

ALDO SIMEONE

Tristezza  
*D'Annunzio e il gioco dei contrari*

Non ad altro la nostra anima aspira  
che a una tristezza riposata, eguale.

[Poema Paradisiaco, *La  
passeggiata*, vv. 56-57]

Tristezza, tu discendi oggi dal sole.  
La tua specie mutevole è la nube  
del cielo, e son le spume  
del mare gli orli del tuo lino lungo.

Sembri Ermione, sola come lei  
che pel silenzio vienti incontro sola  
traendo in guisa d'ala il bianco lembo.  
Sì le somigli, ch'io m'ingannerei  
se non vedessi ciocca di viola  
su la sua gota umida ancor del nembo.  
Ha tante rose in grembo  
che la spina dell'ultima le punge  
il mento e glie l'ingemma d'un granato.  
Come fauno barbato  
accosto accosto mòrdica le rose  
il capricorno sordido e bisulco.

È il settantatreesimo componimento di *Alcyone*, immediatamente successivo al quarto dei *ditirambi* che scandiscono il terzo libro delle *Laudi*. Nell'economia generale della raccolta segna una tappa cruciale: la lunga estate del poeta, sbocciata d'un tratto nella campagna fiorentina e poi languidamente trascorsa lungo la costa toscana, si sta spegnendo. La sua morte – che è la morte di ogni tempo in fuga, l'eterna riprova che «tutto è obliato» – è un presagio triste e ossessivo. Il poeta, solare cantore del superuomo, di ogni eroismo *necessario*, spregiatore della morte e del riposo, – «O rinnovarsi o morire!» – si abbandona nell'ultimo quarto di *Alcyone* al composto dolore del tempo in fuga. Intuita ma taciuta la caducità dell'arte stessa, destinata al silenzio sotto il mace-te dell'oblio; «il vate degli esclamativi» impietrisce dinanzi allo spettacolo *sublime* del disfacimento dell'estate, realisticamente vissuta e oniricamente cantata; impone una tregua agli assordanti ideali eroico-politici della *Laus vitae*, che con la perentorietà degli imperativi negava il raccoglimento, e scopre il dolore, la sofferenza che è nascosta in ogni piacere, l'amezza che sta dietro ad ogni

conquista. L'uomo che si era creduto «divino» nel *Meriggio*, a sera osserva melanconico la luna, esclamando sbigottito all'amata: «Anche agosto, anche agosto / andato è per sempre» (*Il novilunio*, vv. 131-32), domandandosi: «O Ermione, / quale delle Ore divine / [...] / t'accompagna nel viaggio / di là dai fiumi sereni, / di là dalle verdi colline, / di là dai monti cilestri?» (*Le Ore marine*, vv. 23-30), avvertendo l'imminenza del distacco *necessario*.

Ma il poeta non si arrende al dolore e al rimpianto; l'ultima parte di *Alcyone* non tradisce lo spirito dell'intera raccolta, non ne smentisce la sincera fiducia, risponde al medesimo imperativo di «tregua», di abbandono voluttuoso allo splendore – seppure in tramonto – del creato. Anche l'addio malinconico alla più fulgida stagione della vita acquista i tratti confortanti del canto di lode. Come San Francesco aveva chiesto grazie a Dio della morte, il poeta delle *Laudi* accetta la caducità del tempo e canta con indistinto trasporto l'universalità del creato. Il lamento di dolore si ribalta quindi in grido di gioia e, quando è tenuemente evocato, è comunque accettato come fonte di bellezza (*La pioggia nel pineto*, vv. 40-45):

Risponde  
al pianto il canto  
delle cicale  
che il pianto australe  
non impaura  
né il ciel cinerino.

E ancora (*La pioggia nel pineto*, vv. 65-74):

L'accordo  
delle aeree  
cicale a poco a  
poco  
più sordo  
si fa sotto il  
pianto che cresce;  
ma un canto vi si mesce più roco  
che di laggìù sale, dall'umida ombra remota.

Il poeta può così esclamare (*La tenzone*, vv. 33-35):

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.

E altrove (*Furit aestus*, vv. 17-18):

Mia dira sete, tu mi sei più cara  
che tutte le dolci acque dei ruscelli.

«Piacer figlio d'affanno» insegnava Leopardi. D'Annunzio ne è pienamente consapevole, al punto da preferire lo struggimento del desiderio al suo appagamento, in un rovesciamento di valori che rappresenta la vera novità del cosiddetto *panismo* alcionio. Lo vedremo in seguito.

D'altronde, se è vero che il piacere presuppone il suo contrario, è anche vero che lo anticipa, per così dire «lo genera», vi si confronta: una gioia troppo grande grandeggia nella paura della fine, che è avvertita in ogni istante della tregua alcionia, appena dopo l'esperienza di un'effimera beatitudine (*Furit aestus*, vv. 22-24):

Pieno di grida è il riposato petto.  
L'ora è giunta, o mia Mèsse, l'ora è giunta!  
Terribile nel cuore del meriggio  
pesa, o Mèsse, la tua maturità.

Il rovesciamento degli opposti, frequentissimo in d'Annunzio, produce l'effetto che in psicanalisi è detto della «confessione per negazione», tanto più evidente quanto è maggiore l'accanimento con cui si cerca di rimuovere una verità scomoda ed inaccettabile (*Lungo l'Affrico*, vv. 31-33):

E non promette ogni lor [delle rondini] breve grido  
un ben che forse il cuore ignora e forse  
indovina se udendo ne trasale?

«Trasale», «grido» sono spie di uno stato d'animo opposto a quello cui il poeta allude, accentuato dalla stessa domanda retorica, che sembra voler negare significati diversi da quelli già resi espliciti.

Ancora più calzante, il passo seguente (*Lungo l'Affrico*, vv. 37-40):

Tutta la terra pare  
argilla offerta all'opera d'amore,  
un nunzio il grido, e il vespero che muore  
un'alba certa.

Il poeta, investito dal volo inebriante delle rondini, scopre il doppio significato della realtà che lo circonda (grido/annunzio), la sua ciclicità (vespro/alba;), che accetta e gode pur nella consapevolezza amara del suo infinito morire, del suo infinito rinascere. L'agonia del giorno è per il poeta l'auspicio di nuovo inizio, anzi, più di una promessa, più di una speranza, un'attesa fedele e incondizionata, indiscutibile, incontrovertibile; ma su questa sedicente sicurezza grava il peso del tempo, l'ossessione del tempo, l'ossessione di *Alcyone*: il paradosso per cui quanto è più grande il piacere tanto è maggiore l'angoscia della sua perdita.

Non esiste una fine nel cerchio della vita naturale, ma il ripetuto inizio che implica la ripetuta morte, ancora una volta dolentemente intuita dal poeta, eppure accettata, esaltata, lodata: «tutte le spiche / [...] stanno come persone / in-

ginocchiate [...], / a capo chino, umili, e par si bei / ciascuna del martirio che l'attende» (*Beatitudine*, vv. 9, 11-13).

Come uomo e natura, materia inanimata e spirito si fondono per la metafisica alcionia in un'unica essenza, così morte e vita si perdono l'una nell'altra (*Meriggio*, vv. 105-109):

Non ho più nome né sorte  
tra gli uomini; ma il mio nome  
è Meriggio. In tutto io vivo  
tacito come la Morte.

E la mia vita è divina.

La similitudine associa gli opposti, attribuendo all'uno le caratteristiche dell'altro, in una confusione di forme e sostanze che è alla base della poetica del Simbolismo europeo. Così, nel celebrare l'apoteosi della vita, il poeta non può che confrontarsi con il suo contrario, evitando però uno scontro aperto: il suo panismo (potremmo dire «simbolismo») risolve il dualismo della realtà con l'assimilazione e quasi l'identificazione degli opposti. Gli strumenti retorici adeguati a questo compito sono la similitudine e le numerose declinazioni della metafora.

Col Secondo ditirambo, entrando nel cuore della raccolta, la tensione al superamento della condizione umana si fa ossessiva, e il poeta s'identifica – o tenta l'impossibile identificazione – nel mito di Glauco, rielaborato secondo una prospettiva nuova: il pescatore divinizzato è stato restituito alla condizione mortale, ed è sua la voce del poeta, stanco della terra e nostalgico del mare.

Dinnanzi alla voluttà dell'estate egli indugia ancora in un ribaltamento paradigmatico (*L'oleandro*, vv. 79-81):

[...] e tanto era soave il dissetarsi che  
desiderammo l'ardente sete. [...]

L'abbiamo visto: il miraggio del piacere spinge l'uomo verso l'accettazione e quasi il vagheggiamento della sofferenza, trasfigurata nella pienezza di un'emozione e quindi assimilata a un godimento, ad una vibrazione dei sensi. È una considerazione, questa, quasi leopardiana, spogliata delle implicazioni filosofiche che la rivestono: l'uomo, nella naturale ricerca della felicità, è disposto anche ad accettare il dolore pur di non perdere un piacere più grande del piacere stesso: l'*illusione* del piacere. Nell'universo simbolista e 'armonico' di d'Annunzio l'angoscia diviene dunque l'inseparabile compagna della beatitudine, frutto del suo scadimento in senso. Il gioco dei contrari permette allora il superamento di ogni contraddizione, l'accettazione della vita; è la garanzia stessa della carica energetica, dello spirito volitivo e vitalistico dell'opera dannunziana, solitaria – in questo – nel panorama letterario del Decadentismo europeo.

Ma più l'estate «si matura come un pomo», più la malinconia del poeta sembra fuori luogo sotto il fulgore del cielo, e viene relegata nello spazio «in-

conscio» della poesia: nelle forme che acquista la natura, sensualmente sfinita ed assetata, nella stessa tensione al perfezionamento di ogni piacere, fino al deliquio, fino all'annientamento. La tecnica adottata diviene quindi più complessa e articolata; è quella dello «straniamento», grazie a cui ciò che non è detto viene comunque *significato*, e diventa spesso l'oggetto autentico dell'esplorazione lirica. È il caso dei *Madrigali dell'Estate*, percorsi dal tema della vanità del tempo, come traspare dall'*incipit* di *Implorazione* (vv. 1-3) che apre la corona:

Estate, Estate mia, non declinare!  
Fa che prima nel petto il cor mi scoppi  
come pomo granato a troppo ardore.

E come conferma inderogabilmente il madrigale successivo, *La sabbia del tempo* (vv. 1-3):

Come scorrea la calda sabbia lieve  
per entro il cavo della mano in ozio,  
il cor sentì che il giorno era più breve.

Attraverso il gioco dei contrari, il poeta ha finora tentato di «farsi natura» per superare la propria imperfetta condizione di mortale. Il successo – ce lo dice la metafora di Glauco – è stato solo provvisorio. Adesso d'Annunzio tenta la strada opposta, portando a compimento il processo di umanizzazione del paesaggio già intrapreso all'inizio della raccolta, ora incarnato nella prosopopea dell'«aspra ninfa / nericiglia, sorella di siringa» (*A mezzodi*, vv. 2-3). Ma l'operazione raggiunge la massima efficacia fuori dai *Madrigali dell'estate*, quando il poeta rinuncia a portare a termine ogni processo metamorfico – nell'una e nell'altra direzione – e si attesta su una posizione intermedia, di ambiguità semantica, di indeterminazione, di «straniamento» appunto.

Stranianti sono di per sé i meccanismi dell'analogia e della sinestesia, che fondono e confondono insieme immagini e funzioni differenti, spesso incompatibili tra di loro. In d'Annunzio poi sono proprio i frutti ambigui ed allusivi di questa mescolanza semantica a costituire la chiave di volta dell'edificio poetico. Basti un esempio tra mille: in *Il vento scrive* ad ogni strofa corrisponde una differente interpretazione dei segni che la brezza marina incide sulla sabbia: dapprima il poeta li assimila a labbra che cerchino la parola – ma, si noti bene, attraverso l'analogia intermedia di una pagina bianca su cui un dio alato sia intento a scrivere –; in un secondo momento l'ombra calante li trasfigura in «ciglia su soave gota»; infine, nella malinconica ora del tramonto, – per contrasto – acquistano i tratti di mille sorrisi di donna. Attraverso la triade labbra-occhiorriso si ricostruisce quindi il volto invisibile di Ermione, che soffonde d'amara dolcezza l'inesorabile declino del giorno. Effetto dello straniamento è la fusione di Ermione nella natura e della natura in Ermione, di modo che delle due presenze non se ne percepisca che una terza, simbolo stesso di un'impossibilità superata, di un dolore trasfigurato.

In questo stesso quadro s'inserisce la forza allusiva di *Tristezza*, quasi un ar-

chetipo della tecnica poetica di *Alcyone*. La mia lettura intende dunque utilizzarla come *passerpartout* per l'intera raccolta e per la migliore poesia dannunziana, perché in essa i meccanismi retorici comuni al resto della produzione sono lampanti e paradigmatici.

Mi sia consentito tuttavia, prima di avviare l'analisi del testo, esprimere preliminarmente la mia diffidenza nei confronti delle tradizionali classificazioni critiche che hanno attribuito a d'Annunzio strutture ideologiche a lui sostanzialmente estranee. Per *Alcyone* è stato utilizzato il termine «panismo» con lo stesso abuso che ha riguardato le categorie di «superomismo», «decadentismo», «estetismo» applicate ai romanzi: come ha sostenuto Antonio Zollino (cfr. «D'Annunzio o del disprezzo della saggezza», in *D'Annunzio e le idee*, Pescara, Edizars, 2005, pp. 93-102), c'è un equivoco, di cui è complice l'autore stesso, che si è servito spregiudicatamente di queste etichette ideologiche per aggiornare la superficie della propria opera, mascherando il proprio sostanziale disinteresse per ogni filosofia ed ogni pensiero strutturato. Ne deriva il problematico e regolare scollamento tra sovrastrutture e contenuti, frainteso dalla critica, talvolta impegnata nel mascherarlo e ricucirlo con improbabili toppe, talora risoluta ad additarlo come un difetto dequalificante, un errore imperdonabile. A mio avviso ciò costituisce invece il fascino dell'opera dannunziana, problematica, «aperta» a più interpretazioni e sempre attuale.

Il quarto ditirambo ha appena cantato l'ebbrezza del volo e la vocazione di morte che sta in ogni eroismo, ma soprattutto ha illustrato in una lunga metafora mitica il processo di trasfigurazione cui ha deciso di sottoporsi il poeta stesso: come l'eroico protagonista del ditirambo ha saputo trasformare la torbida passione per la corrotta Pasifae in fervore guerriero, smania del volo; così il poeta saprà trarre dalla sensualità della terra le note che lo eleveranno all'assoluto, alla bellezza. Ma l'estate sta finendo, e la congiunzione panica con la Natura, che aveva permesso al poeta di modulare la propria voce al suono delle canne, al respiro della risacca, al concerto dei grilli, sta per venire meno. Ora d'Annunzio scorge i segni del primo autunno e si sente nascere in seno un nuovo sentimento: la tristezza. Questo il tema del componimento che apre il grande finale di *Alcyone*.

Nel leggerne il titolo, il lettore si aspetta una lirica tradizionale, di alta eloquenza, ma dai toni smorzati e languidi, che descriva con trasporto le sensazioni provate dal poeta alla vista di un tramonto, o all'apparizione dei primi colori dell'autunno. Queste aspettative invece sono tradite: il poeta non parla di tristezza, ma descrive la tristezza come si fa con un paesaggio; la personifica in un'allegoria ermetica, asciutta; elimina con cura qualsiasi termine evocativi facili emozioni, prediligendo di gran lunga il concreto all'astratto. Potremmo quasi dire che la tristezza, il *sentimento* della tristezza, è il grande assente del testo. Di lui non c'è traccia neppure nel paesaggio al quale viene esplicitamente legato, perché il poeta inspiegabilmente si rifiuta di rilevare le sue qualità, limitandosi ad affermarne la presenza nel cielo, nel mare. La tristezza ha la mobilità delle nubi che recano l'annuncio dell'autunno; ha i colori pallidi della

spuma marina, ma questi elementi del paesaggio non hanno in sé niente di triste. Triste è invece il messaggio cui alludono, quello della fine dell'estate, ed è esso il vero soggetto implicito del testo, in un'elisione continua di riferimenti e spiegazioni che accrescono l'effetto di suggestione e mistero.

Oltre i primi due versi, il concetto emotivo, già personificato attraverso l'uso della seconda persona, acquisisce ulteriore tridimensionalità, confondendosi con la donna evocata dal poeta, per poi scomparire del tutto, cristallizzato nell'ermetica allegoria degli ultimi versi. Lo slittamento è rapido e passa quasi inavvertitamente: la prima strofa si chiude con un vago riferimento descrittivo, che subito – attraverso la consueta tecnica della libera associazione analogica – riconduce a Ermione. Ma anche la donna, quando entra nell'indefinito poetico, si spersonifica, diventa un simbolo, appena umanizzato dal riferimento altamente letterario (si pensi alla Saffo di Alceo «dai capelli di viola», fr. 384) alla «ciocca di viola / su la sua gota umida ancor del nembo», al punto che non sempre possiamo stabilire con certezza quale sia il vero soggetto della descrizione, se la Tristezza, Ermione, o l'identificazione delle due «creature di leggiadra e malinconica tristezza», fuse in un'osmosi di cui non si è neppure avvertita la metamorfosi.

Il procedimento trasfigurativo è tradizionale in *Alcyone*, ma subisce qui un'accelerazione inaspettata, che avvicina la lirica a tanta parte della poesia novecentesca, al Simbolismo *in primis*, ma anche a certo Ermetismo. Infatti, a differenza che nelle più celebri *La pioggia nel pineto* e *Meriggio* – dove il trapasso dallo stato contemplativo a quello partecipativo costituisce il cuore del componimento – in *Tristezza* i singoli momenti lirici restano slegati; il passaggio da un'immagine all'altra non è spiegato, ma affidato all'arbitrio percettivo del poeta, che non interviene, non agisce. Pochi sono del resto i verbi di moto, riferiti per lo più ad Ermione, con la sola eccezione di «discendi» del primo verso; di contro alla fitta serie dei verbi di immobilità.

L'eliminazione di tutti i segni del trapasso da uno stato all'altro, da un'immagine alla sua simile è il risultato più appariscente di quello che potrei chiamare lo «straniamento analogico» di *Alcyone*, di cui la preminenza della paratassi sulla ipotassi, la preferenza accordata a frasi brevi e frante, l'uso frequente della asindesi sono gli strumenti più efficaci.

*Tristezza* si apre con un'invocazione al soggetto immateriale della lirica, introdotto in questo modo a quel rapido processo di personificazione che avrà il suo culmine negli ultimi versi del componimento, ma ad annunciarlo c'è una similitudine sorprendente, che l'accosta nientemeno che al sole: l'immagine tradizionale della malinconica ora del crepuscolo viene qui inaspettatamente ribaltata con tutte le implicazioni del caso: se da un lato è infatti la tristezza ad acquistare i tratti languidi di una pallida giornata di sole, è vero anche il contrario: il sole, il cielo, il mare che erano stati poco prima indizio dell'estate appaiono ora al poeta come le impronte dell'autunno imminente, e per estensione della fine di ogni tempo. A differenza che nel meriggio di ferragosto, in cui l'immobilità era il segno paradossale della vita, adesso è la mutevolezza il carattere essenziale del paesaggio, sebbene d'Annunzio si limiti ad enunciarla,

tenendola fuori dalle strutture retoriche del componimento, che si riassume così in una sequenza di immagini immobili, essenziali. Il processo di graduale concretizzazione dell'astratto ha i suoi estremi nei termini «specie» del v. 2 e «orli del tuo lino lungo» del v. 4; da questa premessa parte l'identificazione della tristezza in Ermione, subito smentita dal v. 6, dove si legge che la donna amata dal poeta va incontro al suo *alter-ego*. Ma ancora una volta è ribadita la perfetta somiglianza tra le due creature, e sono attribuite ad Ermione – attraverso la precisazione della «ciocca di viola» – caratteristiche fisiche analoghe alla personificazione della tristezza, la cui descrizione, si noti bene, è contrassegnata, al v. 2, da un sinonimo del termine «nembo».

La lirica descrive il paesaggio marino nell'ora di sole che segue un rovescio. *Tristezza* potrebbe per questo essere considerata quasi il seguito ideale della più celebre *Pioggia nel pineto*, sebbene la sua data di composizione – come precisa Roncoroni – sia ignota, e il titolo provvisorio faccia la sua prima apparizione solo nel ms. 410, piuttosto tardo. Al rischiararsi del cielo, l'emotività del poeta non reagisce però con gioia, come sarebbe naturale pensare, perché subentra la struggente scoperta della fine dell'estate, tradita dai suoi stessi vessilli di sempre, ora sbiaditi, opachi. Entra qui in gioco dunque un altro contrasto, forse più consapevole: quello con la lirica *Lungo l'Affrico*, nella quale il rasserenarsi del cielo dopo un acquazzone è descritto e sentito in maniera completamente diversa, e ravvivato da immagini in movimento, suoni, odori.

In *Tristezza*, le rose che la donna amata dal poeta porta in grembo si caricano dei significati tradizionali: sono un simbolo di caducità, di bellezza, di sensualità; alludono alla primavera, rovesciano il tempo, ingannano i sensi. Invano, perché l'ultima immagine, quella del capricorno, avanza l'ombra di una stagione ancora successiva, l'inverno, in una fuga di giorni che l'allegoria finale suggella indissolubilmente: il sangue, indizio di dolore, diviene, al contrario, suggello di sensualità e bellezza attraverso l'analogia col «granato» (di tassiana memoria, cfr. *Gerusalemme liberata*, III 30), anticipata ed accentuata dal verbo «ingemmare». Sopraggiunge quindi ancora la similitudine, che associa immagini ed evocazioni differenti in un sincretismo di significati che, come ho detto, riflette matrici simbolistiche: il capricorno («nero capro» nella stesura originaria del componimento), sudicio e «bisulco» (l'imitazione di Rénier – *Le jeux rustiques et divins*, *Le cippe*, vv. 16-18 – viene arricchita dal riferimento alle *Metamorfosi* di Ovidio, VII 113), intento a divorare ciò che c'è di più bello e di caduco, diventa un fauno, il dio Pan in persona o uno dei suoi satiri, in ultima istanza l'incarnazione della natura che consuma se stessa, nel ciclo eterno di riproduzione e morte.

La tristezza dell'*incipit* viene dunque sublimata, cristallizzata, immobilizzata: la sua «specie mutevole» lascia il posto ad un'eterna allegoria che nella sua stessa imperscrutabile significatività non può che essere accettata, contemplata, goduta. Il poeta quasi rinuncia a capirla, e la poesia non è in fondo altro che un movimento sapientissimo ed inavvertito di sublimazione del dolore in qualcosa di molto simile al piacere, della tristezza nella bellezza del paesaggio e della donna amata (quasi che la tensione più vera sia verso il possesso delle cose in



un amplesso), della fine dell'estate (e del suo significato simbolico) nel mistero divino della natura, che può essere solo resa oggetto di culto, di canto, di lode.

Nel tessuto linguistico ed immaginativo della poesia è dunque possibile per d'Annunzio «l'invenzione della bellezza», l'esaltazione assoluta dei sensi nello spegnimento di ogni dolore e di ogni piacere; nei versi (in *questi* versi) appare credibile – e infine coronata da successo – quell'aspirazione che altrove fa degli (improbabili) eroi dannunziani dei delinquenti o dei perdenti.

Come abbiamo visto, la successione delle immagini disegnate da d'Annunzio si basa su un reiterato slittamento di senso, e spesso, come in questo caso, di identità. Dall'attrito tra l'una e l'altra figura evocata prende forza quello che io ho chiamato l'effetto *straniante* dell'analogia, grazie al quale Ermione appare qui più che una donna amata dal poeta: il simbolo incarnato della caducità di ogni bellezza e della bellezza della caducità. Allo stesso modo la tristezza, col trasfigurarsi nella bella Ermione, viene accettata e cantata; l'estate morente – tratteggiata con le linee dupplici della sensualità e dello struggimento – riceve un'inaspettata rinascita: la sofferenza, appena enunciata, è percepita e al tempo stesso negata.

Insomma, facendo leva sull'ideale simbolistico secondo cui ogni aspetto dell'esistenza è la sfaccettatura molteplice di un'unica realtà universale che la comprende e la giustifica, il poeta porta a compimento il «gioco dei contrari» e supera ogni contraddizione: la tristezza, in Ermione, è amata; Ermione, nella tristezza, è interiorizzata e sofferta. Più in generale l'autore ha spento le contraddizioni dei sensi, ha esaltato la vita nella sua interezza, senza dimenticare il suo lato oscuro. Linguisticamente ciò si realizza attraverso l'uso massiccio e *straniante* dell'analogia.

Su questo meccanismo, che in *Tristezza* si fa trasparente, è costruito – tra alti e bassi – tutto il libro di *Alcyone*. Le metamorfosi ovidiane evocate da d'Annunzio, lungi dall'apparire come semplici orpelli decorativi, nel profondo della forma poetica divengono i meccanismi stranianti con cui descrivere e percepire la realtà. Il mito serve all'Immaginifico come il luogo deputato ad ogni ribaltamento. Mai come in *Alcyone* il poeta si discosta dal puro estetismo per giungere ad un livello più alto di comprensione dell'esistenza: unicamente nel mondo a-storico di *Alcyone* è possibile l'eterno ritorno vagheggiato da Nietzsche, perché l'artefice della descrizione poetica – vero e proprio demiurgo della materia inanimata – può, avvalendosi del meccanismo dell'analogia, fondere ogni cosa nel suo opposto e fare degli opposti una sola, inscindibile cosa.

