

La «melodia selvaggia» della Natura

Una metafora di libertà metrica da d'Annunzio ai poeti di primo Novecento

Federica Massia
Università di Pavia, Italia

Abstract The article aims at verifying how Gabriele d'Annunzio's idea of the correspondence between poetry and nature has influenced many Italian poets at the beginning of the 20th century, with particular regard to their choice of the free verse. Following the example of many poems of Alcyone (such as *L'Onda* or *Le stirpi canore*), many symbolist and futurist poets (e.g. Lucini, Buzzi, Soffici) employed the comparison with natural elements in order to explain their search for a new rhythm, free from the strictness of traditional forms. Moreover, this study suggests that d'Annunzio may have found inspiration in Walt Whitman for the development of this principle.

Keywords D'Annunzio. Alcyone. Nature. Free Verse. 20th-century Italian poetry. Whitman. Literary influence.



Peer review

Submitted 2022-02-22
Accepted 2022-06-07
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Massia | 4.0



Citation Massia, F. (2022). "La 'melodia selvaggia' della Natura. Una metafora di libertà metrica da d'Annunzio ai poeti di primo Novecento". *Archivio d'Annunzio*, 9, 59-70.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2022/01/006

«Natura e Arte sono un dio bifronte» recita un verso del *Fanciullo*, una lirica cruciale di *Alcyone*, di cui Pietro Gibellini ha ormai da tempo messo in evidenza il valore metapoetico e programmatico per l'intera raccolta (1985, 52-7). Inserita in posizione quasi proemiale, il *Fanciullo* preannuncia la radicale novità dei valori e delle soluzioni espressive del terzo libro delle *Laudi*: qui infatti la parola poetica si propone non solo di imitare la natura, ma di 'continuarla', in un atto mimetico e creativo allo stesso tempo, proprio come teorizzato insieme all'amico e sodale Angelo Conti nella *Beata riva*.

A dire il vero, il mito naturalistico della continuità e identificazione tra il poeta e la natura si può far risalire già al tempo del *Canto novo*, vero esordio poetico dannunziano, dove il giovane pescarese aspirava a comporre «con ala più salda e libera | le strofi, erotte su da' precordi», nella perfetta coincidenza tra la sensazione soggettiva e la sua espressione poetica (Debenedetti 1971, 336-52). Tuttavia si può dire che soltanto nelle *Laudi* questi presupposti abbiano sviluppato appieno le loro potenzialità sul piano espressivo, con la creazione di una forma metrica più libera e personale. Se si guarda alla parabola tematica e formale di *Alcyone*, così come prefigurata nel *Fanciullo*, si osserva che l'opera muove dai testi

preraffaelliticamente orchestrati su cadenze laudistiche, stilnovistiche, rinascimentali, esiodee della prima sezione [...] per abbandonarsi poi al libero canto naturale e alla 'melodia selvaggia' dei testi centrali [...] e concludersi infine sui metri chiusi e sulle cadenze colte, fitte di echi classici e classicistici. (Gibellini 2018, 38; cf. Gavazzeni 1980, 5-10)

Nel cuore della raccolta, dunque, l'esplosione estiva della potenza vitale della natura - e la piena identificazione panica del poeta in essa - coincide con il momento di massima libertà formale.

Da questa considerazione critica, ampiamente condivisa e consolidata, occorre partire per il nostro discorso. In questa prospettiva, infatti, l'«inedita modulazione metrica» della strofe lunga dannunziana non rappresenta soltanto un abile gioco di risponderne musicali, ma costituisce il «modo più autentico di effigiare la misura segreta del mondo» (Pazzaglia 1974, 167). Solo una libera e progressiva configurazione del canto poteva consentire al poeta di trascrivere quella sorta di estasi mitica vissuta davanti allo spettacolo del mondo, dal momento che la potenza e la vitalità metamorfica della natura non potevano essere espresse e contenute nelle strutture precostituite della metrica tradizionale.

Al di là dei risvolti ideologici che questa identificazione comporta nel personalissimo mito superomistico dannunziano, ciò che qui interessa mettere a fuoco è il valore propriamente metrico che la corrispondenza tra poesia e natura assume nelle *Laudi*, e soprattutto in

Alcyone. La natura, cioè, rappresenta non solo il principale modello alla base della libertà formale della poesia dannunziana, ma anche la sua giustificazione ritmica, nella direzione di quello che potremmo definire un principio di 'naturalismo metrico'.

Del resto proprio in *Alcyone*, che come noto rappresenta anche uno splendido «libro di poesia sul fare poesia» (Gibellini 2018, 35), il *Fanciullo* non è l'unico testo in cui d'Annunzio offra una chiave di lettura della sua opera in questo senso. Il celebre distico che chiude l'*Onda*, per esempio, costituisce una vera e propria «confessione critica» di questa ricerca espressiva (Dotti 1963, 187), spingendo il lettore a reinterpretare in modo nuovo tutto ciò che precede questa sorta di agnizione finale: la vera protagonista della lirica si rivela essere la poesia stessa, così che il suo ritmo e la sua forma metrica non rappresentano altro che l'«espressione analogica del movimento dell'universale metamorfosi», nella perfetta e armonica fusione tra Arte e Natura (Pazzaglia 1974, 159). Lo stesso principio informa la sostanza di tutti i versi delle *Stirpi canore*, dove il legame strettissimo che unisce la parola poetica alla realtà naturale si incarna nella lunga enumerazione degli elementi in cui si identifica il canto, in una sorta di «dichiarazione di poetica risolta in immagini» (Roncoroni 1982, 259).

Una delle più suggestive affermazioni dannunziane in proposito si trova poi al di fuori dei confini di *Alcyone*, in una pagina pubblicata sulla *Letture* nel 1906 e poi inclusa nel secondo volume delle *Faville* (1928, 362). Qui il poeta impiega il paragone con un elemento naturale proprio per dimostrare e giustificare la superiorità della «libera creazione ritmica del cantore» sulla «dura costruzione del rimate»:

La strofe greca è una creatura vivente in cui pulsa la più sensibile vita che sia mai apparsa nell'arte. È difficile dir quale, tra le cose naturali, la eguagli nell'infinita delicatezza ed esattezza della contestura. La misteriosa compenetrazione dei ritmi fluidi ti fa pensare talvolta al miracolo dell'arcobaleno, dove tu non sai scorgere il passaggio dall'uno all'altro colore, se bene tu senta nel tuo occhio la molteplicità della gioia.

Anche se in questo caso d'Annunzio fa esplicito riferimento alla poesia greca, è evidente che allo stesso intento ritmico aspirino anche le strofi lunghe delle *Laudi* appena pubblicate.¹ Non a caso questo brano è stato citato anche da Antonio Pinchera (1991, 109-10), nel saggio che ripercorre l'evoluzione della poesia dannunziana «dal metro» - innanzitutto barbaro, neoclassico - «al ritmo» delle raccolte laudistiche.

¹ Peraltro anche l'associazione di una sensazione ritmico-uditiva a un'immagine visiva e coloristica appare perfettamente coerente con il linguaggio sinestetico della poesia alcyonia (cf. Pazzaglia 1974, 168-71).

Se il principio della corrispondenza tra Arte e Natura può essere ricondotto direttamente ai modelli classici di d'Annunzio e alla loro interpretazione in chiave estetizzante attuata insieme al Conti, dietro alla specificazione del paragone naturale in senso propriamente metrico sarà forse plausibile riconoscere anche la suggestione di Walt Whitman, poeta molto amato e presente in Italia negli anni della formazione del giovane Gabriele.² L'idea della poesia come spontaneo prodotto naturale, infatti, corrisponde perfettamente al principio organico della forma tipico del Rinascimento americano, già implicito del resto nel titolo delle *Leaves of Grass*, dove Whitman gioca con il duplice significato di *leaves*, traducibile contemporaneamente con 'fogli' e 'foglie'. Nella prefazione alla prima edizione della raccolta americana (1855) si legge:

La rima e la regolarità delle poesie perfette rivelano la libera crescita delle leggi metriche, e sbocciano da esse con la inevitabilità e la spontaneità di gigli o rose su un cespuglio, assumono forme compatte come quelle delle castagne o degli aranci, dei meloni e delle pere, diffondono un profumo impercettibile alla forma.³

Padre del verso libero internazionale, Whitman sembra essere stato il primo a proporre il confronto con gli elementi della natura per descrivere il ritmo dietro l'apparente disordine della sua poesia, per giustificare la sua ricerca di una regolarità che rifuggisse però dalla rigidità e dalla monotonia delle norme metriche tradizionali:

The waves of the sea do not break on the beach every so many minutes; the wind does not go jerking through the pine-trees, but nevertheless in the roll of the waves and in the sougning of the wind in the trees there is a beautiful rhythm. How monotonous it would become, how tired the ear would get of it, if it were regular! It is the under-melody and the rhythm that I have attempted to catch.⁴

Si tratta di un principio centrale nella poetica whitmaniana, ben presente anche in molte liriche programmatiche delle *Foglie d'erba* (co-

2 L'entusiasmo di d'Annunzio nei confronti del poeta americano è dimostrato dalle lettere scritte tra il 1880 e il 1896 a Enrico Nencioni, autorevole critico e anglista cui spetta il merito della scoperta italiana di Whitman (d'Annunzio 1939). La biblioteca del Vittoriale conserva inoltre diverse edizioni inglesi, francesi e italiane delle *Leaves of Grass* (tra le italiane si segnalano i *Canti scelti* di Luigi Gamberale del 1890 e le *Foglie di erba* del 1907, prima traduzione integrale al mondo della raccolta americana). Per un inquadramento più generale della fortuna italiana di Whitman tra Otto e Novecento e della sua influenza sui poeti italiani cf. Massia 2021.

3 La prefazione, poi inclusa nella raccolta di prose *Specimen Days*, oggi si può leggere in traduzione italiana in Whitman 1968, 379-410, ma è importante ricordare che Gamberale l'aveva tradotta già nei *Canti scelti* del 1890.

4 La citazione whitmaniana è estratta da un'intervista pubblicata in Bergman 1950.

me per esempio *Spirit that Form'd this Scene*, tradotta in Italia da Luigi Gamberale già nel 1887 e poi citata nella prefazione all'importante traduzione integrale del 1907), e come tale prontamente recepito da tutti i principali critici di Whitman, in America e in Italia.⁵ Considerando l'influenza ideologica e formale delle *Leaves of Grass* su alcune poesie dannunziane degli anni Novanta (in particolare nelle *Odi navali*), non è da escludere che a Whitman si debba riconoscere qualche responsabilità anche nella costruzione del linguaggio versoliberrista di d'Annunzio, nell'assunzione della Natura quale unico termine di paragone e motivazione ritmica dei nuovi metri. La profonda assimilazione che d'Annunzio ha fatto di questo principio, trasfigurandolo in forma del tutto personale e rivestendolo di uno specifico significato mitopoietico, sembra averne fatto un punto di riferimento importante per molti poeti di inizio Novecento.

L'ipotesi che qui si vuole suggerire, infatti, consiste proprio nella possibilità che il principio del naturalismo metrico dannunziano sia stato assunto dalle nuove generazioni di poeti di primo Novecento come una sorta di giustificazione formale - quasi un principio tecnico - alla base della poesia metricamente libera, diventando un vero e proprio *topos* del versoliberismo italiano. Trattandosi di un principio di tipo soprattutto teorico, nel corso di questa prima ricognizione all'interno della *koiné* simbolista-crepuscolare-futurista italiana, abbiamo voluto prestare particolare attenzione ai testi metapoetici degli autori, alle loro dichiarazioni critiche e programmatiche.

In questa prospettiva, un ruolo di massimo rilievo spetta senz'altro a Gian Pietro Lucini, in quanto primo teorico del verso libero italiano, ma anche protagonista della cultura letteraria tra Otto e Novecento, al centro di una rete di rapporti con tutti i principali esponenti della poesia di quegli anni, punto di riferimento fondamentale nella formazione teorica del simbolismo prima e del Futurismo poi. Tanto per cominciare, in certi passaggi dell'agguerrita difesa del verso libero che Lucini pubblica in risposta all'*Enquête* di Marinetti (1909, 103-30), sembra possibile rilevare una sensibile consonanza con alcuni principi dannunziani citati sopra:

Il nostro progresso è nell'avvicinarsi ad essa [la natura], nel camminare con lei, nel conoscerla e nel sentirsi una sua emanazione: per l'artista, la perfezione della forma è l'aspetto conoscibile del mistero armonico del mondo; è l'attestazione della sua scoperta, è l'espressione del suo amore. [...] In fondo, colla dimostrazio-

5 In Nencioni 1883, per esempio: «Egli ha soppresso la rima e la metrica regolare, adottando un ritmo di nuovo genere, ma che è di una penetrante efficacia. La sua strofa è un periodo poetico di una grandiosa e musicale struttura, in cui sembrano risuonare i rumori selvaggi delle foreste vergini, del vento fra le liane, e delle grandi onde del Mississippi e dell'Ohio».

ne che il Codice, qualunque codice, e la Bibbia, qualunque bibbia, sono delli elementi 'sociali antinaturali', il progresso ci libera dalla perversità, che non è data dall'essere noi animali, ma dalla falsa persuasione nel non volerlo essere. Così la lirica è la più alta espressione dell'uomo, dell'uomo senz'altro: - s'egli si aggiunge delli aggettivi, si diminuisce. Il suo grido d'amore, d'angoscia, di meraviglia, di pietà, è la partecipazione canora di passione della sua vita, alla vita del mondo.

Nella *Beata riva*, nel primo dialogo con Ariele, Gabriele affermava infatti che l'oggetto dell'arte non deve essere l'idea, ma proprio la vita «intensa e ardente, ricca di piacere e d'oblio», che il poeta deve riuscire a cogliere nella natura ritrovando quell'«intimo e quasi immediato legame che congiunge l'intelletto dell'animale al mondo che lo circonda», esprimendo poi «coi simboli dell'arte» quella «intuizione che dell'acqua ha un delfino, delle foreste un leone, della luce una cicala, dell'aria una allodola» (Conti 2001, 23-6; cf. Pazzaglia 1974, 163).

La valenza specificamente metrica di questo principio è poi esplicitata nel capolavoro teorico di Lucini, *Ragion poetica e programma del verso libero* (1908). Qui, nell'ultima sezione dell'opera, l'intellettuale milanese ripercorre le vicende della generazione di poeti italiani di fine Ottocento, soffermandosi in particolare sulla propria esperienza, rivendicando la novità dei temi e delle forme metriche della propria poesia (566-9):

Mi sono riversato dentro al mio numero inimitabile, libero, sincero, giocondo, irritato, deliberato.

Ecco: non avrò altre regole conosciute che queste, le quali dirigo-
no il maestoso ritmo naturale del mare sulle arene, del vento nella foresta, delli astri nell'orbita, dell'etere, che vibra luce, calore, suono, elettricità, si condensa in materia, vive, si disgrega nella morte e torna persona e risuscita uomo, divinità.

L'enumerazione degli elementi naturali, riconosciuti quali unici modelli del ritmo libero della propria poesia, sembra muovere da un diretto recupero delle *Stirpi canore* dannunziane: «I miei carmi son prole | delle foreste, | altri dell'onde, | altri delle arene, | altri del Sole, | altri del vento Argeste» (vv. 1-6). Alle precise tessere lessicali estratte da *Alcyone* si affiancano poi alcuni elementi più tipici della poesia d'avanguardia, come soprattutto l'«elettricità», che sarà metafora centrale e prediletto termine di paragone dei poeti futuristi.

Meno diretti e probanti sono i riscontri rintracciabili nelle poesie di Lucini, ma è noto come gran parte della sua produzione in versi sia stata messa a punto sul finire dell'Ottocento, prima cioè della definizione teorica dei suoi principi di poetica. Del resto è proprio

sul piano teorico che Lucini ha saputo influenzare più a fondo i poeti delle nuove generazioni. Ad ogni modo, si potrà citare almeno un testo delle *Revolverate*, non certo annoverabile tra le poesie più libere scritte da Lucini, ma significativo per il suo evidente valore metapoetico, dove la poesia è paragonata a una fioritura selvatica, nel totale rifiuto delle regole metriche tradizionali:

Per chi volli raccogliere
questo mazzo di fiori selvaggi
stringerli in fascio nel gambo spinoso ed acerbo?
[...]
Per chi io canto questi fiori plebei e consacrati
dal martirio plebeo innominato,
in codesto sdegnoso rifiuto di prosodia
[...]
Per chi, per chi, questa lirica nuova,
che bestemmia, sorride, condanna e sogghigna,
accento sonoro e composto dall'anima mia,
contro a tutti, ribelle e superbo,
in codesto rifiuto imperiale d'astrusa prosodia?

Che d'Annunzio abbia esercitato una grande influenza proprio sull'autore di *Antidannunziana* è una questione già evidenziata da altri (per es. Viazzi 1972) e spiegata soprattutto da Fausto Curi (1999, 59), che ha riconosciuto proprio in Lucini – e non in Gozzano – il primo ad aver davvero compreso la necessità di 'attraversare d'Annunzio', secondo quella ben nota dinamica di confronto dialettico che caratterizza il rapporto dei poeti del Novecento con l'Immaginifico. In effetti, tracce profonde di un'influenza dannunziana si ritrovano anche nell'altro autore antidannunziano per eccellenza, Enrico Thovez, sin dal testo programmatico che apre il suo *Poema dell'adolescenza*:

Oh, un canto! un inno più largo! più vasto e libero e forte!
un ampio canto che accolga
questo divino tumulto! Le vostre strofe mi soffocano;
l'anima mia si divincola
fuor dei legami nel sole. Splendimi, o sole, nel cuore!
Oh, non mi uccida la gioia!
Oggi, percosso di luce, io getto un grido nel tempo:
fondo in più libere forme
le cose eterne e il mio palpito che le rinnova negli anni!

È questo canto il mio inno
di libertà: mi divido da tutto il resto per sempre.
Voglio esser semplice e grande
come la stessa natura, parlarne con voce nuova,

sentendo in tanto orizzonte
d'essere l'intimo vincolo tra il cielo azzurro e la terra.

Stando a quanto Thovez scrive nel *Diario*, questo *Grido di liberazione* fu composto nel 1894, salutato dal poeta come una vera, seppur «semplicissima», innovazione metrica, una definitiva «liberazione dalle strettoie delle vecchie forme» (1939, 399). In questo caso è ovvio che le origini del «naturismo panico e programmatico di tipica ascendenza dannunziana» (Frattini 1969, 95) che traspare dai versi appena citati non possano essere cercate in *Alcyone*, ancora di là da venire, ma piuttosto nel *Canto novo*, che d'Annunzio andava rifacendo proprio in quegli anni, testimoniando un'evoluzione opposta e complementare nella poetica dei due autori.

Secondo una ben nota e provocatoria affermazione di Luciano Anceschi, i poeti futuristi potrebbero essere riconosciuti come «i soli veri dannunziani in Italia» (1958). E forse Paolo Buzzi può rappresentare un caso esemplare per testimoniare la penetrazione del dannunziano principio di naturalismo metrico nella poesia futurista. Insieme con Marinetti, infatti, Buzzi costituisce un punto di riferimento per i futuristi più giovani, anche sotto l'aspetto teorico. Una prova concreta in questo senso si trova nell'importante antologia di *Poeti futuristi* del 1912, dove Buzzi non solo risulta l'autore più ampiamente rappresentato (con ben 17 testi), ma firma anche la premessa teorica della raccolta, intitolata *Il verso libero*, che accompagna il manifesto tecnico di Marinetti in apertura. Non potrà dunque sembrare irrilevante che proprio nel primo testo buzziano qui antologizzato, *Inno alla poesia nuova*,⁶ la libertà formale venga giustificata tramite la corrispondenza con la realtà naturale, a tratti ricalcando quasi esattamente l'attacco delle *Stirpi canore* (v. 1, «I miei carmi son prole [...]»):

Questa poesia è figlia del vento dell'Alpi,
è bianca di neve, azzurra di cielo, è rossa di sangue di sole.

Non mente. Non conta i suoi passi. È senza misure
come la Vita fuori della carne,
come l'adorabile Nulla.
Hai tu mai chiesto
di quanti piedi sia lunga
la linea spezzata del lampo?
Quante cesure sobbalzino a un verso di vento?

⁶ Si tratta della prima pubblicazione di questa poesia, poi confluita nella raccolta *Versi liberi* del 1913.

Ama il ritmo
con cui sposo il mio cuore al tuo cuore, al cuore del mondo.

Nel programmatico *Inno* buzziano, la rivendicazione della libertà metrica si accompagna alla proclamazione delle nuove tematiche tipicamente futuriste, alla celebrazione della guerra e della Macchina, di modo che accanto alle consuete immagini del «vento» e del «cielo» si profilano quella del «sangue», simbolo di forza e di violenza, e soprattutto quella del «lampo», emblema di velocità e di elettricità, che infatti ricorrono in molti altri testi all'interno dell'antologia. Nella conclusione della poesia, poi, l'influenza del poeta pescarese si traduce nelle forme di un «energismo avveniristico e superomistico» che incarna la declinazione più facile e tipica del dannunzianesimo futurista (Frattini 1969, 88-9).

Guardando non troppo lontano dall'area futurista, un'altra manifestazione del principio di naturalismo metrico dannunziano si può trovare nella *Ragione poetica* di Ardengo Soffici, di nuovo un testo di chiaro valore programmatico:

Non rima, né metro né legge vuole il mio nuovo canto.
Perché, qual legge costringe il nascer del grano fra le zolle
violetto,
la voce volante del vento,
il turbinio delle incomprensibili stelle,
il travaglio delle bestie,
il dolore e l'amore
e la vita e la morte dell'uomo?

Che tutte le cose suscitate dalla Parola onnipossente
balzino, rivivano, s'intreccino, si muovano
nella tua anima, o fratello,
liberamente, senza rima, senza metro, senza legge,
ma col numero solo che scande
il cuore dell'Universo.

Si tratta di una poesia composta nel 1908, vale a dire in una fase sperimentale precedente le *Simultaneità* e *Chimismi* e l'acquisizione di una poetica saldamente futurista da parte di Soffici, dove tuttavia risulta già chiara la scelta di una metrica liberissima, nonché il trionfo della parola poetica come «demiurgico strumento di adeguazione allo stesso ritmo vitale della natura» (Frattini 1969, 97).

Molto interessante è poi rintracciare un simile legame tra tematica naturalistica e scelta metrica versoliberista nella poesia di Arturo Onofri, un autore di certo più distante dagli ambienti dominanti del futurismo e della *Voce*, la cui posizione nel dibattito sulla nuova metrica aveva assunto - come noto - forme molto ponderate e perso-

nali, fortemente contrarie all'affermazione totalizzante e aprioristica del verso libero come rivoluzione tecnica esteriore (Onofri 1912). Nelle sue *Liriche*, infatti, il poeta romano affiancava sonetti e quartine a strofi alcaiche e versi liberi, sperimentando una certa varietà metrica. In una poesia non a caso intitolata *Trionfo della vita*, dove si avverte «una strana *contaminatio* tra il d'Annunzio di *Canto novo* e quello di *Maia*» (Frattini 1969, 92), Onofri alterna liberamente versi dal quinario all'endecasillabo (con rari pseudo-esametri) all'interno di strofe eterometriche:

Qual, dunque, innùmere
canto fioriscemi
oggi nell'anima con un tripudio?
È questa la gioia
di Primavera
che sopraggiunge sì fresca e leggera!
Rapide balzan dell'Anima
le libere strofe d'amore,
simili a lodole
dai prati, cui l'alba già indora,
spiccanti il lor vol mattinale.

A dire il vero, l'immagine degli uccelli che si librano nell'aria associata alla poesia si inserisce di per sé in una tradizione ampiamente consolidata, dalla letteratura classica a Carducci. Allo stesso modo non sorprende che il volo sia chiamato a incarnare anche una generica idea di libertà. Qui tuttavia questi elementi sembrano assumere una valenza specificamente metrica, dimostrata non solo dal contesto versoliberista della poesia, ma soprattutto dall'impiego dell'aggettivo «innùmere» in relazione al canto che «fiorisce» nell'anima del poeta.

Infine, l'ultimo esempio di questa rassegna si vuole affidare alla voce di Elda Gianelli, personaggio decisamente marginale nel panorama primonovecentesco, ma forse proprio per questo rilevante nell'economia del nostro discorso. Interpellata da Marinetti in occasione della sua *Enquête* (133-7), Gianelli sceglie di rispondere direttamente con una poesia in versi liberi, dove gli elementi della natura sono dapprima chiamati - antifrasticamente - a porre un freno all'ispirazione del poeta: «Pria che il foco t'assilli | dell'estro, pria che il tuo cor vampeggi, | pria che la fremebonda fantasia | con l'impeito dell'onda | si sferri, scegli! e trovi ella lo scoglio | che la ributti, e trovi il foco il freddo | gettito delle spume e s'incanali | nella rigida strofe, | nel misurato verso». Poi, svelata la necessità del verso libero come unica forma di espressione adeguata per l'epoca contemporanea, la poesia si conclude auspicando: «Sgombrin le nubi e l'etere azzurreggi; | e la parola si spieghi, | settemplice arco di luce, | come orifiamma nel vasto». Sebbene sia stata pubblicata solo nel 1909, sap-

priamo che l'*Enquête* fu promossa da Marinetti già nel 1905. Dunque è difficile stabilire con certezza se Elda Gianelli avesse scritto la sua risposta prima o dopo la pubblicazione sulla *Lettura* del brano dannunziano citato in apertura, ma certo è curioso che per rappresentare la poesia versoliberista abbia scelto proprio la stessa, suggestiva immagine dell'arcobaleno.

Indubbiamente occorrerà condurre un'indagine testuale di più ampio raggio per verificare l'ipotesi critica qui proposta, ma nel frattempo gli esempi sinora analizzati potranno forse risultare sufficienti a dimostrare l'esistenza di questo principio di naturalità metrica tra i versoliberisti di inizio Novecento. Più difficile è stabilirne con certezza l'origine e ricostruire il delicato sistema di rapporti e influenze che lega Whitman, d'Annunzio e gli altri autori minori che lo hanno adottato nella loro poesia. Ad ogni modo, che questa idea sia stata inventata autonomamente da d'Annunzio o meno, sembra difficile negargli un ruolo nell'averla istituzionalizzata, facendone quasi il mito centrale della libertà metrica di *Alcyone*, che una volta di più si confermerebbe così come protagonista e punto di riferimento imprescindibile della poesia del Novecento.

Bibliografia

Fonti primarie

- Buzzi, P. (1913). *Versi liberi*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (1928). *Le faville del maglio*. Vol. 2, *Il compagno dagli occhi senza cigli e altri studi del vivere inimitabile*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (1982). *Alcyone*. A cura di F. Roncoroni. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1984). *Versi d'amore e di gloria*. A cura di A. Andreoli; N. Lorenzini; introduzione di L. Anceschi. 2 voll. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2018). *Alcyone*. Edizione critica a cura di P. Gibellini; commento di G. Belletti, S. Campardo, E. Gambin; scheda metrica di G. Lavezzi. Venezia: Marsilio.
- I poeti futuristi* (1912). Con un proclama di F.T. Marinetti e uno studio sul verso libero di P. Buzzi. Milano: Edizioni futuriste di Poesia.
- Lucini, G.P. (1909). *Revolverate*. Con una prefazione futurista di F.T. Marinetti. Milano: Edizioni di Poesia.
- Onofri, A. (1907). *Liriche*. Roma: Vita letteraria.
- Soffici, A. (1938). *Marsia e Apollo*. Firenze: Vallecchi.
- Thovez, E. (1901). *Il poema dell'adolescenza*. Torino: Streglio.
- Whitman, W. (1887). *Canti scelti*. Versione e prefazione di L. Gamberale. Milano: Sonzogno.
- Whitman, W. (1890). *Canti scelti*. Tradotti da L. Gamberale. Milano: Sonzogno.
- Whitman, W. (1907). *Foglie di erba. Con le due aggiunte e gli "Echi della vecchiaia" dell'edizione 1900*. Versione di L. Gamberale. Milano; Palermo; Napoli: Sandron.

Whitman, W. (1968). *Giorni rappresentativi e altre prose*. Traduzione di M. Me-liadò Freeth. Vicenza: Neri Pozza.

Fonti secondarie

- Aneschi, L. (1958). «Ipotesi di lavoro sui rapporti tra D'Annunzio e la ' lirica del Novecento'». *Convivium*, n.s., 6, 710-5.
- Bergman, H. (1950). «Whitman on His Poetry and Some Poets. Two Uncollected Interviews». *American Notes and Queries*, 8, 163-166.
- Conti, A. (2000). *La beata riva. Trattato dell'oblio*. A cura di P. Gibellini. Venezia: Marsilio.
- Curi, F. (1999). *La poesia italiana del Novecento*. Roma-Bari: Laterza.
- D'Annunzio, G. (1939). «Lettere a Enrico Nencioni (1880-1896)». A cura di R. Forcella. *Nuova Antologia*, 402(1161), 3-30.
- Debenedetti, G. (1971). «L'età dell'oro». *Saggi critici*. Milano: Il Saggiatore, 325-52.
- Dotti, U. (1963). «Osservazioni sulla 'strofa alcyonica'». Mariano, E. (a cura di), *L'arte di Gabriele D'Annunzio = Atti del Convegno internazionale di studio* (Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963). Milano: Mondadori, 185-95.
- Frattini, A. (1969). «D'Annunzio e la lirica italiana del Novecento». *Dai crepuscolari ai 'Novissimi'*. *Studi sulla poesia italiana del Novecento*. Milano: Marzorati, 65-139.
- Gavazzeni, F. (1980). *Le sinopie di "Alcione"*. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Gibellini, P. (1985). *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*. Firenze: Olshki.
- Gibellini, P. (2018). «Introduzione». D'Annunzio, G., *Alcyone*. Edizione critica a cura di P. Gibellini; commento di G. Belletti, S. Campardo, E. Gambin; scheda metrica di G. Lavezzi. Venezia: Marsilio, 17-42.
- Lavezzi, G. (2008). «La disciplina della libertà nella metrica di *Alcyone*». *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica tra Settecento e Novecento*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 149-64.
- Lucini, G.P. (1908). *Ragion poetica e programma del verso libero. Grammatica, ricordi e confidenze per servire alla storia delle lettere contemporanee*. Milano: Poesia.
- Marinetti, F.T. (1909). *Enquête Internationale sur le Vers Libre et Manifeste du Futurisme*. Milano: Éditions de Poesia.
- Massia, F. (2021). *Il "Fogliame americano". Whitman in Italia e la nascita del verso libero*. Modena: Mucchi.
- Nencioni, E. (1883). «Il poeta della democrazia». *Fanfulla della domenica*, 18 novembre.
- Onofri, A. (1912). «La libertà del verso». *Lirica*, 1(4), 148-55.
- Pazzaglia, M. (1974). «La strofe lunga di *Alcyone*». *Teoria e analisi metrica*. Bologna: Pàtron, 157-220.
- Pinchera, A. (1991). «Gabriele D'Annunzio, dal metro al ritmo (Prolegomeni ad *Alcyone*)». *Studi su D'Annunzio. Un seminario di studio*. Genova: Marietti, 87-126.
- Thovez, E. (1939). *Diario e lettere inedite (1887-1901)*. A cura di A. Torasso. Milano: Garzanti.
- Viazzi, G. (1972). «D'Annunzio e il primo Lucini». *Quaderni dannunziani*, 40-41, 119-47.