



## L'enfasi, l'ineffabile e il fatuo: oralità fittizia in D'Annunzio

Sergio Facchetti – UFBA

ABSTRACT: D'Annunzio attua una costante *nobilitazione* dei suoi testi poetici con *perifrasi* e *analogie* con un passato mitico e tramite l'imitazione di generi arcaici come l'inno greco e la laude medievale. Il testo poetico viene così trasformato in *preghiera* e ne adotta *l'enunciazione*. Attraverso i meccanismi linguistici dell'*apostrofe* e dell'*allocuzione*, il poeta personaggio è rappresentato come parlante a entità personificate o a persone presenti sulla scena d'enunciazione, mimando l'oralità primitiva della preghiera. *L'oralità fittizia* di gran parte della poesia dannunziana dà alla poesia il caratteristico *tono teatrale recitativo*. Tali ipotesi vengono verificate nell'analisi puntuale della celeberrima "Sera Fiesolana".

PAROLE CHIAVE: Gabriele D'Annunzio; poesia; oralità fittizia.

### 1. La deriva arcaica

In limine alle *Laudi*, (*Laudi del Cielo del Mare della Terra e degli Eroi*<sup>1</sup>), *L'Annunzio* è protasi ed enunciazione del tema della raccolta, è un avvertimento del mondo in cui si sta per entrare: pretecnologico e rurale. Tra i più improbabili lettori delle poesie di D'Annunzio, i destinatari cui si rivolge *L'Annunzio* sono agricoltori e marinai; in una visione estremamente riduttiva e arcaica del lavoro, l'industria è assente, rigorosamente escluso il terziario, pur se i tempi di composizione lo permettessero, non una dattilografa, un'operaia di filanda, un tornitore, un impiegato comunale... no, solo agricoltori e

1. G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria. II*. Edizione diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini (Milano: Mondadori, 1984, 1415 p.).

marinai, ritratti in una dimensione eroica, nudi i marinai, dai gesti solenni, e ieratici i contadini, senza una zappa, una forca, ma con “falci terribili, ghirlande aulenti, vasi lucenti, bende purpuree, antiche lire” Le spigolatrici sono “femmine seguaci”, i mietitori sono “genuflessi”, il gesto del lavoro viene quindi interpretato da una perifrasi che trasforma e eleva il lavoro in preghiera, il quotidiano in sacro, il banale in sublime.

Il travestitismo da teatrino mitologico-rituale arcaico è la nota e fondamentale tecnica dannunziana, sublimazione e sistematica nobilitazione del quotidiano, che comporta un arduo processo di selezione, l'espunzione di tutto quello che non è suscettibile di essere nobilitato, lessico, oggetti, situazioni, e la conferma solo di ciò in cui si può scorgere la proiezione e la riattualizzazione di un passato mitico, di un già successo, il tutto sempre in un cocktail, naturalmente un tantino esagerato e sovratono. D'Annunzio non ha un attimo di imbarazzo a vedersi con la lira e la toga romana. I momenti di autoironia che, per esempio, sono presenti in Carducci, antecedente del revival neoclassico dopo la crisi del romanticismo in Italia, sono totalmente assenti in d'Annunzio.

1.1. Per esempio, nel viaggio in Grecia di *Maia* (la prima delle Laudi), che trasforma una piacevole crociera del poeta in una Odissea di un novello Ulisse, possono accadere anche gli episodi più sordidi: approdati a Patrasso, il poeta e i suoi maschi sodali vengono incitati dal prosseneta locale a visitare una formosa meretrice nel fiore degli anni, la meretrice di Pirgo, che però apparirà piccola, pingue, ma soprattutto puteolenta, “simile a gravida capra olente dell'irco suo sposo” Fuggendo dal lupanare, giù per le scale di putrido legno vengono fermati dalla mano implorante di una vecchia, che subito è trasformata dallo stile mitico perifrastico: “scorsero i nostri occhi mortali l'eterna tartarea faccia /d'Atropo che taglia lo stame /dell'inevitabile Mira?”, si chiedono i novelli Argonauti.

La prima ipotesi di trasformazione mitica della vecchia turpe è posta in forma di domanda. Il mondo dannunziano è prevedibile, si basa su associazioni elementari di buona cultura liceale, una vecchia, quindi, non può che essere una Parca, ma essendo D'Annunzio D'Annunzio, non può essere tal-

mente prevedibile, e quella della lurida vecchia viene trasformata con *glamour* dannunziano in una storia di sesso, depravazione e tragedia. Un amico rivela la vera identità della vecchia al poeta (non sorprendentemente chiamato qui Aedo); è Elena di Troia: “Aedo tu désti la dramma/ a Elena figlia del Cigno,/ che fatta è serva millenne/ d’una meretrice di Pirgo”

È quel che si dice un’epifania (si dimentica a volte che tale termine e tecnica sono stati inventati dal genio italico e plagiata da Joyce, e non viceversa<sup>2</sup>). È l’irruzione subitanea e sconvolgente del mito, un flashback di secoli nel presente:

Sparvero l’inganno dell’ora/presente, l’angustia del luogo,/il turpe clamore degli ebbri;/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/senza cigli ingombro di sanie/e lacrimoso di sangue,/i millennii d’onta e di lutto/oppressero il cuor mio vivente (*Maia* V, 274-294).

E poi ecco la truculenta storia di Elena di Troia che, fatta schiava e preda di guerra “polluta”, “premuta” e “manomessa” dalla feccia di tutto il mondo antico, di abiezione in abiezione è finita, sfortunata ma longeva, a fare la serva della puteolenta meretrice di Pirgo.

Poi fu polluta per notti/e notti, tra il sangue e l’incendio,/dai centurioni di Roma,/premuta fu sotto le squamme/delle loriche pesanti./Punsero l’ispide barbe/la sua mammella rotonda/che dava la forma alle coppe/d’avorio pei conviti/dei re. Nel suo ventre convulso ruggire s’udì la lussuria/come rombo in conca marina./Da sola ella fu la suburra/aperta all’esercito in foia./Fu manomessa dai servi,/dai ladroni, dagli omicidi,/dai profanatori di tombe,/dai mercenarii fuggiaschi./Calpesta in polvere e in fango,/lambì con la lingua lasciva/le calcagna dei violenti./Soffiò dovunque il suo fiato/come insanabile peste./Accrebbe i nomi del vizio./Fece innumerevoli i nomi/e i modi, maestra di spintrie/pei Cesari enfi di murene/e roscidi di purulenza./Vecchia d’indicibil vecchiezza,/tentò se le mille sue rughe/servir potessero a qualche/più mostruosa lascivia;/ma, come in solchi di sabbia/sol cresce la crambe marina,/crebbevi sol la vergogna./E fu di postriboli cencio,/nettò dai vòmiti i letti,/gittò nel rigagno

2. C. P. Curran, *James Joyce Remembered*, London, OUP, 1968. “Part I of D’Annunzio’s *Il Fuoco* was titled ‘Epiphany of Fire’ which may have been where the word first caught Joyce’s attention (Joyce was reading D’A in Italian in 1900, *Il Fuoco* had been translated into English in 1899)”, p.110.

del vico/le rosse urine e lo sterco,/spezzò il suo ultimo dente/per rodere gli ossi ed i tozzi/  
contesi alla cagna scabbiosa/

L'amore di D'Annunzio per il non plus ultra, per l'antitesi estrema e radicale, fa sì che il sublime dell'infimo si opponga a quello del bello. E ricorre qui la notata ambivalenza del poeta verso la figura femminile, oggetto di estremo desiderio e estrema repulsione. La degradazione fisica e morale della donna più bella del mondo nella più abietta delle creature, che giunge a spezzare il suo ultimo dente per rodere gli ossi contesi alla cagna scabbiosa, è narrata con tale indulgenza di particolari da apparire storia compiaciuta di una nemesi maschile: chi ha detto che esiste solo l'invidia del pene?

1.2. Nell'epifania su un referente reale e presente (la vecchia di Patrasso) viene proiettata la dimensione simbolica mitica (Elena di Troia); altrove, questo isomorfismo reale/simbolico, attualità/passato mitico è completamente assente. È il caso del modulo diegetico della "visione", presente anche in *Maia* e abbondantemente nei ditirambi di *Alcyone*, che permette di sfuggire alle maglie naturalistiche della narrazione e di manifestare una adesione completa e senza indugi al piano del mitico-simbolico. In maniera non realistica il poeta vede e dialoga con dei e personaggi del passato, in un'aura di *rêverie* allucinata: è il Dio Pan che appare al poeta ne *L'Annunzio*, Ulisse che appare ai naviganti in *Maia* (IV), e così Giove e tanti altri dei. Altrove la genesi cronachistica quotidiana che suscita l'epifania è totalmente assente dal testo, che non porta traccia del rapporto tra simbolo e referente cronachistico: è il caso dell'alcyonica *Undulna*, cavalla dai piè d'ali che nell'ode con questo titolo recita una lode di se medesima (e indirettamente della strofa alcyonica).

La genesi del testo è narrata da D'Annunzio nelle *Faville*: sbalzato di sella dalla sua cavalla, il poeta rimane impigliato col piede nella staffa e trascinato per alcuni metri sulla spiaggia della Versilia. Liberatosi e ancora sanguinante, ha l'illuminazione: l'invenzione della creatura fantastica di *Undulna*, cavalla dai piè d'ali<sup>3</sup> Nell'ode non c'è traccia dell'incidente: la ninfa equina *Undulna*

3. G. D'Annunzio, *op. cit.*, nota p. 604.

è un essere mitico di consistenza autonoma, senza riferimento al piano del reale e del cronachistico.

Si tratta di un procedimento che, secondo Gibellini, è costante nell'*Alcyone*: esaminando la preistoria testuale delle liriche, egli rileva che D'Annunzio giunge ad una creazione lirica "bruciando man mano la memoria della fonte"<sup>4</sup>. Nel testo poetico appare solo l'analogo mitico, il simbolo, scompare il contingente, il simbolizzato.

L'isomorfismo che permane a volte in *Maia* tra piano del reale (la narrazione del viaggio in Grecia del poeta coi suoi amici) e piano del traslato mitico è assente, poiché vi è una piena metamorfosi del contingente in una dimensione aulico mitica.

## 2. Poesia come preghiera e celebrazione rituale

La trasformazione e sublimazione per via analogica e/o perifrastica non coinvolge solo i contenuti, ma tocca, creando un sistema semiotico coerente, la natura della poesia stessa e il ruolo del poeta, che diventano quindi metaforicamente altro. Ne *L'Annunzio*, il dio Pan non è morto, ma appare al poeta, redivivo Esiodo (cui erano apparse in sogno le Muse), e lo invita a celebrare le sue laudi: "O tu che canti,/io son l'Eterna Fonte./Canta le mie laudi eterne"

Il poeta si impegna solennemente a farlo: egli canterà i mille nomi di Pan. Il nocciolo della poesia può essere visto in questa turgida perifrasi: "cantare i mille nomi di Pan", che significa scrivere poesia di argomento bucolico marino e in parte guerriero. La poesia è, in fondo, un'amplificazione con variazioni di questa perifrasi; tutta la raccolta de *Le Laudi* obbedisce al programma di questa perifrasi (quindi da intendersi in modo prevalente panico dionisiaco e non solo in senso neofrancescano, anche se ci saranno contaminazioni di questo tipo).

4. P. Gibellini, *D'Annunzio dal gesto al Testo*, Milano, Mursia, 1995, p. 11.

La perifrasi è la fondamentale strategia dannunziana di elazione e intensificazione: “l'ornatus dannunziano nel suo complesso è una strategia perifrastica, tutta volta a sommare l'allontanamento da ciò che è comune”<sup>5</sup>

La poesia è celebrazione del rituale di Pan e il poeta è vate perché principale sacerdote di questo rituale. Avendo avuto accesso al piano dell'essenzialità sacrale del simbolico, il poeta potrà vederne, con occhi nuovi, la presenza nel contingente e negli agricoltori e marinai suoi destinatari: “Io vi dirò quel che da voi s'attende,/le vostri sorti auguste, la deità che in voi splende/ e il mar che è divino ancora”

2.1. La trasformazione della poesia in laude e preghiera è coerente con la deriva mitica arcaica dannunziana. Adottando il modello della preghiera, D'Annunzio enfatizza la ritualità della pronuncia, la separazione dal quotidiano banale e casuale, a cui contrappone la necessità del rito, prescritto, disciplinato da regole, formalizzato. Ne' *Le Laudi* è rivisitazione di stilemi, formulari ed epiteti, soluzioni metriche, dell'inno greco, della laude medievale, del salmo biblico. La poesia diventando preghiera diventa azione, realizza la tendenza dannunziana a vivere le parole come azioni o, al contrario, a sostituire, periodicamente, le parole con azioni esemplari, a vivere la vita come arte, a confondere, insomma, le due serie del dire e del fare. Come nella vita reale, il poeta, immedesimandosi mimeticamente nelle proprie pose, giunge a vivere nella metafora e nel mito, così la rappresentazione della propria poesia in maniera perifrastica, come metaforicamente altro, alla fine trasforma la perifrasi in realtà, la metafora in atto, il dire in azione. La preghiera è azione nel senso che non rappresenta, descrive o esprime, ma costituisce un'azione. Azione verbale, naturalmente, agita con e dalle parole, ma i cui effetti vanno al di là della realtà puramente verbale. I verbi “lodare” e “pregare” sono performativi puri, alla prima persona e al presente costituiscono l'azione indicata dal verbo; se io dico: “io prego” sto facendo l'azione di pregare, diversamente dal dire “io corro” dicen-

5. G. Turchetta, *La coazione al sublime: retorica, simbolica e semantica dei romanzi dannunziani*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 40.

do il quale non faccio l'azione del correre. La preghiera è azione anche perché non è mera espressione individuale, ma può diventare evento, celebrazione sociale e collettiva (aspetto presente più che in *Alcyone*, nelle raccolte *Elettra* e *Merope*). La poesia ha origini ritualistiche, condivide con l'epica l'oralità primitiva, mantiene, anche in epoche più tarde, la forma mimetica della *performance* orale rituale.

Adottando lo schema programmatico della poesia come preghiera, D'Annunzio ne assume mimeticamente la struttura enunciativa dell'oralità: le sue poesie non andrebbero lette, ma udite recitate dal poeta. Era una raccomandazione che egli stesso faceva a riguardo de' *La Notte di Caprera*, il poemetto epico dedicato a Garibaldi (in *Elettra*): "Questa canzone non tanto è fatta per essere letta su le pagine mute quanto per essere ascoltata da una moltitudine libera... a Torino, a Milano, a Firenze il popolo adunato la raccolse dalla viva voce del poeta [...]"<sup>6</sup>.

È interessante come D'Annunzio definisse *mute* le sue stesse pagine e quindi la sua scrittura, e desse valenza espressiva solo alla recitazione che egli stesso ne aveva fatto. A mio avviso, però, questa istruzione per la ricezione del testo non va ristretta solo alle canzoni oratorie di natura celebratoria e occasionale, espressamente composte per essere recitate dal poeta in pubblico, ma va estesa a tutta la produzione dannunziana. La sua è una poesia teatrale, fatta più per l'ascolto che per la lettura, o per lo meno per una lettura che riproduca mentalmente l'immagine acustica della voce declamante del poeta, poiché tale voce è iscritta nella struttura del testo.

Il poeta, rappresentando il proprio io parlante, costruisce una fittizia situazione di comunicazione, una scena, per certi versi teatrale, i cui fondali e le cui azioni sono ovviamente interamente linguistici, diversamente che a teatro. Nel teatro le azioni si producono in tempo reale, come se stessero succedendo ora e qui, "come se gli attori stessero facendo quello che descrivono" (Aristotele, *Poetica* 3,20). Anche nel testo poetico è presente un "come se" del qui ed ora. L'atto di lettura, o di recitazione del testo, comporta un atto di rappresentazione menta-

6. G. D'Annunzio, *op. cit.*, nota p. 1041.

le, di una messa in scena che riproduce, in maniera fantasmatica (nel senso che Buehler dava al termine), la scena in cui il personaggio poeta è come se fosse presente e parlante qui ed ora, in un certo contesto, a qualcuno e facendo certe azioni. (Si potrebbe azzardare che, mentre nel testo narrativo la terza persona e i tempi storici evidenziano l'atto di rappresentazione, questi sono nascosti, mimetizzati, nel testo poetico e teatrale).

Ma la poesia, dal punto di vista di D'Annunzio, ha un altro vantaggio rispetto al teatro. Il teatro, come il romanzo, metteva confini troppo rigidi a ciò che egli amava sopra tutto e in cui eccellea, la rappresentazione di sé, che poteva avvenire solo in maniera indiretta e mediata dai personaggi.

Nel teatro, genere interamente mimetico, *la mise en scène* non prevede l'ascesa sul palcoscenico del *metteur en scène*; nella lirica, invece, l'io del poeta è il grande protagonista, autore io enunciante e attore-personaggio, vi si attua una mirabile fusione di sé dicente e detto, il poeta trova nella propria parola l'equivalente dello specchio di Narciso.

Conforto a questa tesi è il fatto che, nella poesia dannunziana, sia totalmente assente ogni riferimento al lettore. Ne' *L'Annunzio* i destinatari non sono i destinatari reali, i lettori, ma i già citati e improbabili agricoltori e marinai. La sua scrittura quasi teatrale deve ignorare il lettore, relegandolo al di là della quarta parete. Non solo perché il lettore va tenuto a debita distanza, nel ruolo adorante di spettatore, ma anche perché dalla comunicazione col lettore deriverebbe l'assunzione realistica di un testo scritto *medium* della comunicazione, poiché è dall'esistenza della scrittura che deriva la possibilità di una comunicazione temporalmente differita, tra un produttore di un messaggio e il suo ricevente. In una dimensione di poesia orale, invece, non esiste comunicazione differita, ma solo il presente; il testo non è già stato scritto e quindi non è preesistente all'atto di recitazione: il poema esiste solo quando viene eseguito, c'è coincidenza tra l'esistenza del testo poetico e l'esecuzione che ne fa il poeta. La poesia di D'Annunzio cela il proprio artificio, è negazione del testo come scrittura, è rappresentazione di *un'oralità fittizia*.

La finzione dell'oralità, mimesi dell'oralità, si attua con la rappresentazione della voce del personaggio poeta che parla al presente (è il presente asso-

luto della poesia dannunziana sottolineato da Mengaldo) a una interlocutrice nella scena dell'enunciazione, come avviene nell'*Alcyone*. Interlocutrice che è assistente, sempre muta ma necessaria, come la misteriosa di *Bocca d'Arno* presente solo vagamente, ma per assolvere la sua funzione di essere oggetto dell'allocuzione del personaggio poeta: "Bocca di donna mai mi fu di tanta/soavità ne l'amorosa via /(se non la tua, se non la tua, presente) [...] Qual donna s'abbandona (se non tu, e non tu)"

Analoga presenza è segnalata dal ricorrere della seconda persona in *Intra du Arni*: "Ecco l'isola di Progne /ove sorridi [...] non odi?"

Più evidente la presenza dell'interlocutrice ne' *La Pioggia nel Pineto*. L'incipit "taci" il refrain ripetuto "odi" "ascolta" introducono drammaticamente la presenza di Ermione. Il poeta personaggio non sta parlando a noi, ma a lei. La comunicazione viene rappresentata come tra due attori su una scena teatrale.

Altrove l'interlocutore è fittizio, assente dalla scena d'enunciazione, evocato e rappresentato per il tramite della figura retorica dell'apostrofe, come avviene nei testi raccolti in *Maia*, in *Elettra*, in *Merope* (il primo, il secondo e il quarto rispettivamente de' *Le Laudi*), poesia di celebrazione degli dei della Grecia e degli eroi d'Italia.

Nell'innologia greca l'apostrofe tradizionale agli dei era *l'invocatio/evocatio*, la prima della tradizionale tripartizione – seguivano *pars epica* e *preces* – che fondava il rapporto, il dialogo col dio. In *Maia*, che più che poema narrativo è una collana di inni, l'apostrofe è di sovente segnale di incipit della nuova strofe e quindi introduttore della topica dell'inno e della lode:

O Vita, o Vita/dono terribile del dio  
Laudata sii, diversità/della creature, sirena del mondo  
Io t'abbandonai, /o mia carne, t'abbandonai

L'appello a personaggi mitologici, eroi e dei è segnalato dal tradizionale elenco di epiteti. Erme è, di volta in volta, Figlio di Maia, Agoreo, Infaticabile, Macchinatore Alipede, Egemonio, Enagonio, precipite Nunzio, Viale, Citaredo primo, Maestro dei sogni, padre d'Ermafrodito, Psicagogo...

L'apostrofe è un simulacro di allocuzione, è allocuzione finta, poiché si rivolge ad entità non esistenti, morte, astratte, che hanno bisogno di un altro procedimento retorico, la personificazione, per esistere: “O deserta bellezza di Ferrara” in cui la personificazione è ancora più ardita, essendo del sostantivo astratto *bellezza* e non della città.

D'Annunzio inventa interlocutori che sono sdoppiamento, prolungamento pragmatico del proprio io, come il Despota de' *La Tregua* e *Il Fanciullo*. Nel poema omonimo e nell'apostrofe ad essi, mette in scena drammaticamente la voce enunciante del poeta: il tu dell'apostrofe è sempre implicitamente un riferimento all'io, l'apostrofe è enfatica, è autoreferenziale, contiene implicitamente un riferimento all'atto del dire, all'enunciazione in atto; il “tu” implica sempre un “io” enunciante in una situazione d'enunciazione. Creando un interlocutore la poesia diventa *la mise en scène* enfatica della propria voce recitante.

### 3. La *Sera Fiesolana*

Che il “recitativo” dannunziano sia una costante caratteristica della sua poesia, derivata dalla struttura enunciativa del testo, che adottando il modulo della preghiera rappresenta, in primo luogo, il sé recitante, trova conferma nell'analisi linguistico-grammaticale della celeberrima *Sera Fiesolana*.

È comunemente interpretata come una descrizione evocativa del paesaggio toscano, ma esso è, in realtà, in secondo piano; al centro della scena enunciativa c'è l'io parlante del personaggio poeta, che interloquisce con un tu presente, ponendo a oggetto del proprio discorso le proprie parole: “Fresche le mie parole ne' la sera/ti sieno come [...]”

La descrizione della natura interviene dopo questo “come” termine di paragone di “fresche”, predicato del soggetto grammaticale “parole” La natura è specificazione delle parole. Lo stesso avviene, è ovvio, nella seconda strofe: “Dolci le mie parole ne' la sera/ti sieno come [...]”

La poesia è innanzitutto la rappresentazione del proprio dire, è, in un certo senso, metapoietica e metadiscorsiva. All'interno di una cornice di un atto linguistico espressivo e emotivo sta poi incassato l'atto descrittivo, la descri-

zione naturalistica. L'atto espressivo iniziale ha una funzione discorsiva meta-testuale poiché organizza e anticipa quello che segue (la descrizione della sera), ma è anche segnale enfatico alla situazione d'enunciazione stessa e significa: io sto parlando; contribuisce a quella mimesi dell'oralità, di parola pronunciata e recitata, e non scritta, effetto comune a tutta la poesia dannunziana. La poesia è, dunque, un atto linguistico stratificato e complesso, è un dialogo a senso unico, quasi monologo, dell'io personaggio parlante all'interlocutrice muta. La presenza di un'interlocutrice, ancorché muta, è necessaria, è lo specchio dell'atto sacrale e magico della pronuncia poetica. Il poeta ha bisogno di una interlocutrice per evidenziare e enfatizzare il proprio atto di parlare; poi si comporta, linguisticamente, come se essa fosse, in realtà, non presente o incapace di intendere e vedere se non attraverso le parole del poeta. L'interlocutrice si rivela, quindi, un espediente tecnico per creare un destinatario della parola poetica all'interno della scena-testo e per mettere in scena l'atto di parola del personaggio poeta. È una scena in un certo senso teatrale, in cui il poeta aumenta la distanza col lettore virtuale, relegato al ruolo di spettatore.

Quali saranno poi "le mie parole" che devono essere "fresche come le foglie" etc.? Ovviamente il poeta non lo specifica, perso nel paragone... ma, certamente, sono le stesse parole che sta usando nel momento stesso in cui parla, le parole che descrivono la natura che è paragonata alle parole che descrivono la natura che è paragonata alle parole... È la circolarità di un sogno borgesiano.

Analogamente ne *La pioggia nel pineto* l'io-attore enunciante si rivolge ad un tu, Ermione, le ordina di tacere ed ascoltare le parole "non umane" della natura, mentre in realtà non smette di parlare egli stesso, e cioè di dire con parole umane le parole non umane della natura. Non si vede come Ermione possa ascoltare contemporaneamente le voci della natura e la descrizione che ne sta facendo il poeta (senza parlare del fatto che sia in grado di identificare con esattezza "le coccole aulenti e le tamerici salmastre"), ma queste incongruenze non si avvertono leggendo il poema, per l'effetto illusionistico creato dall'ambiguità referenziale di "parole" e "parlano" riferiti ai suoni della natura: le parole della natura vengono dette "non umane"; e apparentemente

l'interlocutrice non sta ascoltando le parole, la descrizione del poeta, ma l'oggetto della descrizioni, cioè i fenomeni naturali descritti. La parola poetica, come nel pensiero magico primitivo, viene confusa con il suo referente. La parola magica del poeta crea la realtà, è la realtà.

3.1. Le apostrofi alla sera sono una variante dell'allocuzione all'interlocutrice muta, così come l'atto di lode è una variante dell'atto espressivo rivolta alla prima, è la rappresentazione di un'azione linguistica e non la descrizione, se pur in termini metaforici e allegorici, della sera, che appaiono in secondo piano, all'interno dell'espressione di gratitudine che mette in rilievo la voce del poeta.

Laudata sii per il tuo viso di perla,/o Sera, e pe' tuoi grandi umidi occhi ove si tace /  
l'acqua del cielo! [...]

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 [...]

### 3.2. L'ultima strofa

Io ti dirò verso quali reami d'amor ci chiami il fiume, le cui fonti/eterne a l'ombra de  
gli antichi rami/parlano nel mistero sacro dei monti; e ti dirò per qual segreto le colline su  
i limpidi orizzonti/s'incùrvino come labbra che un divieto/chiuda, e perché la volontà di dire/  
le faccia belle/oltre ogni uman desire/e nel silenzio lor sempre novelle/consolatrici, sì che pare/  
che ogni sera l'anima le possa amare/d'amor più forte.

Ancor più che nelle precedenti strofe, il personaggio poeta, in modo autoriflessivo ed enfatico, parla mettendo in rilievo il proprio atto di parola. Si possono individuare entità referenziali al di là del dire, ma esse esistono in quanto dette, non esistono per un loro supposto *essere* reale, sono referenzialmente opache e vaghe. Il futuro (non qui, non ora) non fa che aumentare la lontananza del mondo che traspare al di là del velo della parola. Il futuro è anche parte della retorica dannunziana dell'indicibilità: la possibilità di dire le cose, la loro effabilità è sempre al di là delle parole, è un'approssimazione continua, ed è demandata al futuro; l'atto del dire sembra rimandare all'infinito ad altre parole o ad altro dire o, al contrario, a labbra chiuse al silenzio; l'effabilità non

è mai raggiunta o si attua nel contrario, il silenzio. La strofa è una rappresentazione ad eco, quasi una *mise en abîme* di atti del dire; il dire ha per oggetto altro dire, altre parole, tanto da rendere difficile una parafrasi sensata del testo; la volontà di dire è fine a se stessa, il dire non ha mai un contenuto specifico, finisce per dire alla fine, poco o niente.

Già i primi commentatori notavano che il futuro non ha nessuna vera valenza temporale, non esiste il momento in cui il poeta dirà quello che vuole dire. È una sorta di preterizione, di atto linguistico indiretto, dice facendo finta che dirà. Il futuro non è qui (come altrove con verbi del dire: “O deserta bellezza di Ferrara/ti loderò come si loda il volto [...] e loderò la chiara/sfera d’aere e d’acque [...] e loderò quella che più mi piacque”) segno di un *tempo* cronologico, ma segnale sintomo di un *modo*, di un atteggiamento estatico spirituale del poeta; ha valore metalinguistico, di commento alla propria enunciazione, intonazione nostalgica, postura melanconica, autocontemplazione narcisistica, *flatus vocis* di supporto a una melodia puramente suggestiva, senza significato preciso.

Sotto l’enfasi e l’ineffabile, il fatuo.

*RESUMO: D’Annunzio enobrece constantemente seus textos poéticos com perífrases e analogias com um passado mítico e por meio da imitação dos gêneros arcaicos, como o hino grego e a lauda medieval. O texto poético é, assim, transformado em oração e adota o estilo enunciativo desta. Por meio dos mecanismos lingüísticos da apóstrofe e da alocução, o poeta personagem é representado como falante a entidades personificadas ou a pessoas presentes na cena da enunciação, imitando a oralidade primitiva da oração. A oralidade fictícia da maior parte da poesia dannunziana atribui à poesia seu característico tom teatral recitativo. Estas hipóteses são verificadas na análise detalhada do celeberrimo poema “Sera Fiesolana”*

*PALAVRAS-CHAVE: Gabriele D’Annunzio; poesia; oralidade fictícia.*