



CRISTIANO SPILA

*La «crudeltà» del cigno.
Lettura di una lirica montaliana*

La riscrittura montaliana del mito classico del cigno affidata alla lirica *Nel Parco di Caserta* mostra non solo come si attivi un percorso che discopre analogie tematiche e sviluppa una intertestualità latente, ma anche come occorra il potere di identificazione che solo il poeta produce e che trasmuta il *topos* in qualcosa che non era prima, in modo che esso renda un senso nuovo, acquisti un significato diverso.

- 5 Dove il cigno crudele
si liscia e si contorce,
sul pelo dello stagno, tra il fogliame,
si risveglia una sfera, dieci sfere,
una torcia dal fondo, dieci torce,
- e un sole si bilancia
a stento nella prim'aria,
su domi verdecupi e globi a sghembo
d'araucaria,
- 10 che scioglie come liane
braccia di pietra, allaccia
senza tregua chi passa
e ne sfilava dal punto più remoto
radici e stame.
- 15 Le nòcche delle Madri s'inaspriscono,
cercano il vuoto.

L'idea che il componimento vuole rendere è quella di un rovesciamento dei valori classici: il cigno *crudele* come conseguenza della fine (*il vuoto*) della cultura classica. Quello che per la poesia antica era una figura cosmica diviene per Montale una figura di destino e il segno di uno smarrimento esistenziale. Il problema del perché il cigno si trovi all'opposto di un valore positivo trova una soluzione che contamina i principi dell'antichità classica con i dati della modernità. La dichiarata «crudeltà» del cigno non può concludersi che con la fine del concetto di destino (le *Madri*), centro assoluto di gravità dell'antico¹. Nella *cruelty* del volatile sta il tratto psicologico della coscienza della lacerazione e della fine di un modo di intendere la letteratura. Proprio in questo aggettivo iniziale, il cigno mostra una parvenza di metafisica (e barocca) squisitezza, cosa che indica la sua sopraggiunta importunità in poesia².

L'immagine del cigno ha sempre significato, nella letteratura e nell'icono-





grafia, l'altezza del desiderio, l'eros che la presenza delle ali trasforma in angelo³. Le ali gli danno l'aspetto femminile, di uccello ampio e prodigioso; l'esiguo collo indica la tensione di tutto il corpo nello sforzo di ripiegamento in sé, un gesto di chiusura ancestrale e di cosmologica circolarità⁴. Di qui è derivata la grande devozione umanistica a questo animale, sottile, candido, molle divenuto il simbolo stesso della poesia, similitudine del canto, della meditazione, dell'anima⁵.

Il corpo sfingeo e femminile del cigno è nel chiuso della solitudine, non strumento di dialogo o di incontro; il suo silenzio marca la sua ambigua sessualità:

io interrogo la Sfinge che il futuro attende
col dolce domandare del tuo divino collo⁶.

Sfinge e donna non sono mere similitudini per indicare la sostanza ambigua del cigno, ma sono con essa in un rapporto elettivo. Per effetto di questa analogia, l'ambiguità del cigno viene presa a modello dell'ordine cosmico. In tutti i poeti classicisti vi è la reminiscenza di una candidezza olimpica, che genera anche i motivi dell'indistinzione sessuale. Il cigno comprende in sé i miti dell'androginia primitiva e la ricerca dell'immagine nella riproduzione e nei complementari sessuali di Venere (il cui carro era, appunto, trainato da cigni) e del Cigno-Zeus. Diviene uno dei simboli dell'ermafroditismo, che combina in sé l'elemento maschile nell'atteggiamento austero e nel collo lungo, con quello femminile, nel corpo rotondeggiante, aggraziato e sinuoso.

È l'imporsi del tema astrologico (e sessuale) del dominio del cielo sulle acque, da cui prende vita il mito di Zeus e Leda. Il cigno nasce *in limine* a questo tema acqueo e nuziale insieme: esso entra sotto l'influenza della Luna⁷, come pianeta volubile e femminile, collegato al mito di Proserpina. Il cigno come sfinge, sede di ambiguità, richiama tutta la tematica dei culti pagani dell'oltremondano. E così se il volo, l'ascesa, è configurabile come una grande risalita verso il cielo, la patria cosmica, ma anche come purificazione; la discesa, l'incarnarsi di Zeus in cigno è invece la corporeità, la trasposizione della passione, il desiderio di ricongiunzione sessuale, come esprime Rilke:

Il dio *scese*
e vincendo la mano di lei sempre più debole

si lasciò andare nell'amata.
Solo allora gioì delle sue piume,
e nel grembo di lei fu vero cigno⁸.

Se il suo corpo è il cerchio perfetto della sinuosa nobiltà, il suo canto è fuori dall'uomo, non è mai partecipazione ai destini umani: è un canto supremo, che va oltre la sua finalità, verso il mistero. In questo, il cigno si connette con il tema della morte. Sviluppando in forma simbolico-iconica la visione platonica dei cigni⁹, la poesia funebre disegna una figura circolare: la coincidenza tra





‘cigno-morte’ e ‘cigno-cosmo’ si presta ad una interpretazione perfettamente coerente col significato della salvezza. Questa significativa coincidenza tra gerarchia cosmica e valori della salvezza, esalta il cigno come apportatore di canto, simbolo di resurrezione e di ascesa. La sua comparsa, la sua invocazione è perciò presupposto di una rinascita spirituale. In rapporto all’oscurità della morte sta il movimento verso l’alto, nel superno cielo, perché di lì trae origine e si conclude la storia della salvezza nel suo significato positivo.

Al centro di una grandezza decorativa ormai perduta, il cigno di Montale non vola e non afferra più Lede: esso è divenuto immobile, freddo. Il poeta lo apostrofa come «crudele», giacché nel distacco aristocratico dell’animale vi legge una radice di perfezione, di mistero, ma anche di dolore: la purezza ha un destino di sofferenza – come il cigno mallarmeano, che è prigioniero di una superficie gelata, segregato in un sepolcro impenetrabile, preda di una specie di morte che non gli vieta la coscienza della propria situazione, che è quella dell’impossibilità a sopravvivere oltre i limiti della finzione smaltata della poesia. Attraverso la costitutiva analogia segno-cigno-ghiaccio (*signe-cygne-glace*), Mallarmé giunge ad enunciare il nesso tra scrittura e natura sotto il segno tutto petrarchesco della «petrosità» (l’elemento fluido che cristallizza e indurisce) con ciò connotando un accadimento di portata cosmica che egli legge – come in uno specchio – nella «bianca agonia» del cigno-poeta¹⁰.

Proiettato fuori dal mondo degli animali terrestri, in una dimensione ambigua (anche sessuale), il cigno montaliano è separato dalla terra da una barriera d’acqua e di vegetazione, ma abita lo *stagno*. A suo agio nel sessuale dei diversi ambienti: acqua, aria, terra, eppure non appartenente a nessuno di essi (questa è la principale umiliazione che lo rende indifferente, astratto: in una parola, *crudele*), il cigno montaliano si abbandona così allo spirito errante del fuoco. Raggiunge la sua configurazione nel fuoco (maschile), ma rimane ossesso dalla barriera d’acqua, la matrice da cui discende.

Il modello percettivo del cigno in Montale è ancora una volta una dimensione trasmutante, metamorfica. La sua apparizione avviene in una *contorta* esudazione di piume, in cui *pelo* (v. 3), riferito allo stagno, richiama l’idea del sottile piumaggio dell’animale, mentre *fogliame* sembra connesso al fruscio che le sfregate piume producono. Lo accompagna una epifania di sfere erranti: *torcia* (v. 5) porta con sé un’idea di fuoco sotterraneo, alimentato dal fondo (ricorda le «torce fumicose» di *Lindau*). Nucleo tematico del componimento è, infatti, proprio l’accostamento acqua-fuoco: così posta, la contorsione (si *con-torce*) del ‘cigno-acqua’ si lega al generarsi del fuoco (*torcia-torce*)¹¹.

Fuoco e acqua costituiscono due elementi contrari, in quanto dotati di qualità elementari opposte. Tale opposizione rende completo il cigno in quanto essere appartenente a tutti i regni naturali: all’aria, perché volatile; alla terra perché bipede, all’acqua perché anàtide (palmato), e al fuoco perché essere trasmutante, serpentescio. Perché la trasformazione avvenga occorre che alla generazione del fuoco corrisponda la corruzione dell’acqua: il cigno tende a configurarsi così come fenomeno alchemico e pertanto profondamente fungibile, sul piano dell’immaginario letterario, come drago¹². Storicamente, la vi-





cenda simbolica del drago non può essere scissa da quella del serpente. Nelle fonti cristiane ogni animale strisciante è bestia negativa, sicché *anguis* può dirsi solo varianti formali o iconografiche dell'immagine apocalittica del dragone biblico. Certo, qui, il fumicoso mostro non è espressamente dichiarato, ma condivide con il cigno la natura anguiforme, resa con la dittologia verbale del v. 2: *si liscia e si contorce* – come un serpente.

Si costituisce in questo modo una sorta di allusa «diade ignea» cigno-drago. Tanto il contrasto quanto la generazione trovano ragione nello stretto rapporto tra statuto fisico e ontologico del fenomeno. Riconducibile a un'immagine letteraria di tipo ossimorico, l'acqua genera il fuoco (ossia, l'elemento-cigno genera l'elemento-drago), prodotto che ha, in natura e in retorica, tutte le caratteristiche di un *adynaton*. Di più, sembra che la forza dell'impellenza del drago come essere *derivante* dal cigno, sollevi altri quesiti. Forse quel collo "contorto" non è già più il cotonoso emblema della bellezza, ma un serpente demoniaco, responsabile del male (tornano alla mente i versi di Apollinaire: «*Et le serpents ne sont-ils que les cous des cygnes*»); di nuovo, torna a presentarsi di sguincio l'immagine dell'arcaico serpente in perenne scivolamento dal fondo, la cui apparenza è appunto ingannatrice.

Progenie di Saturno, il drago è figura antitetica, ma proprio per questo «sorella»¹³ del cigno. Il riferimento all'anguilla non è casuale: anch'essa viene apostrofata a partire dall'elemento igneo come «torcia»¹⁴. Nella conversione montaliana da essere volatile a creatura schiacciata e pesante, nella continuità vischiosa e trasmutante di tutte le cose, il cigno è un ponte lanciato tra opposti elementi, che *in nuce* contiene il grande tema dell'anguilla. Il cigno, dunque, decade dalle altezze del mito; decade e muore per divenire una creatura terrestre, anguiforme. Se l'anguilla è l'immagine allegorica (ma melmosa) di Clizia-angelo, il drago potrà dirsi un *Doppelgänger* del cigno in una sorta di incubo metamorfico. Avvolto in un elemento umido, il drago è parodia del cigno, è creatura terrestre ma alata allo stesso tempo, *fatum* la cui sola funzione è quella di destino, di inghiottitore nel nulla liquido. Anche il cigno è *figura fati*, conosce il superno e la morte ma il suo piumaggio squamoso annega nella luce. Il cigno-drago non ha missione, vive precipitato nelle acque: come il drago dorme nella sorgente del lago ed è connesso alla violenza sulla donna, così il cigno sosta nelle acque placide dei laghetti ed è legato alla memoria della Leda violata.

I due opposti, il drago e il cigno, composti animali di ieri, circondati dalle acque della morte, sono legati dal *fatum*, dal destino (cui la poesia montaliana allude nella figura delle *Madri*, v. 15). L'acqua è l'elemento simbolico che unisce il drago al cigno nella morte. Il cigno conquista la beatitudine con gli stessi segni mostruosi del drago che s'immerge nelle acque di zolfo: entrambi ascendono con i loro paramenti (scaglie o piume) per occupare un diverso posto nell'eternità. Il drago mostruoso e il cigno sublime si differenziano nel raggiungere l'inusitato splendore del catasterismo, la loro assunzione in cielo come costellazioni.

Come esiste il drago allo stato puro, quel mostro che, nella tradizione medievale, esercita una universale monarchia di malvagità e di fetore, sbavante





fuoco, imbricato animale maledetto, così allo stesso modo esiste il cigno, che però non esclude del tutto il suo doppio infero. Entrambe figure di morte, il drago luttuoso suscita il cigno e il cigno è la replica luminosa del drago. Ma mentre il drago è accecato dalla fatalità e provoca morte, nel cigno opera la grazia del rimpianto, opera la vittoria e il sacrificio. Il cigno nello splendore della morte canta, entra cantando nella morte, ascolta la grazia che lo porta all'eternità della gloria: il suo destino è più ridente della natura, quando il canto lo porta, malgrado la morte incomba, alla suprema essenza della sovrannatura. La corrispettiva sequenza semantica è costruita con la maturazione metamorfica da modello (classico) di bellezza compiuta e significativa in una figura (moderna) di disfacimento e di inquietudine. Saturno, signore incontrastato della malinconia, gradualmente trasforma il cigno in una divinità infera¹⁵.

Così Baudelaire aveva mostrato il *Cygne*, versione modernizzata del cigno-Zeus di antica tradizione, che affrontava il mondo denudato dalla tecnologia e il dilemma città-natura. Il cigno baudelaireano era una forma di rovina, una reliquia del passato che lottava con il moderno: era – benjaminianamente – una sorta di angelo della storia e dell'ambiguità verso il passato, una tensione non priva di ambivalenze e contraddizioni, un rebus per la natura e per la storia¹⁶. Il moderno volatile di Baudelaire non può che arrancare nella metropoli di fango e immondizia come una piccola monade ignara e solitaria, divenendo da simbolo solare e meridiano un'allegoria occidua e autunnale. La stessa motivazione del suo vagabondare urbano sembra voler testimoniare che tra cielo e città corre una distanza di morte, uno spazio occupato dai segni del *tempus destruendi*. Abbandonare il cielo è, metaforicamente, caduta, crollo; ma la sola cosa che abbia sufficiente forza per motivare quella discesa è la morte. Il cigno si arrende alla morte, prepara la fine del proprio mito: attende nell'argento dell'acqua lustra, quell'acqua di mercurio che dovrà scendere dal cielo, e comincia la ronda della sua immensa indistinzione tra le altre creature. Il suo destino è analogo a quello di Andromaca, china sulla tomba di Ettore, e a quello della negra smagrita e tistica, scalpicciante nel fango, alla ricerca del refrigerio che possono darle gli alberi di cocco¹⁷.

Tenendo presente quanto detto finora, si comprende come Montale, nel promuovere il cigno a figura di rovina del mondo antico, non si limiti a rilevare un modello poetico classicistico, ma in esso tragga tutto un complesso di presupposizioni teoriche e mentali che quel modello comporta. Solo che per il dominio degli antefatti culturali che tale modello distingue, Montale sottopone questo all'ulteriore vaglio del proprio reticolato di valori, operando una consapevole contaminazione tra simbologia antica e modernità, attraverso la trasvalutazione dei significati fisici in significati filosofici. Centrale al riguardo è appunto l'idea di una allegoricità del fuoco, rovesciata rispetto all'orientamento assoluto della solarità rappresentata dal cigno, che è una solarità pallida, stentata (*a stento*).

Immobilità e prigionia, imperfezione della materia oscura e opaca, individuano ciò che rende il cigno somigliante allo strisciare e al torcersi del serpente e nel contempo richiamano per antifrasi luce e calore di senso come forze ca-





pacì di risolvere tale contrasto. Fuoco e acqua celano una elementare lotta di elementi, cui il componimento solo allude in una complessa dinamica simbolica. Operando l'analogia barocca *contorce-torce* (serpente-fuoco), Montale giunge ad enunciare il complesso di relazioni tra scrittura e natura sotto il segno della «viscidità» (l'intreccio vegetale) con ciò connotando un accadimento di destino che legge nella triade di azioni, contraddistinta dai verbi: *scioglie* (v. 10), *allaccia* (v. 11), *sfila* (v. 13). Dalla similitudine del sole-cigno emerge una sequenza dentro l'altra: il destino-drago che governa l'intera economia del componimento cela la norma cosmica del *fatum* (le *Madri*). L'immagine finale della poesia è, infatti, consegnata all'arrancante inasprimento della ricerca del senso ultimo, in cui il gesto delle *nòcche* delle *Madri* – sublime e ridicolo a un tempo – è di nuovo espresso attraverso un ricordo classico, quello delle *Madri* goethiane nel *Faust*, segno ultimo del destino¹⁸.

Il cigno-drago, virtuale mostro cosmico, recupera il senso ultimo della «petrosità» petrarchesca perché chiuso nel sepolcro ossimorico di fuoco/acqua e nel vischio vegetale indecifrabile di *liane*, che mimano una foresta primordiale: le *araucarie*, i *domi verdecupi* (v. 8)¹⁹. Cigno e natura nella loro similarità geometrica e nella loro impenetrabilità si identificano come ultimo e definitivo luogo del simbolo orgoglioso della bellezza. In ciò è il senso dell'immagine delle liane come *braccia di pietra* (v. 11), un segnale forte di passaggio analogico, che trasforma in cigno in una statua di pietra. Esso, infine, recupera la sua appartenenza all'astrazione: è divenuto – ormai – la statua immobile svanente e distante del Parco di Caserta²⁰.

Il dramma è così operante: il cigno montaliano, involupato nella sua immobilità e come 'attorto' in una posa di statuaria «crudeltà», ove l'*agens*, il fuoco scatenante del drago, non intervenga a rideterminarlo sul piano dei significati, resta legato alla scrittura come metafora, come finzione simbolica: così che anche il suo destino è ricordo scritturale in un'idea dolente e non più ricostituibile della letteratura. L'immagine del cigno si presenta, infatti, alla mente moderna carica di un significato emblematico di lunga tradizione; ma ciò che resta dell'iniziale simbologia è divenuta una metafora della perdita.

Nella nostra epoca, pare dirci Montale, solo il cigno può mentire, solo la bellezza può rovinare e può trasformarsi nella menzogna del mondo. Ma la modernità impone comprensione e discontinuità: l'ordine insovertibile e insollecitabile del tempo eterno classico è finito.

NOTE

¹ A. Jacomuzzi, *La poesia di Montale*, Torino, Einaudi, 1978, interpreta questa immagine delle *Madri* come un deposito letterario di natura convenzionale, in cui è evidente «lo scarto fra invenzione simbolica e discorso allegorico» (p. 77).

² Roberto Gigliucci, che ha riportato l'interesse su questa lirica e, in generale, sul tema del cigno in Montale, parla di «una torsione manieristico-barocca che tradisce una sdegnosità nevrotica propria della perfezione» (cfr. R. Gigliucci, *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 2007, p. 101).





³ Da leggersi qui una dipendenza dal modello dantesco purgatoriale. La figura dell'angelo, nel *Purgatorio*, è collegata al cigno: «Con l'ali aperte, che parean di cigno» (XIX 46); le ali degli angeli sono, del resto, generalmente bianche (II, 26) e l'angelo è chiamato, in un altro luogo «uc-cel divino» (*Purg.* II 38). Sui rapporti tra Montale e Dante, cfr. L. Blasucci, *Dantismo e presenze dantesche nella poesia montaliana*, in Id., *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 73-86.

⁴ Ripercorre la ricchezza di illustrazioni del motivo iconografico del cigno E. Rossoni, *Il bianco e dolce cigno. Metafore d'amore nell'arte italiana del XVI secolo*, Nuoro, Ilisso, 2002, pp. 9-116. L'iconografia del cigno è legata al motivo classico dell'unione con Leda, su cui cfr. D. Franklin, *Painting in Renaissance Florence 1500-1550*, New Haven-London, Yale University Press, 2001, pp. 36-39 e 78-79; e il volume *Leonardo e il mito di Leda. Modelli, memorie e metamorfosi di un'invenzione*. Catalogo della mostra a cura di G. Dalli Regoli, R. Nanni e A. Natali, Milano, Silvana Editoriale, 2001.

⁵ Per una rassegna sulla presenza e la figura del cigno nella letteratura, vedi F. Maspero, *Bestiario antico*, Casal Monferrato, Piemme, 1997, pp. 100-04; A. Cattabiani, *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti, creature fantastiche*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 131-46; e A. Lindsay Price, *Swans of the World In Nature, History, Myth and Art*, Tulsa, Council Oak Books, 1994, pp. 14-23.

⁶ Rubén Darío, *Los cisnes*.

⁷ Sul cigno come essere cosmologico vedi C.G. Jung, *Simboli della trasformazione*, in *Opere*, a cura di L. Aurigemma, vol. V, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, *passim*; ma anche G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita* (1942), trad. it. M. Cohen Hemsì e A.C. Pezzuzzi, Como, Red Edizioni, 1987.

⁸ R.M. Rilke, *Leda*, in *Der Neuen Gedichte*, in *Poesie 1907-1926*, a cura di A. Lavagetto, Torino, Einaudi, 2000, p. 133 (il corsivo è nostro e indica appunto l'ambiguità sessuale dello 'scendere' del cielo sulle acque).

⁹ Cfr. *Fedone* xxxv.

¹⁰ Su questo si veda lo studio di S. Agosti, *Il cigno di Mallarmé*, Parma, Pratiche, 1994. Ri-chiama espressamente la lirica mallarmeana anche Dante Isella nel suo commento alle *Occasioni*, Torino, Einaudi, 1996, p. 67, nn. 1-3.

¹¹ Cfr. E. Montale, *Le Occasioni*, a cura di D. Isella, cit., pp. 66-68.

¹² A seconda dei luoghi e del tempo, il serpente è stato visto come dio demone, spirito ctonio, oracolo, custode degli anditi, simbolo di immortalità nella tarda antichità. Sul serpente-dra-go come simbolo escatologico, collegato anche al simbolismo acqueo battesimale ed eucaristico, cfr. P. Testini, *Il simbolismo degli animali*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto medioevo*, vol. II, Spoleto, Centro Studi sul Medioevo, p. 1152. Il drago è legato alla radice etimologica *dér-komai* ('dal malo sguardo') che ha a che fare con il male e la sterilità (cfr. A. Seppilli, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1971, p. 473). Sul legame simbolico tra fuoco e drago/basilisco, cfr. F. Zambon, *Il bestiario igneo di Giacomo da Lentini*, in Id., *L'alfabeto simbolico degli animali*, Milano-Tren-to, Luni, 2001, pp. 173-86. Una postilla sull'etimologia del termine greco *drakon* e sulle sue trasformazioni è nel cap. xiv, *I draghi*, in N. Douglas, *Vecchia Calabria*, 1915.

¹³ Il termine «sorella» è in Montale polivalente perché include una consanguineità e un certo grado di riconoscimento su basi mitografico-letterarie. Il drago è una contro-figura avernica, una parodia mitologica, discensiva del sublime cigno. Sull'anguilla come figura di 'discesa', cfr. G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 101-05. Il testo dell'*Anguilla* si situa al centro di una rete vastissima di connessioni simboliche e psicologiche; per ricostruire la trama delle connessioni si rinvia a G. Orelli, *L'anguilla*, in Id., *Accertamenti montaliani*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 79-94; R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, Napoli, Liguori, 1984, cap. IV, pp. 86-193; e la 'lezione' di F. Zambon, *L'iride nel fango*, Parma, Pratiche, 1994.

¹⁴ Cfr. *L'anguilla*, v. 15.

¹⁵ Secondo la lettura di J. Starobinski, *La malinconia allo specchio*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 34-59.

¹⁶ Il cigno, secondo Rilke, è l'«Inattuato». Nel volume di Gigliucci, *Realismo metafisico e Montale* cit., p. 105, viene istituita una analogia tra il cigno di Baudelaire e quello rilkeano, il cui pas-





so inespigabile si avvia a diventare un 'segno' distintivo che anticipa la sua stessa fine come morto segno della storia. Su Rilke, cfr. le pp. 102-08 (*Addendum rilkeano*).

¹⁷ Cfr. C. Baudelaire, *Le Cygne*, vv. 37-44.

¹⁸ Gigliucci pensa anche a un raffinato gioco linguistico su *Parche-Parco* (ivi, p. 102).

¹⁹ Nel commento di Isella, cit., p. 67, nn. 8-9, i «domi» sono le cupole formate dall'intreccio dei rami degli alberi. Lo studioso ricorda anche il frammento *...cupole di fogliame da cui sprizza*, in *Altri versi*; ma anche «sgorbiature / di rami» nella poesia che precede questa: *Alla maniera di Filippo De Pisis*, 4-5. Su verdicupi, vedi un richiamo in «fronde della magnolia/ verdibrune» (*Tempi di Bellosguardo*); mentre il successivo i «globi a sghembo/ d'araucaria», sempre secondo Isella, richiamano le rotondità regolate dalle cure dei giardinieri.

²⁰ Non distrattamente andrà notato come d'Annunzio, nel *Poema paradisiaco*, posizioni la figura del cigno nella lirica programmatica *Hortus conclusus*, in una immagine fortemente ambigua, perché connessa da un lato con il tema del giardino, dall'altro come emblema di una indistinzione tra gli elementi lago-ciolo. Cfr. G. D'Annunzio, *Hortus conclusus*, in *Versi d'amore*, a cura di P. Gibellini, Torino, Einaudi, 1995, p. 436.

