

di appropriati alla nostra lingua, traducendolo da un sistema di versificazione quantitativa ad accento melodico in un sistema sillabico ad accento d'intensità, il criterio vigente fin dalle origini nella poesia greca antica: l'"equivalenza ritmica".

Oggi sappiamo (specie dopo gli studi del grecista Bruno Gentili) che, secondo tale criterio, nell'unità ritmica che stava alla base della lirica greca, il cosiddetto dimetro o "periodo di dodici tempi", sillabe brevi e sillabe lunghe si disponevano in numero variabile formando schemi differenti, ma l'uniformità del ritmo veniva assicurata dalla presenza stabile di quattro sillabe lunghe, anche se collocate in posizioni diverse e diversamente alternate con le sillabe brevi. Ritmi superiori o inferiori a dodici tempi erano sentiti come equivalenti: il dimetro poteva realizzarsi dunque in forma piena (o normale), ampliata e decurtata. La percezione dell'uniformità ritmica non veniva ostacolata dal fatto che si trattasse di ritmi "anisocroni" (ossia con gli ac-

centi diversamente dislocati). All'anisocronismo degli antichi greci D'Annunzio fa corrispondere la prassi dell'anisossilabismo – fenomeno presente nella nostra poesia delle origini e a lui ben noto –, per cui, per esempio, un componimento in endecasillabi poteva benissimo ospitare, perché erano sentiti come equivalenti all'endecasillabo di base, versi decurtati (di dieci sillabe) o ampliati (di dodici). Nella «strofa lunga» i versi tra loro vicini possono allora presentare uno scarto – in meno o in più – di una o due sillabe, solitamente; ma spesso anche di tre; più raramente di quattro.

La "riabilitazione" del novenario

La dominante ritmica dell'intero poema è il novenario; numerosissime strofe si aprono su questo ritmo, prima di variare con equivalenti misure, decrescenti e ricrescenti. Ma la strofa della *Laus Vitae* può anche assumere per l'intero "pe-

riodo" dei suoi 21 versi un ritmo oscillante attorno a una misura inferiore al novenario. In così vigilati organismi ritmici – in cui domina il novenario – i versi usati vanno dal quinario al decasillabo. Il quinario, però, non ha mai il ruolo di forma piena, ma sempre decurtata, e in sostanza satellite (del senario o del settenario). Analogamente, neppure il decasillabo (peraltro assai raro) è una misura piena, ma è la forma ampliata del novenario. Nessun poeta come D'Annunzio – che pure sotto questo aspetto certo deve non poco al Pascoli delle *Myricae*, e qualcosa al Carducci delle "barbare" – ha saputo mai trarre dal novenario tanta varietà di figure ritmiche: riabilitando così il verso dalla vecchia accusa di monotonia e dal disprezzo in cui lo tennero i poeti per secoli, a cominciare da Dante. Infine, ogni strofa è libera di accogliere una trama anche fitta di rime, assonanze, iterazioni; ora in fin di verso, ora all'interno; anche con intenzionali figure di parallelismi e simmetrie speculari.

[Antonio Pinchera]

Gabriele D'Annunzio

Alcyone

L'opera

DATI EDITORIALI E COMPOSITIVI

Alcyone (o *Alcione*, con le due grafie usate dall'autore stesso, che inizialmente adottò la forma *Alcione*, ma nel 1931 nell'edizione cosiddetta dell'«Oleandro», stampata sotto la sua guida come la precedente Edizione Nazionale, usò la più preziosa *Alcyone*) è il terzo libro delle *Laudi* ed esce nel dicembre 1903 presso Treves, con data 1904.

L'elaborazione del testo è stata studiata da Franco Gavazzeni, che ne ha ricostruito le fasi compositive (testimoniate anche nell'edizione critica a cura di Pietro Gibellini). La raccolta fu avviata dall'estate 1899. D'Annunzio dal 1898 viveva con il lusso di un principe rinascimentale a Settignano, nella antica villa "La Capponcina", già dei Capponi, a poca distanza da Eleonora Duse, e nell'estate si trasferisce con Eleonora presso Marina di Pisa. Nel novembre 1899 uscì in rivista, sulla "Nuova Antologia", il primo gruppo delle *Laudi*, con sette testi poi smistati nei tre libri futuri, qui ancora indistinti e senza titoli singoli. Il lavoro riprende nell'estate successiva ancora in Versilia presso Viareggio; ma la forma vicina alla definitiva l'opera la raggiunge nella terza estate di lavoro (1902), la più intensa, vissuta tra la Versilia e il Casentino, quando il libro è compiuto circa per metà.

STRUTTURA, TEMI, FORME: UN DIARIO LIRICO MARINO, MA ANCHE UN CANZONIERE SUL MITO

Sergio Solmi nel 1939 conìò per *Alcyone* la fortunata formula del «diario lirico di un'estate». Ma i più recenti studi di Gavazzeni hanno individuato nel libro una struttura profonda di tipo non naturalistico e descrittivo, come indicava Solmi un tempo, bensì di tipo mitico: l'opera infatti rivela la natura di un canzoniere organico, scandito in cinque sezioni da quattro *Ditirambi*, metro che D'Annunzio foggia idealmente, per suggestione nietzschiana, sul ditirambo greco (che era di forma corale e di ispirazione dionisiaca e che si ritiene abbia originato la tragedia). I *Ditirambi* rappresenterebbero perciò il momento "dionisiaco" della raccolta (cioè febbrilmente e concitatamente ispirato, poiché Dioniso è il dio dell'ebbrezza), mentre le parti restanti sarebbero riservate all'istinto apollineo (cioè ad aree te-

stuali più equilibrate e meditative, legate ad Apollo, dio della bellezza e della serenità), secondo quell'intreccio e alternanza dei due principi vitali ed estetici messo in luce da Nietzsche nella già più volte citata *Nascita della tragedia*. Sull'alternanza Dioniso-Apollo si sviluppa una vicenda mitica, che passa dall'illusione del mito al suo fallimento: il *Ditirambo IV* e ultimo, dedicato all'audace volo di Icaro, punito con la morte, rappresenta lo scacco ultimo, il crollo di un sogno divino precluso all'uomo. Il percorso mitico di *Alcyone* procede perciò verso la pienezza ma declina tristemente, con la coscienza della perdita del mito. A questo percorso si intreccia quello naturale e stagionale: dall'estate incipiente della prima sezione al ripiegamento dell'autunno che è il tema dell'ultima sezione, e corrisponde alla malinconia dell'uomo moderno privato di miti (secondo la diagnosi di Nietzsche).

In questo complessivo itinerario dell'avventura umana si colloca una serie di "metamorfosi" (estratte soprattutto dalla mitologia classica) e di "circolari" passaggi tra umano e naturale con acuto antropomorfismo della natura e simbolica vegetalizzazione dell'umanità.

L'evoluzione tematica è accompagnata da quella formale, nella quale sono stati individuati «tre differenti livelli stilistici [...] preraffaellita (sezione prima), impressionistico (sezione seconda), classicistico-arcaizzante (sezione terza, quarta e quinta)» (Gavazzeni). Il preraffaellismo della prima sezione produce in particolare metri arcaizzanti, che riecheggiano la lauda sacra e la ballata stilnovistica; mentre per l'impressionismo della seconda sezione (pensiamo a testi famosi come *La pioggia nel pineto*, *Le stirpi canore*, *Albàsia*, tutti nel metro della «strofa lunga» ereditato da *Maia*), si può evocare, per analogia, la vibrante dissoluzione musicale del grande musicista contemporaneo Claude Debussy, anche amico e collaboratore di D'Annunzio.

CONTENUTI E ITINERARIO DELLA RACCOLTA

Alcyone comprende 88 liriche, distribuite in cinque sezioni dalla presenza dei quattro *Ditirambi* (ognuno preceduto da un testo preparatorio a metro fisso e sempre con titolo latino).

La prima sezione propone il tema base della compenetrazione natura-arte, con le ballate *Il fanciullo* e una serie di testi (*Lungo l'Affrico*, *La sera fiesolana* ecc.) ambientati nel giugno, preludio alla imminenza dell'estate. Dopo *Furit aestus* (Infuria il calore estivo, citazione virgiliana), il *Ditirambo I* celebra il tempo della mietitura.

La seconda sezione sviluppa il motivo del trionfo estivo e dell'immersione trasfigurante nella natura (contiene testi celebri come *La pioggia nel pineto*, *Le stirpi canore*, *Albàsia*). Dopo *Terra, vale!* (Salve, terra!, citazione ovidiana), il *Ditirambo II* mette in scena Glauco, proiezione dell'autore, personaggio ovidiano trasformato da pastore in divinità marina. La terza sezione, avviata dalla immedesimazione di Glauco=dio marino=autore, è fitta di riferimenti mitici: o vere e proprie metamorfosi o comunque trasfigurazioni emblematiche dell'universo animale e naturale, dove spesso ritorna il personaggio guida di Glauco identificato con il poeta. Si ha dunque: Dafne mutata nella pianta dell'oleandro (*L'oleandro*), il classicheggiante dialogo tra Glauco e Ardi alla ricerca del fiume Serchio (*Bocca di Serchio*), la perenne mutevolezza del mare (*L'onda*). Dopodiché, il preditirambo *Stabat nuda aestas* (Stava nuda l'estate, ancora da Ovidio) introduce al *Ditirambo III*, celebrazione dell'estate «ardente e selvaggia», trasformata in donna che il poeta ama e possiede.

La quarta sezione prosegue il tema mitico-metamorfico, specie nei primi testi (*Versilia*, personificazione della omonima «ninfa boschereccia»; o *La morte del Cervo*, lotta tra un centauro emerso dal Serchio e il cervo). I *Madrigali dell'estate* preannunciano il declino estivo. Il tema «icario» si sviluppa nel *Ditirambo IV*, ed è preparato dal pre-ditirambo *Altius egit iter* (Volò più in alto, citazione ovidiana).

La sera fiesolana

DA *ALCYONE*

- La più antica lirica di *Alcyone*, stesa nel giugno 1899, è la finissima trascrizione di stati d'animo suscitati dall'apparire della sera nella campagna di Fiesole, presso Firenze, in compagnia di un'amica (la Duse) presente solo per discretissimi cenni. Il ruolo di protagonista è assegnato non ai due amanti che guardano silenziosi, ma alla sera e alla natura, indagate dal poeta – primo travestimento «mitico» – con intenzione antropomorfa: ogni aspetto naturale è dolcemente umanizzato. Altro tratto che connota la poesia è la devozione francescana per cui la lode alla sera riecheggia (per linguaggio, soluzioni metriche e immagini) il *Cantico delle creature* (Gavazzeni).

L'impresa di Icaro, come s'è detto, segna un momento chiave: il fallimento del sogno superumano è, più in generale, il fallimento del mito stesso, e coincide non a caso con la fine dell'estate e l'approssimarsi dell'autunno. Sul passaggio reale e simbolico estate-autunno si impernia l'ultima sezione, che si apre con la ballata *Tristezza*, e prosegue sulla stessa linea con *Le ore marine*, con la suggestiva *Undulna*, con le liriche dei *Sogni di terre lontane* (tra cui *I pastori*) e con il settembrino *Novilunio*.

SULLE FONTI

Tra le numerosissime fonti di *Alcyone* è capitale il sostrato filosofico di Nietzsche; molti testi poi si ispirano a poeti francesi simbolisti di timbro parnassiano e bucolico, come Henri de Régnier – superandolo per la qualità del risultato – o Francis Jammes, e al giovane André Gide, autore del poema-saggio *Les nourritures terrestres* (I nutrimenti terrestri, 1897), impregnato di naturismo e panismo. Né si può dimenticare l'influenza di autori inglesi, prediletti da tempo, come Shelley e, in misura minore, Swinburne. Sempre presente è Dante, e presenti a piene mani sono i poeti classici, specie latini (l'Ovidio delle *Metamorfosi* in primo luogo, com'è ovvio, ma anche Virgilio, Lucano, i greci dell'*Antologia Palatina*, Omero ecc.).

È poi importantissimo, come sempre in D'Annunzio, il contributo offerto dai vocabolari, strumenti di appoggio cui l'elaborazione di *Alcyone* deve molto: prima di tutto il vocabolario storico della lingua italiana Tommaseo-Bellini, poi, per la latinità, il Forcellini, poi anche dizionari speciali come quello di termini marinari o di voci botaniche. Ma per chiarirne il meccanismo d'uso, ricco e complesso, rinviamo all'Analisi e approfondimenti a p. 410.

Metro

Una strofa di quattordici versi è seguita da un terzetto a mo' di antifona (riecheggianti le «sequenze» ritmiche del francescano *Cantico delle creature*). Tale schema base (vv. 14+3) è ripetuto tre volte. La metà esatta dei versi delle tre strofe (21: 42) sono endecasillabi, liberamente associati a novenari (5), settenari (3), quinari (6); nonché a versi di misura eccedente il limite dell'endecasillabo, cioè di 12 o 13 sillabe.

Per capire la precisione dell'organismo metrico, si notino questi elementi: a) ogni strofa si apre con due endecasillabi e si chiude con un quinario; b) endecasillabo è sempre l'ottavo verso di ogni strofa: cioè l'inizio della seconda metà della strofa; c) il quinario finale rima con il primo verso del terzetto-antifona; d) nelle antifone i versi mediani fanno assonanza fra loro: *tace / salce / palpitare*, e riprendono una rima perfetta della strofa precedente; e) il terzetto-antifona ha questa combinazione fissa:

v. 1: endecasillabo, con attacco sempre uguale *Laudata sii*; v. 2: ternario (sempre uguale: *O Sera*) + verso di dodici sillabe; v. 3: quinario. Si tenga presente inoltre che in D'Annunzio l'uso dell'assonanza, qui ispirata dal *Cantico* di san Francesco (Gavazzeni), corrisponde di fatto a quello della rima, perciò assonanze e rime si alternano in fin di verso. Riguardo infine ai versi di 12 o 13 sillabe, essi vanno considerati come affini o addirittura equivalenti agli endecasillabi, in base al criterio, che D'Annunzio rispetta sempre, dell'«equivalenza dei ritmi», ricavato dalla metrica greca antica (cfr. SCHEDA *Sulla «strofa lunga»*, pp. 399-400). [Antonio Pinchera]

4 l'opra lenta "il lavoro paziente".

7 rame "rami"; l'uso del femminile è toscano.

8-9 la Luna... cerule la Luna (personificata) sta per apparire nel cielo.

10 il nostro sogno l'illusione amorosa, equivalente alla «favola bella» della *Pioggia nel pineto*, v. 29.

12 notturno gelo sintagma dantesco (*Inferno*, II, v. 127).

19 la pioggia che bruiva la pioggia cadendo sul fogliame produce un armonioso rumore. Probabile ricordo di Paul Verlaine: «oh bruit doux de la pluie» (oh bruiere dolce della pioggia) (Gibellini).

20 tepida perché quasi estiva; fuggitiva di breve durata.

23 i pini... diti i germogli nuovi dei pini sono comparati a dita umane.

24 che... perde "oscillano, quasi giocando, al venticello che passa leggermente".

27 fieno... falce già tagliato dalla falce.

28 trascolora "cambia colore", cioè ingiallisce seccando.

29 fratelli olivi detti così, francescanamente.

30-31 che... sorridenti il pallore verde argentato degli ulivi dà ai colli (clivi) una coloritura tenue e vibrante come in un sorriso.

32 vesti aulenti "abiti odorosi" (si riferisce ai profumi naturali che si alzano dalla terra umida, dal fieno tagliato, dalle piante, dai fiori). *Aulenti* ritornerà nella *Pioggia nel pineto*, v. 19.

33 cinto che ti cinge allude al giro dell'orizzonte che circonda il cielo serale o agli aromi naturali appena citati (v. 32).

33-34 il salce... fien il ramo di salice usato per avvolgere i fasci di fieno tagliato.

36 il fiume è l'Arno, che scorre sotto la collina di Fiesole.

36-37 le cui... rami le sorgenti dell'Arno stanno tra piante antiche e ombrose.

38 parlano il mormorio delle sorgenti (fonti, v. 36).

39-42 per qual segreto... chiuda il poeta immagina che il profilo ondulato delle colline sia simile a quello di labbra umane chiuse per non rivelare un enigmatico segreto.

42 la volontà di dire sintagma dantesco, usato nella *Vita Nuova* (Gibellini).

46 consolatrici per coloro che le osservano, le colline sembrano recare conforto e pace.

49 la tua pura morte il dileguarsi della Sera nella notte che arriva.

50 l'attesa della notte.

Fresche le mie parole ne la sera ti sien come il fruscio che fan le foglie del gelso ne la man di chi le coglie silenzioso e ancor s'attarda a l'opra lenta

5 su l'alta scala che s'annerà contro il fusto che s'inargenta con le sue rame spoglie

mentre la Luna è prossima a le soglie cerule e par che innanzi a sé distenda un velo

10 ove il nostro sogno si giace e par che la campagna già si senta da lei sommersa nel notturno gelo

e da lei beva la sperata pace senza vederla.

15 Laudata sii pel tuo viso di perla, o Sera, e pe' tuoi grandi umidi occhi ove si tace l'acqua del cielo!

Dolci le mie parole ne la sera ti sien come la pioggia che bruiva

20 tepida e fuggitiva, commiato lacrimoso de la primavera, su i gelsi e su gli olmi e su le viti

e su i pini dai novelli rosei diti che giocano con l'aura che si perde,

25 e su 'l grano che non è biondo ancóra e non è verde,

e su 'l fieno che già patì la falce e trascolora,

e su gli olivi, su i fratelli olivi che fan di santità pallidi i clivi

e sorridenti.

Laudata sii per le tue vesti aulenti, o Sera, e pel cinto che ti cinge come il salce il fien che odora!

35 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

40 le colline su i limpidi orizzonti s'incurvino come labbra che un divieto chiuda, e perché la volontà di dire le faccia belle

oltre ogni uman desire

45 e nel silenzio lor sempre novelle consolatrici, sì che pare che ogni sera l'anima le possa amare d'amor più forte.

Laudata sii per la tua pura morte, o Sera, e per l'attesa che in te fa palpitare le prime stelle!

ANALISI DEL TESTO

L'INTRECCIO
DI DUE TEMI CHIAVE:
IL FRANCESCANESIMO...

Francescanesimo e antropomorfismo del paesaggio sono i due grandi motivi tematici che ispirano *La sera fiesolana*. Del "francescanesimo" s'è già accennato. Si osservi la scansione della lirica, dove ognuna delle tre strofe è seguita da un terzetto chiaramente ispirato al *Cantico delle creature* duecentesco di san Francesco, con la formula di lode naturale: *Laudata sii pel [...] / o Sera* ecc. (variata per tre volte). In *Alcyone* questa formula francescana è ripetuta nel componimento che segue *La sera (L'ulivo)*, che inizia «Laudato sia l'ulivo nel mattino!», e, subito dopo, nella *Spica*, che inizia a sua volta: «Laudata sia la spica nel meriggio!»

Nella *Sera* si noti ancora l'immagine chiave dei vv. 29-30: *e su gli olivi, su i fratelli olivi / che fan di santità pallidi i clivi*. Il vistoso clima di omaggio a san Francesco (la "fratellanza" delle creature naturali, la mistica "santità" del paesaggio) in questo sintagma si è stabilito sull'autografo, come si ricava dall'edizione critica, dopo altre forme che ancora non avevano elaborato il linguaggio "francescano": infatti *fratelli* è la versione definitiva dopo *eterni-puri-sereni*; e *santità* proviene da *castità*.

... E L'ANTROPOMORFISMO
NATURALE

Riguardo all'altro tema che domina il testo, l'antropomorfismo dei fenomeni naturali, esso è un elemento che non solo sostiene l'intera poesia, ma più in generale introduce al fondamentale atteggiamento "mitico" di *Alcyone*, che non si ferma al puro dato fisico, ma lo interpreta e lo trasfigura in una sua particolare visione: nella *Sera fiesolana*, come in moltissimo *Alcyone*, il paesaggio "sente", "patisce", "parla" come fosse una creatura vivente. Vediamo i punti del testo che manifestano questa tendenza.

La prima strofa presenta la comparsa personificata della Luna (v. 8) e l'immagine finale (vv. 11-14) della campagna che "beve" la pace notturna. Le tre antifone (strutturate stilisticamente allo stesso modo) introducono sempre un vocativo alla Sera, anch'essa personificata in una creatura umana dal *viso di perla* e dai *grandi umidi occhi* (vv. 15-16), dalle *vesti aulenti* e dalla cintura femminile (vv. 32-34), che infine viene meno, cedendo alla notte in una morte indolore (vv. 49-51). La seconda strofa accentua l'umanizzazione della natura in una serie di tratti: la pioggia è detta *commiato lacrimoso de la primavera* (v. 21); i germogli dei pini sono chiamati delicatamente *novelli rosei diti* e di essi si dice *che giocano* con il vento (vv. 23-24); il fieno *patì la falce* (v. 27), ossia fu tagliato, ma con pietosa umanizzazione (da osservare che nell'autografo prima di *patì* D'Annunzio aveva scritto un più neutro *provò*); per arrivare ai *fratelli olivi*, già segnalati sopra, di chiara eco francescana, e con una punta massima di antropomorfismo nel "sorriso" (v. 31) che trasmettono ai colli. La terza strofa prosegue sulla stessa traccia, con l'immagine del fiume che "chiama" il poeta e la compagna, e le cui sorgenti *parlano* misteriosamente (vv. 35-38); sino alla fantasia più vistosa e più aggrovigliata delle colline paragonate a *labbra* umane che custodiscono un segreto e che hanno un'apparenza "consolatrice" (v. 41).

Questa compatta compenetrazione ed equivalenza natura = uomo si distende in tre strofe musicatissime, composte ognuna di un solo periodo sintattico (e ritmico), con frequenza di *enjambements* che ne garantiscono la fluida continuità.

Furit Aestus

DA ALCYONE

- È il componimento collocato prima del *Ditirambo I*, e, come ognuno dei quattro pre-ditirambi di *Alcyone*, ha un titolo latino (sempre una citazione da autore classico) e lo stesso schema metrico. Annuncia l'estate al suo colmo (il *Ditirambo I* è quello della mietitura).

Un falco stride nel color di perla:
tutto il cielo si squarcia come un velo.
O brivido su i mari taciturni,
o soffio, indizio del subito nembo!
5 O sangue mio come i mari d'estate!

Metro

Tre stanze di otto endecasillabi sciolti. L'ultimo verso è un endecasillabo tronco.

Furit Aestus: citazione da Virgilio, *Eneide I*, v. 107 e II, v. 759: "infuria la canicola".

1 **Un falco... perla** l'apparizione enigmatica e inquietante del falco nel cielo meridiano (v. 23: *nel cuore del meriggio*) probabilmente influenzerà il giovane Montale della prima raccolta, *Ossi di seppia* (1925), nella poesia *Spesso il male di vivere ho in-*

contrato, vv. 7-8: «nella sonnolenza / del meriggio [...] il falco alto levato»; **color di perla** sintagma dantesco (*Vita Nuova*), che D'Annunzio utilizza più volte in *Alcyone* (cfr. qui almeno *La sera fiesolana*, vv. 15-16: il «viso di perla» della *Sera*).
4 **o soffio... nembo** movimento dell'aria che segnala un improvviso temporale.

6 **annoda** "stringe in estrema tensione".
8 **inerzia** "elemento inerte."
17 **dira** "crucele" (latinismo).

La forza annoda tutte le radici:
sotto la terra sta, nascosta e immensa.
La pietra brilla più d'ogni altra inerzia.

- La luce copre abissi di silenzio,
10 simile ad occhio immobile che celi
moltitudini folli di desiri.
L'Ignoto viene a me, l'Ignoto attendo!
Quel che mi fu da presso, ecco, è lontano.
Quel che vivo mi parve, ecco, ora è spento.
15 T'amo, o tagliente pietra che su l'erta
brilli pronta a ferire il nudo piede.
Mia dira sete, tu mi sei più cara
che tutte le dolci acque dei ruscelli.
Abita nella mia selvaggia pace
20 la febbre come dentro le paludi.
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.

ANALISI DEL TESTO

UN TESTO
DI FURORE
DIONISIACO E PANICO

Il tema dell'estate è qui manifestato nella sua pienezza selvaggia e crudele, come forza dionisiaca, ed è espresso in forme imperiose e incisive. Il culmine del testo è nei due versi finali, dove si canta la *Terribile [...] maturità* dell'estate, *nel cuore del meriggio*. Quasi in un sacro mistero panico, la natura estiva è svelata nelle sue violente contraddizioni: si vedano al v. 9 *gli abissi di silenzio* e al v. 11 *le moltitudini folli di desiri* ("desideri", con forma arcaica).

IDENTITÀ IO = NATURA

L'io del poeta, in una netta "metamorfosi" panica, si identifica con la natura impetuosa: come dice il v. 5, *O sangue mio come i mari d'estate!*

LA POTENZA DELL'IGNOTO

La violenza naturale, tremenda e insieme attraente, mette in contatto il poeta con l'Ignoto (verso cui tende sempre la scrittura di D'Annunzio): si veda infatti al v. 12 *L'Ignoto viene a me, l'Ignoto attendo!*

LE ANTITESI NATURALI

Da questa percezione scatta una trasformazione energica delle sensazioni abituali, come si legge nella coppia di versi 13-14, simmetrici ma antitetici: *Quel che mi fu da presso, ecco, è lontano. / Quel che vivo mi parve, ecco, ora è spento*. Di qui seguono in serie ossimori e contrapposizioni: l'attrazione verso la pietra tanto tagliente che ferisce (vv. 15-16), l'amore per la sete crudele (v. 17), la compresenza di *pace* e *febbre* (vv. 19-20), di *grida* e riposo nell'animo (v. 21). Anche la sintassi e il ritmo sono taglienti, con frequenti esclamative e misure brevi (a distici e versi singoli).

La pioggia nel pineto

DA ALCYONE

- Composta probabilmente nell'estate del 1902, questa lirica è tra le più famose di *Alcyone*. Cantando le mille modulazioni della pioggia estiva che cade sulla vegetazione della pineta versiliana, D'Annunzio non si limita a registrare il fenomeno acustico della natura colpita dall'acquazzone, ma esprime anche la prima metamorfosi panica della raccolta: il trasformarsi del poeta e della compagna Ermione (la Duse) in elementi vegetali, via via immersi nell'inebriante vita naturale.
- Parecchie immagini sono desunte dal poeta parnassiano francese Rognier, ma il tono è complessivamente diverso per l'intensità trasfigurante del testo dannunziano.

Taci. Su le soglie
del bosco non odo
parole che dici
umane; ma odo
5 parole più nuove
che parlano gocciolate e foglie
lontane.
Ascolta. Piove
dalle nuvole sparse.
10 Piove su le tamerici
salmastre ed arse,
piove su i pini
scagliosi ed irti,
piove su i mirti
15 divini,
su le ginestre fulgenti
di fiori accolti,
su i ginepri folti
di coccole aulenti,
20 piove su i nostri volti
silvani,
piove su le nostre mani
ignude,
su i nostri vestimenti
25 leggeri,
su i freschi pensieri
che l'anima schiude
novella,
su la favola bella
30 che ieri
t'illuse, che oggi m'illude,
o Ermione.

Odi? La pioggia cade
su la solitaria
35 verdura
con un crepitio che dura
e varia nell'aria
secondo le fronde
più rade, men rade.
40 Ascolta. Risponde
al pianto il canto
delle cicale
che il pianto australe
non impaura,
45 né il ciel cinerino.
E il pino
ha un suono, e il mirto
altro suono, e il ginepro
altro ancora, stromenti
50 diversi
sotto innumerevoli dita.
E immersi
noi siam nello spirito
silvestre,
55 d'arborea vita viventi;

e il tuo volto ebro
è molle di pioggia
come una foglia,
e le tue chiome
60 auliscono come
le chiare ginestre,
o creatura terrestre
che hai nome
Ermione.
65 Ascolta, ascolta. L'accordo
delle aeree cicale
a poco a poco
più sordo
si fa sotto il pianto
70 che cresce;
ma un canto vi si mesce
più roco
che di laggiù sale,
dall'umida ombra remota.
75 Più sordo e più fioco
s'allenta, si spegne.
Sola una nota
ancor trema, si spegne,
risorge, trema, si spegne.
80 Non s'ode voce del mare.
Or s'ode su tutta la fronda
crosciare
l'argentea pioggia
che monda,
85 il croscio che varia
secondo la fronda
più folta, men folta.
Ascolta.
La figlia dell'aria
90 è muta; ma la figlia
del limo lontana,
la rana,
canta nell'ombra più fonda,
chi sa dove, chi sa dove!
95 E piove su le tue ciglia,
Ermione.
Piove su le tue ciglia nere
sì che par tu pianga
ma di piacere; non bianca
100 ma quasi fatta virente,
par da scorza tu esca.
E tutta la vita è in noi fresca
aulente,
il cuor nel petto è come pèsca
105 intatta,
tra le palpebre gli occhi
son come polle tra l'erbe,
i denti negli alvèoli
son come mandorle acerbe.

Metro

«Strofa lunga» di 32 versi, ripetuta quattro volte. Il ritmo complessivamente si genera dalla misura del ternario, che compare da solo ben 27 volte e che si raddoppia nel senario (frequentissimo), e si triplica nel novenario. Il novenario compare solo nove volte, ma è la misura guida della *Pioggia nel pineto*, poiché lo si legge sovente «sottotraccia»: infatti, per esempio, si provi a riformulare l'incipit della lirica (vv. 1-6), così: *Taci. Su le soglie del bosco / non odo parole che dici / umane; ma odo parole / più nuove che parlano gocciolate*. Ecco uscir fuori il ritmo di quattro perfetti novenari di fila. [Antonio Pinchera]

1 **Taci** il poeta si rivolge alla compagna invitandola al silenzio, per percepire con estrema attenzione (cfr. v. 8: *Ascolta*; v. 33: *Odi?*; v. 40: *Ascolta*; v. 65: *Ascolta, ascolta*; v. 88: *Ascolta*) i suoni straordinari (le parole più nuove del v. 5) emessi dalla natura.

5-6 **parole... che parlano** «parole pronunciate da» (con la figura retorica della «figura etimologica»).

13 **scagliosi** con la corteccia ruvida, a scaglie; **irti** per le foglie aghiformi.

14-15 **mirti divini** il mirto è pianta sacra a Venere, nella mitologia classica.

16-17 **fulgenti... accolti** risplendenti grazie ai fiori, ora chiusi per la pioggia.

19 **coccole aulenti** «bacche profumate».

20-21 **volti silvani** divenuti del colore e della sostanza del bosco.

24 **vestimenti** «abiti».

29-31 **la favola... illude** richiama Petrarca, *Canzoniere* CCLIV, 13 «la mia favola breve», ma l'immagine della favola come metafora della vita era già classica (Cicerone, Seneca).

32 **Ermione** nome della mitologia greca (Ermione è la figlia di Elena) con cui qui e in altre liriche di *Alcyone* D'Annunzio chiama la Duse.

35 **verdura** «fogliame».

36-39 **con... rade** il suono della pioggia varia a seconda del fogliame, più o meno fitto, su cui cade.

41 **pianto** «la pioggia».

43 **pianto australe** suono minaccioso del vento australe, o di mezzogiorno, sul bosco.

45 **cinerino** «grigio, nuvoloso».

49-51 **stromenti... dita** come se gli alberi fossero strumenti musicali suonati da dita innumerevoli.

56 **ebro** «inebriato» di gioia per il piacere dell'immersione naturale.

60 **auliscono** «profumano».

66 **aeree** o perché cantano tra i rami, o perché il loro canto nasce dall'aria vibrante (cfr. v. 89: la cicala è detta *figlia dell'aria*).

71 **un canto** di rane, come apparirà ai versi seguenti.

84 **che monda** «purificatrice».

91 **limo** «fango», con allusione allo stagno, popolato di rane.

100-101 **ma... esca** la donna, nel colmo della metamorfosi, appare verdeggianti (virente) come fosse uscita dalla corteccia di un albero.

107 **polle** «fonti».

108 **alvèoli** «gengive».

110 **di fratta in fratta** «tra i cespugli».

112 **il verde vigor rude** degli sterpi aggrovigliati.

113 **malleoli** «caviglie».

110 E andiam di fratta in fratta,
or congiunti or disciolti
(e il verde vigor rude
ci allaccia i malleoli
c'intrica i ginocchi)
115 chi sa dove, chi sa dove!
E piove su i nostri volti
silvani,
piove su le nostre mani
ignude,

120 su i nostri vestimenti
leggeri,
su i freschi pensieri
che l'anima schiude
novella,
125 su la favola bella
che ieri
m'illuse, che oggi t'illude,
o Ermione.

ANALISI DEL TESTO

DUE LIVELLI DI SIGNIFICATO:
QUELLO ACUSTICO
E ONOMATOPEICO...

... E QUELLO
MITICO-METAMORFICO

UNA METAMORFOSI
VEGETALE
PROGRESSIVA

IL LIVELLO RITMICO-FONICO

Sono due, e intrecciati tra loro, i livelli semantici che emergono nella *Pioggia nel pineto*: a una prima lettura, sembra dominare lo scroscio della pioggia sugli alberi e sugli arbusti, di cui si ammira la musicalissima riproduzione verbale, ritmica e fonica.

Ma il piano più profondamente alcyonio è la «metamorfosi» progressiva, per cui il poeta e la compagna via via si trasfigurano in elementi vegetali. Si coglie qui il rovescio dell'antropomorfismo che s'è visto nella *Sera fiesolana*: se la natura alcyonia è assimilata a creature umane (come nella *Sera*), le creature umane tendono a loro volta ad assimilarsi alla natura (come nella *Pioggia*), secondo il progetto mitico «circolare» alcyonio.

Quando il poeta (vv. 4-5) scrive [...] *odo / parole più nuove* allude non tanto al suono suscitato dall'acquazzone, ma alla inaudita metamorfosi mitica che sta per compiersi. Richiamiamo quanto ha scritto Gianfranco Contini, mettendo in guardia contro la più banale interpretazione della lirica «volgarmente intesa in senso onomatopeico quando non acustico, mentre è una «danza» o «fuga» vigilantissima sul motivo dell'amore-illusione, dell'amore-gioco».

Vediamo la progressione della «metamorfosi» vegetale: essa conosce un primo impulso nella seconda metà della prima strofa, vv. 20-21: *piove su i nostri volti / silvani*, con l'assimilazione del viso alla sostanza del bosco; un decisivo sviluppo nella seconda metà della seconda strofa, vv. 52-64: *E immersi / noi siam nello spirito / silvestre, / d'arborea vita viventi* ecc., proseguendo con due compatte similitudini: tra il viso femminile investito dalla pioggia e la foglia; tra i capelli profumati e le ginestre. Il culmine del processo si ha nella quarta strofa, che è tutta un seguito di immaginose similitudini uomo-natura: la donna verdeggianti come uscisse dalla corteccia di un albero (vv. 99-101); i due cuori simili al frutto della pesca; gli occhi come sorgenti d'acqua; i denti come mandorle (vv. 102-109). A metamorfosi compiuta, la chiusura della stanza riprende, con minimi ritocchi, i tredici versi finali della prima stanza (l'enumerazione simmetrica della pioggia che cade sui due protagonisti), conferendo alla poesia una raffinata «circolarità» melodica.

Il livello melodico-fonico e i ritorni musicali sono come sempre accuratissimi. In sintesi si osservi che non solo D'Annunzio insiste su moltissime rime (anche interne) e assonanze e sulla ripetizione fitta di fonemi (vocali e gruppi consonantici), ma anche sulla combinazione accorta di una serie di parole chiave: *piove* (10 occorrenze); *pioggia* (3) e il suo sinonimo *pianto* (3) con *piangere* (1); *udire* (*odo, odi*: in tutto, 5 occorrenze); *ascoltare* (*Ascolta*: 5 occorrenze). Su questa rete poggia, o quasi, l'intera sintassi della lirica, leggera e simmetrizzante. Si consideri il caso molto vistoso di simmetria sintattica, nella prima strofa, dei cinque *piove* a inizio di verso (vv. 10, 12, 14, 20, 22) che reggono l'intero segmento, che è una enumerazione (a coppie o terne) di fenomeni preceduti dal costante *su* (10 occorrenze): cinque elementi naturali (*tamerici, pini, mirti, ginestre, ginepri*) + tre umani (*nostri volti, nostre mani, nostri vestimenti*) + due di pertinenza sentimentale (*i freschi pensieri, la favola bella*).