

## *Allitterazione e segno linguistico: il mito di Narciso nell'Adone*

Javier GUTIÉRREZ CAROU  
Universidade de Santiago de Compostela

Nel suo commento alla narrazione del mito di Narciso integrata nell'*Adone* (canto V: 17, 1<sup>1</sup> - 28, 2), G. Pozzi sottolinea che Marino «coglie nel modello [le *Metamorfosi* ovidiane] i giuochi allitterativi e delle antitesi, ma, trasformandone la struttura, esprime un tutt'altro significato» [1988: II-304], per poi soffermarsi sul fatto che le allitterazioni più importanti vengono costruite sui suoni liquidi (fondamentalmente *r* nell'ottava 25 e *l* nella 26). Questa «forte presenza di consonante liquida» —continua G. Pozzi— «è forse dovuta al legame di ordine psicologico che unisce le cosiddette consonanti liquide al concetto di liquidità, la quale è ovviamente il tema di queste ottave, l'elemento in cui si compie il destino di Narciso ed in cui si avvera il fenomeno della riflessione»<sup>2</sup> [1988: II-305]. Benché non vi sia nulla da opporre a tale giudizio, sarebbe opportuno indicare che soltanto da un punto di vista concettuale si può accettare che il tema centrale del brano sia la liquidità o la riflessione, dal momento che, narrativamente, il protagonista indiscutibile è Narciso<sup>3</sup>; e proprio tenendo conto di questo fatto si potrà fare nuova luce sull'allitterazione di *r*.

---

<sup>1</sup> Il primo numero indica l'ottava e il secondo il verso.

<sup>2</sup> In un lavoro del 1973, che è alla base del commento che accompagna la sua edizione dell'*Adone*, Pozzi formulava il paragrafo del seguente modo: «[...] e qui mi sembra che la scelta sia dovuta al legame di ordine psicologico che unisce le cosiddette consonanti liquide al concetto di liquidità, la quale è ovviamente il tema di queste ottave in quanto la vera protagonista degli eventi descritti è l'acqua in cui Narciso si specchia e annega». [1973: 146-147].

<sup>3</sup> Sul rapporto fra questa versione del mito di Narciso e altri componimenti del Marino sullo stesso tema vedi Scrivano, 1989: 79-80.

L'allitterazione di *r* risulta particolarmente intensa in alcuni casi, nei quali inoltre diventa impossibile trovare uno o più motivi fonici comuni che ci permettano di «giustificarne» l'uso:

or con sguardi amorosi, or con sospiri (18, 8)  
 A quel caldo pregar l'orecchie porse  
 l'arcier contro il cui stral schermo val poco  
 e 'l cacciator superbo un giorno scorse (21, 1-3)  
 che i circostanti fior di perle asperge (23, 2)  
 Corre per refrigerio al'onda fresca,  
 ma maggior quindi al cor sete gli sorge; (25, 1-2)  
 dove a temprar l'arsura il pie lo scorge;  
 arde e perche l'ardor vie piu s'accresca  
 la sua stessa beltà forza gli porge (25, 4-6)  
 fatto è strale e bersaglio, arco e arciero (26, 5)  
 la vita e, morto in carne, in fior rinacque<sup>4</sup> (27, 4)

Inoltre si deve ricordare che ci sono molti altri versi e ottave in cui l'o-recchio (siamo sempre più convinti dell'importanza di leggere la poesia, almeno una volta, ad alta voce) sembra scoprire una particolare abbondanza di *r*. Infatti realizzando un conteggio di questo suono nei novanta versi occupati dalla storia di Narciso, nei novanta precedenti e nei novanta successivi<sup>5</sup> (per ottenere dei dati che ci permettano di stabilire alcuni paragoni) si otterranno i seguenti risultati<sup>6</sup>, che sembrano confermare la sensazione destata dalla lettura:

**Tabella 1**

	<i>Gruppo A</i> (90 versi prec.)	<i>Gruppo B</i> (storia di Narciso)	<i>Gruppo C</i> (90 versi succes.)
Numero di <i>r</i>	182	205	164

<sup>4</sup> Citiamo seguendo Pozzi, 1988.

<sup>5</sup> La storia di Narciso occupa ottantasei versi, a cui si devono aggiungere due versi d'introduzione e due di conclusione, quindi novanta in totale (*Adone*, canto V, da 17, 1 a 28, 2 = Gruppo B). I novanta versi precedenti vanno da 5, 7 a 16, 8 (= Gruppo A), e i successivi da 28, 3 a 39, 4 (= Gruppo C).

<sup>6</sup> A cui non si può comunque attribuire un valore statistico probatorio assoluto.

D'altra parte è da sottolineare che questo maggior numero di *r* nella narrazione della storia di Narciso non si deve a una particolare accumulazione di tale suono in una o due ottave, ma al fatto che questo viene «ricamato» lungo tutto il «tessuto» del racconto. La media di *r* per ottava nell'insieme<sup>7</sup> che abbiamo studiato è di 16,2: mentre nelle 11 ottave complete che formano il cosiddetto gruppo A soltanto 4 (36,3%) di esse superano il numero medio di *r* del totale, e nelle 10 di C solo una (10%) sorpassa la media, in B (storia di Narciso) troveremo che ben 9 (81,8%) delle 11 ottave complete che compongono quest'insieme superano la media di *r*, come rispecchia la seguente tabella:

Tabella 2

<i>Gruppo A</i>		<i>Gruppo B</i>		<i>Gruppo C</i>	
Ottava	Numero di <i>r</i>	Ottava	Numero di <i>r</i>	Ottava	Numero di <i>r</i>
<b>6</b>	<b>20</b>	17	14	29	14
<b>7</b>	<b>20</b>	<b>18</b>	<b>18</b>	30	15
8	14	<b>19</b>	<b>18</b>	31	16
<b>9</b>	<b>20</b>	<b>20</b>	<b>20</b>	32	14
<b>10</b>	<b>17</b>	<b>21</b>	<b>23</b>	<b>33</b>	<b>20</b>
11	15	<b>22</b>	<b>18</b>	34	10
12	16	<b>23</b>	<b>19</b>	35	14
13	14	<b>24</b>	<b>20</b>	36	10
14	15	<b>25</b>	<b>23</b>	37	14
15	12	<b>26</b>	<b>17</b>	38	9
16	16	27	14		

Media di *r* per ottava: 16,2 (=535/33).

535: numero di *r* nelle 33 ottave complete (dalla 6 alla 38).

Si indica in grassetto il numero delle ottave che superano la media di *r*.

<sup>7</sup> Per questi calcoli sulle ottave di tutto l'insieme abbiamo lavorato soltanto con delle strofe complete (dalla 6 alla 38), lasciando perdere i frammenti (i due ultimi versi dell'ottava 5 e i quattro primi della 39). Quando lavoriamo su ogni singolo gruppo abbiamo tenuto conto delle seguenti ottave complete: A, 11 ottave, dalla 6 alla 16; B, 11 ottave, dalla 17 alla 27; e C, 10 ottave, dalla 29 alla 38 (l'ottava 28 non fa parte di questo computo per gruppi perché divisa fra B e C).

Quindi si può affermare che la sensazione auditiva di un intero brano caratterizzato da una particolare musicalità, dovuta alla frequente presenza del suono *r*, sembra ora confermata dai calcoli matematici. E' comunque possibile stabilire qualche funzione per queste allitterazioni di *r*, per questa diffusione del suono in tutto il passo? E. Canevari affermava che «con tante allitterazioni e con un numero grandissimo, come vedremo, di annominazioni, l'*Adone* non presenta neppure un esempio insigne di onomatopeia e di armonia imitativa. Ciò, se mal non m'appongo, deriva dall'aver il Marino cercato le assonanze e le consonanze soltanto per la sonorità del verso e per sfoggio di sottigliezza d'ingegno; non per rendere l'espressione immagine al pensiero più somigliante»<sup>8</sup> [1900: 112-113]. Quest'idea è stata ribadita da G. Pozzi: «Che Marino tenda a configurare i valori fonici in insieme che risultano indipendenti dai valori semantici espressi dal senso letterale dei vocaboli lo dimostra già di per sé il banalissimo fatto che l'allitterazione si trovi dappertutto; non c'è poema in italiano (fuorché lo *Stato rustico* dell'Imperiali) che presenti una tal messe di fenomeni allitterativi» [1973: 134]. Vero è che nell'episodio di Narciso non possiamo stabilire né un valore armonico derivato dall'utilizzazione di consonanti liquide né una funzione imitativa, come abbiamo già indicato (tranne forse il legame psicologico che Pozzi proponeva fra questi suoni e il concetto di liquidità, come si è ricordato all'inizio di queste pagine). Ma se si osservano con attenzione le possibilità combinatorie della *r*, si vedrà che le vocali con cui si unisce più frequentemente nella storia di Narciso (gruppo B) sono *a* (*ra/ar*) e *o* (*ro/or*). Per disporre di un elemento di paragone abbiamo realizzato anche un'analisi simile nei gruppi A e C, da cui ricaviamo i seguenti risultati:

---

<sup>8</sup> F. Guardiani, rileggendo alcuni paragrafi del lavoro di E. Canevari, afferma invece: «Indubbiamente questa ostentata esaltazione della parola e del verso "per se stessi" doveva sembrare al Canevari il difetto principale della poesia mariniana. Ma oggi che le avanguardie letterarie più significative e valide hanno liberato il campo dal peso di ingombranti ideologie e riscoperto la magia del significante, scomponendo la frase, la parola stessa e perfino la sillaba, non sarà giusto riconoscere nel "difetto" la virtù del Marino?» [1989: 143].

Tabella 3

Combinazioni	Gruppo A	Gruppo B (Narciso)	Gruppo C
ra/ar <sup>9</sup>	47 volte; 25,8% di A	<b>54; 26,3%</b>	<b>50; 30,5%</b>
re/er	<b>58; 31,9%</b>	50; 24,3%	<b>43; 26,2%</b>
ri/ir	23; 12,6%	28; 13,7%	21; 12,8%
ro/or	<b>49; 26,9%</b>	<b>65; 31,7%</b>	<b>43; 26,2%</b>
ru/ur	1; 0,5%	7; 3,4%	5; 3,1%

Dai dati riportati dalla tabella si può dedurre che le combinazioni meno frequenti in tutti e tre i gruppi sono *ri/ir* e *ru/ur*, per cui sembra logico pensare che la bassa frequenza di esse si debba a motivi linguistici, cioè di possibilità combinatorie reali della lingua italiana. Invece le combinazioni più utilizzate, con le vocali *a*, *e* e *o*, presentano ordini di frequenza diversi nei tre gruppi:

Tabella 4

Frequenza delle Combinazioni	Gruppo A	Gruppo B (Narciso)	Gruppo C
1 <sup>a</sup> (più frequente)	<b>re/er</b>	<b>ro/or</b>	<b>ra/ar</b>
2 <sup>a</sup>	<b>ro/or</b>	<b>ra/ar</b>	<b>re/er~ro/or</b>
3 <sup>a</sup>	ra/ar	re/er	<b>re/er~ro/or</b>
4 <sup>a</sup>	ri/ir	ri/ir	ri/ir
5 <sup>a</sup> (meno frequente)	ru/ur	ru/ur	ru/ur

<sup>9</sup> Teniamo conto solo delle combinazioni della *r* con vocale quando i due suoni fanno parte della stessa sillaba, per esempio: **raccontar**, **aspra**, **sguardi**. Una forma come **iraconda** sarà logicamente considerata come abbinamento di *r* + *a*, e non di *i* + *r*. Non abbiamo trovato nei 270 versi nessun caso di *rer*, *ror* e *rur*; le forme *rar* (A, 4 casi; 2,2% — B, 1; 0,5% — C, 1; 0,6%) e *rir* (C, 1; 0,6%), vengono contabilizzate soltanto una volta, benché contengano due *r*: per ciò non coincidono il numero totale di *r* nei gruppi (vedi tabella 1) con la somma dei numeri di tutte le combinazioni con vocali, né, tanto meno, la somma delle percentuali di ogni gruppo arriva a 100 nella presente tabella.

Una di queste tre possibilità nell'ordine di frequenza delle combinazioni di *r* con *a*, *e* ovvero *o* potrebbe essere dovuta a ragioni linguistiche, ma non tutte e tre: c'è dunque qualche motivo per privilegiare le combinazioni *ro/or* e *ra/ar* in B, rispetto, per esempio, a *re/er* e *ro/or* di A? Nei due versi che fungono da introduzione alla storia di Narciso e nel primo della narrazione si trovano già otto combinazioni di *r*: 7 con *a* e una con *o*:

E ti vo' **raccontar**, se non t'aggrava,  
 ciò ch'adivenne al misero **Narciso**  
**Narciso era** un fanciul ch'innamorava (17, 1-3)

L'abbinamento che troviamo nel nome del protagonista (Narciso), e la sua forma speculare (*ra*) —ci sembra ovvio il forte valore suggestivo delle forme speculari in un racconto dove la riflessione ha tanta importanza—, sono le forme più frequenti all'inizio del racconto, in cui inoltre il nome del protagonista viene indicato subito e ripetuto tramite l'uso dell'anadiplosi: situazione che non si riproduce in nessuno degli altri quattro esempi raccontati da Mercurio ad Adone. Infatti, nelle narrazioni di Ganimede e di Cipariso, i nomi dei protagonisti compaiono dopo parecchi versi, e nei casi d'Ila e di Attide, benché venga indicato subito il loro nome, non si trova una ripetizione simile a quella di Narciso descritta precedentemente. Secondo noi, l'abbondanza di *r*, specie nelle coppie *ra/ar*, serve a rammentare lungo tutto il racconto il nome del protagonista, quasi come un'eco che il narratore accenna al lettore, e anche al narratario (Adone): e quest'eco ha la sua origine proprio nella ripetizione del nome di Narciso e nell'accumulazione dei gruppi *ra/ar* nei primi tre versi. Quindi le sequenze *ra/ar* ricorderanno di continuo al ricevitore del testo il nome di Narciso, ma anche ad Adone (che all'interno della struttura narrativa ascolta la storia che gli racconta Mercurio), per impedirgli di dimenticare la storia del ragazzo che rifiutò l'amore della ninfa Eco e fargli sapere, dunque, come scampare a un simile destino. D'altra parte, quest'eco continuata ripropone al lettore il tema della riflessione acustica che narrativamente è stato quasi totalmente cancellato (come sottolinea G. Pozzi «[Marino] riduce la presenza di Eco ai termini strettamente necessari allo svolgersi della vicenda del partner restio» [1988: II-303]). Quindi potremmo concludere che Marino ha scelto la sequenza *ar* (e *ra*) probabilmente perché si tratta del segmento acusticamente più rilevante del nome di Narciso (vocale aperta + consonante vibrante in posizione implosiva), e poi l'ha fatta diventare «leitmotiv» fonico del racconto, quasi significante di un significato particolare: ecco cosa capita a chi sfida la legge d'amore.

D'altra parte vorremmo sottolineare che lo sviluppo narrativo della vicenda di Narciso può essere riassunto nel seguente modo: Narciso → amore → morte → fiore (in cui per amore si deve intendere sia quello di Eco che Narciso rifiuta, sia quello che il ragazzo sente verso se stesso: il secondo è conseguenza —vendetta d'Amore— del primo, e questo è causa prima della morte e metamorfosi di Narciso. La parola *morte* contiene la sequenza *or* (*ro/or*, si ricordi sono le combinazioni più frequenti di *r* con vocale nelle ottave della storia di Narciso), e i termini *amore* (nome del dio o sentimento) e *fiore* compaiono nel testo quasi sempre nelle forme con troncamento *amor* e *fior*, che presentano anche la coppia *or*: *amore* si trova 5 volte, di cui una piena (19, 4) e 4 (80%) con troncamento (20, 1; 20, 2; 23, 7; e 24, 3), e *fiore* 2 volte, e in tutti e due i casi nella forma con troncamento (23, 2; e 27, 4). Ma ci sono tante altre parole legate ai concetti di amore, dolore o morte che presentano sequenze di questo tipo: mortal dolore (= amore di Eco; 19, 2), sord'aspe (= Narciso; 20, 2), strano amor novo tormento (24, 3). Anche frequentemente la coppia *ra/ar* compare in parole di questi campi semantici: ardea, adorando, idolatra (nell'ottava 17), martiri, sguardi (nella 18), arco, arso (nella 20), arcier<sup>10</sup>, stral (nella 21), e così via. Inoltre alcuni dei brani più importanti concettualmente, quelli che presentano il paradosso dell'amore<sup>11</sup> di Narciso o la sua morte e metamorfosi, sono articolati tramite l'utilizzazione di parole che contengono queste due sequenze:

dove a temprar l'arsura il piè lo scorge;  
arde e perché l'ardor vie più s'accresca  
la sua stessa beltà forza gli porge (25, 4-6)

fatto è strale e bersaglio, arco e arciero (26, 5)

la vita e, morto in carne, in fior rinacque (27, 4)

<sup>10</sup> Molte di queste parole inoltre formano con altre diversi tipi di annominazione.

<sup>11</sup> Si potrebbe argomentare che le metafore amorose di carattere igneo e bellico, dentro le quali possiamo trovare molte parole che contengono combinazioni *ra/ar* o *ro/or*, sono frequenti nella letteratura in lingua italiana (e nelle letterature romanze) fin dalle origini. Comunque ciò che ci stupisce è l'importante accumulazione di tali termini e il bel risultato fonico che Marino ne ha saputo trarre, mentre simultaneamente si rendeva conto delle molteplici possibilità espressive che gli offriva il fatto che le coppie con *r* si trovassero anche nel nome di Narciso e nel sostantivo troncato *fior*.

E non si può affermare che questa predominanza di *ro/or* e *ra/ar* nei casi ora proposti si debba alla maggior frequenza di queste combinazioni nel frammento di Narciso, perché nell'intero brano queste sequenze suppongono un 58% delle volte che compare la lettera *r* (vedi tabella 3), mentre nel primo di questi esempi (25, 4-6) gli abbinamenti *ro/or* e *ra/ar* raggiungono ben l'81,8% delle presenze di *r*, e il 75% nel secondo e terzo esempio:

Tabella 5

<i>ra/ar + ro/or</i>			
Narciso	25, 4-6	26,5	27,4
58%	<b>81,8%</b>	75%	75%

Paradossalmente, avverbio che comunque in Marino conviene adoperare con prudenza, questa situazione non è confermata nel gruppo di quattro versi con cui si conclude la narrazione (27, 5-8), né nei due versi (28, 1-2) con cui il narratore trae la morale della storia: in essi il numero di *r* in ogni singolo verso non raggiunge mai la media di 2,04<sup>12</sup> di tutto il frammento considerato:

L'onda che già l'uccise, **or** gli è nutrice,  
 perch' ogni suo **vigor prende** dal'acque.  
 Tal fu il destin del vaneggiante e vago  
 vagheggiator dela sua vana imago. (27, 5-8)

E così fece il ciel del **grave** oltraggio  
 dela sprezzata ninfa alta vendetta. (28, 1-2)

Comunque nel primo caso la sequenza *or* (3 volte; 50%) e nel secondo *ar* (2; 66,6%) superano le medie corrispondenti che si trovano nella storia di Narciso (vedi tabella 3). Particolarmente interessanti sono i due versi finali, perché costituiscono un elemento parallelo ai due versi iniziali (17, 1-2), e come in questi predomina la coppia *ar*. Inoltre si deve tenere conto, per

<sup>12</sup> Nei 270 versi analizzati troviamo 551 *r*, il che implica che la media di *r* per verso è di 2,04.

quanto riguarda i versi 7 e 8 dell'ottava 27, che si tratta di un momento in cui viene sottolineato l'elemento visivo (*vagheggiator, imago*), il che potrebbe contribuire a chiarire la mancanza di *r* in questo passo, poichè questo suono appare vincolato a fenomeni auditivi.

## CONCLUSIONI

Dall'analisi condotta finora crediamo che si possa dedurre che la ripetizione di *ra/ar* (motivata dall'abbinamento presente in *Narciso*) serve a ricordare in modo continuato il nome del protagonista della vicenda, e quindi ciò che gli capitò (mentre, simultaneamente, riprendeva il motivo dell'eco, della riflessione acustica —eliminata quasi totalmente dalla struttura narrativa della storia). D'altra parte riteniamo che l'utilizzazione delle sequenze *ro/or* (motivata dall'abbinamento presente in *amor, morte, fior*, ecc.) che fanno parte della gran maggioranza dei termini che rispecchiano il percorso narrativo del racconto di Narciso, funga da «martello acustico» che viene a ribadire e a ricordare i concetti implicati in questo processo amoroso e, quindi, le conseguenze subite da chi sfida le leggi d'amore. In tutti e due i casi l'allitterazione è usata in modo tale da essere resa simile al segno linguistico, in cui un determinato significante evoca un preciso significato.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Canevari, E. (1990): «Lo stile del Marino nell'Adone ossia analisi del secentismo», in *La scuola cattolica*, 19, pp. 110-123. (Quest'articolo fa parte di un lavoro pubblicato a puntate dal Canevari, sempre con lo stesso titolo e sulla stessa rivista, fra 1899 e 1901 —vedi Pozzi, 1988: II-154— che poi vide la luce come libro a Pavia nel 1901. Noi abbiamo potuto consultare gli articoli).
- Guardiani, F. (1989): *La meravigliosa retorica dell'Adone di G. B. Marino*, Firenze, Olschki.
- Pozzi, G. (1973): «Ludicra Mariniana», in *Studi e problemi di critica testuale*, VI, pp. 132-162.
- (a cura di) (1988<sup>2</sup>): Giovan Battista Marino: *L'Adone*, Milano, Adelphi, 2 vol.
- Scrivano, R. (1989): *Amplificazione per ripetizione. Canto V: La tragedia*, in F. Guardiani (a cura di), *Lettura Marini*, Ottawa, Dovehouse, pp. 73-88 (University of Toronto Italian Studies 6).