, con quasi il 70% dei casi (rispetto al 60% scarso di media su tutto il *corpus*).

dell'*enjambement* e in generale sullo sfruttamento di libertà metrico-sintattiche – caratteristico della poesia di D'Annunzio è poi quello delle sovrapposizioni *in praesentia* tra figure iterative differenti. Si hanno:

- anafore metriche ed epifore sintattiche (... / x| ... / x| ...)⁴²: si tratta di una configurazione che tende a smorzare il dinamismo dell'anafora solo metrica, bloccando immediatamente le occorrenze in *rejet*. Proprio al carattere per lo più sospensivo del modulo va messa in relazione la sua maggiore ricorrenza nel *Poema paradisiaco* («simile a un giglio. Io non ti vidi mai / *così pallida*, mai su 'l mio dolore / *così pallida*. Un giglio ne la notte...», *Suspiria de profundis*);
- anadiplosi sintattiche ed epanadiplosi metriche (... / x|x / ...): è soprattutto la brevità del verso della *Laus vitae* a propiziare l'occorrenza di questa figura ancipite, che scioglie al massimo grado l'assetto centripeto che il verso assume normalmente con l'epanadiplosi («è perduta nel polipaio / *immenso*, nell'*immenso* / tedio dell'Oceano ardente», *Laus vitae* XVI, 179-181)⁴³;
- epanadiplosi metriche ed epifore sintattiche (... / x| ... x| /): configurazione piuttosto rara ma marcata da un forte carattere sospensivo, a cui collaborano la chiusura dell'*inclusio* e l'effetto bloccante dell'epifora. Non è un caso che il modulo compaia due volte nella *Pioggia nel pineto* ad accompagnare la conclusione del movimento metrico e sintattico («che ieri / *t'illuse*, che oggi *m'illude*, / o Ermione.» e «che ieri / *m'illuse*, che oggi *t'illude*, / o Ermione.»), così come non stupisce ritrovarlo nel *Poema paradisiaco* («il caro luogo ancóra / *sorriderà*, se tu *sorriderai*.», *Consolazione*; «L'invincibile odore de la morte / mi *soffocava*. E bene, io *soffocai*.», *Un sogno* II);
- sovrapposizioni retoriche varie legate alla libertà metrica della *strofe lunga* alcionia, e in particolare alla brevità e alla relativa libertà dei suoi versi (cfr. «nel disco / dell'occhio aurino / *la prua*, / *l'acuta prua* / del navil prisco», *Vergilia anceps*, dove la ripetizione di «*prua*» è al contempo un'epanalessi inarcata, un'anadiplosi appositiva, una rima identica seguita da *enjambement* e un'anafora attenuata dall'intromissione dell'attributo «*acuta*»).

⁴² Indico con la barra obliqua / il confine versale e con la barra verticale | il confine sintattico.

⁴³ Questa doppia figura è in realtà discretamente attestata anche in Pascoli, benché le sue realizzazioni siano più sfumate («dove serene brillano le stelle / sul *mar* di nebbia, sul fumoso *mare* / in cui t'allunghi in pallide fiammelle», *In cammino*).

3. Moduli iterativi caratteristici della poesia di Pascoli

3.1. Epanalessi

Dalla regressione verso un punto di vista ingenuo-infantile alla promozione di effetti cantilenanti in sinergia con la struttura metrico-prosodica, dalla resa mimetica della realtà sensibile all'indefinitazione e superamento della stessa, dall'intento didascalico spesso rivolto a un interlocutore bambino all'innalzamento del tono, lo spettro di applicazione dell'epanalessi pascoliana risulta particolarmente ampio. Ciò fa anche sì che i moduli specifici relativi a questa figura abbondino:

- epanalessi aggettivali o avverbiali rapportabili al processo di formazione dei superlativi tramite raddoppiamento; tra i lessemi coinvolti spiccano quelli cromatici e acustici, oltre a quelli legati a un'idea di lontananza, lentezza e affievolimento percettivo («Ed un lampo alitò sul casolare, / e *bianche bianche* illuminò le strade», *L'Avemaria*; «Il carro è dilungato *lento lento*», *Il cane*);
- epanalessi per lo più verbali impiegate per la riproduzione iconica di azioni prolungate e ritmate («Lenta la neve *fiocca, fiocca, fiocca*», *Orfano*);
 - l'iconismo è riscontrabile anche in quelle epanalessi che, ancora restando nell'ambito del semantico, riportano parole ripetute di personaggi o enti personificati, magari facenti parte di preghiere o ninne-nanne («per noi prega, esse ripetono, / o *Maria! Maria! Maria!*», *Le monache di Sogliano*; ma talvolta l'iterazione semantica confina con l'onomatopea: «e le rane che gracidano, *Acqua acqua!*», *Gloria*);
- epanalessi onomatopeiche, che spingono al grado estremo la mimesi diretta dei fenomeni acustici; anche qui spiccano suoni cadenzati e protratti nel tempo, in particolare versi di uccelli e rintocchi di campane («*Dip dip bilp bilp*: e per le nebbie rare», *Dialogo*, c. d. t.);
 - legate e speculari a queste *geminaciones* imitanti un linguaggio pre-grammaticale, si hanno le epanalessi che coinvolgono lingue speciali, come l'inglese (dove comunque si instaura un rapporto anche con il livello pre-grammaticale: «*Sweet... Sweet...* Ho inteso quel lor dolce grido / dalle tue labbra... *Sweet*, uscendo fuori, / e *sweet sweet sweet*, nel ritornare al nido», *Italy I*, c. d. t.) o il dialetto (come il garfagnino

nel primo canto del *Ciocco*: «Né *lëo lëo* [= piano piano] vanno, come loro»);

- epanalessi che realizzano il passaggio tra livello grammaticale e livelli pre- e post-grammaticali della lingua («Anch'io anch'io chio chio chio chio...», *Il fringuello cieco*);
- la funzione di ponte che la ripetizione svolge tra i diversi livelli del linguaggio è espressa con la massima evidenza nelle epanalessi, concentrate in *Italy*, che offrono una traduzione (o una falsa traduzione) simultanea della parola iterata («Porta *the doll*, *la bambola*, che viene», c. d. t.);
- epanalessi, concentrate nei *Poemetti*, in cui la replica è alterata da un suffisso diminutivo e/o vezzeggiativo (««Diglielo!... Su!... *Viola! Violetta!*», *Il vecchio castagno*»);
- epanalessi triple o quaduple che saturano un intero verso; specialmente quando il lessema o sintagma iterato costituisce il piede ritmico di un verso parisillabo (o del novenario ad anfibrachi), questo tipo di *geminatio* produce effetti di cantabilità marcata («*Lontano lontano lontano* / si sente sonare un campano», *La servetta di monte*);
- epanalessi strutturate su antitesi che rendono l'istantaneità di un'impressione sensibile, in particolare nei casi di iterazione asindetica («una casa *appari spari* d'un tratto», *Il lampo*);
- epanalessi con le due occorrenze separate dai puntini di sospensione, volte, a seconda dei casi, a riprodurre pause del parlato, a introdurre reticenze ed esitazioni allusive, a mimare movenze didascaliche («*Quanto a me... Quanto a me*, mi schiapperanno / per il metato», *Il vecchio castagno*).

3.2. Anafora

Molto più ridotti, in rapporto alla notevole varietà di impieghi e di funzioni, sono i moduli specifici relativi all'anafora. Di fatto non si hanno che:

- anafore consecutive e disposte a cavallo di due segmenti sintattico-intonativi, con conseguente effetto di rilancio nonostante l'iterazione a contatto («E gradidò nel bosco la cornacchia: / *il sole* si mostrava a finestrelle. / *Il sol* dorò la

nebbia della macchia, / poi si nascose; e piovve a catinelle. / Poi tra il cantare delle raganelle / guizzò sui campi un raggio lungo e giallo», *Pioggia*)⁴⁴;

- “endiadi anaforiche”, che allo stesso tempo allineano e connettono paratatticamente due elementi in rapporto di subordinazione logica (relativamente alle tipologie più generali, questo modulo si struttura di preferenza in versi anaforici bimembri: «*passa una madre: passa una preghiera*» = “passa una madre che prega/pregando”, *Nevicata*).

3.3. Epifora e ritornello

Come in parte nel caso di D’Annunzio, il tratto distintivo più importante è rappresentato dal ritornello, che in Pascoli è caratterizzato da:

- una consistenza prevalentemente onomatopeica;
- un’ampiezza ridotta e una forte regolarità⁴⁵;
- una maggiore polivalenza funzionale, per cui il suo ruolo va dalla semplice organizzazione testuale, alla contraddizione dell’evoluzione del discorso, al conferimento di una tonalità popolareggiante al testo, all’apertura verso sovra-sensi simbolici, con non pochi casi di compresenza di tutti questi valori.

3.4. Anadiplosi e ripetizioni interstrofiche a contatto

Per quanto riguarda l’anadiplosi in senso stretto, le maggiori differenze rispetto a D’Annunzio consistono in un irrigidimento posizionale dell’anadiplosi solo sintattica, che in Pascoli mostra con maggiore continuità due configurazioni speculari. I lessemi ripetuti vengono infatti collocati di preferenza:

⁴⁴ Variante di questo modulo sono le coppie anaforiche che individuano un distico compiuto dal punto di vista sintattico-intonativo e a cui segue però una nuova ripresa (spesso ma non necessariamente anaforica) con effetto di rilancio: «*Come col dolor tuo mi consolavi, / come, o cuore vivente oltre il destino! / come al tuo collo ti tornai bambino / piangendo il pianto che su me versavi!*» (*Anniversario* III). Se la variante base è presente anche nel *corpus* dannunziano, quella con tre versi anaforici consecutivi – così come il suo omologo interstrofico (cfr. § III 2, 3.4.) – è invece pressoché esclusivamente pascoliana.

⁴⁵ I ritornelli tendono a presentarsi nella misura di un singolo verso che ricorre a intervalli fissi senza o con minime variazioni. Come per le anafore strofiche, le battute parzialmente o totalmente mancate del ritornello – quasi sempre localizzate in corrispondenza dell’ultima strofa – possono dar luogo a fenomeni di compensazione: cfr. il ritornello «*la morte... / Com’era?*» del *Brivido*, che nella strofa conclusiva perde il primo verso ma duplica il secondo, configurando una rima identica che batte sull’interrogativa («*gli chiedi – Com’era? / rispondi... / com’era? –>*»).

- nella parte finale del verso, con *enjambement* a seguire la seconda occorrenza («rimbombò cupa, e mosse *il vento*, e *il vento* / sul rosso fuoco si gettò fischando», *Le armi*);
- nella sua parte iniziale, con la prima occorrenza a costituire il *rejet* di un verso inarcato («E tutto albeggia e tutto tace. Il fine / è *questo*, è *questo* il cominciar d'un rito?», *Vagito*).

Più caratterizzati gli stilemi iterativi che sfruttano in vario modo lo stacco interstrofico e gli effetti ottenibili dalle ripetizioni in quella posizione:

- riprese libere – non per forza a contatto – che collocano la seconda occorrenza in apertura della strofa successiva («Si sente un galoppo lontano / (è la...?), / che viene, che corre nel *piano* / con tremula rapidità. // Un *piano* deserto, infinito», *Scalpitio*);
- variante del modulo precedente, che fa seguire alla ripresa in attacco strofico una pausa variamente funzionalizzata (per lo più precisazione ragionativa: «sorgono sopra l'esile colonna / verde i *miei* gigli: // *miei*, ché a deporne i tuberi in quel canto / del suo giardino fu mia madre mesta», *I gigli*, o descrittiva: «Ma non v'era che il *cielo* alto e sereno. / Non ombra d'uomo, non rumor di péste. // *Cielo*, e non altro: il cupo cielo, pieno / di grandi stelle», *Il bolide*);
- rilancio tramite ripresa dopo un distico anaforico che chiudeva la strofa precedente; la ripresa può interessare i lessemi dell'anafora stessa (magari ribadendo la sequenza anaforica: «veniva un canto di vendemmiatore, / veniva un canto di vendemmiatrice: // veniva or sì, or no, tra lo stridore», *L'asino*), oppure parole diversamente collocate nel verso conclusivo della strofa precedente («Tu fiore non retto da stelo, / tu luce non nata da fuoco, / tu simile a stella del cielo: // dal cielo dell'anima, ov'ora», *Il sogno della vergine*)⁴⁶.

3.5. Riprese con connessione e disgiunzione

In questo ambito Pascoli si segnala per le riprese con connessione interstrofiche: collocate

⁴⁶ Benché meno frequente, è attestata anche la struttura con anadiplosi interstrofica a cui segue il distico anaforico («Vi doni / nostro Signore eterna pace, o morti! // *Morti che amate*, *morti che piangete*, / *morti che udivo camminar pian piano*», *La mia malattia*).

in apertura di sequenza, tali riprese conoscono spesso una rifunzionalizzazione che associa al modulo un evidente effetto di rilancio («Quel flebile suono è del *vento*, / quel labile tuono è del *fiume*. // È il *fiume* ed è il *vento*, so bene, / che vengono vengono, intendo», *Notte d'inverno*).

3.6. Poliptoti, figure etimologiche e fenomeni vari

Rimando a § III, 2 1.7. per le differenze tendenziali (per esempio la maggiore diffusione delle ripetizioni strutturanti una *correctio*). Tra i moduli più caratteristici per quantità o qualità si hanno invece:

- ripetizioni a contatto con messa a fuoco dell'ente iterato («sorse e batté su taciturne case / il sole, e trasse d'ogni *vetro* il fuoco. // C'era ad un *vetro* tuttavia, rossastro / un lumicino», *Il sole e la lucerna*); la focalizzazione può anche servire a uno scarto metaforico («il di s'esala, il cuore in una pia / *ombra* si chiude; // e l'anima in quell'*ombra* di ricordi / apre corolle che imbocciar non vide», *Nel giardino*);
- ripetizioni che connettono due battute dialogiche consecutive («“Fratello, ti do noia ora, se *parlo*?” / “*Parla*: non posso prender sonno”», *I due orfani*), eventualmente consistenti in un'antanaclasi («Oh! quella casa è senza focolare: / *non c'è*, fuor che silenzio, altro, di *là*. – // Scosse i capelli biondi di su gli occhi. / – No! – mi rispose: – *là c'è* il camposanto», *Giovannino*);
- ripetizioni – non di rado antonimiche o parallelistiche e grammaticali – strutturanti sentenze e proverbi («*più* ti va *lungi* l'occhio del pensiero, / *più presso* viene quello che tu fissi: / ombra e mistero», *Sapienza*; «Figlia, chi *disse* pane, *disse* pene», *Il bucato*).

3.7. Ripetizioni a contatto e ripetizioni a distanza. Specializzazione posizionale

Anche Pascoli si segnala per un fenomeno di ripetizioni a distanza, questo di fatto assente dal *corpus* dannunziano: si tratta dei parallelismi e delle simmetrie istituiti da richiami lessicali a distanza, che, specialmente in liriche di dimensioni ridotte e strutturalmente bipartite (cfr. per esempio le myricee *Speranze e memorie*, *Nel cuore umano*, *Il vecchio dei campi*) ricoprono un evidente ruolo organizzativo.

Relativamente all'impiego della ripetizione nei luoghi forti del testo è senz'altro nei finali (di poesia o al limite di strofa/periodo) che Pascoli mostra una maggiore varietà tipologica rispetto a D'Annunzio (eccezione fatta per le rime identiche). Più frequenti e più pregnanti nei versi conclusivi sono, per esempio:

- le anadiplosi, che instaurano una dialettica mobile tra la stasi tanto della ripetizione in sé quanto della chiusura del testo e il movimento del pur breve rilancio discorsivo («rimurassi sempre il mio lavoro, / ricantassi sempre il *mio ritorno*, / *mio ritorno* dal mondo di là!», *Addio!*);
- i versi anaforici bimembri («io ne seguiva il vano sussurrare, / *sempre* lo stesso, *sempre* più lontano», *Ultimo sogno*);
- i diffusissimi parallelismi iterativi («e, per il mar *senz'onde* e *senza* lidi, // le péste né vicine né lontane», *Nella nebbia*), del resto operanti molto spesso anche sulle strutture anaforiche, in particolare sugli stessi versi bimembri anaforici;
- le epanalessi, che possono dare alla chiusa una tonalità sospesa, allusiva e/o malinconica («Quest'anno... oh! quest'anno, / la gioia vien teco: / già l'odo, o m'inganno, / quell'eco dell'eco; già t'odo cantare / Cu... cu», *Canzone d'aprile*, c. d. t.).

3.8. Ripetizioni perfette e ripetizioni attenuate

Relativamente a questo ultimo ambito, rimando a § III 2, 1.9. per le differenze, per lo più quantitative, tra i due poeti. In generale Pascoli fa rilevare una minore propensione agli accorgimenti che dinamizzano le strutture iterative; la sola eccezione riguardante un singolo fenomeno è probabilmente la variazione delle riprese circolari, che comportano molto più spesso che in D'Annunzio un effettivo mutamento anche sul piano semantico.

CAPITOLO IV

LA RIPETIZIONE LESSICALE NEI POETI DEL PRIMO NOVECENTO

Con la mappatura della ripetizione lessicale in D'Annunzio e in Pascoli si è definito un quadro linguistico-stilistico di riferimento per uno studio estendibile ai poeti delle generazioni immediatamente successive. Scopo di questo capitolo sarà indicare e discutere alcuni comportamenti primonovecenteschi relativi all'uso della ripetizione, sia tenendo presenti e valorizzando le specificità dei nuovi autori, sia facendole reagire con i moduli iterativi isolati per i due "padri". La prospettiva sarà più sintetica e globale che analitica e singolarizzante. Verranno trattati più autori contemporaneamente e, benché non mancheranno affondi individuali, l'attenzione sarà rivolta soprattutto a modalità d'uso trasversali. La sistematicità dell'indagine si sposterà quindi dal singolo poeta all'insieme: le macro-funzioni individuate nei capitoli precedenti organizzeranno anche quest'ultimo nella sua interezza, permettendo di stabilire connessioni e sottogruppi sulla base di stilemi condivisi e comuni atteggiamenti nei confronti della ripetizione.

Come anticipato nell'introduzione generale, il *corpus* comprende nove autori, tutti nati negli anni '80 dell'Ottocento ed esordienti nel primo quindicennio del secolo successivo: Corrado Govoni, Sergio Corazzini, Aldo Palazzeschi, Marino Moretti, Guido Gozzano, Umberto Saba, Clemente Rebora, Dino Campana e Camillo Sbarbaro. I testi sono stati scelti all'interno del decennio 1905-1915¹. L'obiettivo di questo studio, anche per evitare un'eccessiva dispersione, richiedeva un arco temporale relativamente ristretto e in una certa misura arbitrario. Il termine iniziale tuttavia – anche al di là del fatto che solo Govoni e Corazzini esordiscono prima di quell'anno – è motivato dall'opportunità di scegliere una data in cui i capolavori di D'Annunzio e di Pascoli avessero avuto il tempo di agire sulla coscienza dei nuovi poeti. Più facile è il termine conclusivo: la Grande Guerra si staglia come perentorio spartiacque storico e culturale, senza contare che l'uso della ripe-

¹ Rimando all'introduzione generale per l'elenco delle opere schedate.

tizione lessicale nel periodo immediatamente successivo, quello tra le due guerre mondiali, è già stato indagato da Dal Bianco 1998. Da un certo punto di vista, questo capitolo vuole essere anche un ponte tra la duplice esperienza fondativa di D'Annunzio e Pascoli e quello che ad oggi è l'unico studio ampio e particolareggiato sulla ripetizione nella poesia italiana del XX secolo.

1. *Amplificazione patetica*

È utile partire da due delle funzioni più connotate – e per certi aspetti specularmente connotate – della ripetizione: l'amplificazione patetica da una parte e la produzione di effetti assimilabili al popolareggiante o infantile dall'altra, tendenti la prima all'esaltazione e la seconda all'attenuazione tonale.

Per quanto riguarda innanzitutto l'incremento di pathos, le ripetizioni servono abbondantemente allo scopo anche nel nostro *corpus* primonovecentesco, sia pure con le importanti differenze interne che si vedranno. A uno sguardo globale risalta subito, per cominciare, l'impiego trasversale di tecniche iterative "classiche", sostanzialmente epanallessi e anafore marcate dal punto di vista pragmatico: vocative, esclamative, interrogative, imperative. Sul piano quantitativo si segnalano le sovrabbondanze, specialmente, di Reborà, di Corazzini, di Moretti, di Gozzano, e, un po' più sotto, di Campana. Senonché molto diverso tra questi poeti è il significato e l'esito dell'amplificazione.

1. *Pathos romantico e crepuscolare*

Moretti appare debitore, da un lato, di movenze tradizionali, caratterizzate da un'enfatica postura allocutiva verso enti astratti personificati; dall'altro, dell'atteggiamento elegiaco tipico della *koinè* crepuscolare.

Il primo filone tende a concentrarsi nei testi più esclamativi e concitati di *Poesie scritte col lapis*, dove l'allocuzione e in particolare l'interrogazione sono centrali fin dai titoli². Qui è un profluvio di apostrofi all'anima, a figure di sé, alla poesia, a vaghi fratelli e sorelle, e la ripetizione svolge un ruolo non secondario nel supporto di un patetismo diviso tra una quasi masochistica derelizione e un desiderio ancora simil-romantico di reintegrazione e innalzamento sublime, con alcune inflessioni da «scapigliatura *maudite*» (Bandini 1977, p. 244): «*Ài molta sete ed ài molta / fame? Vuoi acqua? pan bruno?*» (*Nessuno t'ascolta!*), «*fuggi via! fuggi, o pilota, / questa terra di pigmei!*» (*Non ò remo!*), «Anima

² Cfr. *Che vale?*, *Non t'illudere!*, *Nessuno t'ascolta!*, *Mi mandi via?*, *Dove sei?*, *Andiamo via!*, *Datti pace!*, *Perché non venite con me?*, *Sali!*. Non è un caso che Moretti tenderà a raggruppare queste poesie, evidentemente avvertite come affini sotto vari aspetti, tra cui, appunto, quello del tono: dall'edizione Mondadori di *Tutte le poesie* del 1966, i testi citati, al netto delle varianti, compariranno in blocco nella prima sezione di *Poesie scritte col lapis* (per la variantistica delle raccolte morettiane, che peraltro coinvolge spesso i fenomeni di ripetizione, cfr. Coletti 1974, in partic. pp. 12-14 e 25).

mia, *dove / sei? dove sei? dove sei?» (Dove sei?)*, «*Anima, anima mia, taci!*» (*Andiamo via!*), «*Madre, fratelli e sorelle, / dolci sorelle, perché / perché non venite con me*», «*O fratelli, o miei fratelli, / o sorelle, o mie sorelle, / CHE FATE, CHE FATE nelle / vostre gabbiuzze da uccelli?»* (entrambi da *Perché non venite con me?*), «*Ebbene, anima mia, sali / sali con me dove vuoi*», «*Non puoi? / Non ài l'ali? Non ài l'ali?»*, «*O mia sorella divina, / o mia sorella, rimani*» (tutti da *Sali!*).

Partecipa a questo uso della ripetizione anche Corazzini, il cui pathos iper-tradizionale è da legare al sublime astratto³ che permea molta della sua poesia, al suo muoversi all'interno di un repertorio di simboli romantici o decadentistici (anima, cuore, casa, bara, cielo, terra, luna, stelle, fiume, mare, neve, tutti passibili di personificazione) e di stati d'animo basilari e ricorrenti (tristezza, malinconia, nostalgia, tenerezza, dolcezza, serenità, anche questi personificabili). Un pathos disforico, soprattutto vocativo ed esclamativo, ottenuto mediante epanalessi: «*Ma l'amor onde il cuor morto si gela, / fu vano e ignoto sempre, ignoto e vano!*» (*Rime del cuore morto*), «*Mai più, mai più! su le terrene cose / l'occhio non sosta, l'occhio si dispera*» (*Dai «Soliloqui di un pazzo»*), «*Stelle! che gioia! Quanto cielo e quanti / voli*», «*serenità, serenità, ch'io muoia / dunque se il cuore tu non mi consoli*» (entrambe da *Alla serenità*); ma soprattutto nell'ostensione retorica delle anafore:

*Anima pura come un'alba pura,
anima triste per i suoi destini,
anima prigioniera nei confini
come una bara nella sepoltura,*

anima, dolce buona creatura,

[*Invito*]

*Oh la fiamma purissima, oh il profumo
novo ch'io seppi nella breve stanza
che la mano soave ricompose!*

[*Cappella in campagna*]

*Cuor che ti duoli, soddisfatto mai,
della vacuità de gli orizzonti,
oh, bevi alle tue buone e chiare fonti,
oh, cogli rose a' tuoi bianchi rosai,*

[*Il fanale*]

³ Proprio dall'*Amaro calice* ha inizio, nell'evoluzione poetica di Corazzini, il processo di astrazione «che porterà diritto a *Piccolo libro inutile*» (Landolfi 1992a, p. 18; anche Jacomuzzi 1970, pp. 61-62 individua nel libretto del 1905 il punto d'avvio di una progressiva astrazione simbolica). Sull'aspirazione corazziniana «alla ricostruzione di un "sublime" poetabile», cfr. Jacomuzzi 1968, p. 27.

Come tutto è soave, come tutto
mi canta in cuore! non m'hai tu costruito [Alla serenità]

ma non sai farmi libero di lutti,
ma non sai popolararmi questa vuota

casa! E allora?... perché farmi tornare? [Alla serenità]⁴

Oh! *piangi* ancora, mia
piccola tenerezza!
Piangi, fosse anche per un'ora! [Castello in aria]

Tornando a Moretti, la tensione patetica, tra allocuzione e lamento, è mantenuta alta anche quando il discorso si fa meno astratto e si cala nella quotidianità più tipicamente crepuscolare del poeta romagnolo: le domeniche di provincia, la vita degli interni familiari, i ricordi di scuola e, più circoscritti, quelli della problematica scoperta della sessualità. Anche qui l'intero repertorio delle iterazioni patetiche la fa da padrone. Vocative:

Non tu, non tu che tanta nostalgia
con uno sguardo sol passi al mio cuore,

non tu, non tu che la tua fronte chini [Le prime tristezze]

O mamma, o mamma, e una confusa vita
gorgogliò nel mio sangue oscuramente,⁵ [Sesto comandamento]

O Diva, o Diva, io ti baciai, ti resi [Diva]

Esclamative:

non so, non so se il mio povero cuore
ancor, fra tanta nostalgia, si muove!... [La domenica delle valige]

Oh *l'orso, l'orso* che balla!

⁴ Nella stessa poesia si trova un'anafora grammaticale che ricorda da vicino il Pascoli di *La mia sera* («Nel giorno, che lampi! che scoppi! / Che pace, la sera!»): «e le cose non oggi allo sfacelo / imminente rassegnansi: *che* cielo, / oggi! e *che* squilli!» (per il pascolismo di *Alla serenità*, comunque, cfr. Landolfi 1992b, p. 377).

⁵ Qui, come nell'esempio successivo, si riconosce lo stilema dannunziano del doppio vocativo con replica dell'interiezione.

che balla, sgambetta e ruzza!
oh il pover orso che puzza, [La domenica dell'orso]

Era un poeta, era un poeta! Ed io [Un poeta]

Interrogative:

Dove son io? *Perché* son qui? Che attendo?
Che medito? *Perché* rimango immoto
a guardar nello specchio un altro ignoto [Salone]

Chi mi darà, chi mi darà quell'ore
così perdute dell'infanzia mia? [Le prime tristezze]

O Poggiolini, *che* fai tu? *che* pensi?⁶ [Poggiolini]

Perché guardavo accoppiarsi le mosche?
Perché guardavo i cani per la strada?
Perché vedevo in chiesa ombre sì fosche?

Perché mia madre mi faceva paura
quando mi sorrideva dicendo: «Bada!» [Sesto comandamento]

Sostanzialmente analogo è l'utilizzo delle ripetizioni in funzione patetica da parte di Govoni, e questo vale anche per la parte maggiormente arretrata delle "futuriste" *Poesie elettriche*, dove non a caso il testo più marcato da questo tipo di iterazioni è l'elegia *In morte di Sergio Corazzini*. Giusto qualche esempio, senza considerare le numerosissime anafore esclamative e vocative a distanza: «*Perché* dunque t'indugi? / *Perché* ancora non vieni?» «*No, no*, io non so rassegnarmi / a pensarti laggiù, solo», «*E i tuoi* fulgidi sogni? / *Ed i tuoi* vergini ideali?», «O mio povero Sergio, *anima* della mia *anima*, / cuore del mio cuore, dove sei?». Dello stesso tenore le epanalessi e le anafore patetiche delle altre poesie:

Ma *chi è, chi è* che suona
nell'istrumento caro all'etisia [Il piano]

⁶ In questo caso l'aspetto retorico dell'*amplificatio* è ispessito dalla memoria petrarchesca, pur abbassata (cfr. *Rvf* CL e CCLXXIII)

Ma, o Dio mio, o Dio mio, che tosse
orrenda! Non sentite i miei ginocchi

[*Il lamento del tisico*]

Oh non vogliate consolarmi! *Che m'importa*
che m'importa del vostro inutile compianto.

[*La fine*]

Addio! Addio! È il tempo dell'autunno,

[*Variazioni autunnali*]

Oh quel verde di menta glaciale!
Oh quel rosso recidivo!
*Oh quell'*azzurro tonico dell'anima!

[*Anima*]

O quante dolci cose
quella lontana festa,
oh quante tristi cose
nel mio cuore rimesta!

[*Vigilia di festa*]

Se il Palazzeschi liberty e crepuscolare (grosso modo fino ai *Poemi*)⁷ si tiene, salvo rare eccezioni, lontano da impennate tonali, per poi far esplodere, nel libro eponimo, accensioni “incendiarie” che non hanno nulla a che vedere con quelle rilevate finora (cfr. più sotto), un discorso a parte merita, per esaurire questo primo campo tipologico, la poesia di Gozzano, dove le iterazioni patetiche proliferano. Proprio per questa abbondanza, tuttavia, simili ripetizioni tendono a farsi catalizzatrici delle istanze ironico-distanzianti tipiche della scrittura della *Via del rifugio* e dei *Colloqui*. Il pathos iterativo è diffuso ma posticcio, filtrato come tutto l'armamentario tradizionale e come tutto un mondo poetico attraverso un senso ben percepibile di artificio, che in questi casi passa per l'ostentazione della “grana grossa” di una modalità retorica avvertita come datata. Il piano è duplice: innanzitutto l'esagerazione di pathos che l'iterazione propizia nel singolo luogo testuale può risultare stonata con la situazione feriale a cui si applica⁸. Così per esempio nell'uccisione di una farfalla da parte di un gruppo di bambine: «Non vuol morire! *Oh* strazio / d'insetto! *Oh* mole immensa / di dolore che addensa / il Tempo nello Spazio!» (*La via del rifugio*), oppure nell'esclamazione schopenhaueriana a commento della propria paura du-

⁷ Uso l'etichetta di crepuscolare per il primo Palazzeschi in senso ampio, come credo sia consentito dalla natura di questo studio. Sulla problematica ascrizione al crepuscolarismo – e poi al futurismo – degli esordi palazzeschi cfr. per esempio Sanguineti 1965b, Curi 1977, Pietropaoli 2003b.

⁸ Un'ennesima declinazione, insomma, di quell'«urto, o “choc”, di una materia psicologicamente povera, frusta, apparentemente adatta ai soli toni minori, con una sostanza verbale ricca, estremamente compiaciuta di sé», colto e sintetizzato per la poesia gozzaniana nel celebre saggio di Montale (1971, p. 11).

rante una pattinata sul ghiaccio: «O voce imperiosa dell'istinto! / O voluttà di vivere infinita!» (*Invernale*). Nei dialoghi e nelle allocuzioni specialmente di/a figure femminili, poi, l'animazione patetica ricopre con una patina di galanteria stereotipata e vagamente paradisiaca le parole pronunciate e la situazione rappresentata:

Ah! *Se voi* foste qui, tra questi fiori,
amica! O bella voce tra i profumi!
Se recaste con voi tutti i volumi
di tutti i nostri dolci ingannatori!

[*La medicina*]

– *O via* della salute, o vergine apparita,
o via tutta fiorita di gioie non mietute,

[*Le due strade*]

Ma te non rivedo nel fiore, amica di Nonna! Ove sei
o sola che, forse, potrei *amare, amare d'amore?*

[*L'amica di nonna Speranza*]

Da quel mattino dell'infanzia pura
forse ho amato te sola, o creatura!
Forse ho amato te sola! E ti richiamo!
Se leggi questi versi di richiamo
ritorna a chi t'aspetta, o creatura!⁹

[*Cocotte*]

«*Il Desiderio!* Amico,
il Desiderio ucciso
vi dà questo sorriso
calmo di saggio antico....»

[*Una risorta*]

«Ah! *lasci* la rinuncia che non dico,
lasci l'esilio a me, *lasci* l'oblio
a me che rassegnata già m'avvio
prigioniera del Tempo, del nemico....»

[*Un'altra risorta*]

Pel tuo sogno, pel sogno che ti diedi,

⁹ In queste e in altre ripetizioni enfatiche di *Cocotte*, Sanguineti 1966, p. 134 ha ravvisato una «patetica onda oratoria», una «declamazione sentimentale [...] scaricata [...] di ogni ironica tensione» che segnerebbe un cedimento della poesia di Gozzano rispetto «agli stilemi narrativi che la caratterizzano nelle sue zone più risolte». A voler seguire questo giudizio, andrebbero svalutati moltissimi luoghi della *Via del rifugio* e dei *Colloqui*, a partire da pressoché tutti i versi patetici citati qui; ma non credo affatto che queste iterazioni di *Cocotte* siano private «di ogni ironica tensione», quasi che in questi e negli altri casi paragonabili Gozzano dimentichi le mediazioni e si comporti senza residui come quel «sentimentale giovine romantico» che di norma finge d'essere. L'armamentario retorico di questi abbandoni sentimentali, al contrario, è esibito in modi tali da produrre inequivocabilmente una distanza.

non son colui, non son colui che credi!¹⁰

[L'onesto rifiuto]

Del resto, anche in presenza di affermazioni filosoficamente pesanti, magari direttamente connesse al cuore ideologico delle rispettive raccolte, l'amplificazione tende, se non a invalidare, quanto meno a insinuare un sospetto sulla reale partecipazione emotiva con cui certi nodi sono vissuti dall'io lirico:

Venticinqu'anni!... *Sono vecchio, sono vecchio!* Passò la giovinezza prima,

[I colloqui (I)]

Amore no! Amore no! non seppi
il vero Amor per cui si ride e piange;

[Il convito]

Amanti! *Miserere*,
miserere di questa mia giocosa
aridità larvata di chimere!

[Paolo e Virginia]

parlate, o morti, al pellegrino sazio!
Giova guarire? *Giova* che si viva?
O meglio *giova* l'Ospite furtiva
che ci affranca dal Tempo e dallo Spazio?

[La Signorina Felicità]

desidero, desidero
terribilmente ancora!...»

[Una risorta]

Su un piano globale, infine, l'insistenza con cui questi innalzamenti sono ricercati e le tecniche usurate (ed esibite come tali) utilizzate per procurarli generalizzano l'impressione che la pronuncia di questo «triste pathos» di una «passione ritenuta inesprimibile e irrealizzabile» (Pasolini 1995, p. VII) vada sempre in qualche modo virgolettata. Se ci si riferisce all'elemento posticcio, allo schermo ironico, al secondo grado come tratti sostanziali della scrittura di Gozzano¹¹, la produzione di pathos mediante iterazioni, con il

¹⁰ Qui, come notato prima con il Petrarca di Moretti, la smaccata citazione dantesca (*Inf.* XIX, 62) aggiunge patina su patina, conferendo al passo una potenza già devitalizzata a retorica.

¹¹ Cfr. almeno Bärberi Squarotti 1960b, p. 96, dove viene anche avanzata un'ipotesi sul significato complessivo della ripetizione in Gozzano: «A questa stessa funzione di allontanamento, di mediazione della realtà quale è data dall'esperienza dei sensi e dalla dizione pronta e non figurata dei sentimenti, concorre anche l'insistenza gozzaniana sulla "ripetizione", cioè il costante ritorno, di strofe in strofe e di verso in verso, di strutture uguali, dove non è da vedere tanto una ricerca musicale (così estranea sempre a Gozzano), né un elemento di quella riduzione media e normalizzata della lingua, propria di Gozzano come degli altri crepuscolari, quanto piuttosto l'incertezza del reale, la necessità di ripetere la nozione per sfiducia nella sua proprietà e nella sua vitalità, una forma di allontanamento, ancora, del dato in modo da renderlo mediato, già quasi avvolto in un'aura di inaridimento, di disseccato arresto di vita, da un tempo quasi immemorabile».

suo carattere di amplificazione così smaccata e appariscente, è senza dubbio un momento privilegiato per toccare con mano questa attitudine stilistica. In un colpo solo, insomma, le iterazioni patetiche denunciano la mancata adesione di un io poetico al proprio dramma e sbugiardano tutta una tradizione tardo-romantica di stereotipati eccessi sentimentali.

2. Pathos “laudistico”

Se rapportati agli esempi di D’Annunzio e di Pascoli, i fenomeni di ripetizione analizzati fin qui mostrano alcune consonanze con l’amplificazione galante o pomposamente sconfortata del *Poema paradisiaco* e con le eccitazioni piangevoli del Pascoli intimista e familiare. Gli altri poeti del *corpus*, invece, sembrano sotto questo profilo maggiormente influenzati dall’amplificazione più stentorea e *ore rotundo* delle *Laudi* e in particolare di *Maia*.

Campana, per cominciare, mostra di avere senz’altro assimilato il pathos iterativo del D’Annunzio laudistico¹², con la sua intensità verticale e priva di autocommiserazioni. Una corrispondenza verificabile anche nei singoli moduli, come il doppio vocativo con replica dell’interiezione: «O Regina o Regina adolescente» (*La chimera*), «O Speranza! O Speranza!» (*Immagini del viaggio e della montagna*)¹³, oppure l’anafora grammaticale a cascata (cfr. anche la geminazione finale):

E l’immobilità dei firmamenti

E i gonfii rivi che vanno piangenti

E l’ombre del lavoro umano curve là sui poggi argenti

E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti

E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera.

[*La chimera*]

Ma in generale l’amplificazione vocativa ed esclamativa è abbastanza diffusa: «*Ed ecco si leva e scompare / Il vento: ecco torna dal mare / Ed ecco sentiamo ansimare / Il cuore che ci amo di più!*» (*Il canto della tenebra*), «*E il ricordo specchiar di una divina / Serenità perduta o tu immortale / Anima! o Tu!*» (*Immagini del viaggio e della montagna*), «*O città*

¹² Cfr. Solmi 1992a, p. 73: «Il “tono” dannunziano si perpetuò inoltre in quell’appassionato turgore e abbandono “celebrativo” che inerisce sempre alla sua frase, alla sua patetica visione». La considerazione, riferita ad alcune poesie campane degli *Inediti*, può essere applicata senza correzioni a molti luoghi degli *Orfici*.

¹³ Mentre la triplice epanalepsi patetica a saturare l’intero verso incrocia il gusto dannunziano per l’amplificazione e la tendenza pascoliana a far convergere iterazione lessicale e iterazione ritmica: cfr. «Le vele le vele le vele!» (*Barche amarrate*; per cui si veda allo stesso tempo, quanto a richiamo lessicale «Alla vela! alla vela!» di *Vergilia anceps*, e quanto a struttura prosodica «la Morte! la Morte! la Morte!» di *Scalpitio*), oppure l’enfatico attacco «O poesia poesia poesia / Sorgi, sorgi, sorgi» (*O poesia poesia poesia*).

fantastica, o gorgo di fremiti sordi!» (*Genova*, variante di *Oscar Wilde a San Miniato*¹⁴), «Voce inconscia di libertà / Amore titanico eroico / O voce rombo del cuore del mondo» (*Lontane passan le navi*), «Oh avere un cielo nuovo, un cielo puro» (*Ho scritto. Si chiuse in una grotta*).

Dannunziano è per certi aspetti anche l'impiego delle ripetizioni in direzione patetica che caratterizza la poesia di Rebora. È difficile, per esempio, non pensare all'*incipit* della *Laus vitae*:

O Vita, o Vita,
dono terribile del dio,
come una spada fedele,
come una ruggente face,
come la gorgóna,
come la centàurea veste;
o Vita, o Vita,
dono d'oblio,
offerta agreste,
come un'acqua chiara,
come una corona,
come un fiale, come il miele
che la bocca separa
dalla cera tenace;
O Vita, o Vita,

di fronte a versi come questi, per il tono e per la costruzione, dal Fr. XLIX: anche qui un *incipit* di poesia, con anafora “grande” (Mengaldo 1994, p. 385) vocativa che irreggimenta anafore grammaticali minori:

O poesia, nel lucido verso
che l'ansietà di primavera esalta
che la vittoria dell'estate assalta
che speranze NELL'OCCHIO DEL CIELO divampa
che tripudi sul cuor della terra conflagra,
o poesia, nel livido verso
che sguazza fanghiglia d'autunno

¹⁴ Riportata a p. 99 dell'edizione Bonifazi che si sta consultando: testo del tutto differente dal poemetto omonimo che chiude i *Canti Orfici*.

che spezza ghiaccioli d'inverno
che schizza veleno NELL'OCCHIO DEL CIELO
che strizza ferite sul cuore della terra,
o poesia nel verso inviolabile¹⁵

Ma quel che appare più interessante del pathos iterativo reboriano è lo strettissimo rapporto che lo lega alla costruzione filosofico-argomentativa del discorso, e questo spesso, come si vedrà, in corrispondenza di una sua articolazione parallelistica a cui di nuove ripetizioni contribuiscono ampiamente. Nella poesia di Rebora, poesia di «parole costrette al servizio di un pensiero in movimento che tenta di finalizzarsi» (Dei 2015, p. XIV), il grido non è quasi mai disgiunto dal ragionamento¹⁶, come si rileva facilmente anche solo da questi pochi esempi, dove l'innalzamento tonale fa tutt'uno con la sintassi ragionativa e con la densità concettuale:

Oh per l'umano divenir possente
certezza ineluttabile del vero,
ordisci, ordisci de' tuoi fili il panno
che saldamente nel tessuto è storia,
e nel disegno eternamente è Dio:
ma così, cieco e ignavo,
tra morte e morte vil ritmo fuggente,
anch'io t'avrò fatto; anch'io.

[Fr. VI]

Quanto fu bello che nascessi nostra
o mamma, così mamma

¹⁵ Per altri esempi di iterazioni che ricordano il pathos del D'Annunzio laudistico, cfr. soprattutto il piglio imperativo-esortativo di «*dite dite* l'arcana maniera / dell'invisibile amore» (Fr. LXII), o quello vocativo di «O mamma o mamma mia» (L; qui l'invocazione alla madre rimanda anche al *Poema paradisiaco*, riferimento polemico dell'intero Fr. L: cfr. Mussini 1983, p. 489), tranquillamente rivolto a enti astratti («o privilegio tremendo, / o sofferenze e gioie / che non vorrei mutare in nessun'altre!», LXXI), anche con una postura polemica agonistica che riaggiorna in chiave moralmente risentita l'invettiva superomistica: «A me, che siete, o spregi insofferenti / del comun senso, o dotti avvolgimenti, / o smanie ben pasciute» (XXVIII), oppure «i vani sogni: / non certo i vostri, o primavera sciocca, / o lasciva città senza amore!» (XXI). Anche il polisindeto è spesso portatore, nei *Frammenti lirici*, di un'accumulazione che è al tempo stesso intensificazione, soprattutto, anche se non esclusivamente, in presenza di serie verbali (cfr. Munaretto 2008, pp. 189): «nel vortice m'esalto della lotta / che lusinga e s'indraga / e concrea e distrugge» (V), «e superbo disprezzo / e fatica e rimorso e vano intendere: / e rigirio sul luogo come cane, / per invilire poi, fuggendo il lezzo, / la verità lontano in pigro scorno; / e ritorno, uguale ritorno / dell'indifferente vita» (VI), «E con turgidi muscoli / si sforzava ogni cosa violenta / e si palpavan i sonori tonfi / e s'incendiavan i colori secchi; / e nel convulso spazio» (XVII), «e la pupilla storco fino al bianco / e morsico la bocca / e un non so che nel cuor torvo accoltello / e nella gola mi gorgoglia e brucia / tutto un impeto rosso / che vien sulla parola e accieca il suono» (XLII).

¹⁶ Con Fortini (1995, p. 260): nella poesia di Rebora «le verità dichiarate (sapienziarie, sociali o etico-psicologiche) sono [...] intenzionalmente inseparabili dalla concitazione lirica».

da non poterti sapere!¹⁷ [XII]

A che ne serbi, o vitale malia,
se dal tuo amore ci dilunghi e attrai
in un sol punto? *A che* tu, poesia,
se dentro animi il mondo e fuor non sai? [XLIII]

Perché l'insidia
se vivere è fiducia,
perché la colpa
se vivere è bellezza,
perché l'angoscia
se vivere è conquista,
perché la morte
se vivere è promessa?¹⁸ [L]

Anima, hai gioia; perché?
A qual fonte bevesti,
a quale sole splendesti,
se d'intorno per noia
ogni forma è ritrosa [LXXI]

se turbini con Dio
la volontà nutrita
di ricrear nel mondo
questa angoscia gioita,
*quest'*impeto fecondo,
questo veggente oblio:
questa vita che è vita. [LXXI]

L'ultimo autore sui cui effetti di *amplificatio* D'Annunzio sembra avere esercitato un'influenza non marginale è Palazzeschi. Fino all'*Incendiario*, in realtà, la poesia del fiorentino indulge poco all'enfasi patetica, ma dalla prima raccolta successiva all'adesione ufficiale al Futurismo le movenze aggressive tipiche di certi luoghi delle *Laudi* (e della *Laus*

¹⁷ E si misuri la differenza di questa iterazione con il doppio vocativo «O mamma o mamma mia» (L) citato più sopra: quello mera accensione emotiva, questa contemporaneamente anche specificazione raziocinante, costruita sulla consecutiva.

¹⁸ Per queste interrogative filosofiche Audisio 1983, pp. 137-138, ha rimandato all'interrogazione, anch'essa anaforica, del *Canto Notturmo* leopardiano («Ma *perché* dare al sole, / *perché* reggere in vita, / chi poi di quella consolar convenga? / Se la vita è sventura / *perché* da noi sì dura?»). Più in generale Audisio trova nel comune atteggiamento etico-filosofico, che si dispiega spesso e volentieri proprio nelle interrogazioni o esclamazioni o invocazioni, il nesso più profondo tra la poesia di Leopardi e quella di Rebora (*ivi*, pp. 138-139).

vitae in particolare) vengono piegate, specialmente nella poesia eponima, all'invettiva contro l'ottusità e il perbenismo borghesi:

Largo! Largo! Largo!

Ciarpame! Piccoli esseri
dall'esalazione di lezzo,
fetido bestiame!

#

Largo! Sono il poeta!

#

Inginocchiatevi marmaglia!

Uomini che avete orrore del fuoco,
poveri esseri di paglia!

Inginocchiatevi tutti!

#

FERMI TUTTI, v'ò detto!

#

FERMI TUTTI!

#

E voi, rimasti pietrificati dall'orrore,
pregate, pregate a bassa voce,
orazioni segrete.¹⁹

Per contrasto, nella stessa poesia, un'esaltazione analoga serve a celebrare la figura, vituperata dalla folla ma santificata dal poeta, dell'incendiario:

Bello, bello, bello... e Santo!

Santo! Santo!

SANTO QUANDO pensi di bruciare,

SANTO QUANDO abbruci,

SANTO QUANDO le guardi

le tue fiamme sante!²⁰

¹⁹ Tra i vari luoghi paragonabili della *Laus vitae*, quanto a tonalità e pur nella distanza ideologica, cfr. «“Taci” gridò “taci, bestia / da macello e da soma! Porta su le tue schiene il peso / di colui che ti doma / e poi senza gemito spira / sotto il coltello tagliente. / Silenzio! Silenzio! Sol degno # *Taci* tu, cosa da mercato, / ingombro gemebondo!» (XVII, 527-540).

²⁰ Altrove l'aggressività dell'io si rivolge contro oggetti concreti che però aprono il discorso a tematiche filosofico-esistenziali più ampie, come lo specchio e l'orologio delle poesie eponime (*Lo specchio* dai *Poemi* e *L'orologio* dall'*Incendiario*). Nel primo caso l'attacco, ma anche l'appello accorato, coinvolge, per ovvio sdoppiamento, l'io medesimo, a partire dalla frattura autoperceptiva che non permette a chi parla di riconoscersi nell'immagine riflessa: «Cosa mi guardi, brutto sfacciato d'uno specchio? / Cosa mi guardi? Cosa ti credi / ch'io abbia paura di te, / sudicissimo indumento vecchio?», «La mia è uguale sempre, / la tua è sempre uguale, / qual è la nostra faccia, quale?», «Dimmi, *che vita vivi tu?* / *Che vita vivo io?* / Strane

3. Ripetizioni patetiche e dialogo

Il parlato dialogico continua a essere, come pur con modalità differenti in Pascoli e in D'Annunzio, un luogo privilegiato per l'animazione patetica propiziata dalle iterazioni, soprattutto nella figura dell'epanalepsi. Un poeta come Saba, poco incline alle amplificazioni roboanti e, almeno in parte, alla sofferenza gridata, può concentrare nel discorso diretto coniugale gran parte dell'enfasi iterativa, con effetti di intensa, anche se a volte non freschissima, drammatizzazione²¹:

«È così – dice – è così che mi torni. [La moglie]

di distruggerti. Ed io... *guardami* in viso,
guarda, se alle parole mie non credi,
questi solchi che v'ha lasciato il pianto. [La moglie]

Ma tu già non m'ascolti. *Che* passione,
e *che* rabbia mi fai! [La moglie]

Dice: *Sei tu, sei tu* che m'hai perduta! [Nuovi versi alla Lina (6)]

Dice: Non sono stata *io* no vigliacca,
io una povera donna, *io* non pur bella
forse, ma certo troppo combattuta. [Nuovi versi alla Lina (6)]

«Mi dici *che sarà*, se non rispondi,

vite tutte e due!»), «Io *t'odio perché ti guardo*, / *t'odio perché se ti guardo non ti vedo*, / *t'odio perché non ti credo*» (per una lettura psicanalitica ed edipica della poesia, cfr. Curi 1977, pp. 61-62). Nella seconda poesia l'allocuzione a un «orologio vecchio» si trasforma in una sfida titanica per la conquista di un pur breve lasso di tempo a quello già fissato dall'orologio-destino: «Ah! Ò sentito uno scatto! / Sei stato *tu, tu* che ài segnata già l'*ora*, / ài creduto che fosse QUELLA! / Ahahahahah! / No, non era QUELLA, / è QUELLA che so *i o!* / *Ora sono i o che* comando, / *sono i o che* darò l'*ora* a te, *Ora!*».

²¹ Pinchera 1974, p. 45, per esempio, ha rilevato un'imperfetta decantazione dell'elemento lirico nel racconto, con conseguenti cadute in una «enfasi da melodramma» (ma sull'influsso del melodramma nei *Nuovi versi alla Lina* e in generale nella poesia di Saba si sono pronunciati diversi critici, cfr. p. es. Lavagetto 1994, pp. XXV-XXIX e, più in profondità, con riferimento al «metodo» stesso di Saba poeta, Debendetti 1999, pp. 1083-1090). Sempre nell'allocuzione a Lina sono confinate quasi tutte le altre ripetizioni marcate dal punto di vista tonale: «o regina, o signora» (*Intermezzo a Lina*), «o devota, / o appassionata, o pura / sempre quanto la più giusta creatura» (*L'appassionata*), «tu buona, tu mia dolcissima Lina; / tu dimmi in carità: Come hai potuto?» e «Ecco il *delitto*, il solo, il grande, il vero / *delitto*» (entrambe da *Nuovi versi alla Lina*, 7; la seconda esempio della *reduplicatio* sabiana analizzata da Mengaldo 2017a, pp. 133-135, come strumento di «intensificazione patetica», «ricerca del cantabile» e «tendenza a mettere in rilievo il tema»), «quanto sdegno di me, quanto rancore, / quante lacrime m'ero ribevute / alla salute del mio vile cuore!» (*Nuovi versi alla Lina*, 9), «sincero e traditore, / come il suo cuore, sì, come il suo cuore, / che uccidere si deve ed adorarlo» (*Nuovi versi alla Lina*, 10).

che sarà della mia povera vita

se non apri i dolenti occhi che ascondi?»

[L'ultima tenerezza]

Se in Gozzano e in Moretti il pathos dialogico non devia sostanzialmente da quanto verificato, per le loro poesie, sull'amplificazione in generale²², più interessante è il caso di Palazzeschi. Qui, soprattutto nell'*Incendiario* ma con alcune anticipazioni nelle raccolte precedenti, il discorso diretto si costruisce spesso tramite un affastellarsi di voci esaltate dove l'intento mimetico viene messo in secondo piano da una volontà di esagerazione caricaturale (soprattutto quando a parlare è la «gente», presente fin dal primissimo Palazzeschi e che nell'*Incendiario* acquista una consistenza sociale e psicologica borghese) o dalla contaminazione con l'iteratività popolareggiante, filastroccante e favolistica (per cui si veda il prossimo paragrafo) che caratterizza soprattutto le poesie dai *Cavalli bianchi* ai *Poemi*. Per un esempio smaccato di questa seconda tendenza si veda *Comare Coletta*, con il distico «Saltella e balletta comare Coletta! / Satella e balletta!» che ritorna a più riprese fino a creare una corrispondenza circolare tra attacco e chiusa.

Nel parlato caricaturale, dove la folla ipocrita e ignorante fa trasparire la meschinità dei suoi desideri e delle sue paure, le ripetizioni svolgono tanto un ruolo strutturante, di raccordo tra le varie battute, quanto il compito di esaltare la concitazione ridicola delle voci. Si prenda, per tutte, da *La morte di Cobò*: «Ma la polizia, la polizia?», «– Se venisse fuori l'orso? / – Se ci dasse qualche morso?», «Dicon che fosse figlio / d'un imperatore.

²² Giusto un paio di esempi per ciascuno: ««Ah! Che vergogna! Povera signora! // Ah! Povera Signora!...» E s'abbandona» (Gozzano, *Elogio degli amori ancillari*), «Capiva poi che non capivo niente / e sbigottiva: «Ma l'ipotecario / è morto, è morto!!...»» (Gozzano, *La Signorina Felicita*); ««Elisa, Elisa mia, non pianger più!»» (Moretti, *Convitto del Sacro Cuore*), ««La mamma nostra t'avrà detto che... / E poi si vede, ora si vede, e come! / Sì, sono incinta... Troppo presto, ahimè!...»» (Moretti, *A Cesena*). Piuttosto sono interessanti i casi in cui, al di là dell'amplificazione patetica, la ripetizione mima le movenze, le ridondanze e le incertezze del parlato, come nelle vuote ecolalie dello Zio nell'*Amica di nonna Speranza*: ««Ma bene... ma bene... ma bene...» diceva gesuitico e tardo / lo Zio di molto riguardo “...ma bene... ma bene... ma bene... // Capenna? Conobbi un Arturo Capenna... Capenna... Capenna... / SICURO! alla corte di Vienna! SICURO... SICURO... SICURO...»» (per questo discorso sospensivo Mariani 1983, p. 37, ha indicato una fonte possibile in Jammes, *Écoute, dans le jardin...*: «Et que si Rothschild lui disait : quel est / le nom de ce... de ce... de ce... poète»; peraltro Mariani riconosce, all'origine del parlato iterativo di Gozzano, un duplice modello convergente: la «monotona reiterazione» del *Poema paradisiaco* dannunziano inserita e vivificata negli «schemi del parlato di Betteloni», *ivi*, pp. 35-36). Un altro esempio gozzaniano: ««Pettegolezzi!...» – “Ma non Le nascondo / che temo, temo qualche brutta ciarla...”» (*La Signorina Felicita*), e qualche campione da Moretti: ««Sì, l'ò avuta una lettera, / sì, l'amo e lui m'adora...” / “Ma capisci, mia piccola, / ch'è troppo presto ancora?»» (*Convitto del Sacro Cuore*), ««Invece... se sapessi, invece!... / Quel che so fare!... Quando detta il cuore... / Dei versi, guarda... Bada, non si deve / sapere... guarda!... Poesie d'amore...»» (*Un poeta*), ««Vieni qua, Pasquetta... *Ti vuole* / (le debbo proprio dire che sei tu che la vuoi?), / *ti vuole* lui, Vittore...”» (*Il sogno di Pasquetta*). Infine è da segnalare un modulo tipicamente pascoliano che Moretti impiega in diverse occasioni, ossia la *geminatio* con puntini di sospensione a separare le due occorrenze, attraverso le quali la scrittura riproduce le esitazioni del parlato o di un discorso interiore che si muove nel segno dell'incertezza: «Adesso... adesso Piero / non s'accontenterebbe di una pipa!» (*Sillabario*), «Poi... poi divenne il giuocchetto» (*L'uomo nero*), «io lo fisso, e senza... senza / un istante di ribrezzo! // E mi par... mi par che quella / ranocchina sola sola, / quella povera bestiola, / sia pur essa mia sorella» (*Piccola storia scandalosa*), «e non visse che un mese, / un maggio... Poi... poi scese / sotterra...» (*Il giardino dei morti*).

/ – Di chi, di *Napoleone*? / – Ma che c'entra *Napoleone*!», «– *Dategli fuoco, dategli fuoco!*
/ – La meglio è il *fuoco*!», «*Fuoco! Fuoco!*», «– *E tutto l'oro?* / – *E le robe preziose?* / –
E tutti i fogli da mille lire? / – Fuoco, fuoco! È l'unica maniera / per evitare un più gran
male».

Nel complesso, il panorama relativo alle ripetizioni patetiche si caratterizza, nel primo Novecento, per un'ampia diffusione che fa il paio con una sostanziale continuità tradizionale delle tecniche. Anche le poche creazioni originali – almeno a livello quantitativo – riscontrate nella poesia dannunziana (anafore “a cascata”, geminazioni di sintagmi vocativi poste insistentemente in attacco di periodo/strofa, saturazione parossistica) non sono riprese che episodicamente dai poeti della generazione successiva²³, e ciò non stupisce, se si considera che l'enfasi oratoria è, tra i bersagli polemici nei confronti della poesia dell'Imaginifico, quello che mette d'accordo un po' tutti i successori. E se in certi casi questa enfasi, cacciata dalla porta, sembra rientrare dalla finestra, magari con il paludamento lamentevole dei crepuscolari, di fronte all'aspetto generalmente retorico che le ripetizioni patetiche esibiscono anche nei nove autori esaminati a spiccare sono gli usi devianti o rifunzionalizzati in modo originale: nella fattispecie, il grado zero di Sbarbaro, che nel suo rifiuto «di ogni decorazione patetica» (Marchese 1974, p. 195) bandisce del tutto il pathos iterativo, l'accoglimento paradossale di Gozzano, che lo moltiplica per ironizzarlo, l'appropriazione strategica di Palazzeschi e di Rebora, che lo piegano l'uno in direzione ludico-aggressiva e caricaturale, l'altro in direzione energicamente lirico-argomentativa.

²³ Le anafore “a cascata” saranno in realtà riutilizzate abbondantemente da Govoni, ma soltanto per la loro formidabile funzionalità strutturante, ideale per la tipica poesia-elenco dai *Fuochi d'artificio* in avanti (cfr. § IV 3, 3.), mentre è rarissimo che l'accumulo sfoci in effetti di *amplificatio*.

2. *Popolareggiante-infantile*

Anche le ripetizioni rapportabili all'area del popolareggiante-infantile – tipicamente pascoliane, come si è visto – possono essere studiate in relazione alle due figure retoriche dell'epanalessi e dell'anafora²⁴. A livello complessivo, comunque, l'aspetto più rilevante è che l'influenza in questo ambito è esercitata su un gruppo ben individuato di autori, quelli cioè più interni al crepuscolarismo: Govoni, Moretti, il primo Palazzeschi e, in misura minore, Corazzini. Con l'esclusione del solo Sbarbaro, anche gli altri poeti del *corpus* partecipano in modi diversi a questo uso della ripetizione, ma la diffusione quantitativa e l'incidenza qualitativa esibite dai quattro citati resta ineguagliata. È appena il caso di dire che un simile risultato era ampiamente atteso: queste iterazioni riescono a dare quell'aspetto (se non proprio ad avere la sostanza) di semplicità linguistica che, pur al netto di importanti differenze tra autore e autore, e con un massimo di escursione nell'inventività metaforica govoniana, accomuna la ricerca dei crepuscolari. Inoltre, e forse soprattutto, esse si connettono perfettamente a quegli elementi psicologici regressivi che – questi sì – sono trasversali a tutti e quattro i poeti citati: che si tratti del «piccolo fanciullo che piange» corazziniano, del vagheggiamento del tempo infantile tipico di Moretti (cfr. Pampaloni 1966), della doppia direttrice regressiva che caratterizza la poesia di Palazzeschi, quella ludica del «lasciatemi divertire» e quella cullante del «lasciatemi dormire»²⁵, e che si tratti, infine, della ancora fanciullesca ingordigia nominalistica di Govoni²⁶, il modello pascoliano offre un parco di moduli iterativi funzionali e ampiamente sfruttati.

²⁴ In Pascoli effetti simili erano prodotti anche dai ritornelli, che però nel *corpus* primonovecentesco risultano quasi del tutto assenti (cfr. § IV 3, 2.), tanto più se si cerca quella forma di ritornello, marcato, fisso e regolare, che più avvicina la figura alla semplicità iterativa e cantabile della poesia popolare. Fuori dal *corpus* in esame, tra i testi non antologizzati da Ravagnani, si trovano in realtà alcuni ritornelli dagli *Aborti* di Govoni. Cinque, se non ho contato male, le poesie coinvolte: *L'amore è triste*, *La cordaia*, *Canzone al vento*, *Giorno di festa* e *Sesamo, apriti!*. La forma di questi ritornelli richiama senza dubbio Pascoli (pascoliani e «popolareggianti» li considera anche Targhetta 2008a, pp. 22 e 25), per l'impeccabile regolarità – tanto posizionale quanto nell'identità del segmento testuale ripetuto – e per le dimensioni, tutte di uno o al massimo due versi.

²⁵ Sul «fanciullo palazzeschi» cfr. soprattutto Getto 1999, che, attraverso un'attenta analisi linguistica, ne sottolinea la natura non tanto psicologico-esistenziale quanto piuttosto volontaristica e strumentale, non legata al «temperamento» ma al «gesto» e allo «stile».

²⁶ La matrice pascoliana di questo atteggiamento è stata riconosciuta p. es. da Pietropaoli (2003a, p. 52), benché con significative differenze rispetto al modello, a partire dalla desacralizzazione, in Govoni, tanto dell'oggetto in sé quanto della sua nominazione poetica (*ivi*, p. 40).

1. *Epanalessi superlative e iconiche (e iterazione ritmico-lessicale)*

Se si eccettuano alcune ricorrenze sporadiche e quasi soltanto iconiche in Gozzano e in Campana²⁷, questo tipo di *geminatio* è appannaggio esclusivo di tre dei quattro crepuscolari citati sopra: Govoni, Moretti e Palazzeschi. Nel caso di Govoni, che quando verticalizza anaforicamente il discorso pare preoccupato quasi solo da esigenze strutturanti, di articolazione elencatoria del testo, la diffusione di epanalessi aggettivali superlative, oppure iconiche fino all'onomatopea, costituisce il più sicuro tratto di impiego regressivo della ripetizione: «s'inscrive una luce *scialba scialba*» (*In camagna*), «La cena fu cordiale, lunga ed inaffiata / di vino *nuovo nuovo* e di semplicità» (*Oro appassito e lilla smontata*), «dal tetto *nero nero*» (*In morte di Sergio Corazzini*), «*e piove e piove* sul giardino afflitto» (*Il lamento del tisico*), «il crepuscolo sfoglia *rose e rose*» (*Variazioni autunnali*), «com'è triste quel gallo banderuola / che *prilla prilla* su una zampa sola» (*Domenica*), «← *Turutuntuntun, tun, tun, tuntuntun* – Avanti» e «← scoppiano i mortaretti – *bun, bun, bun, bun, bun!*» (entrambi da *La fiera*), «venitemi a pigliar... *Cucù! cucù!*» (*Il cuculo*).

Convergenti sono gli usi di Moretti e, con più insistenza, di Palazzeschi, tanto per le epanalessi superlative quanto per quelle iconiche. Le prime in Moretti: «vanno insieme, *uguali uguali*», «fra la nebbia *fine fine*», «*Lenta lenta lenta va*» (tutte da *La domenica di Bruggia*, l'ultima anche iconica)²⁸, «E toccava con le mani / il suo ventre *tondo tondo...*», «la mamma [...] mi tenne *stretto stretto...*», «mi par che quella / ranocchina *sola sola*» (tutte da *Piccola storia scandalosa*), «sul vento *blando blando*» (*Mia madre risponde, I*), «Pasquetta si premeva il cuore *forte forte*» (*Il sogno di Pasquetta*); e in Palazzeschi: «Dal bigio de la nebbia *fitta fitta*» (*Il pastello del tedio*), «con un collo *secco secco*, / con un naso lungo lungo» (*Cecco*), «*chete chete* passeggiare» (*Il Convento delle Nazarene*), «non vedi è *bassino*, / *bassino bassino*, salisci» e «Ma vieni a passeggio un *pochino*, / *pochino pochino*» (entrambe da *Diana*)²⁹, «Un donna *grassa grassa*» (*Il Frate Rosso*), «la villa, è

²⁷ Dai *Colloqui*: «qualcuno *che picchia, che picchia...* Sono i dottori» (*Alle soglie*), «*garrivano garrivano* parole / d'addio» (*La Signorina Felicita*), ««Piccolino, che fai *solo soletto?*»» (*Cocotte*); dai *Canti Orfici*: «E cammina e via cammina» (*La petite promenade du poète*), «*Andavamo andavamo, per giorni e per giorni*» (*Viaggio a Montevideo*), «[le vele] Che *tesson e tesson*» (*Barche amarrate*), «*Cigolava cigolava* di catene / La grù sul porto» (*Genova*). Per quanto riguarda i primi due esempi campaniani, è stato notato (Bonalumi 1953, pp. 113-114) come «il poeta nell'atto di significare una volontà d'evasione, faccia spesso ricorso alla ripetizione dei termini di slancio», e nei casi citati le iterazioni di verbi di movimento alla prima persona singolare rendono emblematicamente una simile tensione.

²⁸ Sempre da *La domenica di Bruggia* si ha un «*lenta lenta* ancora va / nei canali l'acqua verde» la cui fonte, come mostrato da Coletti 1973, p. 186 è in questi versi di Stecchetti (da *Notte*): «Lento lento nel canale / il crepuscolo discende, / non un remo l'acqua fende, / non un canto, un grido sale».

²⁹ L'iterazione associata ai diminutivi è un altro tratto di linguaggio infantile che accomuna Palazzeschi a

di un celestino / *chiaro chiaro*, sbiadito» (*Villa celeste*), «con tutte quelle teste *fitte fitte*» (*La fiera dei morti*), «[le vecchie] *vizze vizze*, *piccoline*» (*La Città del Sole Mio*), «sarebbero due matasse / *molto molto molto* arruffate» (*Il mio castello e il mio cervello*), «Quella vecchia dama *secca secca*» (*La ciociara in lutto*), «Mister Chaff si dette *lesto lesto* / un'occhiata alla sua pancia» (*La visita di Mr. Chaff*).

Ecco invece alcune iterazioni iconiche in Moretti: «E questo libro... *E un altro, e un altro* ancora...» (*La domenica delle valige*), «*pregano pregano* Santa / Elisabetta ungherese!» e «*piange piange* la campana» (entrambe da *La domenica di Bruggia*), «*E rida e rida* perché / un poeta che si mostra / su un cavallo della giostra / sembra il pagliaccio ch'egli è!» (*La giostra*), «*e ride ride ride*, Riderella» (*Riderella*)³⁰; e in Palazzeschi: «E *cadono e cadono* i frutti maturi, [...] s'ammassan s'ammassan / mandando profumi soavi» (*L'orto dei veleni*), «*fuggire fuggire* pel grande giardino» (*Palazzo Mirena*), «Il sole *discende discende*» (*Le finestre di Borgo Tramontano*), «E uno, che *rotola rotola* / per la tovaglia / il suo legasalvietta / su e giù, su e giù» (*La cena degli infelici*), «Tossisce, / *tossisce*» (*La fontana malata*), «*si asciugano, si asciugano,* / si disseccano al Sole...» (*La Regola del Sole*).

Palazzeschi è comunque colui che più ha sfruttato le elaborazioni pascoliane intorno all'epanalessi. Nella sua opera sono presenti tanto le geminazioni superlative e iconiche, come si è visto, quanto quelle onomatopeiche (l'unico a utilizzarle non sporadicamente, con le parziali eccezioni di Govoni e di Moretti), quanto ancora le iterazioni lessicali in cui il singolo lessema o sintagma corrisponde al singolo piede ritmico del verso³¹. Le

Pascoli (cfr. anche «con due occhini *piccolini piccoli*» e il titolo stesso della poesia di cui fa parte il verso citato, *Tabacchino Tabacchini*).

³⁰ A queste epanalessi iconiche di Moretti se ne possono aggiungere altre di stretta derivazione pascoliana. In *Litanie lauretane* si ha il verso: «Prega per noi, *Maria, Maria, Maria!*», che ricorda da vicino, per lessico ma anche per il medesimo procedimento iterativo che riproduce iconicamente le ripetizioni della preghiera, questo distico delle *Monache di Sogliano*: «per noi prega, esse ripetono, / o *Maria! Maria! Maria!*». Oltre ad alcune iterazioni onomatopeiche («e per il *di (din-din!)* un campanello, / e per il *bi (bé-bé)* la pecorina», *Sillabario*, c. d. t.; «*Drin drin, drin drin...* Figliuola, bisogna caricare / il vecchio girarrosto ad orologeria!», *Il sogno di Pasquetta*, c. d. t.), ritengo sia da ricondurre a Pascoli anche quest'altra *geminatio*: «Percorra, salga: *avanti! avanti! avanti!*» (*Canto libero di un giorno d'ozio*). È vero che la poesia appare permeata di un vitalismo volontaristico di stampo chiaramente dannunziano (cfr. Pappalardo 2002, p. 9), ma l'iterazione riportata si ritrova identica nel canto II di *Italy*, in versi carichi di pathos: «O fumi, o delle rupi e dei ghiacciai / figli rubesti, che precipitate # struggete i campi, sempre *avanti, avanti, // avanti*, pieni di serenità». D'altra parte D'Annunzio è ben presente, nel *Canto libero*, anche a livello di ripetizioni, se dopo il verso citato la poesia prosegue così: «*in alto! in alto! in alto!* Oltre ogni mèta, / oltre, sempre oltre – uomo, dio, poeta!», per cui cfr. *Laus vitae* II, 60-63: «Le allodole gloriose / *in alto in alto in alto* / dalla rocca dell'Azurro / mi chiamarono al grande assalto» (questa triplice epanalessi comunque è anche in Pascoli, nel poemetto *Il cacciatore*: «Erano i tordi, che già vanno al mare, / *in alto, in alto, in alto*») e XV, 449-451: «obbedendo al tuo fato / che ti spingea senza tregua / *più oltre più oltre* nel nuovo».

³¹ E qui il solo poeta del *corpus* a condividere l'uso è Campana: accanto al celebre «Le vele le vele le vele!» (*Barche amarrate*), cfr. il raddoppiamento dello stilema nell'attacco di *O poesia poesia poesia* («O poesia

ripetizioni onomatopeiche, concentrate nell'*Incendiario* (ma anche in questo caso i *Poemi* contengono anticipazioni), hanno non di rado la funzione di esasperare la componente mimetica in direzione caricaturale e/o ecolalica, fino alla dispersione del nonsense. L'effetto di paradossale anti-realismo che l'iterazione può far scaturire dall'onomatopea, effetto che si poteva riscontrare anche in Pascoli nel senso di un'allusività derealizzante, è da Palazzeschi perseguito con maggiore accanimento, coerentemente con la sua tipica intenzionalità ludica e polemicamente regressiva³². Già nel *Frate Rosso*, dai *Poemi*, si assiste a un procedimento di desemantizzazione ecolalica del sintagma-titolo, non senza una parodia deformante del linguaggio delle beghine che qui prendono la parola:

PICCOSA (Giacomina Barbero)

Frate Rosso Frate Rosso
Frate Rosso Frate Rosso,

TIGNOSA (Clelia Merlo)

Frate Frate Frate
Rosso Rosso Rosso

Nella poesia *Le carovane*, dall'*Incendiario*, il procedimento è portato alle ultime conseguenze:

Son tutte carovane carovane carovane...
vane vane vane vane vane...
ane ane ane ane ane...
eeeeeeeeeeeeeeeeeeee...
e... e... e... e... e...

Le vere e proprie onomatopee si trovano per l'appunto nell'*Incendiario*, spesso associate

poesia poesia, Sorgi, sorgi, sorgi») e, volendo, anche il quadrisillabo tronco «Più Più Più» nel *Canto della tenebra*, «parola semantica ridotta a mera onomatopea» secondo Contini 2012, p. 834.

³² Sull'onomatopea tra Pascoli e Palazzeschi, cfr. Pietropaoli, 2003b, pp. 164-165: «Se infatti l'onomatopea in Pascoli è ancora, secondo una memorabile definizione [di Contini], “una voce della natura” [...] da Palazzeschi viene invece adibita a puro sberleffo, diventa il segnale privilegiato del capriccio e dell'insensatezza». La direzione tensiva del procedimento è ben sintetizzata da Savoca 1979, p. 152: «Si direbbe che Palazzeschi, al contrario del bambino, per il quale il comportamento ecoico e autoecoico è una tappa da superare in vista della conquista di un linguaggio sempre più differenziato e socializzato, parta dalla condizione di possesso di una capacità espressiva matura per tendere a una sorta di linguaggio confusivo in cui le parole si organizzano secondo rapporti sonori più che semantici». Per il carattere polemico e contestatorio della regressione infantile di Palazzeschi, cfr. Bàrberi Squarotti, 1976b, pp. 282-283.

alla riproduzione, per quanto quasi mai esclusivamente mimetica, di versi animali: «Chicchichirichi! Chicchichirichi! / Ecco il dì!», «glu... glu... glu... / non ti vedremo più», «E le cornacchie: gre gre gre / anche te, anche te» (tutte da *La morte di Cobò*)³³, «cocococococococodè / cocococococococodè / cocodè cocodè» (*Ginnasia e Guglielmina*). Prevalle l'esagerazione ludica, in una concorrenza tra personificazione delle bestie e regressione animalesca della voce umana. L'estrema, esplicita e polemica dissoluzione del senso in puro suono irridente si ha nella poesia-manifesto *E lasciatemi divertire!*, dove l'iterazione contribuisce in modo decisivo a creare quella scarica liberatoria ed euforica di sillabe che il poeta getta sul pubblico: «Tri tri tri, / fru fru fru, / ihu ihu ihu / uhi uhi uhi!», «Cucù rurù / rurù cucù, / cuccuccurucù!», «Huis... Huiusc... / Sciu sciu sciu, / koku koku koku», «Falala / Falala / eppoi lala / Lalala lalala», «Ahahahahahahah / Ahahahahahahah / Ahahahahahahah».

Per quanto riguarda invece la corrispondenza tra iterazione lessicale e iterazione di piedi, già segnalata da Mengaldo (1996e, p. 250), il modulo si lega strettamente alla generale ripetitività ritmica, specialmente per anfibrachi, caratteristica delle primissime raccolte di Palazzeschi, ma con propaggini nell'intero *corpus* in esame. In effetti, la replica di anfibrachi è quasi esclusiva nei *Cavalli bianchi* e in *Lanterna*, permane accanto ad altre tipologie di piedi nei *Poemi* per poi sfumarsi definitivamente con *L'Incendiario*, ritmicamente più mosso. Resta comunque la tendenza a costruire versi per replica di piedi equivalenti, e da questo punto di vista l'iterazione lessicale, come accadeva in Pascoli, offre lo strumento più immediato ed efficace per lo scopo, con effetti che vanno dalla mimesi iconica, alla *climax* patetica, alla riproduzione del parlato, quasi sempre con sovrapposizioni:

Più lontano lontano lontano	[<i>Il pastello del tedio</i>]
le miglia le miglia le miglia,	[<i>Parco umido</i>]
S'accresce s'accresce s'accresce.	[<i>La gavotta di Kirò</i>]
Corinna! Corinna! Corinna!	[<i>Corinna Spiga</i>]
Al Ciel, al Ciel, al Ciel!	[<i>Ore sole</i>]
mai mai mai.	[<i>La porta</i>]
Male male male,	[<i>Diana</i>]
Ancora ancora ancora...	[<i>Il Principe...</i>]

³³ In questa poesia è facile che anche parole e sintagmi dotati di senso, messi in bocca ad animali e in particolare ai pappagalli, acquistino una consistenza prevalentemente fonomimetica, sul modello delle rane o delle galline pascoliane (cfr. *Nozze, Gloria, Valentino*): «Ciangottano i suoi pappagalli: / Addio Cobò! Addio Cobò!», «e i pappagalli: Povero Cobò! / Povero Cobò!», «E i pappagalli: povero Cobò! / Povero Cobò! Caffè Caffè Caffè». Qualcosa di simile, e sempre con un pappagallo, in *Rosario* (da *Lanterna*): «Rerè mio Rerè! / Più bello chi è? / Rerè mio Rerè!».

Piano, piano, piano,	[<i>Il Principe...</i>]
Ohelà! Ohelà! Ohelà!	[<i>La Città del Sole Mio</i>]
Basta basta basta	[<i>Visita alla Contessa...</i>]
Pire pire pire pire pire!	[<i>Ginnasia e Guglielmina</i>]

2. Anafore consecutive e parallelismi (e ripetizioni “elementari”)

L’altro grande stilema pascoliano per produrre andamenti cantabili simil-popolareggianti, ossia l’anafora a contatto associata a parallelismi sintattici e/o ritmici, è decisamente più trasversale nel *corpus* primonovecentesco. L’elemento innovativo più interessante rispetto all’uso pascoliano sta nell’aggiunta, oltre ai parallelismi citati sopra, della rima baciata, che Pascoli evitava quasi sistematicamente in corrispondenza di anafore consecutive e parallelismi e che invece è riscontrabile, pur in gradi diversi, in tutti i nuovi autori (con le sole eccezioni di Govoni e di Sbarbaro)³⁴. Un florilegio, a partire da Corazzini:

<i>è nelle tue</i> terribili campANE,	
<i>è nelle tue</i> monotone fontANE,	[<i>Toblack</i>]
<i>La mia</i> rete ha cedUTO,	
<i>la mia</i> stella ha perdUTO	
il fedele seguace.	[<i>Canzonetta all’amata</i>]

Moretti:

<i>Di là dal muro un organetto</i> suONA,	
<i>di là dal muro un organetto</i> stONA...	[<i>Convitto del Sacro Cuore</i>]
<i>Tu credi che non sia dolce</i> dormIRE?	
<i>Tu credi che non sia bello</i> morIRE?	[<i>Allegretto ma non troppo</i>]

³⁴ Degli effetti cantabili molto marcati che la compresenza di anafora consecutiva, rima baciata e parallelismo ritmico e/o sintattico quasi sempre produce si trovano tracce nella poesia romantico-realista del XIX secolo – particolarmente incline ai ritmi facili e popolareggianti – e naturalmente nella poesia per musica di Sette e Ottocento. Per quanto riguarda le influenze sui poeti primonovecenteschi in esame, tuttavia, andrebbero fatti sondaggi specifici caso per caso. Se per esempio le anafore riportate dall’*Ultima rinuncia* di Gozzano denunciano un’origine popolareasca (cfr. nota relativa), è probabile che in Saba abbia agito in modo più decisivo il melodramma. Non vanno poi escluse elaborazioni autonome, che, magari proprio a partire dall’esempio pascoliano, portano alle estreme conseguenze quella cantabilità che il modello suggeriva ma – almeno nelle forme più smaccate – tendeva a dissimulare. Tutto questo senza ignorare gli esempi, sia pure sporadici, che di questo modulo si trovano in D’Annunzio (cfr. «poi che tanto ridemmo, / poi che tanto piangemmo», *Invito alla fedeltà*, o «cantando / dei misteri goduti, / degli amori goduti, / degli aromi bevuti», *I poeti*) e che potrebbero aver agito sulla memoria dei poeti più giovani.

Palazzeschi:

*Sia il lungo sentier spinosISSIMO,
sia il triste cammin pungentISSIMO*³⁵ [Rosario]

*Nelle belle giornATE,
nelle belle serATE,* [Le mie passeggiate]

Gozzano:

*che ti diede vita e LATTE,
che le guance s'è disfATTE* [L'ultima rinunzia]

*E la fate lamentARE
e la fate sotterrARE.*³⁶ [L'ultima rinunzia]

Saba:

*posso ancora pensARE
posso ancora sperARE* [Nuovi versi alla Lina (5)]

*poi bisogna sapERE,
poi bisogna vedERE* [Nuovi versi alla Lina (6)]

Campana:

*Intendi chi ancora ti CULLA:
Intendi la dolce fanciULLA*³⁷ [Il canto della tenebra]

³⁵ Qui il modulo si incrocia con la predilezione di Palazzeschi per le rime sdruciole ottenute con superlative in *-issimo* (cfr. Menichetti 2002, p. 122).

³⁶ Tra le anafore cantabili e popolareggianti di Gozzano vanno annoverate anche quelle contenute in vere e proprie filastrocche o canzoni popolari che il poeta cita o mima nei suoi versi (sull'interesse gozzaniano per queste forme di poesia "facili", cfr. Casella 1982, p. 91; per questo tipo di inserzioni, Pirotti 1962, p. 194 nota 93 richiama l'esempio di Pascoli). Si veda per esempio la filastrocca cantata dalle bambine nella *Via del rifugio* (c. d. t.): «...su tre cavalli *bianchi*: / *bianca la sella* / *bianca la donzella* / *bianco il palafreno*...» (ancora una volta il modello del procedimento può essere Jammes, *Voici le grand azur*; cfr. Mariani 1983, p. 63), oppure gli ottonari della *Bella del Re*: «Ciaramella che a' verd' anni / fu l'amica del Gran Re / (era prode e più non c'è, / era bella e ha settant' anni)».

³⁷ Qui la rima e il novenario ad anfibrachi fanno pensare a Pascoli (cfr., per la rima *culla* : *fanciulla*, *La poesia*, vv. 78-80, *La figlia maggiore*, vv. 1-3, *Il poeta solitario*, vv. 22-24), a maggior ragione se si considerano i due versi nel contesto: «Più Più Più / Intendi chi ancora ti culla: / Intendi la dolce fanciulla / Che dice all'orecchio: / Più Più» (un riecheggiamento pascoliano, in questi versi, era stato già colto da Bonalumi 1953, p. 61).

Rebora:

Mar *che ti volgi ovunque è riva e* chiAMI,
cuor *che ti muovi ovunque è pena e* l'AMI: [Fr. XX]

cappuccio e mantello l'autunno rinsERRA,
mantello e cappuccio per l'umile TERRA [Fr. LII]

Anche in assenza di rima baciata, comunque, una marcata isoritmia e il parallelismo sintattico bastano spesso a “far cantare” la coppia anaforica. Un esempio per autore:

Il mio cuore, ecco, ti dono:
è più dolce di un perdono,
è più bianco di un altare –. [Corazzini, *A Gino Calza*]

e questo à nome Dolore,
e quello à nome Pensiero. [Moretti, *L'uomo nero*]

tutte queste candide sirene,
tutti questi candidi fanciulli, [Palazzeschi, *Mar Bianco*]

ci sono pur sempre le rose,
ci sono pur sempre i gerani... [Gozzano, *L'assenza*]

è un sogno di cui forse morirai,
è un sogno di cui certo io morirò. [Saba, *Nuovi versi alla Lina* (7)]

con strette di mano la placida vita,
con strette di ordigni la provvida forza; [Rebora, Fr. XXI]

Naturalmente, la diffusione trasversale del fenomeno non deve far ignorare le differenze d'impiego. Nel caso di Rebora, per esempio, l'aspetto a tratti cantabile³⁸ delle configurazioni parallelistico-anaforiche non implica quasi mai una regressione in termini di controllo raziocinante della materia: l'eufonia del distico si coniuga con una sempre tesa densità concettuale, con le iterazioni grammaticali a fare da scheletro al pensiero, come in «[o città] *dall'irrequieta parvenza / dall'incessante parvenza / chi può giungere in te?*»

³⁸ Già Contini 1974, p. 11, aveva rilevato «risoluzioni addirittura cantabili [...] singolarmente facili e quasi futili in un clima di tanta tensione».

(Fr. V), «a foggjar cose e pensieri / *con* intrecciate vicende / *con* risonanti movenze» (XXXIV), «*Ma la vita non gode, / ma la morte non ode*» (XLVII), «*Come canto in melodia, / come nota in armonia, / nell'amor della gente mi paleso*» (LVI), «*quando l'ora è nemica / quando vivere è fatica*» (LX), «*Come remo allo scalmio aderisce, / come suon nell'udito s'invera, / la concretezza nel pensier mio calmo / beata e immortale si unisce*» (LXXI)³⁹.

Tra gli autori in cui invece l'uso regressivo del modulo è più affermato, spicca per difetto la relativa debolezza del fenomeno in Corazzini. Il poeta romano non ricorre praticamente mai ai tipi di epanalessi studiati qui⁴⁰, e anche i parallelismi anaforici, pur sfruttati, sono meno di quanto forse ci si sarebbe atteso da un linguaggio molto vicino al centro ideale della *koinè* crepuscolare. Mi pare ipotizzabile che, da questo punto di vista, la sovrabbondanza degli usi patetici della ripetizione sia in qualche modo collegata, nel senso che Corazzini sembra sentire e utilizzare la ripetizione come strumento ancora tradizionale connesso soprattutto all'*amplificatio* (per quanto nel suo caso piegata in senso elegiaco), e perciò almeno in parte da escludere dalla ricerca di un linguaggio semplice, fanciullo. Questo non significa che la ripetizione non partecipi minimamente all'abbassamento stilistico e tonale della poesia corazziniana, ma, più ancora che per le configurazioni cantabili infantili-popolareggianti viste qui, ciò avviene per certe sprezzature latamente prosastiche, non aliene del resto dagli altri crepuscolari, come Moretti o Palazzeschi.

Se si prende un testo programmatico come *Desolazione del povero poeta sentimentale*, vi si trova un sistema di poche parole chiave ripetute e ricombinate ossessivamente (che è poi, a livello macrotestuale, la caratteristica di tutta la poesia di Corazzini, fondata sulla ricorrenza di un ristretto numero di parole-tema: sulla restrizione del lessico in Corazzini

³⁹ Per altri esempi cfr. Munaretto 2008, pp. 187 e sgg., che mette queste coppie e altre serie più ampie in rapporto con l'ansia conoscitiva tipica della poesia reboriana, con «un'insoddisfazione del poeta per la capacità di 'presa' del linguaggio sull'oggetto». Tra i rarissimi casi di anafore cantabili disgiunte da una forte tensione raziocinante, si vedano questi due versi bimembri anaforici consecutivi riferiti alle stelle, nell'idillio notturno (per quanto non scevro di implicazioni allegoriche) del Fr. XXX: «*nascono a sciami, nascono a ghirlande, / son nate in cento, sono nate in mille*» (l'andamento pascoliano di questi versi è stato colto da Monti 2008, pp. 84-85, che propone alcuni luoghi myricei paragonabili).

Un paio di ulteriori annotazioni a margine. Innanzitutto, proprio perché l'aspetto sonante e quello raziocinante non si escludono a vicenda (e infatti le stonature a cui si alludeva con Contini nella nota precedente non sono che una minoranza estremamente esigua, almeno per il sottoscritto), non c'è specializzazione d'uso tra frammenti "liberi" e idilli in metrica chiusa: le coppie parallelistico-anaforiche, eventualmente rimate e isoritmiche, appaiono del tutto trasversali (per questo punto cfr. § IV 5, 2.). Inoltre, è da notare che l'elemento cantabile del distico viene spesso risaltato dal tipo di versi coinvolti, molto spesso parisillabi e in particolare ottonari, benché Reborà, come rilevato da più parti (cfr. p. es. Mussini 2008, p. 19), tenda a stravolgerne la cantabilità più immediata attraverso un'intensificazione drammatica.

⁴⁰ Forse la sola eccezione è nel *Fanciullo*: «*pellegrino che vai, che vai, che vai*», iterazione iconica e dissolvete per la quale già Simone 1989, p. 98 ha richiamato le triplici epanalessi di Pascoli.

e in generale nei crepuscolari cfr. Mengaldo 2000, p. 18 e Beccaria 1971, pp. 47-56), ma con un'impressione di voluta sciatteria molto diversa, per esempio, da simili saturazioni e combinazioni tipiche del *Poema paradisiaco* dannunziano⁴¹. Qualche stralcio per le ripetizioni a contatto, ricordando che il sistema complessivo non può che richiedere la lettura dell'intero testo per essere apprezzato:

Perché tu mi dici: *poeta*?

Io non sono un *poeta*.

Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.

#

LE MIE *tristezze* sono povere *tristezze* comuni.

LE MIE gioie furono semplici,

semplici così, che se io dovessi confessarle a te
arrossirei.

#

Io voglio morire, *solamente*, *perché sono* stanco;

solamente perché i grandi angioli

su le vetrate delle cattedrali

mi fanno tremare d'amore e di angoscia;

solamente perché, io *sono*, oramai,

rassegnato come uno specchio,

come un povero specchio melanconico.

#

Non sono, dunque, un *poeta*:

io so che per esser detto: *poeta*, conviene

viver ben altra vita!

Il discorso vale pienamente anche per un altro testo emblematico – ed emblematicamente crepuscolare –, *Elegia*⁴², di cui si riportano i primi e gli ultimi versi, senza pretesa di segnalare tutte le repliche di un sistema fittissimo (un vero e proprio «trionfo [...] della più caratteristica tastiera lessicale corazziniana», «una trama continua, sottile, che non solo sostiene il discorso, ma lo condiziona e lo determina», Jacomuzzi 1970, pp. 89-90):

⁴¹ Livi 1986, p. 57 parla di un'iterazione «dettata dall'intento di avvicinare il più possibile il ritmo di questi versi liberi a una confessione fievolmente mormorata, e dall'esigenza, tradizionale nel poeta romano, di mascherare una congenita difficoltà a raccontare».

⁴² Per un altro esempio si vedano i versi incipitari del *Fanciullo*: «*Campane d'oro* e tu le vuoi, sì, d'oro, / fanciullo, per il cuore che ti trema / d'ineffabile angoscia, oh, sì, campane / d'oro come i castelli de le fate». Qui peraltro tanto le iterazioni quanto il tipo di sintassi convulsa hanno fatto pensare ad alcuni luoghi pascoliani, in particolare alla «voce d'oro» delle campane di *Alba festiva* e ai nessi iterativi di *Lontana*: «*Lontana sì ma* io sentia nel cuore / CHE QUEL *lontano* CANTO era d'amore: / *ma sì lontana*, CHE QUEL dolce CANTO, / dentro, nel cuore, mi moriva in pianto» (cfr. Michelini 2000, p. 338).

Tu *piangi*, ma non sai, p i c c o l a cara,
dove, nell'ombra, *piangono* le morte
cose quel tuo, dolcezza, ultimo addio,
non sai dove LE TUE LAGRIME, dove
LE TUE povere LAGRIME salate
piangere, se non anche il più diletto
amante, oggi, le beva per i lunghi
cigli e i capelli ti componga, piano
e tenero, su le arse tempie e voglia,
ad uno ad uno, dalle guance, tutte
bagnate, liberarli, indugiando
nella p i c c o l a cura in fin che un lume
dolce ti rida nei *piangevoli* occhi.

#

[...] Come se tu fossi, ogni giorno,
per giungere ad un mio primo convegno,
ti vorrò bene, e come tu, dolcezza,
giungere mai dovessi, io *ti vorrò*
tanto bene. Sorridi, ora. Non p i a n g i
quasi più. Ce ne andremo in una casa
piccola e sola. Se vorrai, nei giorni
di festa, porteremo a tutti i piccoli
infermi alcuni di QUEI DOLCI, QUEI
POVERI DOLCI DELLE SUORE, quasi
bianchi, senza sapore, avvolti in carte
celesti e in fili d'oro. Se vorrai,
questo; se non vorrai, se ti sembrasse
troppo triste, andrò solo, senza p i a n g e r e,
anima cara, e tornerò alla nostra
piccola casa e, come fossi anch'io
malato, sognerò le tue parole
tenere, bianche, senza senso quasi,
come QUEI DOLCI, QUEI PICCOLI DOLCI
DELLE Povere SUORE malinconiche.

Una considerazione a parte merita un fenomeno simile ma declinato in maniera peculiare da Palazzeschi. Che la sua poesia sia satura di ripetizioni (anche) lessicali è un fatto asodato, e nei paragrafi successivi se ne vedranno le implicazioni in termini, soprattutto,

di sospensione del discorso e di sua contemporanea strutturazione. A queste funzioni partecipa anche l'abitudine di scegliere una o più parole significative e ribadirlle ossessivamente mentre il racconto o il ragionamento procedono, in modo che queste parole diventino una sorta di spina dorsale di un'articolazione logico-sintattica elementare, come se chi parla fosse sempre sul punto di perdere il filo e per recuperarlo dovesse appoggiarsi continuamente a quel riferimento lessicale fisso. Ne deriva a volte l'impressione di un discorso condotto da un locutore che non maneggi bene i meccanismi di raccordo logico e sintattico, e che quindi, quasi come un bambino, ricorra all'appiglio più immediato e al procedimento di connessione più semplice⁴³. Un paio di casi dall'*Incendiario*, sicuramente il libro più coinvolto:

Si sono comperata *un'isoletta*
proprio in mezzo al mare,
un'isoletta tonda, tutta verde,
che sembra nell'azzurro dell'acque,
un altro SOLE, il SOLE del mare.
SOLE che vive d'amore
per il SOLE rosso del cielo.
Quando sono tutti e d u e azzurri,
mare e cielo,
sembrano d u e bellissimi cieli,
tutti e d u e col proprio SOLE.

[*La Regola del Sole*]

Enorme *mano* morbida,
fatalmente forzata,
eppur voluttuosa.
Perché gira nella mia stanza?
Non m'è ancora
carezzato abbastanza?
Fu qui amputata a qualcuno
e vi rimase inoperosa
nella sua avidità di carezzare?
Mano fortissima
e insieme affettuosa,
mano che sa tanto bene carezzare,
che sembra quella D'UN GIGANTE BUONO
avvezza, per innata generosità,

⁴³ Questi procedimenti rientrano a pieno nella definizione di «linguaggio da età prescolare, pieno di ripetizioni, errori o improprietà» coniata da Dei 2002, p. XXXI.

alla più tenera carezza.

Avete mai pensato
alla dolcezza che può dare,
la carezza della *mano*
D'UN GIGANTE BUONO?
Quella *mano* che potrebbe stritolare,
e che invece vi accarezza.
E lo sapete bene
che basterebbe una stretta
ma vi lasciate andare.

La *mano* m'accarezza m'accarezza,

[*La mano*]

Un'ultima questione relativa a Palazzeschi. Si è visto più sopra come le ripetizioni contribuiscano all'elemento giocoso e irriverente, euforico e avanguardistico, del «lasciatemi divertire», mentre è stata lasciata un po' in ombra l'altra grande linea della regressione palazzeschiana, il più pascoliano «lasciatemi dormire». In realtà, epanalessi e anafore (ma non solo) sono impiegate non poche volte con lo scopo, magari anche dichiarato, di cullare, di creare cioè effetti di monotonia fascinosa e ipnotica che possono ricordare un andamento vicino alla ninna nanna. Nel caso del *Principe e la Principessa Zuff*, senza dubbio la poesia maggiormente emblematica di questa linea, il procedimento viene addirittura tematizzato, con la richiesta dei due sposi che trasforma, tramite ripetizione, i simboli dei loro doveri e privilegi mondani in pura musica che perpetui il sonno:

«DITEMI cento volte
la parola *oro*, con uguale intonazione,
con precisa cadenza.
Come è bello avere tanto *oro*,
e sentirselo DIRE così...
Ancora ancora ancora...
Ne ò ancora, di più,
molto di più, ne ò...»

– Quante *porte*?
– Tutte principessa, cento, mille *porte*!
– CONTATE, CONTATE tutte *quelle porte*;
io non posso pensare...
CONTATE CONTATE *quelle porte*.

Piano, piano, piano,
così no, andate troppo forte...⁴⁴

Ecco comunque altre ripetizioni che, per quanto non in modo così esplicito, tendono a questo effetto suadente-cullante:

Al *lento romore* dell'acqua la vecchia s'addorme
e resta dormendo nel *lento romore*

DEI GIORNI e DEI GIORNI.

[*La vecchia del sonno*]

E di *lontano* dondolando lento
si viene un suono di campana quasi spento.

Più *lontano lontano lontano*

passa un treno mugghiando.

[*Il pastello del tedio*]

Nel mezzo del prato

c'è un uomo addormentato,

c'è sempre stato.

La gente è sempre stata

nella più grande ammirazione,

GIRO GIRO, tondo tondo,

da che m o n d o è m o n d o.

#

L'uomo è là, nel mezzo al prato,

steso in terra addormentato,

sempre giovine uguale, *sempre* biondo,

sempre colla sua veste

bianca di candore.

[*I prati di Gesù (V)*]

se tu credi che ne valga la pena

su coraggio, un po' di foco,

per un poco, per un poco.

[*La lanterna*]

Sto qui come un eterno convalescente.

⁴⁴ Una lettura delle iterazioni di questa poesia in prospettiva psicanalitica è data da Savoca 1979, pp. 167-171. In un'altra poesia dell'*Incendiario*, *Le mie passeggiate*, il ritorno alla culla immaginato dal poeta si traduce in un linguaggio tra il regressivo e l'euforico, di bimbo esaltato e capriccioso in dialogo con la mamma. Anche qui le ripetizioni giocano un ruolo tutt'altro che marginale: «*Titi* non ti scuoprìre; / sta' coperto *Titi* # VOGLIO QUELLA BELLA FALCETTINA! / – No *Titi*, ti taglierebbe le manine. / – VOGLIO QUELLA BELLA FALCETTINA / per tagliare tutta l'erba / davanti alla mia c u l l a! / – Ma no *Titi*. / – Ma siii! / – Ma nooo! / – Ma siii!!! / – Ma nooooo! / – Ma siii!!! / – Ma noooooo!... – / Che gioia, che gioia, che felicità, / per chi non à da far nulla, / ritornarsene ogni tanto nella c u l l a!».

È così bello essere stati malati,
e non aver più male,
e non sentir più niente.

[*La visita di Mr. Chaff*]

3. Funzione strutturante

Per quanto riguarda la funzione più propriamente strutturante delle ripetizioni, le tecniche maggiormente impiegate – al di là della quasi onnipresente ricorsività di parole tematiche – sono in buona sostanza quelle verificate in D'Annunzio e in Pascoli, con ovvia possibilità di sovrapposizioni.

1. Anafore strofiche

Si ha innanzitutto la forma più immediata e pressoché archetipica di strutturazione, quella anaforica che scandisce i diversi movimenti strofici del testo. Ancora una volta, quando si ha a che fare con un certo grado di elementarità dei meccanismi formali, i crepuscolari – qui però con l'eccezione di Palazzeschi – rispondono bene all'appello, per quanto con manipolazioni più o meno variate; lo stesso vale per Saba e, in misura minore, per Rebora e Gozzano.

Il grado massimo del modulo, ossia l'anafora perfetta a introdurre ciascuna strofa del testo, è per esempio abbastanza raro, in continuità con quanto accadeva in Pascoli e in D'Annunzio⁴⁵. Molto più frequente, e anch'esso trasversale, è il ricorso a variazioni che, una volta impostata la linea anaforica, dissimulano la ripresa o attenuando la ripresa anaforica, o facendola saltare in una o più strofe. Giusto qualche esempio di attenuazione:

– *Sorelle*, venite a vedere!

#

– *Sorelle*, pregatelo a mani

#

⁴⁵ I pochi casi: *Le illusioni* di Corazzini (anafora solo grammaticale ma rafforzata dal parallelismo sintattico e dalla replica del tono esclamativo: «*Non piangere così!* Lascia # *Non* ti torcere le mani! # *Non* singhiozzare così!»); il sonetto *Il sole* di Moretti (sintagma «È il sole» che apre ogni strofa, nella prima e nell'ultima geminato); un paio di liriche di Saba (*A mia moglie*: sei lasse scandite dall'anafora «Tu sei come», e *Nuovi versi alla Lina*, 1: «*Una donna!* E a scordarla ancor m'aggio # *Una donna*, una ben piccola cosa, # *Una donna*, un nonnulla. E i giorni miei»); ma soprattutto *Le domeniche* di Govoni, dove la parola tema «Domeniche» apre tutte e ventitré le terzine della poesia. Da segnalare anche il Frammento XLI di Rebora: sei quartine di cui le quattro centrali introdotte dall'anafora «Ero il», mentre la prima e l'ultima da quella di «Quando il ciel», con effetto di simmetria pur nella variazione. Ci sono poi casi in cui l'anafora non scandisce le varie strofe ma le sezioni in cui il testo è articolato: così per esempio il doppio vocativo «O mamma, o mamma» di *Sesto comandamento* di Moretti (solo la prima sezione su quarto ne è sprovvista), oppure, più imponente, l'intera quartina che apre ciascuno dei tre movimenti della gozzaniana *L'ultima rinunzia* («– “O poeta, la tua mamma / che ti diede vita e latte, / che le guancie s'è disfatte / nel cantarti ninna-nanna»).

– Oh, *Sorelle*, e se non torna

[Corazzini, *Sonata in bianco...*]

O *tu*, che contro il tuo magro petto

#

tu vendi pianto e riso: oh comperare

[Govoni, *Canto della sera*]

Dico: «Son vile...»; e *tu*: «Se m'ami tanto

#

Ti *dico*: «Lina, col nostro passato,

#

Dico: «Chi sa se saprò perdonarmi;

[Saba, *Nuovi versi alla Lina* (4)]

Per quanto riguarda l'anafora "mancata", la deviazione acquista maggiore rilievo quando è l'ultima strofa della poesia a marcare lo scarto, secondo un procedimento sfruttato ampiamente da Pascoli sia per i ritornelli che, appunto, per le anafore strofiche. Ciò accade per esempio in *Non t'illudere!* di Moretti, dove l'ultima strofa è la sola a mancare dell'anafora del titolo. Ma è sicuramente Corazzini l'autore che più sfrutta questo procedimento: «*Carlo*, malinconia / m'ha preso forte, sono / perduto; così sia. # *Carlo*, un giorno ch'io sia # Poi che, *Carlo*, ben sono / perduto, così sia» (*A Carlo Simoneschi*)⁴⁶, «*Tu che* non hai per la tua doglia viva # *tu che*, accesa una lampada votiva, # *tu che* mi sei tristissima sorella, # nel mio come una stella in una stella» (*A la sorella*), «*Ora che* li organi # *ora che* i poveri # *ora che* il pianto in maschera # *ora che* ne' conventi e ne' collegi # *ora che* nei postriboli # il Poeta, ebro di morte» (*Sera della domenica*)⁴⁷.

2. Epifore strofiche e ritornelli

Se l'impiego di anafore in funzione organizzativa è generalizzato, per quanto quasi mai banalmente preciso, più raro risulta invece il ricorso alle diverse forme di ritornello,

⁴⁶ Qui peraltro (come anche nella *Sonata in bianco minore* citata più sopra) l'anafora non è evitata nemmeno all'ultima battuta, ma solo indebolita dallo slittamento posizionale; inoltre la ripresa della rima identica «sia» e la circolarità compensano l'attenuazione – e simili forme di compensazione, lo si è visto, erano ricorrenti anche in Pascoli.

⁴⁷ Segnalo a margine l'eventualità per cui anafore a distanza possano ricoprire un ruolo strutturante pur in assenza di partizioni strofiche. In poeti che tendono al monostrofismo, anzi, come Campana o Rebora (quest'ultimo nei Frammenti metricamente liberi), un'anafora posta ad aprire i diversi periodi del testo può arginare l'impressione di disordine dovuta alla colata unica di versi svarianti quanto a lunghezza, segmentando il blocco e fungendo da punto d'appiglio strutturale per il lettore. Così p. es. funzionano i «Non so se» della *Chimera* o, più debolmente, il richiamo «Io *vidi* dal ponte della nave # E *vidi* come cavalle» di *Viaggio a Montevideo*; per quanto riguarda Rebora è emblematico il Frammento XXVII, monostrofico ma strutturato sull'anafora – con lievissime variazioni – «È di me parte l'uom».

com'era da aspettarsi per un modulo senz'altro più marcato rispetto alle ricorrenze a inizio strofa/periodo. Ritornelli veri e propri se ne trovano solo in *Canzonetta all'amata* di Corazzini (distico «Convieni che tu muoia, / dolcezza, oggi, per me» ripetuto sei volte, con una lieve variazione ancora all'ultima occorrenza: «Sì, conviene che muoia, / dolcezza, tu, per me»), in *Così* di Moretti (la parola-verso del titolo chiude ciascuna delle tre strofe), e in due poesie di Gozzano dalla *Via del rifugio*, *Un rimorso*⁴⁸ e *L'ultima rinuncia*, che, caso unico nel *corpus* primonovecentesco, in combinazione con le tre strofe ad aprire le altrettanti sezioni del testo dà vita a una struttura iterativa molto rilevata, ballattistica, di fatto coincidente con una simpleche perfetta: l'apertura e chiusura con « – “O poeta, la tua mamma / che ti diede vita e latte, / che le guancie s'è disfatte / nel cantarti ninnananna # ma lasciatemi sognare, / ma lasciatemi sognare!» viene replicata in tutte e tre le sezioni, e rafforzata nel finale con l'ulteriore ripetizione di «Ma lasciatemi sognare!» in un verso-strofa isolato⁴⁹.

Per il resto si hanno procedimenti che mimano il ritornello ripetendo un verso o gruppi di versi con una certa regolarità, come in *Barche amarrate* di Campana («Le vele le vele le vele» ripetuto ai vv. 1, 4 e all'ultimo, il 9), o nel Fr. XLVIII di Reborà (due quartine le cui posizioni dispari sono tutte occupate dal verso «Grillo del focolar»), ma si pensa soprattutto ai cinque versi onomatopeici della *Fontana malata* palazzeschiana, che aprono la poesia e sono ripresi sia a circa metà testo sia in *explicit*⁵⁰. Infine si hanno casi – comunque pochi – di lessemi o sintagmi epiforici regolari. L'unico perfetto è in Saba (*Nuovi versi alla Lina*, 11: tre strofe, ciascuna chiusa dalla domanda «perché?»), mentre più liberi sono i richiami in *Piccolo, quando un canto d'ubriachi* di Sbarbaro (due strofe con la parola chiave «lacrime» quasi in epifora: «io piansi delle *lacrime* insensate. # Ma non m'escono / che scarse sciocche *lacrime* dagli occhi.»), ancora nella sabiana *Nuovi versi alla Lina* 7 (solo due delle tre strofe si chiudono con l'interrogativa «Come hai potuto? # come ha potuto?»)⁵¹, oppure, più debole, in *Che malinconia!* di Moretti (l'esclamazione

⁴⁸ Ritornello, coincidente con la battuta del personaggio femminile, che contribuisce in modo decisivo a quel tanto «di patetico e di elegiaco» che inevitabilmente vela le “poesie d'amore” gozzaniane (Lugnani 1973, p. 65): «“O Guido! Che cosa t'ho fatto / di male per farmi così?” # “Ma Guido, che cosa t'ho fatto / di male per farmi così?” # ancora: “Che male t'ho fatto, / o Guido, per farmi così?” # la voce: “Che male t'ho fatto / o Guido per farmi così?”».

⁴⁹ La duplice fonte popolare di questa poesia (un canto popolare greco e uno dei *Canti popolari del Piemonte* raccolti da Nigra) è rilevata da Baldissone 1983, p. 21. Su altre fonti popolareggianti di Gozzano cfr. Casella 1982, p. 91-92, nota 8.

⁵⁰ Per un altro esempio cfr. *La vasca delle anguille*, dove il verso «sta intorno nel giorno la gente a pescare a la canna» si ripete, a intervalli regolari e intrecciandosi con altre riprese, ai vv. 4, 7 e 10. In effetti, la percezione della ricorrenza versale come ritornello è attenuata dal concorso delle altre ripetizioni: nel quadro dell'oltranza combinatoria del primo Palazzeschi, i tipi di ripetizione tradizionalmente connotati tendono a perdere la loro specifica riconoscibilità retorica a favore del sistema iterativo globale.

⁵¹ Per questa ripetizione interrogativa è stata ipotizzata una memoria della *Tessitrice* pascoliana («Piango,

del titolo chiude cinque strofe su quindici, senza intervalli regolari)⁵².

Il panorama, insomma, è abbastanza scarno, sia per povertà quantitativa che per modalità di impiego. Poco o nulla, e in ogni caso solo episodicamente, viene sfruttato di ciò che D'Annunzio e Pascoli, il primo con le configurazioni ampie e variate alcionie o con certe ricadute ossessive paradisiache, il secondo con la regolarità popolareggiante e allusiva dei versi-onomatopea, avevano offerto in termini di possibilità del ritornello.

3. *Parallelismi strutturanti*

Possono eventualmente servirsi di corrispondenze anaforiche o epiforiche anche le ampie configurazioni parallelistiche che svolgono un'importante funzione organizzativa del discorso lirico. Si tratta di un fenomeno più circoscritto a livello quantitativo, ma particolarmente marcato per quegli autori che fanno del parallelismo uno dei principi cardine di messa in atto del pensiero poetico, vale a dire, in modalità e con esiti molto diversi tra loro, Govoni, Palazzeschi e Rebora.

Per quanto riguarda il primo, l'iterazione parallelistica di parole per lo più grammaticali serve molto spesso da supporto allo svolgimento essenzialmente elencatorio del discorso, secondo modalità simili a quelle registrate nelle *Laudi dannunziane*⁵³. Ciò soprattutto a partire dagli *Aborti*, come testimoniato dalla cascata di «come», intrecciata magari ad altre ripetizioni quasi sempre dallo scarso peso semantico, che caratterizza i sonetti dei *Profumi*. Riporto il primo della serie come campione, dove quanto meno la triplice anafora del termine chiave dà consistenza semantica al complesso iterativo:

*Vi sono dei profumi d'un candore
di neve intatta, bianchi e affascinanti
come miraggi tremuli, abbaglianti
come pupille di gatte in amore.*

e le dico: Come ho potuto, / dolce mio bene, partir da te? / Piange, e mi dice d'un cenno muto: / Come hai potuto?», cfr. Brugnolo 1995 p. 538), anche se l'influsso fondamentale è probabilmente dall'*Intermezzo lirico* 22 di Heine tradotto da Zandrini («Dimenficar, ben mio, come hai potuto / Che il tuo cor tanto tempo ho posseduto?», cfr. Stara 1994, p. 1018). La duplice fonte è riproposta e discussa in Dal Bianco 2008, pp. 135-136, e in Carrai 2017, p. 108.

⁵² Considerando il verso isolato finale «fra un Dolci e un Lippi... Che malinconia!» come parte della strofa precedente, a cui del resto è legato dalla sintassi e dalla rima.

⁵³ Per quanto impoverite e abbassate: il «comporre per litanie, immagini slegate, dilatate in elenchi» richiama il modello dannunziano ma «per antifrasi», intaccando «il tono alto delle sequele comparative delle "Laudi"», da Govoni «riesposto nel suo rovescio desolato, musicalmente neutro, con eloquenza anarchica che accosta, cataloga in elenco atono, in andamenti paratattici e anaforici ancora, ma privati del canto» (Beccaria 2001b, pp. 205-206; un giudizio simile era già in Ravegnani 1961, pp. 19-20).

*Vi sono dei profumi d'un languore
di roseo crepuscolo, eccitanti
come femmine ignude, fruscianti
come sete di variocolore.*

*Dei profumi enigmatici e perversi
come gemme e che han TUTTE le dolcezze
TUTTE le voluttà TUTTE l'ebbrezze*

*della carne palpata: chiari e tersi
come qualche argento od oro che li screzia
come gli specchi ovali di Venezia.*

Ma la saturazione dei «come» ha il suo apice nella sirma del secondo sonetto, con una sequenza iterativa che ricorda da vicino quella delle *Stirpi canore*:

*Come le note, volatili e fini,
lungi ed umidi come le caverne,
profondi e freddi come le cisterne,*

*o acuti come trilli DI cantini,
azzurri come suoni DI campane,
verdi e freschi come oasi lontane.⁵⁴*

Se il caratteristico procedere enumerativo ed elementare della poesia di Govoni genera quasi automaticamente questo tipo di strutture, può stupire invece la presenza abbondante di ripetizioni parallelistiche e grammaticali nei *Frammenti lirici*, all'interno di un discorso, cioè, decisamente più complesso a tutti i livelli. In realtà il dipanarsi del pensiero filosofico reboriano mostra una vera e propria coazione al parallelismo, che peraltro supporta bene un tipo di ragionamento ricco di antitesi e specularità⁵⁵. Si veda dal Fr. XXXIX:

⁵⁴ Il procedimento è riscontrabile anche fuori dai sonetti. Nella breve *Organo di Barberia*, per esempio, assume un valore strutturante l'iterazione della preposizione *di* (con le sue varianti), presente in cinque versi su sei e nel primo caso raddoppiata: «Mobile *della* festa e *del* rimpianto, / ebreo errante *della* nostalgia, / pagliaccio che fa ridere col pianto; // venditore ambulante *d'* allegria, / robivecchi *dell'* anima, / soffiato *della* malinconia». Non mancano ovviamente elenchi anaforici giocati su parole piene, benché, se si eccettua la poesia *Domeniche*, gli esempi si danno fuori dal *corpus* studiato qui: si vedano, dagli *Aborti*, la prima delle due liriche intitolata *Crepuscolo* (20 versi, tutti aperti dall'anafora «È l'ora in cui»), *Le anime* (50 versi: i dispari scanditi dall'anafora «Anime», mentre i pari sono per la maggior parte aperti da «come»), *Le porte* (18 versi di cui solo 6 non presentano un'anafora, per quanto variata, della parola chiave associata a un verbo di percezione, in particolare «vedemmo» e «udimmo»). Grammaticali andranno invece considerate le anafore della maeterlinckiana (fin dal titolo) *Anime sotto vetro*, i cui «simili a» reiterati sono una variante dell'onnipresente congiunzione comparativa «come».

⁵⁵ Questo aspetto della scrittura reboriana è evidenziato in modo capillare sui singoli testi dal commento di

Mentre l'ora è infelice,
questa voce è pazzia:
 MA QUI C'È un cuore E VORREBBE
 ALTRI cuori trovare;
mentre l'attimo svena
questa voce è ironia:
 MA QUI C'È *amore* E VORREBBE
 ALTRO *amore* infiammare;
mentre rapace artiglia
 nel cervello e nel senso
 la fame e la sciagura
 la voglia e l'ansietà
 vien qua tu, poesia maledetta,
 a veder la bellezza
 a provar la bontà:
 MA QUI C'È aiuto E VORREBBE
 ALTRO aiuto invocare.

In questo e altri casi l'anafora e la ripetizione si associano ai procedimenti accumulatori, organizzando il discorso e insieme fungendone da propulsore, oltre che mettendone in rilievo degli elementi chiave (cfr. a questo proposito Munaretto 2008, pp. 184-187). Tra i molti altri esempi possibili, merita una segnalazione il lungo Fr. LXX, che proprio da un parallelismo anaforico a distanza risulta scandito nelle sue quattro tappe ascensionali allegoriche, dalle «pianure» alle «colline» alle «giogaie» e alle «catene», fino all'ultima anafora con ripresa e connessione dei quattro termini⁵⁶ che porta all'apice della «vetta»:

Dal grosso e scaltro rinunciar superbo
delle schiave pianure,
 CH'A SUON DI nerbo LA vietata ALTEZZA
 sfogan nel moto isterico carponi
 #
dal pigro disnodar con sforzi grulli
delle ignare colline,
 CH'A SUON DI frulli LA fiutata ALTEZZA

Giancotti-Munaretto-Mussini 2008. La tendenza al parallelismo metrico-sintattico nei *Frammenti lirici* era già stata individuata e analizzata da Bandini 1972, pp. 24-32.

⁵⁶ Per una simile ricapitolazione a seguito di una struttura anaforica e parallelistica, giocata però a contatto, cfr. il Fr. XLIX: «Sulla cagnara di chi legge e scrive / sulla MALIZIA di chi lucra e svaria / sulla **tristezza** di chi soffre e accieca, / tu sei cagnara e MALIZIA e **tristezza**».

tentan su dal letargo come serpi
 #
 dal soprassalto d'aquile e farfalle
dell'avide giogaie,
 CH'A SUON DI stalle LA sperata ALTEZZA
 invocan dal più fier dei loro monti
 #
 dall'assalto impennato in tormento
delle tragiche c a t e n e
 CH'A bufere di vento
 #
 Da piani *colline* giogaie c a t e n e
 si lamina enorme la vetta⁵⁷

Questa struttura all'insegna della specularità è ancora più accentuata in molti luoghi della poesia di Palazzeschi, dove le simmetrie costruite sulle repliche lessicali, oltre a funzionare come principio organizzativo generale, tendono a manifestare un valore semantico forte. Una specularità insistita può essere, per esempio, il correlato di una condizione di stasi più o meno forzata, dove tutto è condannato a ripetersi sempre uguale. Così le riprese da battuta a battuta nell'attacco di *Visita alla Contessa Eva Pizzardini Ba* servono senza dubbio a oliare lo scambio dialogico (come del resto accade assai di frequente in Palazzeschi, cfr. *Torre burla*, *Comare Coletta*, *Lord Mailor* e vari altri ritratti della rispettiva sezione dei *Poemi*, mentre dall'*Incendiario* c'è solo l'imbarazzo della scelta), ma oltre a questo l'iterazione quasi caricaturale ipostatizza in una conversazione stereotipata la certezza snobistica e aristocratica del "niente di nuovo", poi tematizzata lungo l'intera poesia:

- Buona sera Contessa.
- Buona sera CARISSIMO ALDO.
- Oggi giornata bella, Contessa.
- Troppo bella, CARISSIMO ALDO,

⁵⁷ Un altro esempio di parallelismo anaforico ed enumerativo è nel Frammento LXII, l'ultimo del libro: «*Son l'aratro per solcare: / altri cosparga i semi, / altri èduchi gli steli, / altri vagheggi i fiori, / altri assapori i frutti. // Son la sponda per il mare: / altri assetti le navi, / altri spinga le prore, / altri diriga il viaggio, / altri tocchi le mete*». Questa sequenza richiama da vicino un'analogia enumerazione anaforica dannunziana, dalle *Stirpi canore*: «*I miei carmi son prole / delle foreste, / altri dell'onde, / altri delle arene, / altri del Sole, / altri del vento Argeste*». La corrispondenza era stata già rilevata da Mussini 1983, pp. 493-494, che metteva opportunamente a contrasto questi due componimenti metapoetici per rilevare il rovesciamento del modello operato da Rebora (confronto poi ribadito da Lanza 1993, p. 129 e Lavezzi 2008, p. 75; interessante anche la proposta di Giancotti 2008, p. 59 che per l'anafora di «altri» del Frammento reboriano rimanda a Whitman, *Io e i miei*: «*Altri promulghino leggi, io non voglio curarmi delle leggi. / Altri incensino gli uomini insigni e sostengano la pace, io sostengo la sommossa e il conflitto, # Altri risolvano problemi, io non risolvo nulla, io sollevo domande cui non si può rispondere*»).

oppure, più imponente, si veda l'intera poesia dei coniugi principi Zuff, la cui vita così meccanicamente e simmetricamente stabilita sembra fatta apposta per cullare i due protagonisti in un sonno perenne; o ancora emblematico è il finale di *Cherubina*, dove l'artificio della ripresa parallelistica serve al ribaltamento polemico e irrisorio:

Gli uomini come va,
nella *buona società*,
usan tenere, per il buon umore, una moglie
al posto della scimmia,
io, tanto di modeste voglie,
lontano da ogni *buona società*,
tengo una scimmia
al posto della moglie.

Costruita su parallelismi iterativi insistiti è anche una delle poesie più celebri di Palazzeschi, la programmatica *Chi sono?* (cfr. l'analisi di Mengaldo 1994, pp. 375-377), ma il testo esemplare di questo procedimento è sicuramente *Il mio castello e il mio cervello*. Qui la sostanziale identità dei due termini si dà attraverso parallelismi e chiasmi iterativi così ribattuti da condurre inevitabilmente a una compenetrazione, del resto dichiarata nel finale:

E girano e girano
e serpeggiano le rondini
attorno al mio castello.
(Quanti giri!)
E girano e girano
e serpeggiano
i pensieri attorno al mio cervello.
(Quanti giri!)
Voli di rondini leggeri,
leggeri pensieri.

E girano e girano
serpeggiano
le rondini attorno al vecchio castello.
(Quanti giri!)
E girano e girano
serpeggiano

i pensieri attorno al giovine cervello.
(Quanti giri!)
Io penso:
Se ogni pensiero
avesse tra le labbra un filo
(come il ragno)
se avessero in bocca un filo
(come il ragno)
tutte le rondini che si aggirano,
tutte le rondini che si sono aggirate,
il mio castello e il mio cervello
sarebbero due matasse,
molto molto molto arruffate.

4. Riprese circolari e sintesi finali

Il collegamento tra *incipit* ed *explicit* del testo tramite richiami lessicali più o meno consistenti è senza alcun dubbio il fenomeno di ordinamento della materia tramite ripetizioni maggiormente diffuso e trasversale nel *corpus*. Anche qui, come per le anafore strofiche, siamo di fronte a un procedimento basilare e archetipico, il che peraltro scoraggia dal ricercare analogie profonde con quanto accadeva nella poesia di D'Annunzio e di Pascoli.

Tralasciando i casi, sterminati ma scarsamente strutturanti, in cui la connessione è stabilita da una o due parole di poco rilievo semantico, è opportuno soffermarsi su alcune riprese più consistenti e marcate. Per la maggior parte, queste riprese sembrano obbedire a principi essenzialmente musicali ed eufonici, al di là dello scontato effetto di sottolineatura di un'idea ribadita in luoghi così esposti⁵⁸. Al massimo un ritorno consistente può accentuare, magari anche tematizzandola, una situazione di blocco. Così è per esempio in varie poesie del primo Palazzeschi, di cui campione eloquente è *Vela lontana*⁵⁹:

*La Vela s'aggira nel largo,
lontana in un cerchio di mare uguale,
non cenna di giunger la terra.
La gente a le rive ne segue il cammino.*

⁵⁸ Rilevante soprattutto se l'idea in questione intercetta la visione del mondo o della poesia di un autore, come accade nell'emblematico *Io non ho nulla da dire* morettiano, con la dichiarazione di poetica che torna più volte lungo il testo e in particolare nella prima e nell'ultima strofa, a incorniciarlo.

⁵⁹ Ma si veda anche un testo differente per tono e situazione, quale è p. es. *Comare Coletta*: la ripresa circolare dei due versi «Saltella e balletta comare Coletta! / Saltella e balletta!» esalta da un lato la struttura simil-ballatistica e popolareggiante della poesia, ma dall'altro sancisce la maledizione in cui la protagonista è grottescamente bloccata.

si ferma a spiarne l'andare.

La Vela s'aggira nel largo,
lontana in un cerchio di mare uguale.

In piedi a la prua de la barca
ci stanno tre giovani Principi:
Martino, Corano, Ginnello.

S'aggiran pel grande silenzio
con occhio rivolto a la terra lontana,
ravvolti nel nero mantello.

La gente a le rive ne segue il cammino,

si ferma a spiarne l'andare.

*La Vela s'aggira nel largo,
lontana in un cerchio di mare uguale.*

Un altro autore che sfrutta il valore tautologico della ripresa circolare – e non c'è da sorprendersi – è Sbarbaro. In *Esco dalla lussuria*, per esempio, la chiusa «Cammino / Pei lastrici sonori della notte», reiterando l'azione che l'io aveva compiuto in *incipit* funziona da equivalente quasi iconico dell'esito nullo della meditazione esistenziale contenuta nei versi centrali, che si conclude infatti con la solita certificazione di un'assoluta apatia e atonia morale. Ancora più esplicito il caso di Moretti in *Non ò remo!*, con la poesia che si apre e si chiude sulla stessa dichiarazione di immobilità un po' patetica un po' rassegnata: «Io? Rimango. Non ò remo! / Credetti di avere l'ale, / ma invece io sono un mortale, / e più che cantare gemo. # Fuggi! È il mio grido supremo / mentre che tu t'allontani, / e il cuor mi chiede: rimani? / Sì, rimango. Non ò remo!». Un ultimo esempio: nella poesia eponima della *Via del rifugio* la seconda quartina, contenente la dichiarazione di accidia e, ancora una volta, di stasi del soggetto («sto / supino nel trifoglio / e vedo un quatrifoglio / che non raccoglierò»), torna quasi per intero nel finale a fissare questa condizione. Questi ritorni circolari, insomma, paiono certificare una situazione di blocco esistenziale e conoscitivo comune a diversi poeti del primo Novecento italiano.

Altrove la ripresa circolare ha un valore musicale e strutturante più "puro", quasi scevro di implicazioni semantiche definite. È quanto accade con le celebri «vele» di Campana (*Barche amarrate*):

Le vele le vele le vele
Che schioccano e frustano al vento
Che gonfia di vane sequele

Le vele le vele le vele!
 Che tesson e tesson: lamento
 Volubil che l'onda che ammorza
 Ne l'onda volubile smorza
 Ne l'ultimo schianto crudele
Le vele le vele le vele.

Ma anche per esempio in *A Carlo Simoneschi* di Corazzini, dove la ripresa finale è poco più che un'insistenza malinconica sul proprio sconforto: «*Carlo*, malinconia / m'ha preso forte, sono / *perduto*; così sia # Poi che, *Carlo*, ben sono / *perduto*, così sia»⁶⁰. O ancora si vedano le govoniane *Malinconia* e *Il cuculo*, con ripresa vocativa a sottolineare la circolarità del canto: «*Malinconia*, sole di Gennaio / dentro l'orto col defunto rosaio # *Malinconia*, sole di Gennaio / nel giardino in cui s'ode il passeraio»; «*O cuculo*, bel cuculo barboglio / che voli sopra il fresco canepaio # *O cuculo*, mio bel cuculo vaio / che voli sopra il fresco canepaio».

Anche Rebora e Saba possono indulgere a questo uso delle circolarità iterative: si veda per il primo la musicalità elegiaca che avvolge il Fr. LII, quello dell'autunno, mentre per il secondo fa fede l'*Intermezzo a Lina*⁶¹. Di solito, tuttavia, le riprese, oltre a essere quasi sempre attenuate da variazioni o spostamenti, marcano un avvenuto avanzamento ragionato o narrativo del discorso. Nel Fr. XLI, per esempio, la prima quartina («Quando il ciel sbiancò il mattino / dentro un nulla illeggiadrito / che nel cuore / mio fu sole») fornisce le coordinate temporali ed enuncia una situazione di vita interiore dell'io lirico che le strofe successive specificano e rafforzano nel suo carattere di pienezza luminosa; l'ultima però, replicando la prima ma riportando la variazione temporale, sancisce la fine della beatitudine: «Quando il ciel folgorò il giorno / sopra l'estasi del mondo / nel mio cuore / spense il sole». Una variazione piccola ma significativa si ha anche nel *Poeta* di Saba, che comincia con questa dichiarazione: «Il poeta ha le sue giornate / contate, / come tutti

⁶⁰ Per un'interpretazione in chiave semantica, nel senso di una «prigionia dell'anima», delle forme circolari e in generale del sistema iterativo della poesia corazziniana, cfr. Palli Baroni 1989, che richiama anche un confronto con la ripetizione delle *Laudi*, contrapponendo all'apertura dell'*oratio perpetua* di D'Annunzio (Jacomuzzi 1974) l'*oratio conclusa*, uniforme e circolare fino all'ossessività, di Corazzini.

⁶¹ Nel Frammento reboriano, quattro versi ripresi, con la sola soppressione di «l'autunno», tra *incipit* (vv. 3-7) ed *explicit*: «Su 'l viso giallo e il corpo di bitume / cappuccio e mantello [l'autunno] rinserra, / mantello e cappuccio per l'umile terra / che trema di pianto: a un altr'anno, a un altr'anno!»; e si vedano, per questo effetto di musicalità elegiaca, anche la ripresa con inversione del sintagma «cappuccio e mantello», i tre doppi senari ad anfibrachi consecutivi, di cui due a rima baciata (nella ripresa diventano un novenario ad anfibrachi + due doppi senari, mantenendo comunque la scalarità ritmica), l'epanalessi malinconica in chiusa – almeno il primo e il terzo fenomeno quasi *hapax* nello stile dei *Frammenti lirici*. Nell'*Intermezzo a Lina* sono ripresi due versi, ma con variazione: «O di tutte le donne la più pia, / rosa d'ogni bontà, / che a Carmen assomigli, a Carmeçita, # che a Carmen assomigli, a Carmeçita, / rosa di voluttà».

gli uomini; ma quanto, / quanto variate!» e termina con la stessa strofa sostituendo però «variate» con «beate», a marcare se non altro come l'eccezionalità del poeta, passando da una ricettività particolare nei confronti del variare delle forme sensibili, arrivi alla capacità di gioire di quello spettacolo.

L'ultimo fenomeno strutturante di un certo rilievo e diffusione, decisamente trasversale, è quello della concentrazione negli ultimi versi di una poesia di varie tessere lessicali sparse lungo il testo. In questi casi si va da una funzione meramente ricapitolativa (anche solo a livello di significante), a riprese che attestano un'evoluzione e un nuovo approdo del discorso.

La tipica tendenza combinatoria di Campana e Palazzeschi (cfr. prossimo paragrafo) fa sì che spesso nel finale di lirica trovino la loro sintesi musicale alcune delle linee iterative del testo, senza peraltro che ciò determini un incremento informativo di qualche rilievo. Solo un esempio scelto per ciascuno rispettivamente, di dimensioni ridotte per comodità dimostrativa:

Umanità fervente sullo sprone
Che discende sul mare
Umanità che brilla e si consiglia
Sotto l'azzurro dell'INFINITÀ:
Passano l'ore, vengono i prodigi
Suoi giù dal cielo
E tace e ondeggia l'*umana* famiglia.
Si stirano le bimbe come i gatti
Di sopra al mare dell'*umanità*
Inverso la commossa aeroplanata
INFINITÀ.

[*Umanità fervente...*]

Sull'*acqua del fiume* tranquillo
si sporge bruciato un gran ramo
d'un albero grande che solo quel ramo à bruciato.
SI POSAN la notte sul ramo sporgente
civette a migliaia.
SI POSAN ridendo, guardando ne l'*acqua*
del fiume che sotto vi scorre tranquillo.

[*Lo specchio delle civette*]

Si vedranno comunque esempi più spinti di queste combinazioni. Tenendosi alle sintesi finali, si diceva che il fenomeno è presente in tutti i poeti del *corpus*. Nel caso di Corazzini,

per esempio, il suo verificarsi è propiziato dalla forte riduzione del ventaglio lessicale, che fa impennare la frequenza di parole *passepertout* come *anima, cuore, cielo, dolce, morte, pianto, piccolo, povero, sole, solo, triste* ecc. (cfr. la concordanza di Savoca 1987). Nell'ultima quartina di *A Gino Calza* non c'è quasi termine che non sia stato anticipato nei versi precedenti, e si tratta per la maggior parte di parole tipicamente corazziniane⁶²:

– Nel mio nido ho *un usignolo*,
del suo canto mi consolo
q u a n d o sono tutto SOLO
e ho desio di lacrimare.

– *Oh, fratello, tu sei buono!*
Il mio cuore, ecco, ti dono:
è più *DOLCE* di un perdono,
è più bianco di un altare. –

#

Oh, il mio cuore è un usignolo,
che non canta q u a n d o è SOLO;
disiava un *DOLCE* brolo:
or nel tuo si sta a cantare.

È più raro che queste sintesi marchino uno spostamento dell'asse argomentativo, ma nei poeti più portati al ragionamento si danno casi in cui le riprese finali offrano una formulazione più concentrata e icastica del nucleo tematico del testo. I termini chiave (*non*) *vita, sorriso, guardare, muto* sono ripresi e sintetizzati negli ultimi emblematici versi della poesia proemiale dei *Colloqui* («Non vissi. Muto sulle mute carte / ritrassi lui, meravigliando spesso. / Non vivo. Solo, gelido, in disparte, // sorrido e guardo vivere me stesso»). Stessa efficacia di sintesi si ha in *Svegliandomi il mattino, a volte provo* di Sbarbaro, con i lessemi *mattino, burrone* e *disperata(mente)* ripetuti e associati nella potente similitudine conclusiva («Come il burrone m'empie di terrore / la disperata luce del mattino»)⁶³.

⁶² Per altri esempi cfr. *Il fanciullo*, che nei quattro versi conclusivi concentra riprendendoli dalle strofe precedenti lessemi come «sorelle», «riguardare», «torni», «dolce», «lontani», «sempre»; oppure *Il sentiero*, poesia in distici dove l'ultimo non ha parola che non sia ripetizione, magari variata, di termini precedenti. Generalizzando, simili configurazioni, insieme a quelle circolari viste più sopra, contribuiscono molto a quella sensazione di «musicale sospiro» (Solmi 1992b, p. 349) così spesso suscitata dalla poesia di Corazzini.

⁶³ Probabilmente a questo fenomeno si riferisce Polato 2001, p. 25 quando parla di un «ritorno di paroletema e ritornelli tematico-simbolici in chiusura (un preludio, uno sviluppo e appunto una chiusa che si lega

Oltre alle sintesi icastiche, si hanno riprese conclusive che certificano un'evoluzione logica del discorso. In Saba, per esempio, il fenomeno può segnare il tipico scatto riflessivo dopo la narrazione/descrizione dei versi precedenti⁶⁴. Si veda *La moglie*, dove l'io riflette nel finale sulle accuse rivoltegli dalla donna:

Quando *triste* rincaso e lei m'aspetta
alla finestra, se la bella e cara
moglie, ad un gesto, IL MIO MALE sospetta,
#

«È così – dice – è così che mi torni.
Non un bacio per me, non un sorriso
per tua figlia; stai lì, m u t o, in disparte;
#

Non s'ha il diritto, sai,
quando si vive con altre persone,
di tenere per sé le proprie pene;
bisogna raccontarle, farne parte
ai nostri cari che vivono in noi
e di noi».

«Quanto, quanto m'annoi»,
io le rispondo fra me stesso. E penso:
Come farà il mio angelo a capire
che non v'ha cosa al mondo che partire
con essa io non vorrei, tranne quest'una,
questa m u t a *tristezza*; e che I MIEI MALI
sono MIEI, sono all'anima mia sola;
non li cedo per moglie e per figliola,
non ne faccio ai miei cari parti uguali.

Chiudo con un esempio da Rebora, ovviamente in prima fila quando si tratta di valore fortemente concettuale delle ripetizioni. Il Fr. XXXVI (decisivo nell'economia poetica del libro: cfr. Giovannetti 1987, pp. 410-411 e Giancotti-Munaretto-Mussini, pp. 424-425)

all'incipit è lo schema delle liriche)». Non saprei se seguire l'autore, tuttavia, nel postulare una funzione sostitutiva di queste ripetizioni nei confronti di una rima resa in *Pianissimo* «quasi inoperante» (per la questione, comunque, cfr. § IV 5, 2.). Per la tendenza di Sbarbaro alle riprese circolari, invece, si veda Mengaldo 1991b, p. 127, che la inquadra nella generale compattezza/monotonia stilistica di *Pianissimo*.

⁶⁴ Qualcosa di simile accade anche in *Un poeta* di Moretti, dove l'ultima terzina + verso conclusivo isolato riprendono tutti i termini chiave del testo offrendone una sintesi morale: «E tu perdona, perdona i tuoi preti. / Il cuore detta molte cose, il cuore, / se inalzi i sogni e sveli i suoi segreti, // piccolo prete, poeta d'amore!».

si articola in due momenti: nel primo l'io si consegna come una «vittima» sacrificale al ruolo di insegnante del «gonzo pecorume / dei ragazzi di scuola»; subentra però lo scatto etico, e così gli ultimi quattordici versi recuperano le immagini negative della prima parte rovesciandole in affermazione trionfale:

Nell'avvampato sfasciume,
tra polvere e péste, al meriggio,
la fusa scintilla
d'un dèmone bigio
atterga affronta assilla
l'ignava sloia dei rari *passanti*,
la schiavitù croia dei carri pesanti;
torcon **gli alberi** a respiro
l'ombra e le foglie sui rami e sui tronchi
i *muri* abbassano palpebre
e spràngan le soglie nell'arido giro
del losco sfasciume.
Erra, tra polvere e péste,
il gonzo pecorume
dei ragazzi di scuola,
e, palloncini sugli spaghetti, oscilla
dai corpi smilzi il vuoto delle teste:
dietro mi stringo con passo caduto,
vittima CHE SI IMMOLA
AL SACRIFICIO MUTO.
Sbirciano i *passanti*,
sbribónano i CAVALLANTI,
e dalla loro scontentezza
nessuno vorrebbe il mio officio.
Ma chi nel borro impeciato
sorger libero e terso mi vede,
e fuggire dal fiato e dal piede
l'arso dèmone bigio?
Sgorgo, inalveo, verso
fra murmuri e spruzzi al meriggio
nell'aria l'effuso tesoro
del vivido corso immortale:
risbaldiscono i *passanti*,
schioccano i CAVALLANTI
dai carri nei mozzi sonanti;
gli alberi ondeggian con verdi richiami

l'ombra e le foglie dai tronchi e dai rami,
radiose pupille dai *muri* alle soglie
s'aprono al fiotto vitale
del soavissimo fiume
che stilla e s'assapora
nella freschezza irrequieta
dei ragazzi di scuola,
nell'ascesi segreta
del mio nume CHE SI IMMOLA
AL SACRIFICIO MUTO.

4. *Sospensione e sviluppo discorsivo*

In questo paragrafo proverò a indicare gli esiti più clamorosi delle due grandi funzioni speculari – e non di rado compresenti – della ripetizione, quella cioè di determinare impacci se non proprio arresti nello svolgimento del discorso e quella di promuoverne al contrario lo sviluppo orizzontale, sintagmatico, meditativo o narrativo-descrittivo che sia.

1. *Ripetizioni e sospensione del discorso*

1.1. *Riprese combinatorie di sintagmi e versi*

Per quanto riguarda la prima funzione, i due campioni non possono che essere Campana e Palazzeschi, quest'ultimo almeno fino ai *Poemi*. Nei loro testi si riscontra un uso massivo e combinatorio della ripetizione, per cui vengono iterati e rimescolati, tanto a contatto quanto a distanza, sintagmi, versi e gruppi di versi, riproponendo e in certi casi estremizzando procedimenti analoghi del *Poema paradisiaco*⁶⁵ – soprattutto – e di *Alcyone* (e molto più raramente delle raccolte pascoliane).

Si può partire con un esempio celeberrimo, *L'invetriata*:

La sera fumosa d'estate
Dall'alta invetriata mesce chiarori nell'ombra
E mi lascia nel cuore un suggello ardente.
Ma chi ha (sul terrazzo sul fiume si accende una lampada) chi ha
A la Madonnina del Ponte chi è chi è che ha acceso la lampada? – c'è 5
Nella stanza un odor di putredine: c'è
Nella stanza una piaga rossa languente.
Le stelle sono bottoni di madreperla e la sera si veste di velluto:
E tremola la sera fatua: è fatua la sera e tremola ma c'è
Nel cuore della sera c'è,

10

⁶⁵ Ma le congestioni iterative del *Poema paradisiaco* hanno attecchito anche altrove, come mostra bene questo esempio da Corazzini, patente anche per le scelte lessicali: «vulli portare *due ceri* / nuovi, *due ceri bianchi* c o m e mai // e DUE ROSE – ho i miei piccoli ROSAI / anch'io – DUE ROSE *bianche* c o m e i *ceri*; / sembravano fiorite in monasteri / chiuse, le ROSE, in languidi ROSAI» (*Cappella in campagna*; sul “travaso” delle rose paradisiache nella poesia di Corazzini, cfr. Barberi Squarotti 1989, pp. 185-186). Per un altro campione eloquente si veda la morettiana *Domenica di Bruggia*, con le sue reiterate combinazioni di versi e di intere strofe.

Sempre una piaga rossa languente.

Il sistema iterativo è talmente saturo da renderne impossibile la segnalazione grafica. È notevole innanzitutto che a venire ripetuti siano spesso sintagmi, quindi elementi linguistici di per sé pesanti: da nessi minimi («chi ha», «chi è») a gruppi più ampi («si accende una lampada», «c'è / Nella stanza [Nel cuore]», «una piaga rossa languente», «E tremola la sera fatua»). Queste riprese possono mostrare variazioni, e all'interno il complesso si presenta abbastanza dinamico: «chi ha» ripreso in *contre-rejet* a rilanciare il discorso dopo la parentetica, sintagma «c'è / Nella stanza» simmetricamente spezzato dall'*enjambement* (e in generale «c'è» si sporge sempre sul vuoto di fine verso, benché nel decimo incontri una virgola sintatticamente immotivata)⁶⁶, anadiplosi sintattica enfatizzata dall'inversione al v. 9, di nuovo a sospingere il discorso («E tremola la sera fatua: è fatua la sera e tremola»). Eppure, l'esito globale è quello di un movimento bloccato, che dissolve qualsiasi idea di progressione orizzontale. Un movimento sussultorio, che avanza e indietreggia e in cui le ripetizioni allo stesso tempo aprono e fanno ricadere il discorso, procurando un indubbio aumento di tensione, ma alla fine pur sempre chiuso, suggellato dalla pesante rima identica del sintagma chiave «una piaga rossa languente», a sancire lo scacco della persistente e ferita esclusione dell'io⁶⁷.

Ecco ora un campione, tra i tantissimi disponibili, di Palazzeschi, *Il passo de le Nazarene*:

Nazarene bianche, Nazarene nere.

Del fiume a le rive

si guardan da tanto i conventi,

si guardan con occhio di vecchia amicizia

le piccole torri, una bianca e una nera,

5

le suore s'incontran la sera,

la sera al crepuscolo.

Due volte s'incontran, le bianche e le nere,

⁶⁶ L'altissima frequenza delle iterazioni nelle poesie di Campana rende abbastanza prevedibile la larga presenza di rime identiche. Allo stesso tempo, la diffusione dell'*enjambement* (circa un quinto dei versi colpiti da inarcature di grado forte, secondo lo spoglio di Bertoni 1999, p. 131) fa sì che nella grande maggioranza dei casi l'effetto di blocco che queste corrispondenze rimiche producono risulti sfumato dalla continuità sintattica, e qui – come del resto nei giochi combinatori – Campana riceve ed esaspera un procedimento tipico della poesia dannunziana. Per le rime identiche in Campana, comunque, cfr. ancora Bertoni 1999, p. 132.

⁶⁷ Si adatta perfettamente anche all'*Invetriata* quanto Bonifazi 1973, p. 62 riferiva alla scrittura di Campana in generale, dove «tutto il ritmo va avanti a tratti cadenzati, che ogni volta aumentano, ricadono per poi risalire, fino a chiudere la frase in un cerchio». Più perentorio Coletti 1999, p. 70: «I brani versificati sono un'apoteosi dell'iterazione; essi, più che procedere, paiono tornare ripetutamente su se stessi».

sul ponte, sul ponte che unisce i conventi,
 gli unisce da tanto per vecchia amicizia, 10
 le piccole torri si guardan ridenti
 una bianca e una nera,
 le suore s'incontran la sera,
 la sera al crepuscolo.
 Le piccole chiese al crepuscolo s'aprono, 15
 ne sortono leste le suore ed infilano il ponte;
 nel mezzo s'incontran,
 s'inchinan le bianche e le nere,
 si recan l'un l'altre a la piccola chiesa al saluto;
 vi fanno una breve preghiera 20
 e leste rinfilano il ponte.
 Di nuovo nel mezzo s'incontran,
 s'inchinan le file, una bianca e una nera,
 le suore s'incontran la sera,
 la sera al crepuscolo. 25

Anche qui il gioco combinatorio di lessemi, sintagmi e versi ripetuti tende a saturare il testo creando una trama intricata che contraddice ogni volta gli accenni di sviluppo lineare. La staticità iterativa riflette la medesima staticità e specularità della scena rappresentata. Come spesso accade nel primo Palazzeschi, le azioni compiute dai personaggi sono fissate in un eterno presente incantato e favolistico⁶⁸; in più, nel *Passo de le Nazarene*, la specularità è esaltata dal comportamento simmetrico dei due gruppi di suore, e tale simmetria è posta fin dal verso bimembre anaforico iniziale («Nazarene bianche, Nazarene nere»: le scansioni binarie sul bianco e nero tornano a più riprese, cfr. vv. 5, 8, 12, 18, 23)⁶⁹. Per quanto riguarda i fenomeni iterativi più specificamente deputati alla ricaduta del discorso su se stesso, si veda almeno la triplice ricorrenza dei due versi «le suore s'incontran la sera, / la sera al crepuscolo» (peraltro sempre preceduti dal sintagma «una bianca e una nera»), che chiudono tre dei quattro periodi lunghi della poesia, dando un

⁶⁸ Difficile dire meglio di Pietropaoli 2003b, p. 111: «Gli agenti non sono personaggi, bensì figure evanescenti e fantasmatiche, immobili e condannate a un eterno *replay*, a gesti ossessivamente ripetitivi e illogici, in luoghi che sono palesemente dei non-luoghi, degli “altrove” inaccessibili, spazi fittizi governati da leggi arcane, e regolati da astrusi e insensati geometrismi. Gli “eventi” che vi si consumano non appartengono a questo mondo, al patrimonio esperienziale del lettore. In assenza dello spazio-tempo essi si fissano e congelano in una dimensione piatta e “monotona”: rimandano al mondo unidimensionale delle favole, rassomigliano a dei rituali senza logica, incomprensibili detriti di un tempo magico, dove forse il solo accadere bastava per dare senso alle cose». Per un'efficace descrizione del mondo poetico del primo Palazzeschi, cfr. anche Dei 2002.

⁶⁹ Per una lettura del *Passo de le Nazarene*, e in particolare di come la duplicazione vi agisca a tutti i livelli della struttura, cfr. Savoca 1979, pp. 51-55.

effetto di *refrain* simile a quello della «piaga rossa languente» nell'*Invetriata*.

E tuttavia, se la funzione sospensiva delle ripetizioni agisce in modo simile nei due testi riportati (e in molti altri dei due autori), *L'invetriata* e *Il passo de le Nazarene* sono emblematici anche delle differenze generalmente riscontrabili tra i sistemi combinatori di Campana e quelli di Palazzeschi. Nel secondo il blocco appare perfetto, ordinato e regolare come ordinata e regolare nella sua riproposizione sempre identica è la scena rappresentata, supportata in questo dall'iteratività ritmica ternaria. Questa impressione geometrica manca invece in Campana, dove la struttura appare estremamente instabile, come se fosse sempre sul punto di esplodere. È quasi troppo facile portare come esempio la famosa/famigerata quarta sezione di *Genova*, quella della “visione di Grazia”, su cui la critica ha ampiamente dibattuto, prendendola ora come emblema di scacco e di balbettio poetico (e magari come sintomo di patologia psichica), ora come cosciente elaborazione stilistica e anzi come risultato massimo della sperimentazione campaniana⁷⁰. Non entrerò nel merito della questione; mi limito a far notare come le ripetizioni vi acquistino uno statuto funzionale ambivalente. Posto che esista una forza centrifuga ad attraversare i versi di Campana, non è mai chiaro fino in fondo se le iterazioni la arginino o ne siano un prodotto, se derivino dalla disintegrazione di un ipotetico grado zero lineare o se siano gli estremi baluardi contro l'inarticolato e infine il mutismo. Da una parte, ingolfando il discorso, ne sanciscono il pressoché nullo sviluppo sintagmatico; dall'altra fungono da impulso ritmico di quello stesso discorso, pezze d'appoggio perché venga ogni volta allontanato il fantasma dell'afasia e della dispersione e la parola riparta⁷¹. Riporto i versi di *Genova*, dalla parte centrale della quarta sezione, a titolo illustrativo (c. d. t.):

Delle Chimere nei cieli:
Quando,
Melodiosamente
D'alto sale, il vento come bianca finse una visione di Grazia
Come dalla vicenda infaticabile
De le nuvole e de le stelle dentro del cielo serale
Dentro il vico marino in alto sale,
Dentro il vico chè rosse in alto sale

⁷⁰ Una rassegna delle opinioni critiche su questi versi è in Bonaffini 1979; successivamente cfr. almeno Giovannetti 2001.

⁷¹ Su questa ambivalenza funzionale della ripetizione in Campana cfr. anche Zucchi 2012. Sempre a questo proposito, ma muovendosi su un piano simbolico piuttosto che logico-costruttivo, Giri 2007 sottolinea l'aspetto dinamico dell'iterazione campaniana, la quale rispecchierebbe e insieme attuerebbe quella dimensione del movimento e del viaggio che è fondativa dei *Canti Orfici*.

Marino l'ali rosse dei fanali
 Rabescavano l'ombra illanguidita,
 Che nel vico marino, in alto sale
 Che bianca e lieve e querula sali!
 Come nell'ali rosse dei fanali
Bianca e rossa nell'ombra del fanale
Che bianca e lieve e tremula sali: –
 Ora di già nel rosso del fanale
 Era già l'ombra faticosamente
 Bianca
 Bianca quando nel rosso del fanale
 Bianca lontana faticosamente
 L'eco attonita rise un irreale
 Riso: e che l'eco faticosamente
 E bianca e lieve e attonita sali

Ma lo stesso fenomeno può essere verificato meglio su spezzoni più brevi, come l'attacco, anch'esso celebre, del *Canto della tenebra*:

La luce del crepuscolo si attenua:
 Inquieti spiriti sia dolce la tenebra
 Al cuore che non ama più!
 Sorgenti sorgenti abbiám da ascoltare,
 Sorgenti, sorgenti che sanno 5
 Sorgenti che sanno che spiriti stanno
 Che spiriti stanno a ascoltare...
 Ascolta: la luce del crepuscolo attenua
 Ed agli inquieti spiriti è dolce la tenebra:
 Ascolta: ti ha vinto la Sorte: 10
 [...] ⁷²

Anche qui si ha un proliferare di iterazioni e gli ingolfamenti non mancano, in particolare ai vv. 4-7. Ma proprio la struttura a scalare di quei versi mostra come l'iterazione sia anche ciò che, a ondate, per avanzamenti e riflussi, dà il la all'espansione del discorso, con un susseguirsi persino quasi meccanico di anadiplosi e repliche appositive: «*Sorgenti sorgenti abbiám da ascoltare, / Sorgenti, sorgenti che sanno / Sorgenti che sanno CHE*

⁷² Per la variantistica di questa poesia, che come ovvio coinvolge ampiamente anche i fenomeni iterativi, si vedano Bonifazi 1964, pp. 268-269 e Audisio 1985, pp. 286-290.

SPIRITI STANNO / CHE SPIRITI STANNO a ascoltare...». La rima identica su «ascoltare» sancisce un nuovo blocco (ancora sul tipo dell'epifora di «una piaga rossa languente» dell'*Invetriata*), ma un'ulteriore anadiplosi al v. 8 («Che spiriti stanno a *ascoltare...* / *Ascolta:*»), poi rilanciata con l'anafora al v. 10, usa quello stesso blocco per riavviare la linea sintattica. Di nuovo, tuttavia, la ripartenza non fa a meno di ripetizioni, e i vv. 8-9 non sono che una ripresa con poche variazioni dei due versi incipitari. La logica “musicale” perseguita da Campana, insomma, fa della ripetizione lessicale il mattone primario di costruzione del canto, che vede quindi minata *ab origine* la possibilità di uno sviluppo lineare e razionale⁷³.

1.2. Iterazioni pregnanti a contatto

Questa logica musicale non è comunque l'unico valore che la funzione sospensiva delle ripetizioni sollecita. L'insistenza di iterazioni a contatto può per esempio procurare un aumento di tensione: anche senza scomodare l'amplificazione patetica trattata nel primo paragrafo, è agevole verificare come in tutti gli esempi dai *Canti Orfici* appena riportati il blocco portato dalla replica verticalizzi in modo più o meno marcato il discorso. Gli stessi blocchi possono però anche rafforzare l'aspetto logico-semanticamente del testo: è ciò che accade quando, in presenza di un andamento raziocinante del discorso, un'iterazione a contatto costringa l'attenzione del lettore a soffermarsi su una formulazione pregnante, magari sentenziosa o carica di implicazioni ideologiche.

Alcune delle più celebri dichiarazioni della poesia di Gozzano si costruiscono su poliptoti e figure etimologiche di questo tipo⁷⁴, eventualmente connesse a *geminaciones*. Cfr.: «vive tra il Tutto e il Niente / questa cosa *vivente* / detta guidogozzano!» (*La via del rifugio*), «Ma non *amava* le città lontane / egli che *amò* la terra e i buoni studi / della terra» (*L'analfabeta*), «ma non ho *pianto* / mai, mai per altro *pianto* che il *pianto* di mia Madre»

⁷³ Così Mengaldo 1994, pp. 217-218: «Sembra che il poeta, trovata una formula verbale, se ne faccia trascinare; o anche che voglia ridurre al minimo l'andamento narrativo per esaltare quello lirico, endofasico. Ma in genere è in questione il carattere psicologicamente ossessivo del poeta, e ideologicamente marcato da una concezione ritornante e ciclica dell'esistenza tratta in particolare del suo Nietzsche».

⁷⁴ La ricchezza di figure etimologiche nella poesia di Gozzano è stata segnalata da diversi studiosi (cfr. p. es. Salibra 1972, pp. 48-49 e 89, oppure Casella 1982, pp. 61 e sgg.), senza però soffermarsi troppo sugli esiti stilistico-espressivi. Quella di strutturare dichiarazioni “filosofiche” è una funzione abbastanza diffusa, ma per esempio si trovano anche poliptoti e figure etimologiche dal sapore galante, talvolta raffinatamente civettuolo, soprattutto nelle allocuzioni a (o scambi dialogici con) figure femminili: «“Sento” – *risi* – “di amarle tutte! // Non *sorridete*, Marta?” Non *sorrideva*» (*Il responso*), «quella tua muta corrugata faccia / che par sogni l'inganno od il congedo / e che *piacere* a me par che le *spiaccia...*» (*Il gioco del silenzio*, con anche memoria colta, cfr. Petrarca, *Rvf* CLXXI 8: «che di piacer altrui par che le spiaccia»), «“Oh! Guido! Tra di noi! / Pel mio dolce passato, / in giubba o in isparato / *Voi* siete sempre *Voi...*”» (*Una risorta*).

(*Il responso*), «o Cielo o Terra o Mare, / comincio a dubitare / *se sono o se non sono!*» (*Nemesi*); «e visse quella vita che non vissi» (*I colloqui*, I), «Amore non mi tange e non mi tange», «Amor non mi piagò di quella piaga», «fanciullo triste che sapesti nulla, / chè ben sa nulla chi non sa l'Amore» (tutti da *Convito*), «la patria perduta / che non conobbi mai, che riconosco....» (*Paolo e Virginia*), «il Mondo: [...] la cosa tutta piena di quei “così / con due gambe” che fanno tanta pena», «meglio andare sferzati dal bisogno, / ma vivere di vita!», «Mi piaci. Penso che leggendo questi / miei versi tuoi, non mi comprenderesti, / ed a me piace chi non mi comprende», «ed io non voglio più essere io!» (tutti da *La signorina Felicita*), «Non amo che le cose / che potevano essere e non sono / state» (*Cocotte*), «Fare bisogna. Vivere bisogna / la bella vita dalle mille offerte» (*Un'altra risorta*), «vizioso fanciullo viziato» (*L'onesto rifiuto*), «sia la mia vita piccola e borghese: / c'è in me la stoffa del borghese onesto....» (*In casa del sopravvissuto*).

Il fenomeno tocca diversi autori del *corpus*, per quanto non con la stessa incidenza riscontrabile in Gozzano. Figure etimologiche e/o geminazioni pregnanti si trovano in Saba: «Chi vede te vede una primavera» (*La fanciulla*), «tutto appare / fermo nell'atto, tutto questo andare / ha una parvenza d'immobilità» (*L'ora nostra*), «la mia Lina, / che assai fece soffrire e più sofferse» (*Nuovi versi alla Lina*, 10), «se per farmi morir morta s'infinge» (*L'ultima tenerezza*), «Non ho nulla da fare. Il cuore è vuoto, / e senza il cuore la saggezza è un gioco» (*Dopo la giovinezza*, 1), «Che resta oltre la prima giovinezza, // che poco fa, che a tutto fare aspira?» (*Dopo la giovinezza*, 3).

Ma anche e soprattutto in Moretti, dove rivelano quella «pungente vigilanza intellettuale, che spezza la cantilena e la trapunge di acute formule definitorie» di cui ha parlato Pampaloni (1966, p. XXI): «e vive senza ideale / come un servo della vita!» (*La domenica*), «tu, tu che cerchi un padrone / come io cerco un focolare» (*La domenica dei cani randagi*), «triste son io, perché / la tristezza è il mio pane e la mia piada» (*L'albergo della Tazza d'oro*), «O caro libriccino, / non sei quest'oggi il libro del poeta?» (*Sillabario*), «Forse io sentivo ciò che tu sentivi / tacito nel mio chiuso nascondiglio, / qualche barlume mi giungea dei vivi / sogni che tu sognavi pel tuo figlio» (*Un ricordo*, immaginando la propria vita nel grembo materno), «Ecco dunque la mia prosa, / la mia prosa-poesia. / Non val essa qualche cosa / questa cosa tutta mia?» (*Il giardino dei frutti*)⁷⁵, «Chi la scrisse è il poeta che tu sai, / che è morto e vive per l'eterna gloria, / che morì un giorno

⁷⁵ Evidente l'importanza metapoetica di questa dichiarazione, in particolare per la decisiva epanalepsi con *correctio* «la mia prosa, la mia prosa-poesia». Sul nesso prosa-poesia in Moretti cfr. Anceschi 1977 e Barberi Squarotti 1977.

e non morrà più mai» (*Due poesie*)⁷⁶.

Meno in Palazzeschi: «Gli uomini accorti, / che *passeggiavano* sempre fra i vivi, / non vedono il momento / di *passeggiare* fra i morti» (*La fiera dei morti*), «Ora sono io che comando, / sono io che darò l'ora a te, Ora!» (*L'orologio*). E in Corazzini⁷⁷: «Non mori mai, non morrà più» (di Cristo, *Dai «Soliloqui di un pazzo»*), «non è forse una luce primitiva / questa che vince tutte le altre luci?» (*Alla serenità*), «vissi la lontananza / per vivere d'oblio» (*Ode all'ignoto viandante*); a queste si possono aggiungere le dichiarazioni crepuscolari di *Desolazione di un povero poeta sentimentale*, come «Le mie tristezze sono povere *tristezze* comuni» o «io so che per esser detto: poeta, conviene / *viver* ben altra vita!»⁷⁸.

Sono ovviamente interessanti i casi dei poeti di per sé maggiormente portati a dare una consistenza ragionativa al proprio discorso. Si è detto che nei *Frammenti lirici* sono relativamente rare le ripetizioni semantiche a contatto. Quando queste si verificano, però, la densità concettuale è quasi sempre altissima: «Tu *fosti* e *sei* il desiderio mio / che tramutò gli aspetti / e non mai il suo dio» (II), «e *ritorno*, uguale *ritorno* / dell'indifferente vita», «ma così, cieco e ignavo, / tra *morte* e *morte* vil ritmo fuggente, / anch'io t'avrò fatto» (entrambi da VI), «e non muore e vorrebbe, e non vive e vorrebbe» (XI), «o *mamma*, così *mamma* / da non poterti sapere!» (XII), «*labile cosa* del tempo / fra *labili cose*, io sia» (XXV), «Mentre scalpello in rintronata usanza / a colpo a colpo il tramite dei giorni» (XXXII), «L'essere guardo come *aria* nell'*aria* / vanire» (XLIII), «tra *nere forme forma nera* ho spazio» (XLV), «mentre si *crea* il *creatore* Iddio / per la concreta verità del mondo» (XLVII), «ma nulla è vano / se per qualcuno è dolore: / se la *ferocia* ha modo /

⁷⁶ Il poliptoto sul verbo *morire*, all'interno di un discorso sulla presunta immortalità destinata al poeta, accomuna questi versi con il finale del poemetto *L'immortalità* di Pascoli: «Giova ciò solo che non muore, e solo // per noi non muore, ciò che muor con noi». Peraltro in entrambi i casi l'idea di immortalità assicurata dalla poesia viene rifiutata: travolta dal *vanitas vanitatum* nel poemetto pascoliano, ridotta a causa di tormento per giovani scolari e dunque ripudiata dal poeta stesso nella lirica di Moretti.

⁷⁷ E ancora meno in Govoni, di cui si può al massimo citare questa dichiarazione di emblematica estraneità, da *Il piano*: «e mi par di vivere in un *mondo* / ch'io vedo a traverso d'una lente, / un *mondo* estraneo, strano, e che m'è indifferente / e ch'io invano col mio spleen sondo».

⁷⁸ Queste figure etimologiche con accusativo dell'oggetto interno (del tipo *vivere una vita, cantare un canto, sognare un sogno*, ecc.) sono discretamente diffuse tra i crepuscolari: Govoni: «nella decadenza / del convento *si suonan suoni tetri*» (*Il lamento del tisico*), «che incomincia a *cantare canti tetri*» (*Domenica*; da notare l'identità dell'aggettivo a fine verso); Corazzini: «*Ho pianto* tutti i *pianti* / vostri e ho cantato tutti i vostri canti!» (*Rime del cuore morto*), «qualche piccola fontana / che *piange* un *pianto* eternamente uguale» (*Toblack*); Moretti: «per *viver* quella calda *vita* ancora!» (*Un ricordo*), «come se nel mio cuor tutti *cantassero* / i tre *canti* scolastici» (*Leopardi*); Gozzano: «*risogno* un *sogno* atroce» (*Il sogno cattivo*), «*trillando* un *trillo* gaio di fringuello» (*La Signorina Felicita*). Beccaria 2001c, che le aveva rilevate in Gozzano, rimanda per queste figure etimologiche a D'Annunzio (pp. 228-229); più in generale D'Aquino Creazzo (1989, p. 55) individua opportunamente la fonte di questi moduli, tanto per Gozzano quanto per Corazzini (ma la considerazione può venire estesa agli crepuscolari citati qui), nella *koinè* pascoliano-dannunziana (cfr., in questo studio § III 2, 1.7.). Di «duplice influenza del Pascoli e del D'Annunzio» parla per Gozzano anche Salibra 1982, p. 97.

d'*inferocire*, / l'inganno d'ingannare, / il FALLIR di FALLIRE» (L), «divino è l'esser fra cose che *sono*» (LX), «la mia *forza* costrinsi all'altrui *forza*» (LXIII), «operi come la morte / dove *immortale* è il pensiero» (LXIX).

Spicca infine il caso di Sbarbaro, le cui ripetizioni sospensive, che determinino arresti locali del discorso o che lo contraddicano tramite ritorni circolari e simili, spesso e volentieri si collegano direttamente ai nuclei ideologici della poesia di *Pianissimo*, in termini di scacco esistenziale, vita a-significante, vuoto ritorno dell'identico, ecc. Tenendosi alle repliche a contatto, sono esemplari le epanalessi tautologiche della poesia incipitaria:

E gli *alberi* son *alberi*, le case
sono case, le DONNE
che passano son DONNE, e tutto è quello
che è, soltanto quello che è.

Altrove la *geminatio* tautologica può realizzare una coincidenza degli opposti, sempre all'insegna della consapevolezza di un'equivalente mancanza di significato e di vitalità: «E l'essere e il *non esser*, come l'acqua / e il cielo di questo lago si confondono» (*Ora che non mi dici niente, ora*). Ma si veda un altro esempio, con epanadiplosi e poliptoto: «se oltre le miserie e le tristezze / e le necessità e le consuetudini / *a me stesso* non rimanesi *io stesso*, / oh come non esistere vorrei!» (*Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo*), e un altro con figura etimologica e parallelismo: «Mi cresce dentro l'ansia di morire / senza avere il godibile goduto / senza avere il soffribile sofferto» (*Nel mio povero sangue qualche volta*).

Allo stesso esito concorrono certe figure etimologiche o poliptoti liberi: «Ed alcuno non ho nelle cui *mani* / metter la *mani* con fiducia piena» (*Mi desto dal leggero sonno solo*); così coricandosi accanto a una prostituta: «*Cadavere* vicino ad un *cadavere*»; oppure, rivolgendosi al Dolore passeggero: «mi facesti / tutta la *vita vivere* nell'attimo» (*Io ti vedo con gioja e con paura*); o ancora, più sviluppato: «Sento d'esser passato oltre quel limite / nel qual si è tanto umani per *soffrire*, / e che quel bene non m'è più dovuto, / perché *soffrire* della colpa è un bene» (*Adesso che è passata la lussuria*). Le medesime figure di ripetizione possono marcare anche i rari momenti euforici o di pienezza: «I miei occhi son nuovi. Tutto quello / che *vedo* è come non *veduto* mai», «*Io* non sono più *io*, *io* sono un altro. / *Io* sono liberato di *me stesso*» (entrambi da *Il mio cuore si gonfia per te, Terra*); «Quando traverso la città la notte / *io vivo* la mia *vita* più profonda» (*Quando*

traverso la città la notte)⁷⁹.

A corollario del discorso fatto fin qui, va segnalato che queste concentrazioni iterative si collocano molto spesso nei finali di poesia⁸⁰, dove la posizione esposta favorisce la sollecitazione semantica e ne incrementa la memorabilità. Si tratta peraltro di un ulteriore elemento di continuità che i poeti del primo Novecento mostrano nei confronti della *koinè* pascoliano-dannunziana. Una carrellata parziale, dalla quale sarà comunque possibile verificare i differenti esiti a cui lo stesso modulo viene piegato: Gozzano: «Ohimè! Sul *pianto pianto* nella via / l'implacabilità dell'Universo / ride d'un riso che mi fa paura» (*I sonetti del ritorno*, V), «Ah! veramente non so cosa / più *triste* che non più esser *triste*!» (*L'ultima infedeltà*), «“Fratello triste, cui *mentì* l'Amore, / che non ti *menta* l'altra cosa bella!”» (*Convito*), «ed io *fui* l'uomo d'altri tempi, un buono / sentimentale giovine romantico.... // Quello che fingo d'essere e non sono!» (*La Signorina Felicita*), «Ove sei / o sola che, forse, potrei *amare, amare d'amore?*» (*L'amica di nonna Speranza*), «Vieni! Sarà come se *a te*, per mano, / io riportassi *te*, giovine ancora» (*Cocotte*).

Moretti: «Un uomo di fragile creta, / non senti che nel tuo mondo / tu non sei che un *moribondo* / in un *morente* pianeta?» (*Perché non venite con me?*), «Perché rimango immoto / a *guardar* nello specchio un altro ignoto / che mi *guarda* impassibile, attendendo?...» (*Salone*), «Venni dal buio dell'eterna notte, / e ritornarvi mi convien, chè sola / la *Morte* è, per uccidere, *immortale*!» (*Impazienza*), «Troppo ero vecchio, avevo troppi mesi / per *viver* quella calda *vita* ancora» (*Un ricordo*), «Ma Tu mi *guarderai* forse morire / vedendo un occhio che ti *guarderà*» (*Elegia dei quattro cantoni*).

Rebora: «S'aprì la voragine / della città rombante. *Si lasciarono, / e lasciarono* la giovinezza» (XVII), «oh voce risorgi dal cuore di *ognuno*: / e *ognuno*, dove muore, scoprirà / chi l'attendeva a vivere» (XXXIX), «e dove bene tentai / è un nulla e i cari affetti mi

⁷⁹ Altre figure di ripetizione ipersemanantizzate sono le rime identiche, ancora una volta quasi iconiche della tautologia ontologica: «Assomigli ad un lago *tutto uguale* / sotto un cielo di latta *tutto uguale*» (*Ora che non mi dici niente, ora*), oppure spie di un desiderio frustrato di identificazione etica: «padre, una cosa ti prometterei: / di viver fortemente *come te* / sacrificato agli altri *come te* / e negandomi tutto *come te*, / povero padre, per la fiera gioia / di finir tristemente *come te*» (*Padre che muori tutti i giorni un poco*). Meno marcate ma di un certo rilievo sono poi le ripetizioni grammaticali strutturanti dittologie, *tricola* o veri e propri elenchi (cfr. Marchese 1974, p. 219), che Sbarbaro deputa volentieri al livellamento, spesso negativo e all'insegna della consueta atonia, di termini opposti o comunque divergenti: «Taci, anima stanca *di godere* / e *di soffrire* [...] Nessuna voce tua odo se ascolto: / non *di* rimpianto per la miserabile / giovinezza, non *d'ira* o *di speranza*, / e neppure *di tedio*. # La vicenda *di gioia* e *di dolore* / non ci tocca» (*Taci, anima stanca di godere*), «Io ti vedo *con gioja* e *con paura* / ogni giorno scemare, mio Dolore» (*Io ti vedo con gioja e con paura*), «e come il dì e la notte si ripete / nei suoi disgusti e nei suoi desideri» (*A volte, quando penso alla mia vita*), «Ed aspetto così, *senza pensiero* / e *senza desiderio*» (*Adesso che passata è la lussuria*).

⁸⁰ A livello quantitativo, ciò vale soprattutto per Gozzano e per Moretti, e appena meno per Rebora, Sbarbaro e Saba, dove le ripetizioni supportano bene il momento di concentrazione aforistica e morale tipica della forma dell'apologo, diffusa nel *Canzoniere*; cfr. Portinari 1972, p. 69.

son vani. / Rintrona in me: Come *verrà* domani? / E intanto *viene*» (XLV), «il mio volto s'alza a chiedere / la verità della vita / che l'attimo contrasta / e il *dolor* solo accoglie. / Ma il *dolore* non basta / e l'amore non viene» (LV), «se turbini con Dio / la volontà nutrita / di ricrear nel mondo / questa angoscia gioita / quest'impeto fecondo, / questo veggente oblio: / questa *vita* che è *vita*» (LXXI)⁸¹.

Sbarbaro: «Perduto ha la voce / la sirena del *mondo*, e il *mondo* è un grande / deserto. [Nel deserto / io guardo con asciutti occhi me stesso» (*Taci, anima stanca di godere*), «Ma la mia vera *vita* con te viene / perché quando non soffro neppur *vivo*» (*Io ti vedo con gioia e con paura*), «Allora sotto la bontà dei cieli / *io sono* nudo come quando nacqui; / dietro il sottile velo delle lacrime / allora *sono* solamente *io*» (*Lacrime, sotto sguardi curiosi*), «Io, come un mendicante che venuto / sulla sponda del fiume, sghignazzando / l'unico soldo che possiede *getta*, / per lei la *vita* *getterei* ridendo» (*Io t'aspetto allo svolto d'ogni via*), «Nessuna gioia vale questo amaro: / *poterti fare piangere, potere / pianger con te*» (*Magra dagli occhi lustrati, dai pomelli*).

Chiudo con un paio di esempi a testa per Saba: «La mia città che in ogni parte è *viva*, / ha il cantuccio a me fatto, alla mia *vita* / pensosa e schiva» (*Trieste*), «non *vede* quello che *vedono* tutti, / e quello che nessuno *vede* adora» (*La malinconia amorosa*)⁸², e Corazzini: «Anima, *vano* è questo lacrimare, / *vani* i sospiri, *vane* le parole / su quanto ancora in te viveva ieri» (*Toblack*, con la consueta enfasi data dalle anafore), «Verranno le sorelle a riguardare / su la soglia deserta se non *torni*, / dolce il fratello dei lontani giorni / ancora e sempre... e non potrai *tornare*» (*Il fanciullo*).

2. Ripetizioni e sviluppo del discorso

Al polo opposto dello spettro funzionale si hanno le ripetizioni a contatto (o a breve di-

⁸¹ Di clausole intellettualistiche e asseverative nei *Frammenti lirici* parla Contini 1974, pp. 4-5 e 7.

⁸² Così Mengaldo (2008, p. 179) sulla figura etimologica in quasi-rima che chiude *Trieste*: «In Saba, una volta di più, fra attitudine “pensosa e schiva” dell'individuo e vita collettiva vi è integrazione, raggiunta e non solo cercata [...], come mostra anche la figura etimologica che scocca tra *viva*, appartenente alla città, e *vita*, al soggetto» (c. d. t.). Altrove Saba ottiene chiuse sentenziose tramite parallelismi e iterazioni grammaticali: «In una capra dal viso semita / sentiva querelarsi *ogni altro* male, / *ogni altra* vita» (*La capra*), «Qui degli umili sento in compagnia / il mio pensiero farsi / *più* puro dove *più* turpe è la via» (*Città vecchia*), «E chi mi avrebbe detto la mia vita / così bella, con *tanti* dolci affanni, // e *tanta* beatitudine romita!» (*Dopo la tristezza*), «Ora lo cerco in ciechi labirinti / d'inferno, e so *ch'esser* non può lontano / ma *che* sperarlo è vano» (*Il bel pensiero*). Il fenomeno è presente anche nell'altro poeta del *corpus* che sui parallelismi e sulle iterazioni grammaticali fonda gran parte del proprio discorso, vale a dire Rebora: «le mete non raggiunte *dalla* vita, / tocche saranno *dall'*arcana morte» (XV), «*ma* nel giorno, perverso è ciascuno: / *ma* la sera, dal senso brutale, / dal tedio astioso di male / non scampa nessuno» (XXIX), «[Dio] *se* scende, ignoto tramonta / nell'ingannevol natura; / *se* monta, vuoto svapora nel nulla» (LXVI).

stanza) che favoriscono l'evoluzione narrativa o riflessiva del testo. Come per D'Annunzio e Pascoli, i moduli iterativi privilegiati da questo punto di vista sono quelli inquadrabili nel dominio dell'anadiplosi latamente intesa, quale fenomeno di ripetizione che, indagando su un termine, ne fa al tempo stesso il punto di rilancio del discorso.

2.1. *Anadiplosi*

L'anadiplosi in senso stretto – metrica o anche solo sintattica – è ovviamente, in quanto figura di ripetizione quasi archetipica (come, benché in misura maggiore, l'anafora), rilevabile in tutti i poeti del *corpus*. Segnerò qui alcune particolarità d'uso. Per esempio, tenendosi a un dato esteriore, i poeti che più di frequente strutturano i loro testi in strofe sfruttano il meccanismo di rilancio dell'anadiplosi associandolo spesso allo stacco interstrofico, secondo il modello delle *coblas capfinidas*. Il modulo, già pascoliano e dannunziano, si ritrova spesso in Gozzano e Moretti, ma anche discretamente in Corazzini e Saba. Giusto un paio di esempi a testa: «una città fittizia / quali si vedon *nelle vecchie stampe*, // *le vecchie stampe* incorniciate in nero» (Gozzano, *L'analfabeta*), «Ti rifarò bella / come Carlotta, come Graziella, / come tutte le donne *del mio sogno!* // *Il mio sogno* è nutrito d'abbandono» (Gozzano, *Cocotte*); «e Garibaldi e il Passatore e Giusti / alle pareti... e c'è *la signorina*. // *La signorina* che arrossisce un poco / pur sorridendo dai grandi occhi mesti» (Moretti, *L'albergo della Tazza d'oro*), «Non fornicare, non fare... *che cosa?* // “*Che cosa?*” or chiedo tremando a me stesso» (Moretti, *Sesto comandamento*); «e un vuoto desolato nel suo *nido*. // *Nido*, ché, all'alba sempre una leggiadra / bocca» (Corazzini, *Il fanale*), «e il mare, / sotto, *cantava*. // *Cantava* l'azzurro amante» (Corazzini, *La finestra aperta sul mare*); «e mi piace da presso riguardare / la tua *conquista*. // *Ti conquististi* la casa a poco a poco» (Saba, *A mia figlia*), «Ma poi altro che un bacio non so darti / *quando t'ascolto*. // *Quando t'ascolto* parlarmi d'amore» (Saba, *Nuovi versi alla Lina*, 13).

2.1.1. *Anadiplosi narrativa*

Al di là del generico rilancio, è difficile individuare una funzione privilegiata dell'anadiplosi; in Moretti e in Gozzano spicca però un impiego in direzione narrativa, per cui la

figura diventa uno strumento utile a far scorrere il racconto, mentre ne rafforza la coesione⁸³. Naturalmente, i lunghi poemetti sono i luoghi più gettonati, e l'anadiplosi può tanto far proseguire il testo su binari narrativi, quanto gestire cambi di piano del discorso, magari introducendo la riflessione o passando dal narrato al dialogato. Cfr. da *Paolo e Virginia*:

sull'ora boschereccia
numeravamo l'ora il giorno l'anno:
– Quant'anni avrete poi? – Quanti n'avranno
quei due palmizi dispari, alle soglie.... –

Or ecco sollevarsi la *Tempesta*,
una *tempesta* bella e artificiosa
come il Diluvio delle vecchie tele.

– Virginia è là! Salvate il *San Germano*!... –

VIII

Il San Germano affonda. I marinai
tentano indarno il salvataggio. [...]

Dalla *Signorina Felicita*:

[...] Era una cena
d'altri tempi, col gatto e la falena
e la stoviglia semplice e fiorita
e il commento dei cibi e Maddalena
decrepita, e la siesta e *la partita*....

Per *la partita*, verso ventun'ore
giungeva tutto l'inclito collegio
politico locale: [...]

E vidi la tua bocca sillabare

⁸³ L'anadiplosi in funzione narrativa è comunque riscontrabile anche in Saba: «Non cercava al *suo gioco* compagnia; / ed il *suo gioco* era trarre dal sasso / schegge e scintille a colpi di scalpello» (*Il fanciullo*), «– pensavo – e non venisse più domani? / E domani non venne. Fu un dolore» (*Un ricordo*), «mentre il beccaio, rimontato lesto / a cassetta, ogni donna che s'affacci / manda *saluti*; ella ai *saluti* e al gesto // risponde» (*Nel chiasso*).

a poco a poco le sillabe: giuro.

Giurasti e disegnasti una ghirlanda
sul muto, di viole e di saette, [c. d. t.]

Dall'*Amica di nonna Speranza*:

[...] “Fu lui a donarmi quel libro,

ricordi? che narra siccome, amando senza fortuna,
un tale si uccida *per una, per una* che aveva il mio nome.”

V

Carlotta! nome non fine, ma dolce che come l'essenze
resusciti le diligenze, lo scialle, le crinoline....

Per quanto riguarda Moretti, prenderò gli esempi dal *Sogno di Pasquetta*, poemetto del
Giardino dei frutti dove l'anadiplosi, prevedibilmente, ha ampio spazio:

Daria gridava: «Vieni qua, Pasquetta... *Ti vuole*
(le debbo proprio dire che sei tu che la *vuoi?*),
ti vuole lui, Vittore...» Eran là fra le aiuole

egli sostando a chiedere un suo premio d'amante
con quei suoi ceruli occhi traditori... «*Pasquetta!*»

Pasquetta era la serva di diciott'anni: buona,
timida e non ancora dirozzata del tutto:

Ed ella *amava*. *Amava* lui: Vittore. Solea
dirglielo quando il giovane le voltava le spalle...

Lo vede pur colei che ora *dorme*, Pasquetta!

III

Dormiva? No. *Sognava*. No. O *dormiva* e *sognava*,

ella dovea rispondere a un mondo di persone

ch'erano (che stranezza!) sempre la stessa: *lui*.

Lui, Vittore: ma adesso era ben solo; e un solo gesto ed un sol sorriso con lui. Si avvicinava:

#

amore, amore, amore, sempre amore; e la schiava lo consigliava invece d'*amar* la signorina...

LUI

Amare lei! Che dici mia bella bambinella!

#

le chiese un bacio, un altro... Oh s'ella seppe darne!

Oh s'ella seppe amare tra veglia e dormiveglia,
pur rimanendo stesa nel suo lettuccio gramo,
pur non avendo MAI, MAI nemmeno per celia,
fatto all'amore e detto, nemmeno per celia, *t'amo!*

T'amo dicevan ora le sue labbra e il suo cuore [c. d. t.]

#

un cieco starnazzare rapido e intermittente,
il vibrar d'un acuto spasimo che seguì
l'atto selvaggio, e *poi... poi* la morte: più niente.

Sempre in contesti narrativi, l'anadiplosi – qui latamente intesa – aiuta spesso a regolare gli scambi dialogici, creando punti di ripresa tra battuta e battuta e vivacizzando o drammatizzando la sequenza (il punto di riferimento più prossimo potrebbe essere Pascoli, che come si è visto ama servirsi di questi collegamenti). Ancora da Gozzano: «“È geloso?” – “Geloso? Un finimondo!...”», «“Non tema! *Parto*” – “*Parte?* E va lontana?” / “Molto lontano...», «“*Dove andrà?*” – “*Dove andrò!* Non so...», «“Sono partite...” – “E non le salutò!...” / “Lei devo *salutare*, quelle no» (tutti questi esempi dalla *Signorina Felicita*), «“È bello?” – “Non bello: tutt'altro.” – “Gli piacciono molto le donne...» (*L'amica di nonna Speranza*), «Fare bisogna. Vivere bisogna / la bella vita dalle *mille offerte*.” // “Le *mille offerte*... Oh! vana fantasia!», «“Amico neghittoso, a che mai *pensa?*” // “Penso al Petrarca che raggiunto fu / per via, da Laura, com'io son da Lei...”» (entrambi da *Un'altra risorta*). E da Moretti: «Oh con un uomo là mi tradirai!” / “No, no, Molteni!” “Puoi giurarlo?” “*Giuro*”» (*Convitto del Sacro Cuore*), «[PASQUETTA] Pasquetta... / [LUI] Sì: Pasquetta, mia bella bambinella!» (*Il sogno di Pasquetta*, il maiuscoletto nelle didascalie

è del testo), «e poi le dice: “*Sai?* Sono incinta.” // “Lo so,” risponde piano Maria», «“E tu” le chiede “come ti senti?” / “Io? *Tanto* bene!” “*Tanto?*” “Sì, *tanto!*”», «“Cara, come ti senti?” / “*Bene.* E tu?” “*Bene.*” “È vero?” “È vero.”», «“Elisabetta...” “Maria...” “*Domani...*” / “*Parti domani?*”» (tutte da *La visita a Santa Elisabetta*)⁸⁴.

Si è già accennato che questo tipo di ripetizione, di connessione dialogica tramite anafore, anadiplosi e talvolta epifore, abbonda anche in Palazzeschi, altro poeta che non disdegna l’anadiplosi come meccanismo di scorrimento narrativo. Un testo emblematico per tutti, *Lo sconosciuto*:

- *L’ài veduto* passare stasera?
- *L’ò visto.*
- *Lo vedesti* iersera?
- *Lo vidi, lo vedo* ogni sera.
- Ti GUARDA?
- Non GUARDA da lato,
- #
- E dopo il tramonto egli passa.
- *Solo?*
- *Solo.*
- Vestito?
- Di nero, è sempre vestito di nero.
- [...]
- E passa *ogni sera*?
- *Ogni sera.*
- Uguale?
- Uguale.

2.1.2. Anadiplosi lirica

Quanto detto finora non toglie che l’impiego più frequente dell’anadiplosi avvenga in direzione lirica. Al punto 1.1. di questo paragrafo si è visto come in Campana questa figura possa avere il compito di reggere l’espansione concentrica del discorso, apportando allo stesso tempo un incremento di tensione. Anche in Rebora, che pure segue una logica molto più razionale, le anadiplosi, oltre a essere relativamente rare, puntano soprattutto

⁸⁴ Si veda poi questo scambio da Saba, con il dialogo tra il poeta tradito e Lina: la donna risponde al marito riprendendo la parola chiave della sua battuta ma, se non proprio rovesciando, riorientandone il senso (la ripetizione coincide di fatto con la figura dell’antanaclasi, soprattutto nel primo caso): «Dico: “Son vile...”; e tu: “Se m’ami tanto / sia benedetta la *nostra viltà*” / “... ma di baciarti non mi sento STANCO”. / “E chi si STANCA di felicità?”» (c. d. t.).

all'intensificazione drammatica o alla messa in evidenza dimostrativa. Cfr. per esempio: «s'ingorga il minuto e ritorna / con àlito morto *l'idea*, / *l'idea* che quando ritorna / un fatto trascina; e per sempre» (VIII), o «sono un pilota che ha perso *la via*, / *la via* buona del tuo cuore, o mamma!» (L). Così anche in Sbarbaro, benché con tutt'altra temperatura emotiva: «Invece *camminiamo*, / *camminiamo* io e te come sonnambuli» (*Taci, anima stanca di godere*), «prender congedo dalla *dolce* terra: / *dolce* così non mi sarà mai parsa...» (*A volte quando guardo la mia vita*). E così, sempre *mutatis mutandis*, soprattutto togliendo in densità ragionativa, in Govoni: «Ah non guardate *quelle macchie* rosse, / *quelle macchie* di cui ò pieni gli occhi!» (*Il lamento del tisico*), «con cui a Pasqua si coloran / graziosamente *l'uova benedette*. / Oh *l'uova* buone che nei pomeriggi andremo insieme / a levare dai nidi di paglia» (*In morte di Sergio Corazzini*). Proprio Corazzini dà ulteriori esempi di quest'uso della figura: «come la terra d'una *fossa*, / la *fossa* ch'ogni mia speranza accoglie» (*Il cuore e la pioggia*), «Le mie gioie furono *semplici*, / *semplici* così, che se io dovessi confessarla e te / arrossirei» (*Desolazione del povero poeta sentimentale*)⁸⁵.

Un'ultima considerazione. La dialettica di stasi e movimento connaturata all'anadiplosi è particolarmente apprezzabile negli attacchi e nelle chiuse di testo. Nel primo caso, la ripetizione consente quel tanto di indugio lirico e di intensità emotiva senza inceppare il discorso nascente:

O il tetro Palazzo Madama...
la sera... la folla che imbruna...
Rivedo *la povera cosa*,

la povera cosa che m'ama:
la tanto simile ad una
piccola attrice famosa.

[Gozzano, *Un rimorso*]

Ebbene, anima mia, *sali*
sali con me dove vuoi,

⁸⁵ Naturalmente, anche i poeti "narratori" del punto precedente esibiscono un buon campionario di anadiplosi liriche: «Fino alla tomba il tuo gelido cuore / porterai con la tua sete *fanciulla*, / *fanciullo* triste che sapesti nulla, / chè ben sa nulla chi non sa l'Amore» (Gozzano, *Convito*, con *gradatio*), «paura che le tue mani / in una mossa pietosa / mi domandino *che cosa*, / *che cosa* farò domani!» (Moretti, *Datti pace!*), «La figlia è su la soglia ancora / de la casa ove s'aggira *il vento*: / solo *il vento*. / *Il vento* che porta i lamenti lontani / all'ombra di croci» (Palazzeschi, *La figlia del Sole*), «Sulla tua sponda lastricata l'erba / cresceva, e cresce nel ricordo sempre; / sempre è d'intorno a te sabato sera» (Saba, *Il torrente*, anche qui con *gradatio*).

librati a volo... Non puoi?⁸⁶

[Moretti, *Sali!*]

L'ultimo cencio
di questa povera *gloria!*
Gloria che fu augusta matrona,
ed ora non è più
che una tristissima
vecchia stracciona.

[Palazzeschi, *Vittoria*]

Nei finali, la replica dà enfasi drammatica al termine ripetuto e al tempo stesso permette di scaricare la tensione sull'ultimo segmento frastico, tendenzialmente più fluido dopo la pausa metrica e/o sintattica che aveva dato luogo all'anadiplosi:

Amanti! *Miserere*,
miserere di questa mia giocosa
aridità larvata di chimere!

[Gozzano, *Paolo e Virginia*]

E da un organo di Barberia
oh poter comperare *un soldo* d'allegria,
un povero *soldo* di malinconia!

[Govoni, *Ferrara*]

Ma quegli che ama solo il suo passato
vi pensa e piange con dolente metro,
e *legge... legge* il vostro nome dietro
alla Madonna del Sassoferrato...

[Moretti, *La Madonna...*]

Soltanto la nebbia leggera
tranquilla rimane al suo giorno di *festa*:
la *festa* del grigio è stamane!

[Palazzeschi, *Festa grigia*]

strisciò la notte,
scivolò la partenza,
s'aprì la voragine
della città rombante. *Si lasciarono*,
e *lasciarono* giovinezza.

[Rebora, Fr. XVII]

⁸⁶ Di Moretti si segnala anche l'anadiplosi di «che vale», che dopo aver marcato l'attacco della lirica eponima («Chinar la testa *che vale*, / *che vale* fissare il sole») assume la forma «Chinar la testa *che vale?* / e *che val* nova fermezza?», replicata identica in diversi *incipit* della seconda sezione di *Poesie scritte col lapis*, le cui liriche «diventano così litanie di tristezza, diverse eppure identiche, scandite lentamente dal poeta» (Livi 1986, p. 185).

Quieta è la messe, verso l'infinito
(Quieto è lo spirito) vanno muti carmi
A la notte: a la notte: intendo: Solo
Ombra che torna, ch'era dipartito.....

[Campana, *Immagini...*]

La vicenda di gioia e di dolore
non ci tocca. Perduto ha la voce
la sirena del *mondo*, e il *mondo* è un grande
deserto.

Nel deserto

io guardo con asciutti occhi me stesso.

[Sbarbaro, *Taci, anima stanca...*]

meglio saziare sol per gli occhi il cuore,
e attendere, se mai torna, *l'amore*;

l'amor che ci fa nostri anche delusi,
e quando canta, canta ad occhi chiusi.

[Saba, *Dopo la giovinezza* (1)]

2.1.3. Riprese libere con seconda occorrenza in attacco di strofa

Tra le connessioni interstrofiche, ha una buona diffusione nel *corpus* anche il fenomeno – soprattutto pascoliano come si è visto (§ II 5, 2.1.2.) – di ripresa in attacco di strofa di una parola o sintagma presente in posizione libera nella strofa precedente. La replica può conferire al termine in questione uno spessore semantico ulteriore, oppure può semplicemente sfruttarlo come punto d'appoggio per far ripartire il discorso. Un esempio a testa, tenendo presente che poeti meno propensi alla divisione in strofe, come Palazzeschi, Campana o Rebora, possono comunque sfruttare il meccanismo collocando la seconda occorrenza all'inizio di verso e di periodo (vd. qui sotto i versi da *I prati di Gesù* di Palazzeschi e dalla *Petite promenade du poète* di Campana):

[...] Lungo i chiari fiumi
canteremo le più vecchie canzoni
e sarà dolce non seguirne il senso.

Le *canteremo* solo perché possano
inavvertite piangervi le nostre
anime, un poco. [...]

[Corazzini, *Elegia*]

S'ode un latrato e un passo, si schiude cautamente

la porta.... In quel silenzio di chiostro e di caserma
vive *Totò Merùmeni* con una madre inferma,
una prozia canuta ed uno zio demente.

II

Totò ha venticinque anni, tempra sdegnosa,

[Gozzano, *Totò Merùmeni*]

Chiese un bel bimbo alla sua bella mamma:
Che vorrà dire l'*emme* della mano?
Ella lo strinse forte al petto e piano
gli disse: Mamma.

Il bimbo crebbe, e quando la sua via

[Moretti, *M.M.M.M.*, c. d. t.]

È una perpetua continua processione
di *centomila persone*
ogni giorno, che a quel prato
s'aggiran torno torno
per ore e ore.

Centomila persone

che s'intrecciano, s'incontrano,

[Palazzeschi, *I prati di Gesù* (V)]

Domattina bisogna *alzarsi* presto a fare il pane.

Un *s'alza* da sedere e spoglia la lumiera
della veste cartacea del verde paralume

[Govoni, *L'ora di notte*]

Quanta malinconia di primavera
passa nell'aria, mentre *guardo* a un lento
suono animarsi figure di cera!

Guardo fin che l'angoscia è in me perfetta,
e il senso della vita ho rinvenuto.

[Saba, *Al Panopticum*]

Virtù ti crea che non par segreta,
ma il ritmo snuda l'*amor che* discende
dall'universo a rivelar la meta:

amor che nel cammino nostro accende
l'inconsapevol brama triste o lieta,

[Rebora, Fr. XVI]

Me ne vado per le *strade*
Strette oscure e misteriose:
Vedo dietro le vetrate
Affacciarsi Gemme e Rose.
Dalle scale misteriose
C'è chi scende brancolando:
Dietro i vetri rilucenti
Stan le ciane commentando.

.

La *stradina* è solitaria:
Non c'è un cane: qualche stella

[Campana, *La petite promenade...*]

M'irrita tutto ciò ch'è necessario
e consueto, tutto ciò che è *vita*,
com'irrita il fuscello la lumaca
e com'essa in me mi ritiro.

Ché la *vita* che basta agli altri uomini
non basterebbe a me.

[Sbarbaro, *Sempre assorto...*]

Un impiego particolare del modulo, anche questo messo già in campo da Pascoli, consiste nell'associare alla ripresa la connessione di due lessemi o sintagmi. In questo modo l'attacco strofico (o di periodo) diventa un luogo di più marcata sintesi coesiva del discorso nel momento stesso in cui questo viene riavviato dopo l'interruzione:

È in fondo alle scale
l'enorme *lanterna*
di ferro battuto
dalla luce eterna
che tutto il suo foco à spremuto.
Lanterna dalla luce eterna,
non potresti rischiarare,

[Palazzeschi, *La lanterna*]

Ma vieni, dunque! È tanto che ti aspetto.
Sai che tu troverai alcune novità...
Oh la mia *casa*, no (è sempre quella!),
non credere che per incanto
si sia tramutata in una reggia!
È sempre quella vecchia *casa* lunga
dal tetto nero nero

[Govoni, *In morte di Sergio...*]

La *Luna*, prigioniera fra le sbarre,
imitava con sue luci bizzarre
gli amanti che si baciano in eterno.

Bacio lunare, fra le nubi chiare
come di moda settant'anni fa!

[Gozzano, *La Signorina Felicita*]

Forse io ricordo un dolce tempo ch'ero
tutto tuo, del tuo corpo e del tuo cuore,
quando non era in te vivo *pensiero*
che non fosse di mia vita un bagliore.

Forse io sentivo ciò che tu sentivi
tacito nel mio chiuso nascondiglio;
qualche barlume mi giungea dei vivi
sogni che tu sognavi pel tuo figlio:

#

Pensandomi, sognandomi, tu davi
al mio viso la sua fisionomia,

[Moretti, *Un ricordo*]⁸⁷

Però, se *il minuto* non trova
il suo solco e s'ingorga,

#

nel mezzo si stipano E TORNA
CON ÀLITO MORTO il lor peso:
s'ingorga il minuto e RITORNA
CON ÀLITO MORTO l'idea

[Rebora, Fr. VIII]

La febbre della vita
Pristina: e *per i vichi* lubrici di fanali il canto
Instornellato delle prostitute
E dal fondo il vento del mar senza posa.

⁸⁷ Moretti mostra anche un discreto campionario di un altro stilema pascoliano relativo ai collegamenti interstrofici, ossia la ripresa in attacco di strofa di un termine della strofa precedente, ripresa a cui però viene subito fatta seguire una pausa sintattica medio-forte, con leggero arresto del flusso discorsivo e messa in rilievo del termine ripetuto. Qualche esempio: «Va, *fuggi* via, tu che sai / le glauche strade del mare! / *fuggi* via! non ti stancare / mai, non ti stancare mai! // *Fuggi!* È il mio grido supremo» (*Non ò remo*), «Oggi noi pur facciamo compagnia / alla gabbietta od alla pentolaccia! // *Oggi...* noi siamo tristi: ed è così» (*Giovedì*), «mentre l'anima nostra invano sogna / un po' d'amore e di felicità. // *Amore!* Vecchia fola e vecchia tresca» (*Elegia dei libri perduti*), «ah, ti rivedo come non t'ho vista / nei sogni, e *ridi* sfrontata e mi tocchi, / signorina dal bel nome d'artista! // *Ridi.* Ridesti anche al quattordicenne» (*Diva*).

*

Per i vichi marini nell'ambigua

Sera cacciava il vento tra i fanali

[Campana, *Genova*]

2.2. Poliptoti e figure etimologiche in funzione argomentativa

In alcuni poeti le iterazioni a contatto libere quanto a posizione e variate quanto a forma possono servire a sostenere lo sviluppo ragionativo del discorso, accompagnando l'evoluzione del pensiero e dunque riducendo al minimo l'effetto di blocco informativo che la replica porta *naturaliter* con sé, con tutto quello che può derivarne in termini di potenziale centrifugo rispetto a un ideale grado zero prosastico, fondato sull'addizione di differenze.

Ripetizioni simili si ritrovano più o meno in tutti gli autori del *corpus*⁸⁸, come del resto erano presenti sia in D'Annunzio che in Pascoli. La loro incidenza è particolarmente notevole, però, nei tre poeti più propensi alla riflessione in versi, ossia Rebora, Sbarbaro e Saba. Per quanto riguarda il primo, in realtà, la frequenza del modulo non è altissima, soprattutto in rapporto a quanto sarebbe lecito attendersi da una poesia così fortemente speculativa. Il fatto è che – come visto nei punti precedenti – la costruzione del ragionamento nei *Frammenti lirici* tende a essere abbastanza rigida, organizzata com'è in continui parallelismi e simmetrie. Ciò fa sì che le ripetizioni, anche quelle a supporto dell'argomentazione, siano più marcate sul piano posizionale: quindi molte anafore, per esempio, ma in generale moltissime iterazioni parallelistiche che comunque tolgono un po' di scioltezza orizzontale, "prosastica", al discorso. Si aggiungano gli altri rilievi fatti sulla tecnica

⁸⁸ Una rassegna: «Sognare! Il sogno allenta / la mente che prosegue: / s'adagia nelle tregue / l'anima sonnolenta» (Gozzano, *La via del rifugio*), «Un ragno tesse la sua tela folta / per il mio teschio e nella tela stanno, / morte stecchite, le idee d'una volta» (Corazzini, *Dai «Soliloqui di un pazzo»*), «ed è la morbida impressione / d'essere come un bambino malato / in mezzo a tanti bei *giuocattoli*, in prato; / e che *giuoca*, ma senza animazione // e per forza, ma che desiste / stanco di non potersi divertire» (Govoni, *Il piano*), «Perché credé trovar pace e ristoro / e sapere *leggendo* le parole / d'un piccol libro? *Legga* ora nel sole» (*Canto libero di un giorno d'ozio*). Nel caso di Palazzeschi la riflessione assume spesso movenze ironiche, quando non irritanti e aggressive, o paradossali: «Dimmi, *che vita vivi tu?* / *Che vita vivo io?* / Strane vite tutte e due!» (*Lo specchio*), «I poeti *cantano* / malinconicamente / questa fiera; / tutti alla stessa maniera, / questa giornata grigia o nera. / (Ma si può benissimo *cantare* / anche in un'altra maniera)» (*La fiera dei morti*), «Che *sole* volete che ci brilli / in una simile città? / Un povero *sole* / che di *sole* non à / più che la forma di tondo» (*La Città del Sole Mio*), «Una *ciociara* in lutto! / Mi sembra... come un contrattempo, / mi sembra che il lutto / debba essere / tutto la negazione delle *ciociare*; / eppure porteranno il lutto / anche le *ciociare*; / ma non me le so figurare» (*La ciociara in lutto*), «Sei stato tu, tu che à segnata già *l'ora*, à creduto che fosse quella! / Ahahahahah! / No, non era quella, / è quella che so io! / *Ora* sono io che comando, / sono io che darò *l'ora* a te, *Ora!*» (*L'orologio*), «Pio Decimo à le sue, / come ogni buon uomo alla moda, / due ottime *sorelline* / colle quali andare a spasso per la mano / nei giardini del Vaticano. / Giovanni Pascoli, / ch'è il primo poeta d'Italia, / à anche lui la *sorellina*, / ne à una, ma che ne vale due. / Le belle cenerine / sono le mie *sorelline*» (*Ginnasia e Guglielmina*).

iterativa reboriana, come la relativa scarsità delle ripetizioni semantiche o la tendenza, quando queste vengono impiegate, a stringerle in concentrazioni pregnanti e memorabili: tutto ciò motiva almeno in parte la non ampia diffusione di poliptoti e figure etimologiche più liberi e dalla funzione progressiva, che in ogni caso non mancano affatto e anzi, quanto a frequenza relativa, superano quelle di tutti gli altri poeti del *corpus*, Saba e Sbarbaro esclusi. Qualche esempio:

S'avvien che forma in noi rimanga al corpo
mentre lo tesse e *muta* il sangue nuovo,
dove sarà nel *tramutar* crudele
l'interno paragon della certezza? [Fr. X]

Viver la *sento*; e nel baleno aperto,
le prove conosciute e la natura
mi fan del *sentimento* un desiderio
di cambiar modo e ventura; [Fr. XII]

E mentre ti levi a tacere
sulla *cagnara* di chi legge e scrive
sulla malizia di chi lucra e svara
sulla TRISTEZZA di chi soffre e acceca,
tu sei *cagnara* e malizia e TRISTEZZA,
ma sei la fanfara
che ritma il cammino, [Fr. XLIX]

[...] Io non *penso*,
ma il *pensiero* da sé batte un ricordo
assiduo con lo stesso tasto sordo. [Fr. LIV]

In Saba questo tipo di ripetizione sostanzia il momento riflessivo-morale che nella sua poesia tipicamente segue o accompagna quello dell'apprensione sensibile delle forme del mondo (la «devozione seria e assorta per gli aspetti in cui il mondo si rivela» di cui ha parlato Debenedetti 1969, p. 127), secondo quel binomio di «visione e sentenza» descritto da Bärberi Squarotti 1960c (e sempre Debenedetti 1999, p. 1075 notava che «in Saba le cose che si fanno poesia non sono soltanto viste o sentite», ma «sono anche pensate»). A questo proposito, se lo stesso Bärberi Squarotti aveva individuato nella rima la tecnica privilegiata di mediazione tra i due piani, talvolta anche la ripetizione ricopre un analogo ruolo di passaggio. Si prenda *La capra*:

Ho parlato a una capra.
Era sola sul prato, era legata.
Sazia d'erba, bagnata
alla pioggia, *belava*.

Quell'uguale *belato* era fraterno 5
al mio dolore. Ed io risposi, prima
per celia, poi perché il dolore è eterno,
ha una VOCE e non varia.
Questa VOCE sentiva
gemere in una capra solitaria. 10

In una capra dal viso semita
sentiva querelarsi ogni altro male,
ogni altra vita.

Giustamente Bàrberi Squarotti (1960c, pp. 138-139) ha messo in rilievo il ruolo delle rime nella «intensissima trasfigurazione del particolare descrittivo in simbolo universale» che caratterizza il testo. Ma è evidente come la stessa funzione sia svolta altrettanto bene dalle ripetizioni. La figura etimologica «belava» - «belato» ai vv. 4-5 collega le due strofe e già segna il primo scarto dalla pura narrazione alla riflessione soggettiva, che mette in rapporto «quell'uguale belato» al dolore dell'io. Il periodo successivo (vv. 6-8) riprende il racconto saldandolo però con un'ulteriore generalizzazione raziocinante, e anche qui il poliptoto «al mio dolore» - «il dolore» compie il processo di astrazione del lessema chiave. Un'altra ripetizione media il cambio di periodo e di piano che segue: la «voce» del dolore universale è calata nel quadro referenziale, è «questa voce» che l'io avverte nel belato della capra (vv. 8-10). Ancora una replica, questa volta della figura principale del componimento (vv. 10-11), scavalca il secondo stacco strofico e prepara il momento sintetico-sentenzioso, che come spesso accade Saba concentra nella terza e ultima strofa del testo (e il parallelismo «ogni altro male, / ogni altra vita» contribuisce all'icasticità della conclusione).

Anche quando non presiedono al passaggio tra i due momenti, comunque, poliptoti e figure etimologiche acquistano spesso una forte connotazione raziocinante. Qualche esempio tra i molti disponibili: «sentono come me che non discerno / fra il *pensato* ed il vero. / E chi sa che a sua immagine il *pensiero* / non muti fino le cose passate» (*La bugiarda*), «non so se *rattristarmi* oggi dovrei, // se lieto andar quasi di vinta prova: / son

triste, e fa una sì bella giornata; / sol nel mio cuore c'è il sole e la piovra. // D'un lungo inverno so far primavera; / dove la via nel sole è una dorata / striscia, a me stesso dò la buonasera» (*La solitudine*), «Non potrei, per compenso, *ricordare*, / e come nuovo l'antico cantare? // Ma il *ricordo* fa male alla ferita, / che di per di mi riapre la vita» (*Dopo la giovinezza*, 1).

Concludo con Sbarbaro, di gran lunga colui che, con il suo tono «naturalmente riflessivo e meditativo» di marca leopardiana (Polato 1969, p. 21), sfrutta maggiormente questa funzione ragionativa delle ripetizioni⁸⁹, al punto che, se si volesse individuare la caratteristica principale, il segno distintivo dell'iterazione lessicale in *Pianissimo*, quella di supporto allo sviluppo argomentativo del discorso sarebbe senz'altro la prima a imporsi. Non c'è quasi poesia del libro da cui il fenomeno sia assente, e una tale diffusione può essere senz'altro letta come ulteriore sintomo di quel rapporto di rispecchiamento che la ripetizione di *Pianissimo* stabilisce con la visione filosofico-esistenziale dell'io lirico, all'insegna di un ritorno chiuso e monotono di pochi enti e azioni basilari (di cui è spia anche il livellamento lessicale verso poche parole chiave di uso comune; cfr. Taffon 1985). Tuttavia, la tensione raziocinante di questo soggetto, per quanto raramente conduca fuori dal cerchio della tautologia apatica⁹⁰, innerva il corpo del testo e trasforma quelle poche, elementari e fisse tessere lessicali nei punti di articolazione di una riflessione che, grazie anche alla proscrizione degli eccessi patetici, si presenta con i crismi di una logicità ferrea. Versi come questi:

Perché a me par, *vivendo* questa mia
povera *vita*, un'altra rasentarne
come nel sonno, e che quel sonno sia
la mia *vita* presente.

[*Talor, mentre cammino...*],

⁸⁹ Sul carattere ragionativo della sintassi di *Pianissimo*, cfr. Coletti 1997, pp. 23-25, che richiama anche, a questo proposito, le iterazioni delle condizionali in *Padre, se anche tu non fossi il mio* («Padre, se anche tu non fossi il mio / padre, se anche fossi un uomo estraneo») e *Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo* («E veramente / se un altro mondo non avessi, mio, / nel quale dalla vita rifugiarmi, / se oltre le miserie e le tristezze / e le necessità e le consuetudini / a me stesso non rimanessi io stesso»).

⁹⁰ E si veda quanto sostenuto da Mengaldo 2017b, p. 168, che sembra suggerire il ruolo strutturale della ripetizione nel discorso di Sbarbaro: «La discorsività tendenzialmente sottratta al canto di *Pianissimo* è data anche (soprattutto?) dalla mancanza di concentrazione ed ellitticità di quel discorso, o di tanti suoi enunciati, che invece s'abbandonano alla ridondanza, fino ad arrivare alla vera e propria, e pur significativa, tautologia». Analogamente, su un piano psicologico, Bàrberi Squarotti 1971, p. 87: «L'eroe di *Pianissimo* non procede al di fuori del circolo dell'esame coscienziale, concludente alla negazione, dello stato di estraneità alle cose e ai rapporti, all'azione come ai sentimenti, non si pone nella prospettiva di un'indagine ulteriore, di una problematicità del dato negativo e della definizione della coscienza».

sono emblematici di una meditazione chiusa, dove i due termini coinvolti, *vita* e *sonno*, si sovrappongono e di fatto si annullano a vicenda; allo stesso tempo, però, i poliptoti strutturano un discorso complesso e articolato, come del resto testimonia il periodare, fortemente ipotattico. In misura variabile, quanto detto vale anche per gli altri esempi ricavabili dalla raccolta, di cui si offre qualche campione:

Sonno, dolce fratello della Morte,
che dalla *Vita* per un po' ci affranchi
ma ci rilasci tosto in sua balia
come gatto che gioca col gomito;
di te, finché la mia *vita* giustifichi
la *vita* della mia sorella e un segno
che *son vissuto* anch'io finché non lasci,
io mi contenterò e del tuo inganno.

[*Sonno, dolce fratello...*]

Ignoro se ci sia nel mondo ancora
chi *pensi* a me e se mio padre viva.
Evito di *pensarci* solamente.
Ché ogni *pensiero* di dolore adesso
mi sembrerebbe suscitato ad arte.

[*Adesso che passata è...*]

E così chiara allora le si scopre
l'irragionevolezza della *vita*,
che si rifiuta a *vivere*, vorrebbe
ributtarsi nel limbo dal quale esce.

[*Svegliandomi il mattino...*]

Di chi m'urta col braccio non m'accorgo,
e se ogni cosa *guardo* acutamente
quasi sempre non vedo ciò che *guardo*.
Stizza mi prende contro chi mi toglie
a me stesso. Ogni voce m'importuna.
Amo solo la voce delle cose.

[*Sempre assorto...*]

Se potessi *promettere qualcosa*
se potessi fidarmi di me stesso
se di me non avessi anzi paura,
padre, *una cosa* ti *prometterei*:

[*Padre che muori...*]

Come l'albero ignudo a mezzo inverno
che s'attrista nella deserta corte
io non credo di *mettere* più foglie

e dubito d'averle messe mai.

[Taci, anima mia...]

toccare l'erba

come *si tocca* un capo di bambino

e saper che quell'è l'ultima volta;

prender congedo dalla dolce terra:⁹¹

[A volte quanto guardo...].

⁹¹ Anche altrove Sbarbaro ricorre al modulo, già pascoliano e soprattutto dannunziano, della ripetizione, spesso poliptotica, strutturante una similitudine, figura ragionativa e dimostrativa per eccellenza: «per rimorso che sta *in fondo* ad ogni / vita, d'averla inutilmente spesa, / come la feccia *in fondo* del bicchiere» (*Non, Vita, perché tu sei nella notte*), «Nessun bambino mai così fidente / *s'abbandonò* sul seno della madre / com'io nelle tue mani *m'abbandono*» (*Sonno, dolce fratello della Morte*), «*M'irrita* tutto ciò che è necessario / e consueto, tutto ciò che è vita, / com'*irrita* il fuscello la lumaca» (*Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo*), «Io, come un mendicante che venuto / sulla sponda del fiume, sghignazzando / l'unico soldo che possiede *getta*, / per lei la vita *getterei* ridendo» (*Io t'aspetto allo svolto d'ogni via*), «Cadavere vicino ad un cadavere / bere dalla tua vista l'arezza / come la spugna secca *beve* l'acqua!» (*Magra dagli occhi lustri, dai pomelli*). Diversi esempi si hanno anche in Saba, dove però all'elemento ragionativo si associa o si sostituisce quello descrittivo o narrativo: «Tu *stai* sul prato come un dio in esiglio / *sta* sulla terra» (*Il giovanetto*), «Il *cielo* è azzurro come il primo *cielo* / che Dio inarcava sulla terra nuova» (*Il pomeriggio*), «Io *perseguivo* il mio pensiero come / *si persegue* una bella creatura» (*Il bel pensiero*), «Non val meglio di noi questa monella, / giovane come un fanciulletto e *bella* / quanto un *bell'animale?*» (*Nuovi versi alla Lina*, 12). In generale la similitudine iterativa ha una buona diffusione all'interno della *koinè* crepuscolare, con le eccezioni di Palazzeschi e di Govoni, questa seconda dovuta probabilmente, oltre che alla predilezione del poeta ferrarese per la metafora, al forte peso nella sua poesia delle ripetizioni grammaticali. Lo stesso fenomeno sarà tra i motivi della relativa scarsità della similitudine iterativa in un poeta raziocinante come Rebora. Naturalmente il valore argomentativo del modulo oscilla di molto all'interno del *corpus*. Per tenersi a un solo confronto emblematico, ognuno potrà verificare lo scarto tra questi versi di Gozzano (per altri esempi cfr. Salibra 1982, p. 94): «Ma come le ruine che già seppero il fuoco / *esprimono* i giaggioli dai bei vividi fiori, / quell'anima riarso *esprime* a poco a poco / una fiorita d'esili versi consolatori...» (*Totò Merùmeni*), e queste similitudini di Corazzini, non esclusivamente decorative ma certo più tese alla suggestività della rappresentazione che allo sviluppo speculativo: «Anima *pura* come un'alba *pura*» (*Invito*; quasi un calco di un verso di Jammes dall'*Élégie seconde*, come segnalato da Livi 1974, p. 180: «mon âme est pure ainsi que l'âme la plus pure»), «Egli pensò che il cuor *tremi* alle soglie / dell'anima così, come le stelle / *treman* nella notte» (*Dai «Soliloqui di un pazzo»*).

5. Conclusioni

1. Quadro riassuntivo delle figure di ripetizione

È il momento di tirare le somme su alcune questioni più generali, relative tanto al *corpus* primonovecentesco quanto ai rapporti tra questo e la coppia D'Annunzio-Pascoli. Per rendere più agevole questo discorso globale, però, fornirò innanzitutto un quadro ricapitolativo delle figure di ripetizione individuate, organizzato, come nel capitolo precedente, sulla base delle classificazioni della retorica tradizionale. Per ciascun modulo indicherò inoltre l'eventuale possibile modello dannunziano e/o pascoliano.

1.1. Epanalessi

Come per D'Annunzio e Pascoli, i principali impieghi della *geminatio* sono riconducibili alle due grandi funzioni dell'amplificazione patetica e della regressione infantile-popolareggiante. In particolare si hanno:

- epanalessi marcate dal punto di vista pragmatico e tonale: esclamative («Bello, bello, bello... e *Santo!* / *Santo! Santo!*» Palazzeschi, *L'Incendiario*), interrogative («*Non forse non forse* sei quella amata dal giovine Werther?» Gozzano, *L'amica di nonna Speranza*), vocative («*serenità, serenità, ch'io muoia / dunque se il cuore tu non mi consoli*» Corazzini, *Alla serenità*), imperative («*dite dite* l'arcana maniera / dell'invisibile amore» Rebora, Fr. LXII). Il punto di riferimento primario per questo impiego della figura è probabilmente D'Annunzio, dal quale viene anche ripreso, benché in pochi casi, il modulo del doppio vocativo con replica dell'interiezione (cfr. «*O Speranza! O Speranza!*» Campana, *Immagini del viaggio e della montagna*). Si è visto però che il pathos elegiaco di alcuni crepuscolari, specialmente Corazzini, Moretti e Govoni, deve molto al modello pascoliano. Sia da Pascoli che da D'Annunzio, infine, vengono le epanalessi patetiche impiegate in contesti dialogici (cfr. «*Dice: Sei tu, sei tu* che m'hai perduta!» Saba, *Nuovi versi alla Lina*, 6)⁹². La *geminatio* patetica, pur con le differenze quantitative e

⁹² Sempre in contesti dialogici, ma fuori dal campo dell'*amplificatio*, spicca l'epanalessi mimetica delle

qualitative che si sono viste, è presente in tutti i poeti del *corpus*, con la sola eccezione di Sbarbaro;

- epanalessi che tendono alla riproduzione di un linguaggio infantile-popolareggiante, o comunque segnato da tratti regressivi. Sono moduli tutti pascoliani che attecchiscono soprattutto tra i crepuscolari. Abbiamo:
 - e. aggettivali (o avverbiali) rapportabili al processo di formazione dei superlativi tramite raddoppiamento («s’inserisce una luce *scialba scialba*» Govoni, *In campagna*);
 - e. verbali impiegate per la riproduzione iconica di azioni prolungate nel tempo («*piange piange* la campana» Moretti, *La domenica di Bruggia*);
 - e. onomatopeiche, riscontrabili in Govoni e Moretti ma soprattutto, con maggiore estensione e pregnanza, in Palazzeschi («Huis... Huiusc... / Sciu sciu sciu, / koku koku koku» Palazzeschi, *E lasciatemi divertire!*);
 - e. triple o quadruple che saturano un intero verso costituito da piedi equivalenti, ciascuno corrispondente al lessema o sintagma iterato, con effetti cantilenanti. Per l’impiego del modulo spicca di nuovo Palazzeschi, ma si trovano esempi anche in Campana («Le vele le vele!» Campana, *Barche amarrate*).

1.2. Anafora

L’anafora è ancora una volta la figura che conosce il più ampio spettro di impiego. Queste le applicazioni principali:

- anafore marcate dal punto di vista pragmatico e tonale: esclamative («*Oh quel verde di menta glaciale! / Oh quel rosso recidivo! / Oh quell’azzurro tonico dell’anima!*» Govoni, *Anima*), interrogative («*Perché guardavo accoppiarsi le mosche? / Perché guardavo i cani per la strada? / Perché vedevo in chiesa ombre*

movenze del parlato, con le sue pause, reticenze, sottolineature ecc. («*Ma bene... ma bene... ma bene...*» diceva gesuitico e tardo / lo Zio di molto riguardo “...*ma bene... ma bene... ma bene...* // Capenna? Conobbi un Arturo Capenna... Capenna... Capenna... / SICURO! alla corte di Vienna! SICURO... SICURO... SICURO...”» Gozzano, *L’amica di nonna Speranza*; «*Invece... se sapessi, invece!... / Quel che so fare!... Quando detta il cuore... / Dei versi, guarda... Bada, non si deve / sapere... guarda!... Poesie d’amore...*» Moretti, *Un poeta*). Questo tipo di epanalessi è presente soprattutto in Moretti e in Gozzano, e, benché se ne trovino esempi analoghi in Pascoli (§ III 3, 3.2.), sembra avere i suoi modelli (anche) in alcuni poeti d’oltralpe (si è visto il caso di Jammes per *L’amica di nonna Speranza*) o italiani minori (come Betteloni sempre per Gozzano, secondo Mariani 1983). Decisamente pascoliana è invece la *geminatio* con le due occorrenze separate dai puntini di sospensione, che si ritrova in diverse poesie di Moretti (cfr. «e non visse che un mese, / un maggio... *Poi... poi* scese / sotterra...», *Il giardino dei morti*).

sì fosche? // *Perché* mia madre mi faceva paura» Moretti, *Sesto comandamento*), vocative («– *O via* della salute, *o vergine* apparita, / *o via* tutta fiorita di gioie non mietute» Gozzano, *Le due strade*), imperative («*Inginocchiatevi* marmaglia! / Uomini che avete orrore del fuoco, / *poveri esseri* di paglia! / *Inginocchiatevi* tutti!» Palazzeschi, *L'Incendiario*). Sono il corrispettivo delle epanalessi funzionali all'innalzamento del tono e le considerazioni sul modello in prima battuta dannunziano e poi pascoliano sono sostanzialmente identiche. Anche qui peraltro si ha un modulo dall'inequivocabile paternità dannunziana, l'anafora "a cascata" impiegata, pur non con grande frequenza, a fini di *amplificatio* da Campana e soprattutto da Rebora (cfr. l'anafora polisindetica nel finale della *Chimera* o il complesso anaforico-parallelistico nell'*incipit* del Fr. XLIX);

- anafore consecutive connesse a parallelismi sintattici, ritmici e/o fonici, quasi sempre funzionali alla produzione di effetti di marcata cantabilità («Il mio cuore, ecco, ti dono: / *è più dolce di un* perdono, / *è più bianco di un* altare» Corazzini, *A Gino Calza*). Benché configurazioni simili siano presenti anche nel *corpus* dannunziano, proprio l'elemento cantabile e popolareggiante spinge a ricercarne il riferimento privilegiato in Pascoli. Si segnala comunque uno scarto rispetto al possibile modello, vale a dire la concorrenza di anafora consecutiva, parallelismo e rima baciata, concorrenza che spinge ulteriormente sul pedale della cantabilità smaccata e che da Pascoli era normalmente elusa («*Sia il lungo sentier spinosissimo, / sia il triste cammin pungentissimo*» Palazzeschi, *Rosario*);
- anafore a distanza (per lo più strofiche) con funzione strutturante. Si tratta di un modulo elementare rilevabile in tutti i poeti del *corpus*, per il quale risulterebbe fuorviante parlare di filiazione rispetto a D'Annunzio e Pascoli. Pienamente assimilabile alla *koinè* pascoliano-dannunziana, comunque, è la tendenza a eludere le corrispondenze troppe rigide, facendo saltare il ritorno anaforico in almeno una strofa (cfr. *Non t'illudere!* di Moretti, con la sola ultima strofa a mancare del sintagma del titolo in anafora)⁹³, oppure attenuando la ripetizione con variazioni nel corpo della parola o lievi scarti posizionali (cfr. la serie «Dico: # Ti dico: # Dico:» in *Nuovi versi alla Lina*, 14 di Saba). Soprattutto quando la partizione strofica è assente, le anafore a distanza possono unire alla funzione strutturante quella di

⁹³ Si è visto che quello di introdurre nell'ultima strofa una variazione nella serie anaforica o soprattutto epiforica (specialmente con i ritornelli) è un *tic* stilistico pascoliano. Per le anafore il poeta che più ricorre a questo procedimento è Corazzini: cfr. *Sonata in bianco minore*, *A Carlo Simoneschi*, *A la sorella*, *Sera della domenica*.

sostegno alla progressione del discorso (cfr. più sotto, punto 2.);

- riprese libere che collocano la seconda occorrenza in apertura della strofa successiva («Quanta malinconia di primavera / passa nell'aria, mentre *guardo* a un lento / suono animarsi figure di cera! // *Guardo* fin che l'angoscia è in me perfetta, / e il senso della vita ho rinvenuto» Saba, *Al Panopticum*), oppure, all'interno di testi monostrofici, in attacco di verso e di frase («È una perpetua continua processione / di *centomila persone* / ogni giorno, che a quel prato / s'aggiran torno torno / per ore e ore. / *Centomila persone* / che s'intrecciano, s'incontrano» Palazzeschi, *I prati di Gesù*, V). Il modulo era stato sfruttato abbondantemente da Pascoli, e ha un'evidente funzione di raccordo e rilancio discorsivo⁹⁴.

1.3. Epifora e ritornello

Generalmente le corrispondenze di fine sequenza, sia essa un verso o una strofa, sono meno ricercate dai poeti primonovecenteschi rispetto a D'Annunzio e a Pascoli. Tra i fenomeni salienti, tutti comunque poco diffusi, si hanno:

- ritornelli che marcano con regolarità la chiusura delle strofe o delle sezioni di un testo. Di questa tipologia si danno, salvo errore, solo quattro esempi (*Canzonetta all'amata* di Corazzini, *Così* di Moretti, *Un rimorso* e *L'ultima rinuncia* di Gozzano);
- versi o gruppi di versi che ritornano a intervalli regolari. Anche qui i casi non abbondano (cfr. *Barche amarrate* di Campana, o *La fontana malata*, *Il passo delle Nazarene* e *La vasca delle anguille* di Palazzeschi);
- epifore (per lo più strofiche) a distanza paragonabili al ritornello per funzione strutturante (cfr. il «perché?» che chiude le tre strofe di *Nuovi versi alla Lina*, 11 di Saba);
- rime identiche, soprattutto a contatto, che occasionalmente possono assumere un rilievo quantitativo (è il caso di Campana, oppure di Palazzeschi, nella poesia dei quali l'ossessiva ripresa e ricombinazione di lessemi e sintagmi determina abbastanza spesso identità epiforiche: «Abbiamo trovato delle *rose* / Erano le sue rose

⁹⁴ Pascoliana è anche la tendenza a realizzare in attacco di strofa una connessione di due lessemi o sintagmi della strofa precedente (come in Gozzano, *La Signorina Felicita*: «La *Luna*, prigioniera fra le sbarre, / imitava con sue luci bizzarre / gli amanti che si baciano in eterno. // Bacio *lunare*, fra le nubi chiare / come di moda settant'anni fa!»).

erano le mie *rose* / Questo viaggio chiamavamo amore / Col nostro sangue e colle nostre lacrime facevamo le *rose*» Campana, *In un momento*) o qualitativo (così per esempio nelle rime identiche tautologiche di Sbarbaro: «Assomigli ad un lago *tutto uguale* / sotto un cielo di latta *tutto uguale*», *Ora che non mi dici niente, ora*).

1.4. Anadiplosi e ripetizioni interstrofiche a contatto

Risulta decisamente più esteso l'impiego dell'anadiplosi e dei fenomeni di ripetizione ad essa rapportabili. In particolare si può distinguere in:

- anadiplosi in senso stretto, trasversali nel *corpus* e impiegate con diverse funzioni, fermo restando il doppio movimento di stasi e di rilancio che è connaturato a questa figura. Tra le connotazioni specifiche si hanno un uso lirico, magari con accensioni patetiche («Ah non guardate *quelle macchie* rosse, / *quelle macchie* di cui ò pieni gli occhi!» Govoni, *Il lamento del tisico*), oppure dimostrativo, specialmente in poeti “speculativi” come Rebora o Sbarbaro («s'ingorga il minuto e ritorna / con àlito morto *l'idea*, / *l'idea* che quando ritorna / un fatto trascina; e per sempre» Rebora, Fr. VIII), o ancora narrativo, dove spiccano Moretti e Gozzano («Era una cena / d'altri tempi, col gatto e la falena / e la stoviglia semplice e fiorita / e il commento dei cibi e Maddalena / decrepita, e la siesta e *la partita*.... // Per *la partita*, verso ventun'ore / giungeva tutto l'inclito collegio / politico locale» Gozzano, *La Signorina Felicita*) e dove forse andrà riconosciuta l'influenza pascoliana, in particolare dai *Poemetti*;
- ripetizioni deputate alla connessione di due battute dialogiche, presenti in Moretti, Gozzano e soprattutto in Palazzeschi che allo scopo sfrutta, oltre all'anadiplosi vera e propria, anafore, epifore e riprese libere («– *L'ai veduto* passare stasera? / – *L'ò visto*. / – *Lo vedesti* iersera? / – *Lo vidi*, *lo vedo* ogni sera. # – VESTITO? / – Di nero, è sempre VESTITO di nero. [...] – E passa **ogni sera**? / – **Ogni sera**. / – U g u a l e? / – U g u a l e», *Lo sconosciuto*). Anche per questo meccanismo Pascoli, in particolare per certo dialogato dei *Poemetti*, è un punto di riferimento quanto meno probabile;
- ripetizioni interstrofiche a contatto, che possono servirsi dell'anadiplosi in senso stretto ma che in generale sfruttano gli effetti coesivi ed eventualmente di rilancio di una replica tra gli ultimi versi di una strofa e i primi della strofa successiva («e Garibaldi e il Passatore e Giusti / alle pareti... e c'è *la signorina*. // *La signorina*

che arrossisce un poco» Moretti, *L'albergo della Tazza d'oro*). Questo fenomeno, vicino al meccanismo della *coblas capfinidas*, deve al suo carattere quasi archetipico una diffusione capillare, oltre che nelle raccolte di D'Annunzio e di Pascoli, in tutti i poeti del *corpus* primonovecentesco che fanno ricorso alla suddivisione in strofe.

1.5. Circolarità iterative e sintesi finali

Nel *corpus* del primo Novecento non si è rilevato un uso marcato dell'epanadiplosi o *inclusio*⁹⁵, se non per le strutture iterative circolari, con ripresa tra testa e coda della poesia. All'interno di questo fenomeno, comune a tutti gli autori studiati, si è distinto tra una realizzazione prevalentemente "musicale", di ritorno eufonico di materiale linguistico (cfr. *Il cuculo* di Govoni), e un'altra, assai più circoscritta, dove il ritorno marca un'evoluzione argomentativa del discorso (si veda il Fr. XLI di Rebora).

Una distinzione analoga, unita alla comune funzione strutturante, vale per il fenomeno delle sintesi conclusive, ossia la ripresa negli ultimi versi di una poesia di lessemi o sintagmi sparsi nel corpo del testo. Benché prevalgano ancora gli esempi di sintesi semanticamente neutre o quasi (cfr. *Umanità fervente sullo sprone* di Campana), rispetto al caso delle riprese circolari è un po' più frequente un impiego semantico forte del modulo, che offre una formulazione più concentrata e icastica del nucleo tematico del testo (cfr. *Svegliandomi il mattino, a volte provo* di Sbarbaro) o marca un'evoluzione logica del discorso (cfr. *La moglie* di Saba).

⁹⁵ Comunque presente, come del resto tutte le figure di ripetizione tradizionali. Può apparire sorprendente che i due poeti a utilizzarla di più siano Moretti e Gozzano, di solito preoccupati di assicurare una buona scorrevolezza al discorso anche mediante le ripetizioni (cfr. l'impiego dell'anadiplosi), soprattutto in contesti narrativi. In realtà entrambi sfruttano abbondantemente quei procedimenti dinamizzanti che D'Annunzio aveva messo a punto per fare perdere all'epanadiplosi a contatto il suo effetto di staticità, di messa in risalto di un breve segmento testuale a scapito dell'insieme. Al di là delle diffusissime variazioni poliptotiche dei termini coinvolti, abbondano in entrambi le configurazioni movimentate dalle inarcature, in entrata e soprattutto in uscita, del tipo: «Ascolto il buon silenzio, intento, ascolto / il tonfo malinconico d'un frutto» (Gozzano, *L'analfabeta*), «Trovate il buon compagno / molto mutato, molto / rozzo, barbuto, incolto» (Gozzano, *Una risorta*); «C'era una volta – ora mi viene a mente – / la scuola della festa... Era una scuola / alla buona, così, con una sola» (Moretti, *La domenica della signora Lalla*), «Zoppa la vita era per te, più zoppa / della tua gambe, e la natura cieca» (Moretti, *L'omonimia*). Configurazioni simili sono significativamente più rare negli altri due poeti del *corpus* che fanno un discreto uso dell'epanadiplosi, Palazzeschi e Corazzini. Qui spicca per esempio la frequenza di una struttura più statica, ossia l'*inclusio* a incorniciare due versi, magari per dare vita a un chiasmo: «era tanto lontano ancora il mare, / e quella notte così dolce era!» (Corazzini, *Ballata del fiume e delle stelle*), «e suoni tutte le campane a stormo, / le campane già vedove di suoni» (Corazzini, *Alla serenità*); «Speciali preghiere / della loro regola speciale» (Palazzeschi, *La Regola del Sole*), «– Titi non ti scuoprire; / sta' coperto Titi» (Palazzeschi, *Le mie passeggiate*).

1.6. Poliptoti e figure etimologiche

Le variazioni poliptotiche sono troppo diffuse e troppo poco connotate per avere una rilevanza in sé. Nei paragrafi precedenti si sono tuttavia riconosciute almeno due interessanti particolarità di impiego:

- poliptoti e figure etimologiche che strutturano formulazioni pregnanti, eventualmente sentenziose, spesso in rapporto diretto con i nuclei ideologici di una raccolta o della poetica di un autore («sia la mia vita piccola e *borghese*: / c'è in me la stoffa del *borghese* onesto...» Gozzano, *In casa del sopravvissuto*; «Non ho nulla da fare. Il *cuore* è vuoto, / e senza il *cuore* la saggezza è un gioco» Saba, *Dopo la giovinezza*, 1)⁹⁶;
- poliptoti e figure etimologiche che accompagnano e magari fungono da punti di snodo per lo sviluppo raziocinante del discorso, specialmente in Saba e in Sbarbaro («Perché a me par, *vivendo* questa mia / povera *vita*, un'altra rasentarne / come nel sonno, e che quel sonno sia / la mia *vita* presente» Sbarbaro, *Talor, mentre cammino solo al sole*)⁹⁷.

1.7. Ripetizioni a contatto e ripetizioni a distanza. Specializzazione posizionale

Il *corpus* primonovecentesco conferma il prevalente ruolo strutturante delle ripetizioni a distanza, che siano anafore, (meno) epifore e ritornelli, riprese circolari o sintesi conclusive. Un altro fenomeno strutturante a distanza è quello, trasversale a tutti e nove i poeti, della ripresa lungo il testo di parole chiave, relative al tema o ai temi principali. Anche i parallelismi iterativi possono rivestire un ruolo organizzativo, benché in questo caso l'opposizione contatto-distanza tenda a scomparire: nel caso di Govoni e Rebora, per esempio, le strutture elencatorie o anaforico-parallelistiche dispiegano la funzione ordinatrice in un *continuum* che permette loro di coprire ampie porzioni di testi anche discretamente lunghi.

⁹⁶ Formulazioni di questo tipo si appoggiano volentieri su parallelismi iterativi, per lo più grammaticali, come già accadeva di frequente in Pascoli («In una capra dal viso semita / sentiva querelarsi *ogni altro* male, / *ogni altra* vita» Saba, *La capra*). In certi casi si combinano con la figura della *geminatio* («Amore *non mi tange* e *non mi tange*» Gozzano, *Convito*), che comunque può presiedere a concentrazioni pregnanti o icastiche anche in assenza di variazioni poliptotiche (come in questa autodefinizione dell'io lirico in Rebora: «tra *morte e morte* vil ritmo fuggente», Fr. VI). Un'ultima tipologia di figure etimologiche è quella strutturata su verbo + accusativo dell'oggetto interno, diffusa specialmente tra i crepuscolari («*Ho pianto* tutti i *pianti* / vostri e ho cantato tutti i vostri canti!» Corazzini, *Rime del cuore morto*).

⁹⁷ Come in Pascoli e soprattutto in D'Annunzio, su poliptoti si appoggiano spesso e volentieri le similitudini strutturate sulla ripetizione del termine-ponte (cfr. «*Io perseguivo* il mio pensiero come / *si persegue* una bella creatura» Saba, *Il bel pensiero*).

L'opposizione perde di rilievo anche per le oltranzie combinatorie di sintagmi e versi presenti soprattutto nel primo Palazzeschi e in Campana: si tratta di insistenze che contraddicono lo sviluppo sintagmatico del testo su larga scala, ma funzionano altrettanto bene nello stretto, determinando saturazioni eccezionali anche nello spazio di pochi versi (cfr. gli esempi citati in § IV 1, 1.1., ma anche la campaniana *Tre giovani fiorentine camminano* riportata più sotto).

Come accadeva in D'Annunzio e Pascoli, anche nei poeti successivi si trovano ripetizioni a contatto che, per la collocazione in luoghi forti del testo, possono acquisire un valore in qualche modo strutturante. È il caso delle iterazioni che, inserite negli ultimi versi, servono a marcare la chiusura del movimento sintattico, ritmico e semantico del testo. Non è raro che simili ripetizioni condensino un'informazione decisiva o comunque rilevante per il tema della poesia, ma più in generale esse funzionano da segnale demarcativo di *explicit*. Anche nelle prime battute di una poesia, comunque, le ripetizioni possono venire variamente valorizzate dalla posizione esposta.

Nel corso del capitolo si sono rilevati:

- poliptoti e figure etimologiche che danno vita, nelle battute conclusive del testo, a formulazioni icastiche quando non proprio sentenziose («Ohimè! Sul *pianto* *pianto* nella via / l'implacabilità dell'Universo / ride d'un riso che mi fa paura» Gozzano, *I sonetti del ritorno*, V; «Un uomo di fragile creta, / non senti che nel tuo mondo / tu non sei che un *moribondo* / in un *morente* pianeta?» Moretti, *Perché non venite con me?*; «chi a cogliere i tuoi [= della malinconia amorosa] frutti / ama l'ombre calanti [...] non *vede* quello che *vedono* tutti, / e quello che nessuno *vede* adora» Saba, *La malinconia amorosa*). Si tratta senza dubbio di un elemento in comune con la *koinè* pascoliano-dannunziana;
- anadiplosi collocate in *incipit*, dove al tempo stesso mettono in rilievo un termine e sviluppano il discorso nascente (spicca per frequenza Palazzeschi: «L'ultimo cencio / di questa povera *gloria!* / *Gloria* che fu augusta matrona, / ed ora non è più», *Vittoria*), e, fenomeno già abbastanza diffuso nella poesia pascoliana, in *explicit*, dove l'enfasi data al lessema o sintagma ripetuto si scarica poi in un segmento frastico più fluido («Amanti! *Miserere*, / *miserere* di questa mia giocosa / aridità larvata di chimere!» Gozzano, *Paolo e Virginia*).

A questi fenomeni si possono aggiungere, non segnalati in precedenza:

- una discreta frequenza della figura base dell'anafora a marcare il finale di poesia: «*ostia* che si spezzò prima d'aver / tocche le labbra del sacrificante, / *ostia* le cui piccole parti infrante / non trovarono un cuore ove giacere» (Corazzini, *Rime del cuore morto*), «*oggi ch'io* sono quasi un tuo collega, // *oggi che* taci e muori, Carolina!» (Moretti, *Carolina Invernizio*), «tu vendi pianto e riso: *oh comperare* / come si compra un bicchierino di liquore / un poco d'allegria! *oh comperare* / un poco di tristezza e di dolore!» (Govoni, *Canto della sera*, questa più mossa). L'incisività aumenta quando il parallelismo si estende: «*ci sono pur sempre le rose,* / *ci sono pure sempre i gerani...*» (Gozzano, *L'assenza*), «un o perfetto che à vicino un uovo, / un o perfetto che à vicino un mondo...» (Moretti, *Sillabario*, c. d. t.), «è un sogno di cui forse *morirai*, / è un sogno di cui certo io *morirò*» (Saba, *Nuovi versi alla Lina*, 7);
- l'uso della *geminatio* nei finali, che può tendere sia all'abbassamento del tono, in direzione prosastica (p. es. in Moretti: «star troppo a scegliere che vale? / Peuh! Quella che *viene, viene!*», *Che vale?*) o elegiaca (eccezionalmente Rebora: «mantello e cappuccio per l'umile terra / che trema di pianto: *a un altr'anno, a un altr'anno!*», Fr. LII), sia, e soprattutto, alle impennate patetiche che ricevono ancora più risalto dalla collocazione esposta («Ridevole miseria d'un cervello, / quando il proteso già pollice verso / “*Uccidi – griderei – Uccidi! Uccidi!*» Gozzano, *La forza*);
- la specializzazione posizionale delle epanadiplosi, che in tutto il *corpus* tendono a collocarsi di preferenza in apertura di poesia o di strofa. Due sono le configurazioni principali, tendenzialmente opposte quanto a effetto prodotto:
 - la prima consiste nel far seguire alla ripresa in punta di verso un *enjambement*, ottenendo una struttura iterativa dinamica che funziona in modo simile alle anadiplosi incipitarie citate più sopra: messa in evidenza di un termine tramite iterazione esposta e al contempo spinta allo sviluppo discorsivo («*Nascere* vide tutto ciò che *nasce* / in una casa, in cinquant'anni. Sposi» Gozzano, *L'analfabeta*; «Il cielo è azzurro come il primo *cielo* / che Dio inarcava sulla terra nuova» Saba, *Il pomeriggio*; «*Ora che* non mi dici niente, *ora* / *che* non mi fai godere né soffrire» Sbarbaro, *Ora che non mi dici niente, ora*);
 - la seconda, più rara e sfruttata soprattutto da Palazzeschi, consiste nell'in-

quadrare tramite *inclusio* i primi due versi della poesia o della strofa, isolandoli idealmente dai versi successivi e determinando un'immediata impuntatura del discorso (Campana: «*L'albero* oscilla a tocchi nel silenzio. / Una tenue luce bianca e verde cade *dall'albero*.», *Bastimento in viaggio*; Palazzeschi: «*Nel giorno* la porta non s'apre, / non s'ode segnale di vita *nel giorno*.», *La figlia del Sole*, «*Iersera* la festa dei vivi colori, / la danza di risa e di lazzi *iersera!*...», *Festa grigia*).

1.8. Ripetizioni semantiche e ripetizioni grammaticali

Per alcuni degli autori presi in esame, l'opposizione tra ripetizioni semantiche e ripetizioni grammaticali è particolarmente pertinente e va innanzitutto messa in relazione con la superiorità quantitativa delle seconde sulle prime. Questa sproporzione è per esempio caratteristica dei sistemi iterativi di Govoni e di Rebora, e le affinità e divergenze tra i due sollecitano già un primo ordine di riflessioni. Dal Bianco 1998 formulava, pur con cautela, una legge, secondo la quale

a un massimo di 'oggettualità' della scrittura si legherebbe l'adozione di un'iteratività 'pesante' e, viceversa, a un massimo di 'orfismo' e di rarefazione linguistica corrisponderebbe una preponderanza di forme anaforiche leggere e grammaticali. (p. 217)

L'ipotesi era riferita alla poesia italiana tra le due guerre, perciò l'opposizione tendeva a polarizzarsi tra "lirici nuovi" ed ermetici (come Luzi, Quasimodo, Bigongiari) da una parte e poeti più "oggettuali" (per esempio Montale, o Penna) dall'altra. Può essere interessante verificare l'ipotesi in una fase antecedente della nostra storia letteraria, dove la situazione appare decisamente più sfumata. Salta subito all'occhio, per esempio, che Rebora non rientra nel paradigma enunciato sopra: la sua è una poesia materica quasi per eccellenza (cfr. Raboni 2006), ma le iterazioni sono più spesso grammaticali che semantiche. Il fatto è che per il poeta milanese la ripetizione serve innanzitutto come straordinario strumento di articolazione del discorso filosofico, in un rovesciamento di quanto accadeva per il D'Annunzio laudistico: lì le iterazioni grammaticali e parallelistiche erano una struttura vuota da prolungare e riempire a piacimento di *realia* asserviti all'io poetante, qui al contrario anche le preposizioni e le congiunzioni replicate funzionano da cardini

del ragionamento, acquisendo così un peso concettuale pur nella loro “leggerezza” semantica⁹⁸.

Simile e insieme opposto è il caso di Govoni. La grandissima diffusione delle ripetizioni grammaticali parrebbe inattesa per un poeta così fluviale, lutulento, inclusivo e pieno di oggetti; in realtà proprio l'esempio dannunziano mostra che non c'è contraddizione. Come per il poeta di *Maia* e *Alcyone*, anche per Govoni la specificità oggettuale della realtà importa fino a un certo punto: la sua scrittura immette nella poesia una larga quantità di *realia* prima da essa esclusi, ma a contare di più è sempre l'atto di nominazione collezionistica che li allinea in cataloghi abnormi⁹⁹. E se l'operazione govoniana è sostanzialmente diversa e per certi versi speculare a quella di D'Annunzio, molto simile è il modo in cui la sua pronuncia livella la realtà¹⁰⁰, finché i singoli enti contino meno in sé e più per il coloratissimo inventario che il poeta sta disponendo, e per il quale le iterazioni grammaticali servono da argine strutturale, da minimo segnale organizzativo di un discorso altrimenti sbrigliato, «a metà tra automatismo e tentativo di costruire una cornice coerente, un circuito chiuso» (Targhetta 2008b, p. 115).

All'altro estremo dello spettro, andrà rilevato che i due poeti per i quali maggiormente il rapporto tra ripetizioni semantiche e ripetizioni grammaticali va a vantaggio delle prime sono probabilmente Campana e Palazzeschi, eppure in tutto il *corpus* è difficile trovare – eccezione fatta per Corazzini – poesie più caratterizzate da indeterminatezza, rarefazione ed effetti derealizzanti. Come ci si poteva attendere, insomma, anche relativamente all'impiego delle ripetizioni lessicali il primo quindicennio del secolo costituisce una fase antecedente alla polarizzazione, che inizierà a profilarsi sensibilmente a partire dagli anni Venti, tra poesia “concreta” e poesia “astratta”, “oggettuale” e “orfica”, con tutti i correlati ideologici e linguistici del caso.

⁹⁸ E non è un caso che, quando le ripetizioni semantiche a contatto compaiono, lo facciano quasi sempre con una pregnanza decisiva, come si è visto soprattutto a proposito dei poliptoti e delle epanalessi.

⁹⁹ Questi due giudizi su Govoni riportati da Mengaldo 1990, p. 5 sono eloquenti: «Montale ha parlato di un bisogno di ridurre i fenomeni del reale a “fiabesco inventario privato”, e già Boine, che pure ammirava la grazia e freschezza di questa poesia, annotava: “Gli pare che la bellezza sia a fare un inventario del mondo che non finisca più come d'uno che non si sazi”». Più radicale, Sanguineti 1987 individua nel catalogo di Govoni il «muro di biblioteca» che, «elaborato come meccanismo di protezione e di rinuncia», serve a «perimetrare il ‘piccolo mondo’ govoniano, in opposizione al ‘grande mondo’» (p. 30).

¹⁰⁰ Con l'elenco D'Annunzio si appropria della realtà, Govoni invece «stacca le cose da sé e le mette in evidenza, con una scrittura il più possibile essoterica, puramente nomenclatoria» (Pietropaoli 2003a, p. 40). In entrambi i casi tuttavia l'elemento soggettivo mi sembra preponderante sulla singolarità dei fenomeni esterni, ed è significativa la consonanza tra questo giudizio di Mengaldo (1990, p. 5, corsivo mio): «Govoni è soprattutto attratto dalla superficie colorata del mondo, dalla varietà infinita dei suoi fenomeni, che registra con golosità inappagabile e fanciullesca, *quasi in una volontà di continua identificazione col mondo esterno*» e questo – già incontrato in precedenza – di Anceschi (1993, p. XV), che per D'Annunzio ha parlato di «un continuo tentativo di identificare il mondo con se stesso per dominarlo». Volontà di dominio a parte, l'atteggiamento appare sostanzialmente lo stesso.

2. Ripetizioni, liberazione metrica e semplificazione sintattica

Per i poeti del primo Novecento vale a maggior ragione la domanda che si era posta a proposito dei testi dannunziani in cui comparivano esempi di metrica liberata (uso il termine nel senso di Mengaldo 1991a), ossia se si potesse stabilire una correlazione forte tra ritirata della metrica tradizionale (nelle sue componenti: isosillabismo, isostrofismo, rima strutturante) e modalità di impiego delle ripetizioni lessicali. Nel caso dell'autore della *Laus vitae* e delle odi in *strofi lunghe* la risposta era stata sostanzialmente negativa: se è vero che in poesie metricamente più libere le ripetizioni assumevano *ipso facto* un'ulteriore funzione formalizzante, non si è riscontrata una variazione quantitativa né qualitativa nel loro impiego rispetto ai testi in metrica chiusa. La sola eccezione è rappresentata dalle anafore a cascata ed enumerative, tipiche del D'Annunzio laudistico (ma anche in questo caso non esclusive delle *strofi lunghe*), intese come replica e moltiplicazione di parole per lo più grammaticali che fanno da struttura riempibile e prolungabile a piacere. Dunque una forma di controllo, che in quest'ultimo capitolo è ricomparsa in poeti come Govoni o Rebora, rispettivamente nelle lunghe serie elencatorie e nelle frequenti articolazioni parallelistiche e simmetriche. In nessuno dei due casi, comunque, si ha un'esclusività d'impiego: gli stessi procedimenti iterativi intervengono anche nelle poesie in metrica chiusa dei due autori, senza una ripartizione funzionale evidente.

In *Malinconia* di Govoni, composta da distici di endecasillabi (per quanto con oscillazioni ipo- o ipermetre) a rima baciata, si trovano versi come questi, scanditi dall'anafora polisindetica a cui si aggiunge talvolta l'iterazione di *con* a rafforzare il parallelismo:

Malinconia, sole di Gennaio
dentro l'orto del defunto rosaio,

e l'erba luigia per il muro rosso
col gelsomino, e la siepe del bosso,

e la scaléa con la porta chiusa
contro cui un gattino fa le fusa,

e gli oleandri lungo le finestre
dalle persiane di un verde di ginestre,

e il viale senza foglie, con la panca

di legno con la sua gatta bianca:

Nei sonetti degli *Aborti*, poi, il meccanismo iterativo-elencatorio è persino esasperato, come si è visto. Al più si può rilevare una tendenza a dinamizzare la serie, con spostamenti posizionali e spezzatura di sintagmi che portano a un avvicinarsi di anafore pure e anafore solo metriche o imperfette, secondo una tecnica anche questa tipicamente dannunziana:

Ostie di carne, fiori immateriali
come specchiati, pallidi e leggeri
come le fiamme argentee dei ceri,
come l'incenso azzurro spirituali.

Bianche azalée, specchi vegetali
degli occhi, scrupolosi desideri
di luce, inebrianti refrigeri
di colori squisiti e musicali.

Chiari di luna. Scintillanti oàsi
di sfumature, rosee nevi, gialle

[*Le azalée*]

Anche per quanto riguarda Rebora le configurazioni parallelistico-anaforiche passano senza problemi dai Frammenti in metrica libera a quelli in cui isosillabismo, isostrofismo e/o schema rimico regolare sono rispettati:

O vanità del bene contro il male,
nel mio diletto è l'unica certezza:
o vanità della gloriosa altezza,
nel mio diletto è l'anima immortale.

[Fr. XIX]

Perché sta il giorno come una deserta
landa fuggita in un lontan miraggio,
e se il cuore mi esulta, a me più certa
la bontà torna del docile viaggio?

Perché va ciecamente il male e il bene
in un'idea che scruta e tormenta,
e lo stesso mister dalle serene
plaghe del cielo a una spiga di menta?

[Fr. XLIII]

Appurato questo, vale comunque per la poesia di Govoni e di Rebora (e in modi diversi anche per quella di Corazzini, altro poeta che pratica sia metrica libera che metrica chiusa) quanto detto a proposito di quella dannunziana. È chiaro, cioè, che uno stesso modulo iterativo può vedere potenziata la propria funzione formalizzante in contesti metricamente liberi, in ottemperanza al principio enunciato da Fortini 1987, p. 351, secondo il quale l'importanza relativa delle componenti stilistiche, «il loro grado di emergenza, cresce col diminuire dell'importanza e dell'emergenza di altre componenti»¹⁰¹.

La possibilità che un testo sia interamente scandito da anafore strofiche, per tenersi a un solo esempio, si dà indipendentemente dal grado di libertà metrica. Ma la sua rilevanza strutturante risulterà ben diversa a seconda dell'ampiezza di quella libertà. Sarà relativamente bassa in un sonetto regolare (come *Sopra un «Erotik»* di D'Annunzio, dove ogni strofa è introdotta dall'anafora di «Voglio»), e anche in una forma metrica più innovativa ma chiusa come le strofe esastiche della pascoliana *Nebbia*, la cui anafora strofica regolare copre addirittura un intero verso («Nascondi le cose lontane»); aumenterà in modo nettissimo nelle *Illusioni* di Corazzini, dove l'anafora «Non» (in due casi rafforzata dal parallelismo) apre tre strofe svarianti sia per misura e numero di versi, sia per schema di rime, e nelle *Domeniche* di Govoni: con solo il numero dei versi, tre, a mantenere una regolarità strofica, in assenza di uno schema rimico definito e dell'isosillabismo, l'anafora della parola tema «Domeniche» che apre tutte e ventitré le strofe della poesia si qualifica come elemento organizzativo principe¹⁰².

Ciò è vero anche nel caso di poeti per i quali non è possibile il confronto tra testi in metrica libera e testi in metrica chiusa, come Palazzeschi o Campana. In assenza di fattori regolarizzanti tradizionali, come l'isosillabismo o uno schema di rime rigido, si amplia il potere organizzativo di nuovi elementi: la ripetizione combinatoria e saturante, in con-

¹⁰¹ La questione si iscrive in quella più vasta del rapporto tra infrazione delle norme metriche e retoriche e contro-spinte regolarizzanti a cavallo dei due secoli, per cui si vedano almeno Coletti 1989a e Mengaldo 1991a.

¹⁰² In mancanza di partizioni strofiche, e sempre in contesti anisosillabici, all'anafora può essere demandato il compito di stabilire una segmentazione retorico-sintattica in sostituzione di quella metrica. Il Fr. XXVII di Rebora è un testo polimetrico e monostrofico di ventitré versi, ma l'anafora di «È di me parte un uomo» (poi: «è di me parte l'uom che») individua quattro "quartine", a cui seguono sette versi commentativi liberi da anafora. È peraltro interessante che le pseudo-quartine presentino uno schema regolare di rime alternate, mentre le deviazioni (termini irrelati o assonanze al posto delle rime) compaiono solo con gli ultimi sette versi. Ciò toglie senz'altro un po' del peso organizzativo affidato all'anafora, che si trova a condividere questo ruolo con la rima, ed è un buon indicatore di come non si debbano stabilire correlazioni meccaniche tra un'ipotetica crescita quantitativa o qualitativa dell'anafora e la decrescita della rima strutturante. Sul ruolo delle rime e dei parallelismi sintattici – e con essi delle ripetizioni lessicali – nel determinare simmetrie e strutture metriche interne nei Frammenti "liberi" di Rebora, cfr. Giovannetti 1986, pp. 24-31.

corso con la forte iteratività ritmica, nel primo, l'altrettanto marcata e in certi casi parossistica ripresa di versi e sintagmi nel secondo. In definitiva, escluso il caso in cui un esame della diacronia può rilevare un'emersione delle ripetizioni lessicali direttamente proporzionale alla liberazione metrica, come avviene nel Govoni studiato da Mengaldo¹⁰³, è difficile istituire senza ombra di dubbio un rapporto generativo tra l'oscillazione dei due valori. Del resto, anche dal confronto sincronico tra poesie in metrica libera e poesie in metrica chiusa compresenti in una stessa raccolta, fatica a emergere una chiara rifunzionalizzazione delle ripetizioni a compensare la perdita di potere formalizzante dell'isosillabismo o della rima. Se però si fa a meno di un ipotetico nesso causale o rigidamente proporzionale, e ci si limita a constatare quanto avviene *in praesentia* nel singolo testo, l'effetto di ordinamento della materia che le ripetizioni producono è in molti casi evidente. Che siano le iterazioni anche leggere, grammaticali, di Govoni o Rebora, oppure quelle pesanti, di sintagmi e versi, che si trovano in Palazzeschi o Campana, oppure ancora quelle poliptotiche come snodi ragionativi in Sbarbaro, la ripetizione si presenta alla svolta di secolo come importante impulso formativo del discorso, come elemento caricato di una «responsabilità formale» di «estranamento dalla mera comunicazione gnomico-pratica» (Fortini 1987, pp. 351-352) e – pur con le eventuali ambiguità che si è avuto modo di segnalare, specialmente in merito a Campana – come possibile argine alla dispersione.

Il rapporto tra la ripetizione lessicale e l'evoluzione primonovecentesca della sintassi poetica suggerisce riflessioni analoghe. Si è visto come le ripetizioni acquisiscano un valore costruttivo, di nesso per l'articolazione del discorso, all'interno delle strutture sintattiche semplificate riscontrabili, pur con le dovute distinzioni, sia in D'Annunzio che in Pascoli (cfr. §§ I 6, 3. e II 6, 3.1.). Se nel rapporto con il piano metrico l'iterazione lessicale può assorbire parte del potere formalizzante perso dai tradizionali dispositivi in ritirata, in modo simile, dal punto di vista sintattico, essa può assumere una funzione coesiva vicaria dei connettivi mancanti. Lo si è verificato sui campioni di Campana e Palazzeschi, dove

¹⁰³ Cfr. Mengaldo, 2003b (in partic. pp. 164-165, dove si parla della «ricorrenza di procedimenti anaforici» ed epiforici come compenso della libertà metrica progressivamente ottenuta dal poeta). Per una verifica più dettagliata del rapporto tra intensificazione iterativa e rarefazione rimica in Govoni, specialmente dagli *Aborti* in poi, cfr. Targhetta 2008b, pp. 379-381). In un'ottica sincronica, Girardi 1987, p. 42 rileva nelle poesie metricamente più aperte di *Coi miei occhi* di Saba «una discreta quantità di moduli iterativi che paiono compensare la meno solida architettura di rime» rispetto alle poesie organizzate in schemi chiusi. Sulla stessa linea Coletti 1989 su Moretti, a proposito delle rime identiche e in generale sulla «rima-ripetizione»: «Quando la poesia si fa troppo accorata e più difficile diventa lo spaesamento ironico, l'infinita equivalenza della rima si blocca nell'identità assoluta, ultimo segno di una regolarità metrica e ritmica che, in questi casi, sembra venir meno» (pp. 122-123).

gli effetti sospensivi e magari intensificanti dell'iterazione si accompagnano alla sua funzione costruttiva, per quanto anti-lineare, del periodo¹⁰⁴; ma lo si è visto anche, pur nel quadro di una sintassi mediamente più complessa, con le anadiplosi di Gozzano, Moretti¹⁰⁵ e Saba. Un altro fenomeno che rientra in questo ambito è la ripresa insistita di alcuni termini – di solito concettualmente significativi – per farne l'ossatura di un discorso che si sta dipanando secondo un'articolazione sintattica elementare (cfr. gli esempi da Corazzini e Palazzeschi in § IV 2, 2.). Non serve, infine, insistere ulteriormente sulla funzione (anche) di raccordo che le iterazioni grammaticali svolgono nel periodare giustappositivo di Govoni¹⁰⁶.

Questa tendenza era già stata avviata da Pascoli e D'Annunzio, che in concomitanza con la semplificazione paratattica del discorso sfruttavano intensamente le possibilità connettive della ripetizione lessicale, per esempio mediante moduli afferenti al dominio dell'anadiplosi (soprattutto Pascoli) o mediante rilanci anaforici a distanza per sostenere l'espansione elementare di periodi prolungati (e qui è D'Annunzio a distinguersi). Si tratta, comunque, di un processo generalizzato, e da questo punto di vista non è facile specificare i debiti, tanto più che su diversi autori hanno senz'altro agito influenze sia dannunziane che pascoliane. Mi sembra tuttavia abbastanza chiaro che l'uso dell'anadiplosi – a cui si associa anche la ripresa in attacco di strofa di un termine presente in posizione libera nella strofa precedente – riscontrabile con alta frequenza in un Moretti guarda più alle tecniche di Pascoli, mentre si è già avuto modo di ricondurre la costruzione del periodo tramite moduli parallelistico-anaforici in due poeti peraltro diversissimi come Rebora e Govoni al magistero dannunziano. Analogamente, i rilanci anaforici a distanza e un certo uso dell'anafora polisindetica da parte di Campana¹⁰⁷, sempre in contesti for-

¹⁰⁴ La critica campaniana si è soffermata più volte su questo aspetto, cfr. in particolare Coletti 1999, p. 75: «L'esilità della coesione testuale a livello grammaticale è riequilibrata dalla ridondanza delle ripetizioni», e soprattutto Bandini 1999, p. 46: «Allora il mondo di ossessive ripetizioni che caratterizza il suo [= di Campana] stile andrà visto come ricerca di un'organizzazione del discorso non più sviluppato nelle forme consuete della sintassi ma attraverso una serie di nuove strategie del discorso» (peraltro il modello di una simile ricerca è indicato in Pascoli, benché a un livello di "asintattismo" molto meno pronunciato). A proposito del primo Palazzeschi, Livi 1980, p. 214 rilevava che la ripetizione «non tende [come invece in Corazzini] a prolungare una sensazione o un'affermazione, quanto a imporre un ritmo, scandito da ritornelli e simile alla canzone. O, più esattamente, ad una tradizione orale che assimila queste poesie a delle fiabe».

¹⁰⁵ E proprio il rapporto tra iterazioni e semplificazione sintattica è, secondo Nava 1977, p. 425, uno dei nessi stilistici tra Moretti e Pascoli.

¹⁰⁶ Anche qui non vanno stabilite correlazioni univoche. Il periodare di Rebora, o di Sbarbaro, mostra una buona complessità ipotattica, eppure si è visto quanto le ripetizioni contribuiscano all'articolazione di questi discorsi.

¹⁰⁷ Ma anche, spesso, di Rebora (si cita da Munaretto 2008, p. 193): l'anafora «ricorre a distanza anche di molti versi e molte volte, coinvolgendo in tal modo vaste sezioni del testo in cui ogni ripresa, e quindi il rinnovato rilancio del discorso, lo mantengono aperto, in qualche modo contrariando le attese di chiusa e 'riposo', come se il raggiungimento di quest'ultimo fosse di continuo rinviato per una sorta di intrinseca

temente paratattici e metricamente svarianti, guardano senz'altro al D'Annunzio laudistico. Si prenda per tutti *La chimera*:

Non so se tra roccie il tuo pallido
 Viso m'apparve, o sorriso
 Di lontananze ignote
 Fosti, la china eburnea
 Fronte fulgente o giovine 5
 Suora de la Gioconda:
 O delle primavere
 Spente, per i tuoi mitici pallori
 O Regina o Regina adolescente:
Ma per il tuo ignoto poema 10
 Di voluttà e di dolore
 Musica fanciulla esangue,
 Segnato di linea di sangue
 Nel cerchio delle labbra sinuose,
 Regina de la melodia: 15
Ma per il vergine capo
 Reclino, io poeta notturno
 Vegliai le stelle vivide nei pelaghi del cielo,
 Io per il tuo dolce mistero
 Io per il tuo divenir taciturno. 20
Non so se la fiamma pallida
 Fu dei capelli il vivente
 Segno del suo pallore,
Non so se fu un dolce vapore,
 Dolce sul mio dolore, 25
 Sorriso di un volto notturno:
 Guardo le bianche rocce le mute fonti dei venti
 E l'immobilità dei firmamenti
 E i gonfii rivi che vanno piangenti
 E l'ombre del lavoro umano curve là sui poggi argenti 30
E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti
E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera.

La paratassi è assoluta, almeno negli snodi fondamentali del discorso, e quello che è in buona sostanza un periodo unico di trentadue versi¹⁰⁸ è supportato da tre principali linee

ulteriorità del ritmo di linguaggio e pensiero [seguono esempi dai Frr. II e LXIII].

¹⁰⁸ Per quanto la chiusura del movimento sintattico al v. 20 sia ben marcata dall'anafora a contatto di «Io

anaforiche: quella dubitativa di «Non so se» (vv. 1, 21 e 24), quella avversativa, o pseudo-avversativa, di «Ma per il tuo» (vv. 10 e 16) e infine quella, a contatto e ad alto tasso patetico, del polisindeto nei versi finali. Un sistema simile non può non far pensare ad almeno due luoghi e procedimenti tecnici dannunziani tra quelli incontrati nel primo capitolo: i meccanismi di rilancio e sostegno allo sviluppo discorsivo attivi nella seconda strofa del *Novilunio*, analizzata in § I 5, 3., e una serie polisindetica come questa delle *Ore marine*¹⁰⁹ (si noti, a tacer del resto, l'insistenza rimica):

*e le tue mani e le tue vesti
e la tua movenza leggiara
e ciascuno de' tuoi gesti
e ogni grazia che tu avesti,*

a cui si possono aggiungere, trattandosi in entrambi i casi di un finale con anafora insistita, i versi conclusivi sempre delle *Ore marine*:

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

Per un altro esempio si può prendere il versoliberista e sintatticamente elementare (e di una sintassi elencativa simile a quella del D'Annunzio laudistico) Govoni, in particolare per certe lunghe tirate dalle *Poesie elettriche*. Si prenda proprio *A Venezia elettrica*:

*Levatrice di sogni di poeti,
ho nel sangue la torbida malia
dell'acqua dei tuoi fetidi canali
verdi come la feccia nauseabonda*

per il tuo», dal punto di vista logico-sintattico, anche per l'uso spesso rapsodico della punteggiatura da parte di Campana, si può percepire una continuità del flusso che travalica il punto fermo, continuità ovviamente rafforzata proprio dalla ripresa anaforica di «Non so se», dal v. 1.

¹⁰⁹ La corrispondenza è suggerita da Mengaldo (1996d, p. 209). Sull'importanza del *Novilunio* dannunziano per la tecnica iterativa di Campana cfr. anche Galimberti 1967, p. 100.

che resta nei bicchieri 5
 dove son morti dei fiori;
ho nell'anima la divina malinconia
del tuo volto di femmina corrotta,
 #
Mi piaci: CON LE TUE gondole di cartapesta
 che scorron silenziose sui tuoi rii 20
 come funebri spole a tessere
 un labirinto inestricabile;
 o si dondolano in attesa agli ormeggi
 scherzando con la loro lucida coda di sirena;
 o si radunano misteriosamente, 25
 di notte, cupe, in un traghetto solitario,
 vegliate dal fanale ricamato,
 come un nero cimitero galleggiante;
 o cullan mollemente
 davanti ad un nero albero voluttuoso 30
 #
 e gli occhi senza fondo di brillanti. 35
Mi piaci: COI TUOI sordidi palazzi
 #
 l'antico pianto delle Danaidi;
 CON I TUOI pali simili
 a ridicoli burattini 45
 dai vestiti sbiaditi a forza di piangere;
 COI TUOI specchi d'argento
 #
 maschere rosee come confetture; 50
 CON LA TUA musica che brucia i cuori
 come ineffabile vetriolo;
 CON I TUOI muri vaiolosi
 che ammalan l'acqua di colorazioni elettriche;
 CON LA TUA luna esaltante 55
 che la laguna ingoia
 come una pastiglia di chinino
 per guarire la sua febbre lancinante;
 COI TUOI inverni lenti silenti
 #
 per fare una lor burla a Colombina;
 CON LE TUE bucce d'arancio 65
 fluttuanti nel canale
 come babbucce smesse

da qualche dogaressa;
 CON LE TUE campane di vetro
 nere come le tue gondole, 70
 verdi come l'acqua dei tuoi canali,
 consumate come i tuoi marmi,
 lozangate come i tuoi pali;
 COI TUOI lunghi camini,
 pluviometri del pianto dei cieli, 75
 clessidre di verdi crepuscoli,
 incensieri di nuvole violacee;
 CON LE TUE donne languide
 dal viso eternamente pallido
 c o m e per l'uso prolungato della maschera, 80
 c o m e se sian tornate or ora dal veglione.

Seguono – staccate dal corpo maggiore della poesia – tre quartine a rima incrociata. Fino a lì si ha una colata unica di ottantuno versi, senza partizioni strofiche, ampiamente anisillabica e con rime presenti ma prive di uno schema regolare. In un contesto simile all'anafora a distanza (con alcune eccezioni a contatto) è chiesto sia di ordinare la materia, sia di sospingere un periodo sintatticamente elementare¹¹⁰ che proprio grazie ai rilanci lessicali riesce a dipanarsi ininterrottamente anche per decine di versi: come si vede dagli spezzoni riportati, quasi sempre l'anafora riapre il movimento sintattico dopo un punto e virgola. È come se la voracità elencatoria del poeta avesse continuamente bisogno di puntelli, e così appena una serie anaforica viene abbandonata subito ne subentra un'altra, non senza anticipazioni e sovrapposizioni, come nel caso della lunga sequenza di «con i tuoi» e varianti inizialmente supportata dall'anafora di «Mi piaci:», la quale a sua volta incornicia una triplice anafora disgiuntiva. Il tocco finale è dato da una nuova anafora, sempre grammaticale ma questa volta a immediato contatto, che suggella l'intero periodo metricamente libero con un distico («*come* per l'uso prolungato della maschera, / *come* se sian tornate or ora dal veglione») mimando e assolvendo, questa volta sì, la funzione demarcativa e conclusiva della rima baciata.

Ampliando la prospettiva, e ricapitolando, è sicuro che la ripetizione lessicale partecipa a quell'ampio processo di rifunzionalizzazione che coinvolge, al passaggio di secolo, le

¹¹⁰ La paratassi è dominante e le uniche subordinate esplicite sono relative, tranne che per una temporale («quando si vede su una soglia», v. 60) e due comparative ipotetiche («come se dei fantastici Pierotti / v'abbiano ammassato della farina», vv. 62-63 e «come se sian tornate or ora dal veglione», v. 81).

diverse componenti formali della poesia italiana. Insistere troppo su un suo incremento in funzione primariamente compensativa può essere rischioso e, se preso come legge generale, certamente sbagliato; del resto per una verifica solida su questo punto sarebbe indispensabile uno studio retrospettivo sistematico che consideri il rapporto tra ripetizioni e strutture sintattiche nella poesia ottocentesca, da Carducci in su. Anche dalla nostra specola, tuttavia, è possibile constatare che in effetti la liberazione metrica e la semplificazione sintattica – da prendersi ovviamente come processi non lineari né univoci – comportano non di rado una responsabilizzazione della ripetizione quale dispositivo formalizzante del testo, nel duplice senso di segnale di uno scarto rispetto a un ipotetico grado zero della prosa comunicativa e di mattone costruttivo del discorso nel momento in cui le tradizionali gerarchie sintattiche tendono a venire meno.

3. *Ripetizione lirico-musicale, ripetizione filosofico-argomentativa, ripetizione narrativa*

Per concludere vorrei provare a ricondurre i principali fenomeni di ripetizione individuati alla modalità discorsiva in cui compaiono e che essi stessi contribuiscono a determinare. Non si vuole proporre una tassonomia, resa peraltro impossibile dal fatto che, da un lato, nessuno dei nove poeti in esame utilizza la ripetizione in modo puro, e che, dall'altro, non è semplice attribuire un valore univoco a un singolo fenomeno iterativo. Si tratterà piuttosto di mostrare alcune tendenze generali di impiego della ripetizione lessicale nei primi anni del XX secolo, e in questa prospettiva il quadro tipologico che emerge, per quanto necessariamente elastico, mostra una fisionomia abbastanza netta. Correderò poi ciascuno dei tre punti con un testo esemplare, di cui verranno evidenziate le ripetizioni maggiormente emblematiche della tendenza isolata.

1) Si ha innanzitutto una ripetizione usata a fini essenzialmente lirici, che tende ad arrestare o rallentare il flusso discorsivo (magari innalzando il tono o abbassandolo in senso regressivo), e in generale a farlo muovere lungo binari molto diversi da quelli della logica razionale e comunicativa standard. Tra gli autori più coinvolti in questo tipo di impiego, spiccano il primo Palazzeschi e Campana, la cui ripetizione si avvale soprattutto della ripresa ossessiva e combinatoria di sintagmi e versi, rielaborazione e in certi casi estremizzazione di procedimenti di matrice – come si è visto – per lo più dannunziana. Queste combinazioni insistenti sono relativamente più rare negli altri poeti del *corpus*, ma la componente lirico-musicale della ripetizione è ampiamente sollecitata da altri fenomeni, quali le riprese circolari, tra *incipit* e chiusa del testo, o le sintesi conclusive che recuperano e

concentrano nei versi finali lessemi o sintagmi sparsi nel corpo della poesia, o ancora i veri e propri ritornelli, pur non molto diffusi. Le diramazioni di questo impiego lirico tendono da un lato all'innalzamento patetico, con i moduli iterativi del caso, in particolare epanalessi e anafore vocative, esclamative, interrogative, imperative; dall'altro, si apre tutto il filone regressivo sfruttato abbondantemente dai crepuscolari o prossimi, quindi Palazzeschi, Moretti, Govoni, con Corazzini e soprattutto Gozzano ai margini: epanalessi superlative o iconiche, iterazioni ritmiche e verbali insieme, anafore combinate con parallelismi sintattici, fonici e ritmici, sporadici esempi di ritornelli regolari e "popolareggianti".

Come testo campione di ripetizione lirico-musicale, si veda questo breve *specimen* di Campana, *Tre giovani fiorentine camminano*:

Ondulava sul passo verginale

Ondulava LA CHIOMA MUSICALE

Nello splendore del tiepido sole

Eran tre vergini e una grazia sola

Ondulava sul passo verginale

5

Crespa e nera LA CHIOMA MUSICALE

Eran tre vergini e una grazia sola

E sei piedini in marcia militare.

La poesia è tutta costruita su una ricombinazione di sintagmi e versi che annulla qualsiasi progressione lineare del discorso: il primo verso, «Ondulava sul passo verginale», tornando al v. 5 bipartisce il testo in due ideali quartine; l'anafora di «Ondulava» si sdoppia nei primi due versi, mentre il sintagma «la chioma musicale» torna parallelisticamente ai vv. 2 e 6; si ripete anche il verso «Eran tre vergini e una grazia sola», questa volta però infrangendo il parallelismo (il verso chiude la prima "quartina" ma viene anticipato al penultimo posto nella seconda). Queste ripetizioni ampliano secondo una logica musicale quella che altrimenti sarebbe una rappresentazione minimale di una situazione appena scorciata.

2) In secondo luogo, si ha una ripetizione che non contraddice e anzi promuove lo sviluppo razionale del discorso poetico, calcando sull'aspetto argomentativo e latamente filosofico. Un tipo di ripetizione da cui gli effetti di ridondanza lirica non sono banditi, ma che funziona principalmente come principio costruttivo di un ragionamento in versi, di un discorso che vuole avere uno spessore speculativo più o meno marcato. Anche quando

queste iterazioni determinano impuntature, ciò avviene di regola per fissare nuclei concettuali del testo, come si rileva tipicamente in Rebora ma anche in Gozzano e Sbarbaro (con Saba e Moretti poco indietro). Figure iterative funzionali alla costruzione del discorso in senso ragionato sono per esempio i poliptoti di *Pianissimo* (ma anche nel *Canzoniere* sabiano si assiste a una mobilitazione delle stesse figure a sostegno del momento riflessivo) o le strutture anaforiche e parallelistiche dei *Frammenti lirici*.

Dalla raccolta reboriana si prende questo campione (Fr. VI):

Sciorinati giorni dispersi,
 cenci all'aria insaziabile:
 prementi ore senza uscita,
 fanghiglia d'acqua sorgiva:
 torpor d'attimi lascivi 5
 fra lo spirito e il senso;
 forsennato voler che a libertà
 si lancia e ricade,
 inseguita locusta tra sterpi;
 e superbo disprezzo 10
 e fatica e rimorso e vano intendere:
 e rigirio sul luogo come cane,
 per invilire poi, fuggendo il lezzo,
 la verità lontano in pigro scorno;
 e ritorno, uguale ritorno 15
 dell'indifferente vita,
 mentr'echeggia la via
 consueti fragori e nelle corti
 s'amplian faccende in conosciute voci,
 e bello intorno il mondo, par diletto 20
 a l' inarrivabile gloria
 a l' piacer che non so,
 e immemore di me epico arméggio
 verso conquiste ch'io non griderò.

Oh per l'umano divenir possente 25
 certezza ineluttabile del vero,
 ORDISCI, ORDISCI de' tuoi fili il panno
 che saldamente **nel** tessuto è storia
 e **nel** disegno eternamene è Dio:
 ma così, cieco e ignavo, 30
tra morte e morte vil ritmo fuggente,

Nell'ordine si ha: un polisindeto anche anaforico e funzionale all'incremento patetico (vv. 10-12; si noti peraltro come l'ultima occorrenza della congiunzione cada dopo la pausa sintattica del v. 14, a rilanciare il movimento; la serie anaforica prosegue poi ai vv. 15, 20 e 23); un'epanalessi pregnante con precisazione aggettivale della seconda occorrenza, con adocchiamento della figura dell'epanadiplosi ma dinamizzata dall'*enjambement* (v. 15); un'anafora (vv. 21-22) e un parallelismo iterativo (vv. 28-29) grammaticali e anch'essi concettualmente decisivi, soprattutto il secondo; una *geminatio* imperativa di stampo dannunziano ma dal peso filosofico e agonistico enorme (v. 27); un'altra epanalessi che contribuisce alla definizione espressionistica del soggetto poetico (v. 31); infine, un'epanadiplosi conclusiva che suggella il ragionamento con un «trionfo sofferto» dell'io, dove l'iterazione appare, più che espressione di sicurezza, sintomo di un'adesione alla verità «abbracciata più con volizione che secondo ragione» (Giancotti-Munaretto-Mussini 2008, pp. 127 e 138). Tutto questo sistema di ripetizioni, con le sue punte discretamente cantabili (vv. 21-22) e intensamente patetiche (vv. 10-12, 27, 32), assume in ogni suo momento un evidente valore argomentativo, e collabora in modo decisivo alla costruzione di un discorso dallo spiccato piglio raziocinante.

3) Infine, più circoscritto rispetto ai primi due, si ha l'impiego di una ripetizione funzionale allo sviluppo e alla coesione narrativi del discorso poetico. Si segnalano soprattutto Gozzano e Moretti¹¹¹, che sfruttano ampiamente i meccanismi di indugio, raccordo e rilancio dell'anadiplosi e di figure a essa affini, come i collegamenti interstrofici a contatto, o quelli a distanza con la seconda occorrenza del termine ripetuto collocata in apertura di strofa. Ma i due poeti mostrano anche un'abilità particolare nel piegare in direzione narrativa figure iterative di per sé statiche: è significativo, come detto sopra, che – più di tutti gli altri autori del *corpus* con forse la sola eccezione di Palazzeschi – essi ricorrano abbondantemente all'epanadiplosi, manipolandola però in modo da darle una conformazione più dinamica, funzionale allo scorrimento sintagmatico¹¹². Un'altra gamma di ripetizioni narrativo-drammatiche è quella che interviene nel dialogato, e qui, oltre ai soliti

¹¹¹ Nel corso del capitolo si sono rilevate diverse convergenze tra Moretti e Gozzano (sui rapporti tra le poetiche e le opere dei due, cfr. Coletti 1973, pp. 219-224, Contorbis 1977 e soprattutto Guglielminetti 1977): tra i moduli iterativi condivisi, ad accomunarli è l'alta frequenza delle anadiplosi narrative, delle epanadiplosi dinamiche, delle chiuse con poliptoti o figure etimologiche concettualmente pregnanti, oltre al l'impiego della ripetizione in funzione di mimesi del parlato quotidiano.

¹¹² Mengaldo (1990, p. 92) notava che in Gozzano anche «iterazione e circolarità possono diventare [...] un veicolo di sviluppo narrativo». E Vallone 1960, forse il primo a dedicare un'attenzione non marginale

Gozzano e Moretti e ad alcuni esempi in Saba, spicca senza dubbio Palazzeschi, che a partire dai *Poemi* impiega anafore, epifore, anadiplosi, riprese libere per connettere battute consecutive.

Come esempio si veda questo dialogato morettiano, da *Convitto del Sacro Cuore*:

“Come ti chiami?” “Elisabetta” “È un nome
lungo: è meglio dividerlo... Ti piace
più ch’io ti chiami Elisa o Betta?” “Come
vuoi...” “PERCHÉ PIANGI?...” La novizia **tace**.

Tace, e le guance le si fan di fiamma 5
e rigate di lacrime. “PERCHÉ?...”
“PIANGO PERCHÉ ò lasciato la mia mamma,
PERCHÉ son sola....” “Oh, ci son io con te!”

#

Ascolta, ascolta amore... Oltre quel muro 100
è il mondo, il mondo in cui tu pur sarai...
Oh con un uomo là mi tradirai!”
“NO, NO, Molteni!” “Puoi **giurarlo**?” “**Giuro.**”

#

Chi suonerà? *Uno storpio od un ciechino?*
Questo è il valzer del Faust... Bello! Divino!

Storpio o ciechino, la tua vita è bella!
Libero sei! Gira la manovella! 110

Gira, gira... gettiamogli qualcosa...
UN po’ di pane... UN soldo, anche... UNA rosa...

In questi frammenti spiccano le anadiplosi (cfr. in particolare quella interstrofica ai vv. 4-5 e quella sintattica, sottilmente allusiva e inquieta, al v. 101) e in generale le varie riprese che coordinano lo scambio dialogico connettendo le battute: nelle prime due quartine si

alla ripetizione gozzaniana, parla, a proposito delle connessioni interstrofiche e dei richiami a distanza, di riprese sostanzialmente narrative, che «possono anche significare una ambizione del Gozzano alla struttura complessa, ai collegamenti e sviluppi distesi e continui, come si addice all’organismo di un poemetto e non proprio di una lirica» (pp. 146-148).

veda l'anafora sintattica dei «Perché», arricchita dal poliptoto «piangi» - «piango», ma anche la ripresa con tmesi del nome del personaggio («Elisabetta» - «Elisa o Betta»); al v. 104 si segnala invece l'intenso poliptoto «“Puoi giurarlo?” “Giuro”», a suggellare la promessa d'amore (e alla stessa animazione sentimentale concorrono le due epanallessi dei vv. 100 e 104); mentre nei tre distici conclusivi, dall'andamento più cantabile, spicca la doppia ripresa consecutiva con seconda occorrenza in attacco di strofa e la leggera – ma rafforzata dalla posizione esposta – anafora sintattica dell'articolo nelle tre rapide battute finali. Si sono indicate ripetizioni per lo più a contatto, eppure raramente il discorso si verticalizza: più che far indugiare, queste iterazioni fluidificano e spingono lo svolgimento narrativo-drammatico del testo, collaborando anche alla sua coesione interna.

Queste sono globalmente le modalità di impiego della ripetizione nella poesia italiana del primo Novecento. Come si vede, il quadro è abbastanza sfaccettato, e testimonia tanto della varietà – stilistica e non solo – della scrittura poetica di quegli anni, quanto della duttilità espressiva della ripetizione lessicale. Su questo panorama l'influsso della doppia esperienza dannunziana e pascoliana è senza dubbio enorme. Non esclusivo, certo. Per fare un solo esempio, le coordinate della ripetizione di alcuni o di tutti i crepuscolari andranno verificate sui conclamati modelli franco-belgi, rispetto ai quali la mediazione di D'Annunzio o di Pascoli è possibile ma non necessaria¹¹³. Anche rimanendo entro i confini nazionali, i riferimenti possono naturalmente datare più indietro nel tempo, e a quel punto, specie per i moduli iterativi meno connotati, sarà molto difficile stabilire se il filtro della *koinè* pascoliano-dannunziana abbia agito o se il ripescaggio sia avvenuto direttamente alla fonte¹¹⁴. Ancora, andrà valutato quanto e come le ripetizioni della poesia

¹¹³ Cfr. p. es. gli studi di Livi 1974 e 1984, che però non considerano praticamente mai i fenomeni di ripetizione. Tra i poeti francofoni, comunque, la sovrabbondanza iterativa di *Serres chaudes* e delle *Chansons* di Maeterlinck, per tenersi all'esempio più clamoroso, meriterebbe senza dubbio uno studio comparativo con la poesia nostrana a cavallo dei due secoli.

¹¹⁴ A proposito di poeti come Saba o Sbarbaro, per esempio, la critica ha insistito a lungo su una tendenziale sordità al magistero dannunziano e pascoliano, magari con l'avallo dei diretti interessati («La triade (Carducci, D'Annunzio, Pascoli) mi restò estranea; non fui nemmeno anti»: così Sbarbaro, riportato in Polato 1969, p. 1). Mengaldo (1996b, p. 137) sostiene che il punto di partenza di Saba vada cercato più indietro rispetto alla *koinè*, e anche secondo Polato (1969, pp. 41-42) la lingua di Saba non è «condizionata da una forte mediazione dannunziana o pascoliana, come quella di numerosi altri poeti del suo tempo (in modo particolare i crepuscolari)». In realtà anche queste posizioni critiche sono ormai sfumate: per esempio Debenedetti 1974, p. 128, per esempio, sostiene che nelle poesie sabiane, soprattutto in quelle giovanili, si può ritrovare «parecchio anche del non amato Pascoli» (per una panoramica sulla formazione di Saba cfr. Guagnini 1987, pp. 29-65); mentre se per lo Sbarbaro di *Pianissimo* Puccini 1974, p. 36 parla, esagerando, di una «mancanza pressoché totale, se si esclude Leopardi, di mediazioni letterarie», anche tenendosi al solo rapporto Sbarbaro-D'Annunzio l'indagine di Zangrandi 1997 rileva una presenza del secondo tutt'altro che marginale. Venendo al punto che più interessa qui, influenze puntuali possono esserci state anche nell'ambito delle ripetizioni. Giusto per fare un esempio, mi sembra che una simile sequenza, da *Pianissimo*: «Fronti calve di vecchi, inconsapevoli / occhi di bimbi, / facce consuete / di nati a faticare e a riprodurre, / facce volpine stupide beate, / facce ambigue di preti, pitturate / facce di meretrici» (*Talor, mentre cammino*

romantico-popolaresca o realista dell'Ottocento siano passate – con o senza filtro pascoliano – in quella primonovecentesca, a maggior ragione quando il contatto è stato diretto (un'ipotesi per tutte: Arturo Graf e gli elementi popolareggianti della poesia di Gozzano¹¹⁵).

Fatte queste premesse, che sollecitano affondi analitici quanto meno nel XIX secolo, italiano e non, il credito di D'Annunzio e Pascoli rimane, anche per i fenomeni iterativi, notevolissimo. Il primo ha offerto un esempio insuperabile di ripetizione raffinatamente musicale, volta a ottenere effetti avvolgenti e suggestivi, senza la quale sarebbe difficile spiegare – per fare un solo nome – un sistema iterativo come quello di Campana, al netto di un'esplosione centrifuga e di un probabile abbassamento del livello tecnico¹¹⁶. Ma D'Annunzio è anche il punto di riferimento per il nesso tra *repetitio* e *amplificatio*, di cui terranno conto diversi poeti successivi pur operando un netto straniamento rispetto all'enfasi oratoria e trionfalistica del superuomo: emblematici la corrosione ironica di Gozzano, il pathos ad alto tasso speculativo di Reborà, la mimesi caricaturale delle invettive di Palazzeschi. A ciò si aggiunga che l'amplificazione patetica del *Poema paradisiaco*, magari con la collaborazione di quella pascoliana, ha senz'altro agito sugli innalzamenti autocommiserevoli dei crepuscolari, Corazzini su tutti. Si ricordi, infine, l'importanza esemplare che l'uso di strutture iterative parallelistiche e per lo più grammaticali come principio di organizzazione del discorso poetico ha avuto per poeti come Govoni o Reborà.

per la strada), con elenco parallelistico dinamizzato da inarcature (cfr. l'anafora solo metrica all'ultima occorrenza di «facce»), debba più di qualcosa agli elenchi dannunziani delle *Laudi* (Bàrberi Squarotti 1971, p. 60 ha convocato, per queste ripetizioni, il D'Annunzio pre-laudistico, ma il grottesco delle figure, l'elenco protratto e il suo dinamismo metrico-sintattico richiamano decisamente certi quadri urbani della *Laus vitae* – la cui presenza, non solo antifrastica, in *Pianissimo* è del resto riconosciuta dallo stesso Bàrberi Squarotti). Al doppio D'Annunzio di *Pamphila* e del canto V della *Laus vitae* (episodio della vecchiezza di Elena), rinvia Guglielminetti 1974, p. 33 per questa altra serie anaforica sbarbariana: «*Quella che* tutti ebbero, *che ride* / facile e non capisce, *quella che* / con un crollar di spalle e un muover d'anca / dentro tutto il mio mondo mi dissolva, / *quella* più disprezzabile *che* ignora / la sua potenza». Per un'ulteriore testimonianza della possibile incidenza su Sbarbaro delle strutture enumerative di D'Annunzio, cfr. il lungo elenco anaforico di «per» (undici occorrenze su ventitré versi) in *Non, Vita, perché tu sei nella notte*.

¹¹⁵ Sul contatto poetico e biografico tra Graf e Gozzano cfr. per esempio Martin 1971 (pp. 128-130), Guglielminetti 1980 (pp. XV-XVII), Casella 1982 (p. 20, nota 19) e Mariani 1983. Martin 1971 propone anche come fonte possibile di certi procedimenti iterativi di Gozzano il poeta torinese d'adozione Cosimo Giorgieri Contri (pp. 146-148).

¹¹⁶ È noto il giudizio di Contini (1970b, p. 593) secondo cui la generazione successiva a quella di Pascoli e D'Annunzio darebbe prova di un generale impoverimento della tecnica poetica. Contini si riferisce specificamente alle competenze metriche, ma nella sufficienza (forse esagerata) con cui presenta le ripetizioni del *Canto della tenebra* campaniano (Contini 2012, p. 834) si riconosce chiaramente la stessa disposizione critica. In generale la questione dell'abilità tecnica di Campana ha suscitato un ampio dibattito: in un'altra antologia autorevole, Mengaldo (1990, p. 278) addirittura indica nella scarsa padronanza di mezzi stilistici il dramma della poesia campaniana (e già lo stesso Contini 1974, p. 20 parlava di un Campana che «resta al di qua della conclusione dello stile»); per una difesa della consapevolezza formale del poeta di Marradi, invece, si veda Bonifazi 1964 (dove viene suggerito anche un contatto tra la ripetizione di Campana e quella del D'Annunzio paradisiaco, cfr. p. 242) e 1973.

Dal canto suo, Pascoli ha messo a disposizione dei poeti successivi tutto un campionario di tecniche iterative ideali per regressioni e imitazioni di un linguaggio infantile o popolareggiante. Una ripetizione facilmente cantabile, non inedita in Italia (il filone di poesia popolare riflessa attraversa tutto l'Ottocento) ma certo mai affermata con quell'autorevolezza nella lirica alta. Il Pascoli dei *Poemetti* e di alcuni *Canti*, poi, ha dato una dimostrazione di come ripetizione anche insistita e impianti narrativo-drammatici possano andare di conserva. È soprattutto in Pascoli, infine – benché fenomeni simili non siano affatto estranei alla poesia dannunziana – che si possono rilevare alcuni accenni all'uso ragionativo della ripetizione, in particolare tramite poliptoti e figure etimologiche e configurazioni parallelistiche (una lirica come la myricea *Il passato* è in questo senso esemplare). Fra le tre grandi tendenze di impiego della ripetizione, comunque, proprio quella argomentativo-filosofica appare l'ambito complessivamente più originale rispetto alla *koinè* pascoliano-dannunziana: anche a paragonabilità di figure iterative, la potenza concettuale e raziocinante di tali formulazioni è senza dubbio maggiore in scritture dallo spessore filosofico superiore a quello, assai esile, della poesia pascoliana e dannunziana – e qui mi riferisco soprattutto a Rebora e a Sbarbaro, ma anche a Saba e, con qualche cautela in più, a Gozzano¹¹⁷.

In ogni caso, e per concludere, risulta pienamente confermata anche per l'uso della ripetizione la funzione di preminente snodo storico che l'esperienza poetica in generale e stilistico-linguistica in particolare di D'Annunzio e Pascoli ha esercitato sulla poesia del Novecento italiano. Come per la maggior parte degli altri ambiti di comunicazione, il passaggio non è avvenuto in modo lineare: il rapporto quasi mai pacifico dei poeti nati negli anni '80 con i due ingombranti padri ha condizionato anche l'assimilazione e il riuso delle tecniche iterative. Si hanno così casi di rifiuto o rimozione (come nella pressoché totale assenza di pathos iterativo in Sbarbaro) o di risemantizzazione magari polemica (come la citata ironizzazione dello stesso pathos in Gozzano); oppure ancora gli stilemi iterativi dell'uno possono essere adottati contro l'altro modello, per cui si pensi all'orientamento spesso e volentieri anti-dannunziano di tutti gli artifici di regressione dei crepuscolari. In un'ottica meno reattiva e più attiva, l'esempio di D'Annunzio e Pascoli è potuto servire come stimolo per rielaborazioni originali piegate alle esigenze della poetica individuale: è prevalentemente in questa prospettiva che va letta, per esempio, la rifunzionizzazione dei moduli iterativi (siano ripetizioni patetiche, parallelismi grammaticali, ri-

¹¹⁷ Poeta riflessivo ma che, nel letteratissimo gioco antidannunziano, abdica a qualsiasi potenzialità metafisica, secondo il condivisibile giudizio di Sanguineti 1965a, pp. 71-73.

prese circolari, parallelismi anaforici cantabili, ecc.) in senso ragionativo-filosofico operata da Rebora, oppure la combinazione di iterazioni patetiche e regressive che Palazzeschi, specialmente nell'*Incendiario*, mette a servizio della componente ludica e polemica della sua poesia. Anche il campo circoscritto della ripetizione lessicale, insomma, permette di verificare l'imprescindibile valore propulsivo che le creazioni o rielaborazioni stilistico-espressive di D'Annunzio e Pascoli hanno avuto per i poeti già immediatamente successivi.

BIBLIOGRAFIA

Edizioni di riferimento

Dino Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di Neuro Bonifazi, Garzanti, Milano 1989.

Sergio Corazzini, *Poesie edite e inedite*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Einaudi, Torino 1968.

Gabriele D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, voll. I-II, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Mondadori, Milano 1984.

Corrado Govoni, *Poesie (1903-1959)*, a cura di Giuseppe Ravegnani, Mondadori, Milano 1961.

Guido Gozzano, *Poesie e prose*, a cura di Luca Lenzi, Feltrinelli, Milano 1995.

Marino Moretti, *Poesie scritte col lapis*, a cura di Ferdinando Pappalardo, Palomar, Bari 2002

Marino Moretti, *Il giardino dei frutti*, Ricciardi, Napoli 1916.

Aldo Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a cura di Adele Dei, Mondadori, Milano 2002.

Giovanni Pascoli, *Myricae*, edizione critica a cura di Giuseppe Nava, Sansoni, Firenze, 1974.

Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, a cura di Giuseppe Nava, Rizzoli, Milano 2001.

Giovanni Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di Odoardo Becherini, Mursia, Milano 1994.

Clemente Rebora, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura di Adele Dei con la collaborazione di Paolo Maccari, Mondadori, Milano 2015.

Umberto Saba, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Mondadori, Milano 1994.

Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, Marsilio, Venezia 2001.

Opere di carattere generale e studi su autori esterni al *corpus*

- Anceschi 1983a: Luciano Anceschi, *Pascoli e le istituzioni del Novecento*, in Id., *Le istituzioni della poesia*, Bompiani, Milano, pp. 135-177.
- Anceschi 1983b: Luciano Anceschi, *Poetiche e istituzioni di un D'Annunzio "sperimentale"*, in Id., *Le istituzioni della poesia*, Bompiani, Milano, pp. 179-205.
- Beaugrande-Dressler 1984: Robert-Alain de Beaugrande, Wolfgang Ulrich Dressler, *Introduzione alla linguistica testuale*, Il Mulino, Bologna, pp. 81-87.
- Beccaria 1975: Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino.
- Beltrami 2002: Pietro G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Il Mulino, Bologna.
- Benzoni 2011: Pietro Benzoni, *La retorica dissimulata. Le strategie iterative di Raffaello Baldini*, in Alvisè Andreose, Gianfelice Peron (a cura di), *Anaphora. Forme della ripetizione*, Atti del XXXIV Convegno Interuniversitario (Bressanone – Brixen, 6-9 luglio 2006), Esedra, Padova, pp. 323-335.
- Binni 1977: Walter Binni, *La poetica del decadentismo*, Sansoni, Firenze.
- Bozzola 2007: Sergio Bozzola, *Figure anaforiche montaliane*, «Lingua e stile», XLII, 1, pp. 101-121.
- Bozzola 2011: Sergio Bozzola, *Primi appunti sull'anafora nella poesia montaliana*, in Alvisè Andreose, Gianfelice Peron (a cura di), *Anaphora. Forme della ripetizione*, Atti del XXXIV Convegno Interuniversitario (Bressanone – Brixen, 6-9 luglio 2006), Esedra, Padova, pp. 297-304.
- Coletti 1989a: Vittorio Coletti, *Metro e perimetro della poesia nel Novecento*, in Id., *Italiano d'autore. Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Marietti, Genova, pp. 99-106.
- Coletti 1993: Vittorio Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino.
- Contini 1970b: Gianfranco Contini, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, pp. 587-599.
- Contini 2012: Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Rizzoli, Milano.
- Dal Bianco 1998: Stefano Dal Bianco, *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana tra le due guerre*, «Studi novecenteschi», XXV, 56, dicembre, pp. 207-237.
- Facchini Tosi 1983: Claudia Facchini Tosi, *La ripetizione lessicale nei poeti latini. Vent'anni di studi (1960-1980)*, Patron, Bologna.

- Fónagy 1982: Ivan Fónagy, *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*, Dedalo, Bari.
- Esposito 2003: Edoardo Esposito, *Il verso. Forme e teoria*, Carocci, Roma.
- Fortini 1987: Franco Fortini, *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, in Id., *Saggi italiani*, Garzanti, Milano, pp. 350-358.
- Frédéric 1985: Madeleine Frédéric, *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Niemeyer, Tübingen.
- Girardi 2001: Antonio Girardi, *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Esedra, Padova.
- Girardi 2015a: Antonio Girardi, *Come il popolo, per l'Italia. Campioni di sintassi poetica elementare*, in Id., *La lingua della poesia in Italia. 1815-1918*, Marsilio, Venezia, pp. 31-52.
- La Penna 2001: Daniela La Penna, *Aspetti linguistici e stilistici della poesia di Amelia Rosselli*, «Stilistica e metrica italiana», 1, pp. 235-272.
- Lausberg 1969: Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, trad. di Lea Ritter Santini, Il Mulino, Bologna.
- Magro 2011: Fabio Magro, *Di alcune forme della ripetizione in Penna*, in Alvise Andreose, Gianfelice Peron (a cura di), *Anaphora. Forme della ripetizione*, Atti del XXXIV Convegno Interuniversitario (Bressanone – Brixen, 6-9 luglio 2006), Esedra, Padova, pp. 305-321.
- Mathieu 2015: Carlo Mathieu, *La voce dei Canti. Prosodia e intonazione nella lirica di Giacomo Leopardi*, Aracne, Bari.
- Mengaldo 1990: Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano.
- Mengaldo 1991a: Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino, pp. 27-73.
- Mengaldo 1994: Pier Vincenzo Mengaldo, *Il Novecento*, Il Mulino, Bologna.
- Mengaldo 1996b: Pier Vincenzo Mengaldo, *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 135-162.
- Mengaldo 1996f: Pier Vincenzo Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 382-410.
- Mengaldo 2001: Pier Vincenzo Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Roma-Bari.
- Mengaldo 2003a: Pier Vincenzo Mengaldo, *Il gioco della ripetizione*, in Id., *Studi su Salvatore Di Giacomo*, Liguori, Napoli, pp. 43-71.
- Mengaldo 2008: Pier Vincenzo Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi*

esemplari, Carocci, Roma.

- Mongiat 2005: Caterina Mongiat, *Aspetti dello stile di Sandro Penna: lessico e sintassi*, «Stilistica e metrica italiana», 5, pp. 219-265.
- Mortara Garavelli 2015: Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano.
- Mukařovský 1971: Jan Mukařovský, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Einaudi, Torino.
- Pasquali 2007: Valeria Pasquali, *Le figure di ripetizione nella poesia di Betteloni*, «Stilistica e metrica italiana», 7, 2007, pp. 283-311.
- Soldani 1999, Arnaldo Soldani, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella Gerusalemme liberata*, Maria Pacini Fazzi, Lucca.
- Šklovskij 2003: Viktor Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, pp. 73-94.
- Spitzer 1966: Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, Laterza, Bari.
- Tonelli 2000: Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, ETS, Pisa.
- Zoccarato 2015: Giovanna Zoccarato, *Le strutture parentetiche nella lirica italiana tra Otto e Novecento*, «Stilistica e metrica italiana», 15, pp. 129-184.

Studi critici sui poeti del corpus

Studi su D'Annunzio

- Anceschi 1993: Luciano Anceschi, *Introduzione a Gabriele D'Annunzio, Versi d'amore e di gloria*, I, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Mondadori, Milano, pp. VII-CXI.
- Andreoli-Lorenzini 1993a: Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini (a cura di), *Note a Gabriele D'Annunzio, Versi d'amore e di gloria*, I, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Mondadori, Milano, pp. 767-1189.
- Andreoli-Lorenzini 1993b: Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini (a cura di), *Note a Gabriele D'Annunzio, Versi d'amore e di gloria*, II, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Mondadori, Milano, pp. 873-1358.
- Bàrberi Squarotti 1976a: Giorgio Bàrberi Squarotti, *Il simbolo dell'artefex*, in Emilio Mariano (a cura di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del Convegno di studio (Gardone Riviera, 14-16 settembre 1973), Il Saggiatore, Milano, pp. 163-196.
- Borgese 1951: Giuseppe Antonio Borgese, *Gabriele D'Annunzio. Da Primo vere a Fedra*,

- Mondadori, Milano.
- Cavallini 1995: Giorgio Cavallini, *Modulazioni dell'imperativo nel Poema paradisiaco*, in Id., *Parole d'autore. Usi stilistici da Boccaccio a oggi*, Bulzoni, Roma, pp. 165-180.
- Cavallini 2008: Giorgio Cavallini, *Tecnica e arte della ripetizione, variamente modulata, nel 'Poema paradisiaco'*, «Sinestesie», VI, 6, pp. 43-61.
- Croce 1964: Benedetto Croce, *Gabriele D'Annunzio*, in Id., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici. Volume IV*, Laterza, Bari, pp. 7-74.
- D'Annunzio 1995: Gabriele D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*, a cura di Pietro Gibellini, Mondadori, Milano.
- De Maldé-Pinotti 1980: Vania De Maldé, Giorgio Pinotti, *D'Annunzio e i «Jeux» di Henri de Régnier*, «Quaderni del Vittoriale», 20, marzo-aprile, pp. 31-89.
- De Michelis 1960: Eurialo De Michelis, *Tutto D'Annunzio*, Feltrinelli, Milano.
- Diano 1968: Carlo Diano, *D'Annunzio e l'Ellade*, in Emilio Mariano (a cura di), *L'arte di Gabriele D'Annunzio*, atti del Convegno internazionale di studio (Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963), Mondadori, Milano, pp. 51-67.
- Dotti 1960: Ugo Dotti, *Studi sul linguaggio dannunziano*, «Quaderni dannunziani», XVIII-XIX, pp. 716-736.
- Ferrucci 1998: Franco Ferrucci, *Whitman e D'Annunzio*, «Strumenti critici», 2, pp. 185-198.
- Gavazzeni 1980: Franco Gavazzeni, *Le sinopie di "Alcyone"*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- Gibellini 2010: Pietro Gibellini, *Introduzione a Gabriele D'Annunzio, Alcione*, a cura di Ilvano Caliaro, Einaudi, Torino, pp. V-XXV.
- Gibellini 1985: Pietro Gibellini, *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, Olschki, Firenze.
- Girardi 2015c: Antonio Girardi, *La strofe lunga di «Alcyone»: raffronti*, in Id., *La lingua della poesia in Italia. 1815-1918*, Marsilio, Venezia, pp. 131-145.
- Isella 1972: Dante Isella, *Dal taccuino inedito dell'Alcione*, «Strumenti critici», 18, pp. 163-173.
- Jacomuzzi 1974a: Angelo Jacomuzzi, *L'officina dannunziana tra obrador e opificio*, in Id., *Una poetica strumentale: Gabriele D'Annunzio*, Einaudi, Torino, pp. 3-33.
- Jacomuzzi 1974b: Angelo Jacomuzzi, *L'«oratio perpetua» delle laudi*, in Id., *Una poetica strumentale: Gabriele D'Annunzio*, Einaudi, Torino, pp. 35-55.
- Lavezzi 2000: Gianfranca Lavezzi, *La disciplina della libertà nella metrica di Alcyone*, in AA. VV., *Da Foscarina a Ermione. Alcyone: prodromi, officina, poesia, fortuna*,

- Atti del XXVII Convegno di studio (Francavilla al mare, 25-26-27 maggio 2000), Edians, Pescara, pp. 143-160.
- Luti 1973: Giorgio Luti, *Strutture e simmetrie alcioniche*, in Id., *La cenere dei sogni. Studi dannunziani*, Nistri-Lischi, Pisa, pp. 85-111.
- Macrì 1997: Oreste Macrì, *Simbolo e ritmo nel "Poema Paradisiaco" di Gabriele D'Annunzio*, Bulzoni, Roma.
- Mariano 1976: Emilio Mariano, *Suoni e significati ermetici in Alcione*, in Id. (a cura di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, atti del Convegno di studio (Gardone Riviera, 14-16 settembre 1973), Il Saggiatore, Milano, pp. 313-331.
- Mengaldo 1996a: Pier Vincenzo Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 15-115.
- Mengaldo 1996c: Pier Vincenzo Mengaldo, *Un parere sul linguaggio di «Alcione»*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 194-203.
- Mengaldo 1996d: Pier Vincenzo Mengaldo, *D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 204-231.
- Noferi 1946: Adelia Noferi, *L'Alcyone nella storia della poesia d'annunziana*, Vallecchi, Firenze.
- Noferi 1958: Adelia Noferi, *Per una storia dello stile dannunziano*, «Quaderni dannunziani», 8-9, pp. 25-40.
- Paratore 1991: Ettore Paratore, *Nuovi studi dannunziani*, Edians, Pescara.
- Pazzaglia 1974: Mario Pazzaglia, *La strofe lunga di Alcyone*, in Id., *Teoria e analisi metrica*, Pàtron, Bologna, pp. 157-220.
- Praz 1996: Mario Praz, *D'Annunzio e «l'amor sensuale della parola»*, in Id., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze, pp. 379-428.
- Raimondi 1978: Ezio Raimondi, *Il D'Annunzio e il simbolismo*, in Emilio Mariano (a cura di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del Convegno di studio (Gardone Riviera, 14-16 settembre 1973), Il Saggiatore, Milano, pp. 25-64.
- Roda 1978: Vittorio Roda, *La strategia della totalità. Saggio su Gabriele D'Annunzio*, Massimiliano Boni Editore, Bologna.
- Roncoroni 1995: Federico Roncoroni, commento a Gabriele D'Annunzio, *Alcyone*, Mondadori, Milano.
- Sapegno 1968: Natalino Sapegno, *D'Annunzio lirico*, in Emilio Mariano (a cura di), *L'arte di Gabriele D'Annunzio*, atti del Convegno internazionale di studio (Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963), Mondadori, Milano, pp. 157-166.

- Schiaffini 1969b: Alfredo Schiaffini, *Gabriele D'Annunzio: arte e linguaggio*, in Id., *Mercanti, poeti, un maestro*, Ricciardi, Milano-Napoli, pp. 78-131.
- Serra 1974: Renato Serra, *D'Annunzio*, in Id., *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, Einaudi, Torino, pp. 393-401.
- Simeone 2008: Aldo Simeone, *Il Poema Paradisiaco e l'arte della ripetizione*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXV, 612, pp. 481-509.
- Testaferrata 1972: Luigi Testaferrata, *D'Annunzio paradisiaco*, La Nuova Italia, Firenze.
- Vitiello 1980: Ciro Vitiello, *Il verso bloccato e il sistema dell'amplificazione nell'«Alcyone»*, «ES», 12-13, gennaio-agosto, pp. 125-153.

Studi su Pascoli

- Bàrberi Squarotti 1960a: Giorgio Bàrberi Squarotti, *Appunti sulla sintassi pascoliana*, in Id., *Astrazione e realtà*, Rusconi e Paolazzi, Milano, pp. 53-81.
- Bàrberi Squarotti 1966: Giorgio Bàrberi Squarotti, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, G. D'Anna, Messina-Firenze.
- Beccaria 1970: Gian Luigi Beccaria, *Metrica e sintassi nella poesia di Giovanni Pascoli*, Giappichelli, Torino.
- Beccaria 2001a: Gian Luigi Beccaria, *Polivalenza e dissolvenza del linguaggio poetico: Giovanni Pascoli*, in Id., *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento, fiaba, canto e romanzo*, Garzanti, Milano, pp. 163-179.
- Becherini 1994: Odoardo Becherini, *Introduzione a Giovanni Pascoli, Primi poemetti*, Mursia, Milano, pp. 5-31.
- Camerino 1991: Giuseppe Antonio Camerino, *Alle origini dell'«Ultima passeggiata»; metrica e varianti*, in Mario Pazzaglia (a cura di) *Nel centenario di Myrica. Atti del Convegno di studi pascoliani*, (San Mauro Pascoli, 19-20 maggio 1990), La Nuova Italia, Firenze, pp. 19-39.
- Contini 1970a: Gianfranco Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, pp. 219-245.
- Croce 1964: Benedetto Croce, *Giovanni Pascoli*, in Id. *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici. Volume IV*, Laterza, Bari, pp. 75-133.
- Da Rin 1997: Adriana Da Rin, *Un aspetto della sintassi di "Myrica": la tendenza al parlato*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua*, a cura di Tina Matarrese, Marco Praloran, Paolo Trovato, Antenore, Padova, pp. 209-234.

- Debenedetti 1979: Giacomo Debenedetti, *Pascoli: la «rivoluzione inconsapevole»*, Garzanti, Milano.
- Flora 1959: Francesco Flora, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Zanichelli, Bologna.
- Ferri 1998: Teresa Ferri, *Riti e percorsi della poesia pascoliana*, Bulzoni, Roma.
- Girardi 2015b: Antonio Girardi, *Ritmi di Castelvecchio*, in Id., *La lingua della poesia in Italia. 1815-1918*, Marsilio, Venezia, pp. 107-120.
- Jenni 1962: Adolfo Jenni, *Pascoli tecnico*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Convegno bolognese (28-30 marzo 1958), vol. II, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1962, pp. 9-28.
- Leonelli 1991: Giuseppe Leonelli, *Figure e orchestrazioni myricae*, in Mario Pazzaglia (a cura di) *Nel centenario di Myricae. Atti del Convegno di studi pascoliani*, San Mauro Pascoli, 19-20 maggio 1990, La Nuova Italia, Firenze, pp. 103-110.
- Marcon 2003: Giorgio Marcon, *Retorica e sintassi del Diario autunnale*, «Rivista pascoliana», n. 15, pp. 99-113.
- Melotti 2010: Franco Melotti, commento a Giovanni Pascoli, *Myricae*, Rizzoli, Milano.
- Mengaldo 2010: Pier Vincenzo Mengaldo, *Introduzione a Giovanni Pascoli, Myricae*, Rizzoli, Milano, pp. 5-70.
- Mengaldo 2013: Pier Vincenzo Mengaldo, *Tra «Myricae» e «Canti di Castelvecchio»*, «Strumenti critici», XXVIII, 132, maggio-agosto, pp. 167-195.
- Mengaldo 2014: Pier Vincenzo Mengaldo, *Antologia pascoliana*, Carocci, Roma.
- Nava 1978: Giuseppe Nava, commento a Giovanni Pascoli, *Myricae*, Salerno Editrice, Roma.
- Nava 2001a: Giuseppe Nava, *Introduzione a Giovanni Pascoli, Canti di Castelvecchio*, Rizzoli, Milano, pp. 7-25.
- Nava 2001b: Giuseppe Nava, commento a Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, Rizzoli, Milano.
- Oliva 2015: Gianni Oliva, *Pascoli. La mimesi della dissolvenza*, Carabba, Lanciano.
- Pasolini 1973a: Pier Paolo Pasolini, *Pascoli*, in Id., *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, pp. 267-275.
- Pasolini 1973b: Pier Paolo Pasolini, *Montale*, in Id. *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, pp. 295-298.
- Pasquini 1991: Emilio Pasquini, *Osservazioni sul linguaggio di «Myricae»*, in Mario Pazzaglia (a cura di) *Nel centenario di Myricae. Atti del Convegno di studi pascoliani*, San Mauro Pascoli, 19-20 maggio 1990, La Nuova Italia, Firenze, pp. 123-139.

- Pazzaglia 1974: Mario Pazzaglia, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio*, in Id., *Teoria e analisi metrica*, Pàtron, Bologna, pp. 77-127.
- Pazzaglia 1991: Mario Pazzaglia, *Poetiche di «Myrica»*, in Id., (a cura di) *Nel centenario di Myrica. Atti del Convegno di studi pascoliani*, San Mauro Pascoli, 19-20 maggio 1990, La Nuova Italia, Firenze, pp. 141-191.
- Prandin 1995: Franco Prandin, *Metrica, ritmo e sintassi nei "Primi poemetti"*, «Rivista pascoliana», 7, pp. 113-144.
- Prandin 1997: Franco Prandin, *Un modulo sintattico pascoliano tra «Primi» e «Nuovi poemetti»: appunti di lettura*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua*, a cura di Tina Matarrese, Marco Praloran, Paolo Trovato, Antenore, Padova, pp. 235-248.
- Sanguineti 1970: Edoardo Sanguineti, *Attraverso i Poemetti pascoliani*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano, pp. 7-37.
- Santoli 1962: Vittorio Santoli, *Pascoli e la poesia popolare*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Atti del Convegno bolognese (28-30 marzo 1958), II, Bologna, Commissione per i testi di lingua, pp. 69-77.
- Schiaffini 1969a: Alfredo Schiaffini, *Giovanni Pascoli: forma e dissoluzione della poesia*, in Id., *Mercanti, poeti, un maestro*, Ricciardi, Milano-Napoli, pp. 59-77.
- Soldani 1993: Arnaldo Soldani, *Archeologia e innovazione nel "Poemi Conviviali"*, Firenze, La Nuova Italia.
- Soldani 2010: Arnaldo Soldani, *Narrazione e dialogo: la messa in scena dei Canti di Castelvecchio*, in Id., *Le voci nella poesia*, Carocci, Roma, pp. 177-207.
- Stussi 1982: Alfredo Stussi, *Aspetti del linguaggio poetico di Giovanni Pascoli*, in Id., *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, Il Mulino, Bologna, pp. 237-273.
- Toschi 1962: Paolo Toschi, *Pascoli e le tradizioni popolari*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Atti del Convegno bolognese (28-30 marzo 1958), II, Bologna, Commissione per i testi di lingua, pp. 165-171.
- Traina 1971: Alfonso Traina, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, Le Monnier, Firenze.
- Valentini 1973: Alvaro Valentini, *Pascoli. Tradizione e invenzione nelle «Myrica»*, Bulzoni, Roma.
- Vallone 1962: Aldo Vallone, «Vedere», «udire-sentire», «piangere» nella poesia pasco-

liana, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Atti del Convegno bolognese (28-30 marzo 1958), II, Commissione per i testi di lingua, Bologna, pp. 89-120.

Studi sui poeti del primo Novecento

- Anceschi 1977: Luciano Anceschi, *Nascita di una idea di poesia*, in Giorgio Calisesi (a cura di), *Marino Moretti*, Atti del Convegno di studio (Cesenatico, ottobre 1975), Il Saggiatore, Milano, pp. 137-149.
- Audisio 1983: Felicità Audisio, *Rebora, la tradizione, il ritmo*, «Paradigma», 5, pp. 127-155.
- Audisio 1985: Felicità Audisio, *Sul ritmo di Campana*, «Paradigma», 6, pp. 273-300.
- Bandini 1972: Fernando Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in AA. VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana, Padova, pp. 3-35.
- Bandini 1977: Fernando Bandini, *Il trobar leu di Marino Moretti*, in Giorgio Calisesi (a cura di), *Marino Moretti*, Atti del Convegno di studio (Cesenatico, ottobre 1975), Il Saggiatore, Milano, pp. 235-249.
- Bandini 1999: Fernando Bandini, *Note sulla lingua poetica di Dino Campana*, in Anna Rosa Gentilini (a cura di), *Dino Campana alla fine del secolo*, Il Mulino, Bologna, pp. 39-50.
- Baldissone 1983: Giusi Baldissone, *Introduzione a Guido Gozzano, Opere*, UTET, Torino, pp. 7-59.
- Bàrberi Squarotti 1960b: Giorgio Bàrberi Squarotti, *Realtà, tecnica e poetica di Gozzano*, in Id., *Astrazione e realtà*, Rusconi e Paolazzi, Milano, pp. 83-119.
- Bàrberi Squarotti 1960c: Giorgio Bàrberi Squarotti, *Appunti in margine allo stile di Saba*, in Id., *Astrazione e realtà*, Rusconi e Paolazzi, Milano, pp. 121-143.
- Bàrberi Squarotti 1971: Giorgio Bàrberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, Mursia, Milano.
- Bàrberi Squarotti 1976b: Giorgio Bàrberi Squarotti, *Inutilità e divertimento: le risposte della poesia*, in Id., *Poesia e ideologia borghese*, Liguori, Napoli, pp. 267-297.
- Bàrberi Squarotti 1977: Giorgio Bàrberi Squarotti, *Il «grado zero» di Moretti*, in Giorgio Calisesi (a cura di), *Marino Moretti*, Atti del Convegno di studio (Cesenatico, ottobre 1975), Il Saggiatore, Milano, pp. 258-274.
- Bàrberi Squarotti 1989: Giorgio Bàrberi Squarotti, *Corazzini e D'Annunzio*, in François Livi e Alexandra Zingone (a cura di), *“Io non sono un poeta”. Sergio Corazzini (1886-*

- 1907), Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 11-13 marzo 1987), Presses universitaires de Nancy, Nancy, Bulzoni, Roma, pp. 181-195.
- Beccaria 1971: Gian Luigi Beccaria, *Ricerche sulla lingua poetica del primo Novecento*, Giappichelli, Torino.
- Beccaria 2001b: Gian Luigi Beccaria, *La somma atonale: Corrado Govoni*, in Id., *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento, fiaba, canto e romanzo*, Garzanti, Milano, pp. 180-226.
- Beccaria 2001c: Gian Luigi Beccaria, *Canto e controcanto: Guido Gozzano*, in Id., *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento, fiaba, canto e romanzo*, Garzanti, Milano, pp. 227-232.
- Bertoni 1999: Alberto Bertoni, *Appunti sul metro degli «Orfici»*, in Anna Rosa Gentilini (a cura di), *Dino Campana alla fine del secolo*, Il Mulino, Bologna, pp. 121-133.
- Bonaffini 1979: Luigi Bonaffini, *Ordine e disordine in Campana: «Genova» e la questione della quarta strofa, «Forum Italicum»*, vol. 13, 3, autunno, pp. 344-358.
- Bonalumi 1953: Giovanni Bonalumi, *Cultura e poesia di Campana*, Vallecchi, Firenze.
- Bonifazi 1964: Neuro Bonifazi, *Dino Campana*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- Bonifazi 1973: Neuro Bonifazi, *L'elaborazione dei «Canti Orfici»*, in AA. VV., *Dino Campana oggi*, Atti del Convegno (Firenze, 18-19 marzo 1973), Vallecchi, Firenze, pp. 50-79.
- Bozzola 2009: Sergio Bozzola, *Perimetrazione del futurismo govoniano*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XII, 1-2, pp. 153-176.
- Brugnolo 1995: Furio Brugnolo, *Il Canzoniere di Umberto Saba*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV, tomo I, Einaudi, Torino, pp. 497-559.
- Carrai 2017: Stefano Carrai, *Saba*, Salerno editrice, Roma.
- Casella 1982: Angela Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, La Nuova Italia, Firenze.
- Coletti 1973: Vittorio Coletti, *Fonti e precedenti del linguaggio poetico di Marino Moretti*, «Studi novecenteschi», 5, luglio, pp. 181-225.
- Coletti 1974: Vittorio Coletti, *Varianti e mutamenti di struttura nelle raccolte crepuscolari di Marino Moretti*, «Il lettore di provincia», V, 19, dicembre, pp. 5-25.
- Coletti 1989: Vittorio Coletti, *Moretti: la polemica della rima*, in Id., *Italiano d'autore. Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Marietti, Genova, pp. 116-123.
- Coletti 1997: Vittorio Coletti, *Prove di un io minore. Lettura di Sbarbaro – Pianissimo 1914*, Bulzoni, Roma.
- Coletti 1999: Vittorio Coletti, *Dalla lingua al testo: note linguistiche sui «Canti Orfici»*,

- in Anna Rosa Gentilini (a cura di), *Dino Campana alla fine del secolo*, Il Mulino, Bologna, pp. 63-79.
- Contini 1974: Gianfranco Contini, *Due poeti degli anni vociani*, in Id., *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino, pp. 3-15.
- Contorbia 1977: Franco Contorbia, *Gozzano a Moretti*, in Giorgio Calisesi (a cura di), *Marino Moretti*, Atti del Convegno di studio (Cesenatico, ottobre 1975), Il Saggiatore, Milano, pp. 89-122.
- Curi 1977: Fausto Curi, *Edipo, Empedocle e il saltimbanco*, in Id., *Perdita d'aureola*, Einaudi, Torino.
- Dal Bianco 2008: Stefano Dal Bianco, *Appunti su Saba e Heine. Con una postilla sull'uso delle 'fonti'*, «Comunicare Letteratura», 1, pp. 117-142.
- D'Aquino Creazzo 1989: Alida D'Aquino Creazzo, *Tangenze linguistiche Corazzini-Gozzano: suggestioni dannunziane e «territorio» crepuscolare*, in François Livi e Alexandra Zingone (a cura di), *“Io non sono un poeta”. Sergio Corazzini (1886-1907)*, Atti del Convegno internazionale di studi, (Roma, 11-13 marzo 1987), Presses universitaires de Nancy, Nancy, Bulzoni, Roma, pp. 53-61.
- Debenedetti 1969: Giacomo Debenedetti, *La poesia di Saba*, in Id., *Saggi critici. Prima serie*, Il Saggiatore, Milano, pp. 109-147.
- Debenedetti 1974: Giacomo Debenedetti, *Saba*, in Id., *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Garzanti, Milano, pp. 125-173.
- Debenedetti 1999: Giacomo Debenedetti, «*Quest'anno...*», in Id., *Saggi*, Mondadori, Milano, pp. 1070-1090.
- Dei 2002: Adele Dei, *Giocare col fuoco. Storia di Palazzeschi poeta*, introduzione a Aldo Palazzeschi, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, pp. IX-XLIX.
- Dei 2015: Adele Dei, *Sul filo della spada*, introduzione a Clemente Rebora, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura di Adele Dei con la collaborazione di Paolo Maccari, Mondadori, Milano, pp. IX-XLII.
- Fortini 1995: Franco Fortini, «*Frammenti lirici*» di Clemente Rebora, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV, tomo I, Einaudi, Torino, pp. 237-263.
- Galimberti 1967: Cesare Galimberti, *Dino Campana*, Mursia, Milano.
- Giancotti 2008: Matteo Giancotti, *A margine dei Frammenti lirici*, in Mario Allegri e Antonio Girardi (a cura di), *Clemente Rebora (1885-1957) nel cinquantenario della morte*, Atti del Convegno (Rovereto 10-11 maggio 2007), Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto, pp. 45-67.

- Giancotti-Munaretto-Mussini 2008: Matteo Giancotti, Matteo Munaretto, Gianni Mussini, commento a Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, Interlinea, Novara.
- Getto 1999: Giovanni Getto, *Aldo Palazzeschi*, in Id., *Poeti del Novecento e altre cose*, Mursia, Milano, pp. 36-61.
- Giovannetti 1986: Paolo Giovannetti, *I «Frammenti lirici» di Clemente Rebora: questioni metriche*, «Autografo», vol. 3, 8, giugno, pp. 11-35.
- Giovannetti 1987: Paolo Giovannetti, *Clemente Rebora*, «Belfagor», XLII, 4, 31 luglio, pp. 405-430.
- Giovannetti 2001: Paolo Giovannetti, *Per una lettura di Genova. Appunti su metrica e sintassi di Dino Campana*, «Per leggere», 1, autunno, pp. 29-54
- Girardi 1987: Antonio Girardi, *Metrica e stile del primo Saba*, in Id., *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni*, Marietti, Genova, pp. 1-48.
- Giri 2007: Simona Giri, *I Canti Orfici: forme della ripetizione tra temporalità e movimento*, in Marcello Verdenelli (a cura di), *Dino Campana, «una poesia europea musicale e colorita»*, Giornate di studio (Macerata, 12-13 maggio 2005), EUM-Edizioni Università di Macerata, Macerata, pp. 171-188.
- Guagnini 1987: Elvio Guagnini, *Introduzione a Id.*, (a cura di), *Il punto su Saba*, Laterza, Bari, pp. 1-103.
- Guglielminetti 1974: Marziano Guglielminetti, *Per un'interpretazione della poesia di Sbarbaro*, in Adriano Guerrini (a cura di), *Atti del Convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro*, (Spotorno, 6-7 ottobre 1973), Centro studi Camillo Sbarbaro, Spotorno, pp. 21-41.
- Guglielminetti 1977: Marziano Guglielminetti, *Da Moretti a Gozzano e viceversa*, in Giorgio Calisesi (a cura di), *Marino Moretti*, Atti del Convegno di studio (Cesenatico, ottobre 1975), Il Saggiatore, Milano, pp. 176-208.
- Guglielminetti 1980: Marziano Guglielminetti, *Introduzione a Guido Gozzano, Tutte le poesie*, a cura di Andrea Rocca, Mondadori, Milano, pp. IX-XLVI.
- Jacomuzzi 1968: Stefano Jacomuzzi, *La poesia di Sergio Corazzini*, introduzione a Sergio Corazzini, *Poesie edite e inedite*, Einaudi, Torino, pp. 5-30.
- Jacomuzzi 1970: Stefano Jacomuzzi, *Sergio Corazzini*, Mursia, Milano.
- Landolfi 1992a: Idolina Landolfi, *Introduzione a Sergio Corazzini, Poesie*, Rizzoli, Milano, pp. 13-44.
- Landolfi 1992b: Idolina Landolfi, commento a Sergio Corazzini, *Poesie*, Rizzoli, Milano, pp. 343-414.
- Lanza 1993: Franco Lanza, *Rebora e D'Annunzio*, in Giuseppe Beschin, Gualtiero De

- Santi e Enrico Grandesso (a cura di), *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, Atti del Convegno (Rovereto, 3-5 ottobre 1991), Editori Riuniti, Roma, pp. 119-133.
- Lavagetto 1994: Mario Lavagetto, *Introduzione a Umberto Saba, Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Mondadori, Milano, pp. IX-LXIX.
- Lavezzi 2008: Gianfranca Lavezzi, *Il «lucido verso» di Clemente Rebora. Annotazioni metriche*, in Mario Allegri e Antonio Girardi (a cura di), *Clemente Rebora (1885-1957) nel cinquantenario della morte*, Atti del Convegno (Rovereto, 10-11 maggio 2007), Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto, pp. 69-81.
- Livi 1974: François Livi, *Dai Simbolisti ai Crepuscolari*, Istituto Propaganda Libreria, Milano.
- Livi 1980: François Livi, *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, Istituto Propaganda Libreria, Milano.
- Livi 1984: François Livi, *Govoni e i poeti di lingua francese*, in Anna Folli (a cura di), *Corrado Govoni*, Atti delle giornate di studio (Ferrara, 5-7 maggio 1983), Cappelli, Bologna, pp. 51-105.
- Livi 1986: François Livi, *La parola crepuscolare. Corazzini, Gozzano, Moretti*, Istituto Propaganda Libreria, Milano.
- Lugnani 1973: Lucio Lugnani, *Gozzano*, La Nuova Italia, Firenze.
- Marchese 1974: Angelo Marchese, *Strutture di «Pianissimo»*, in Adriano Guerrini (a cura di), *Atti del Convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro* (Spotorno, 6-7 ottobre 1973), Centro studi Camillo Sbarbaro, Spotorno, pp. 195-231.
- Mariani 1983: Gaetano Mariani, *L'eredità ottocentesca di Gozzano e il suo nuovo linguaggio*, in Id., *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Liviana, Padova, pp. 3-70.
- Martin 1971: Henriette Martin, *Guido Gozzano*, Mursia, Milano.
- Mengaldo 1991b: Pier Vincenzo Mengaldo, *Sbarbaro: come uno specchio rassegnato*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino, pp. 123-129.
- Mengaldo 1996e: Pier Vincenzo Mengaldo, *Su una costante ritmica della poesia di Palazzeschi*, in Id. *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 232-258.
- Mengaldo 2000: Pier Vincenzo Mengaldo, *Intorno al linguaggio dei crepuscolari*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 15-25.
- Mengaldo 2003b: Pier Vincenzo Mengaldo, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-15)*, in Id., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Einaudi, Torino, pp. 121-165.

- Mengaldo 2017a: Pier Vincenzo Mengaldo, *Un trittico per Saba*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Carocci, Roma, pp. 131-143.
- Mengaldo 2017b: Pier Vincenzo Mengaldo, *Caratteri dell'endecasillabo di Sbarbaro*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Carocci, Roma, pp. 163-171.
- Menichetti 2002: Aldo Menichetti, *La metrica di Palazzeschi*, in Gino Tellini (a cura di), *L'opera di Aldo Palazzeschi*, Atti del Convegno Internazionale (Firenze, 22-24 febbraio 2001), Olschki, Firenze, pp. 115-137.
- Michelini 2000: Roberta Michelini, *Le fonti di Sergio Corazzini*, «Studi novecenteschi», XXVII, 60, dicembre, pp. 331-345.
- Montale 1971: Eugenio Montale, *Saggio introduttivo a Guido Gozzano, Le Poesie*, Garzanti, Milano, pp. 7-15.
- Monti 2008: Matteo Monti, *Reminiscenze pascoliane nella poesia di Rebora*, in Mario Allegri e Antonio Girardi (a cura di), *Clemente Rebora (1885-1957) nel cinquantenario della morte*, Atti del Convegno (Rovereto, 10-11 maggio 2007), Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto, pp. 83-96.
- Munaretto 2008: Matteo Munaretto, *Approssimazioni stilistiche ai Canti dell'infermità: le figure iterative*, in Mario Allegri e Antonio Girardi (a cura di), *Clemente Rebora (1885-1957) nel cinquantenario della morte*, Atti del Convegno (Rovereto, 10-11 maggio 2007), Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto, pp. 181-207.
- Mussini 1983: Gianni Mussini, *Dannunzianesimo e antidannunzianesimo in Clemente Rebora (da un'indagine sulle fonti)*, in AA. VV., *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Bibliopolis, Napoli, pp. 473-494.
- Mussini 2008: Gianni Mussini, «Nel fiato e nel sangue un'idea»: *spirito e corpo nella poesia di Clemente Rebora*, in Mario Allegri e Antonio Girardi (a cura di), *Clemente Rebora (1885-1957) nel cinquantenario della morte*, Atti del Convegno (Rovereto, 10-11 maggio 2007), Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto, pp. 17-44.
- Nava 1977: Giuseppe Nava, *Pascoli e Moretti*, in Giorgio Calisesi (a cura di), *Marino Moretti*, Atti del Convegno di studio (Cesenatico, ottobre 1975), Il Saggiatore, Milano, pp. 396-427.
- Palli Baroni 1989: Gabriella Palli Baroni, *La prigionia dell'anima. L'oratio conclusa di Sergio Corazzini*, in François Livi e Alexandra Zingone (a cura di), «Io non sono un poeta». *Sergio Corazzini (1886-1907)*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 11-13 marzo 1987), Presses universitaires de Nancy, Nancy, Bulzoni, Roma, pp. 213-221.
- Pampaloni 1966: Geno Pampaloni, *Introduzione a Marino Moretti, Tutte le poesie seguite*

- da tre idilli in prosa*, Mondadori, Milano, pp. IX-XXVI.
- Pappalardo 2002: Ferdinando Pappalardo, introduzione a Marino Moretti, *Poesie scritte col lapis*, Palomar, Bari, pp. 7-16.
- Pasolini 1995: Pier Paolo Pasolini, *Introduzione* a Guido Gozzano, *Poesie e prose*, a cura di Luca Lenzi, Feltrinelli, Milano, pp. V-IX.
- Pietropaoli 2003a: Antonio Pietropaoli, *Diacronia di Govoni (1903-1915)*, in Id., *Poesie in libertà. Govoni, Palazzeschi, Soffici*, Guida, Napoli, pp. 27-97.
- Pietropaoli 2003b: Antonio Pietropaoli, *Palazzeschi e il mal di ridere (1905-1915)*, in Id., *Poesie in libertà. Govoni, Palazzeschi, Soffici*, Guida, Napoli, pp. 99-169.
- Pinchera 1974: Antonio Pinchera, *Umberto Saba*, La Nuova Italia, Firenze.
- Pinchera 1992: Antonio Pinchera, *Appunti sulla prosa dei «Canti Orfici»*, in Francesca Bernardini Napoletano (a cura di), *Dino Campana nel Novecento. Il progetto e l'opera*, Officina, Roma, pp. 96-131.
- Pirotti 1962: Umberto Pirotti, *Pascoli e Gozzano*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*. Convegno bolognese (28-30 marzo 1958), vol. I, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1962, pp. 173-199.
- Polato 1969: Lorenzo Polato, *Camillo Sbarbaro*, La Nuova Italia, Firenze.
- Polato 2001: Lorenzo Polato, *Introduzione* a Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, Marsilio, Venezia, pp. 11-29.
- Portinari 1972: Folco Portinari, *Umberto Saba*, Mursia, Milano.
- Puccini 1974: Davide Puccini, *Lettura di Sbarbaro*, Vallecchi, Firenze.
- Raboni 2006: Giovanni Raboni, *Perché Rebora*, in Id., *L'opera poetica*, a cura di Rodolfo Zucco, Mondadori, Milano, pp. 254-260.
- Ravegnani 1961: Giuseppe Ravegnani, *Corrado Govoni e la poesia del Novecento*, in C. Govoni, *Poesie (1903-1959)*, Mondadori, Milano, pp. 7-34.
- Salibra 1972: Elena Salibra, *Lo stile di Gozzano*, Vallecchi, Firenze.
- Sanguineti 1965a: Edoardo Sanguineti, *Da D'Annunzio a Gozzano*, in Id., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia, Milano, pp. 40-79.
- Sanguineti 1965b: Edoardo Sanguineti, *Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo*, in Id., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia, Milano, pp. 80-105.
- Sanguineti 1966: Edoardo Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Einaudi, Torino.
- Sanguineti 1987: Edoardo Sanguineti, *Govoni tra liberty e crepuscolarismo*, in Id., *La missione del critico*, Marietti, Genova, pp. 21-49.
- Savoca 1979: Giuseppe Savoca, *Eco e Narciso. La ripetizione nel primo Palazzeschi*, S.

- F. Flaccovio, Palermo.
- Savoca 1987: Giuseppe Savoca, *Concordanza delle poesie di Sergio Corazzini*, Olschki, Firenze.
- Simone 1989: Simonetta Simone, *Corazzini e Pascoli*, in François Livi e Alexandra Zingone (a cura di), *“Io non sono un poeta”. Sergio Corazzini (1886-1907)*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 11-13 marzo 1987), Presses universitaires de Nancy, Nancy, Bulzoni, Roma, pp. 95-100.
- Solmi 1992b: Sergio Solmi, *Sergio Corazzini e le origini della poesia contemporanea*, in Id., *La letteratura italiana contemporanea. Scrittori negli anni*, vol. III, tomo primo, Adelphi, Milano, pp. 343-362.
- Stara 1994: Arrigo Stara, *Cronistoria del Canzoniere e del Canzoniere apocrifo*, in Umberto Saba, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Mondadori, Milano, pp. 1005-1103.
- Taffon 1985: Giorgio Taffon, *Le parole di Sbarbaro*, Bonacci, Roma.
- Targhetta 2008a: Francesco Targhetta, *Gli esperimenti di un poeta povero*, in Corrado Govoni, *Gli aborti. Le poesie d'Arlecchino. I cenci dell'anima*, Genova, San Marco dei Giustiniani, pp. 7-32.
- Targhetta 2008b: Francesco Targhetta, *Corrado Govoni 1903-1907*, tesi di dottorato in Italianistica, ciclo XX, Scuola di dottorato di ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, Università degli Studi di Padova, direttore della scuola prof. Furio Brugnolo, supervisore prof. Guido Baldassarri.
- Vallone 1960: Aldo Vallone, *Gozzano e la tecnica delle ripetizioni*, in Id., *Aspetti della poesia italiana contemporanea*, Nistri-Lischi, Pisa.
- Zangrandi 1997: Alessandra Zangrandi, *Di Sbarbaro, D'Annunzio e Montale*, in Tino Martarese, Marco Praloran e Paolo Trovato (a cura di), *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, Antenore, Padova, pp. 281-305.
- Zucchi 2012: Enrico Zucchi, *Appunti sull'iterazione nei “Canti orfici” di Campana. Ipotesi teoriche e sondaggi stilistici*, «Testuale», 50, pp. 14-24.