

Un impressionismo
sonoro

D'Annunzio descrive in questa lirica il rumore di un acquazzone estivo. Il tema principale del componimento è proprio quello indicato dal titolo, *La pioggia nel pineto*, e il poeta lo risolve in chiave musicale. Siamo in pieno impressionismo sonoro: d'Annunzio vuole rendere, per mezzo del linguaggio verbale, lo spettacolo acustico delle gocce che colpiscono la vegetazione, facendo sentire le **differenze di timbro e di intensità** che la pioggia acquista a seconda della pianta o dell'arbusto su cui si rovescia.

La **dominante acustica** della poesia è marcata dalla presenza insistita di verbi quali "udire" (vv. 2, 4, 33, 80 e 81) e "ascoltare" (vv. 8, 40, 65 e 88), a cui vanno aggiunti i frequenti riferimenti al suono (vv. 47 e 48) e al canto (vv. 41, 71 e 93). Ma, soprattutto, l'intenzione di risolvere in senso musicale la descrizione dell'evento atmosferico affiora in alcune parole tematicamente connotate come *stromenti* (v. 49), *accordo* (v. 65) e *nota* (v. 77). D'Annunzio, insomma, mira alla **sinfonia**, trasformando la **pineta in una sorta di grande orchestra naturale**, con il concorso, peraltro, delle cicale nascoste sugli alberi – il gruppo degli archi – e di una rana solista, dislocata più in basso, nello stagno. A "suonare" pini, mirti, ginepri, tamerici e ginestre provvede la pioggia stessa: il poeta paragona le gocce che cadono sulle *fronde / più rade, men rade* (vv. 38-39) a *innumerevoli dita* (v. 51) di musicisti.

Il fonosimbolismo
e l'originale
utilizzo della rima

D'Annunzio trasforma il testo poetico in composizione musicale giocando sulla sonorità delle parole, anzitutto mediante l'impiego di **voci onomatopeiche**, che riproducono l'impressione acustica, tipo *crepitio* (v. 36), *cresce* (v. 70), *roco* (v. 72), *trema* (vv. 78 e 79), *crosciare* (v. 82) e *croscio* (v. 85). Importante è poi l'effetto **fonosimbolico** che egli produce accostando **termini consonanti o assonanti**: per esempio, *le tamerici / salmastre ed arse* (vv. 10-11), *i ginepri folti / di coccole aulenti* (vv. 18-19), *il verde vigor rude* (v. 112) del sottobosco.

Ma soprattutto è l'impiego, estroso e assai scaltro, delle **rime** a produrre l'incanto musicale di questi versi. Nella *Pioggia nel pineto* la rima non assolve più, infatti, una funzione strutturale, ma **si risolve in tono e timbro musicali**, come se si trattasse di una nota emessa da un particolare strumento. L'autore davvero vi si è sbizzarrito, come si conviene alla composizione di un'opera sinfonica, collocando le rime a distanza più o meno ravvicinata.

Si prenda, a campione, la prima strofa, dove c'è un progressivo infittirsi di esse, che **riproduce magistralmente il ritmo crescente della pioggia**: così, se *soglie* del v. 1 rima con *foglie* del v. 6, e addirittura *dici* del v. 3 rima con *tamerici* del v. 10, già *nuove* del v. 5 rimbalza su *Piove* del v. 8 e *sparse* del v. 9 su *arse* del v. 11, mentre i vv. 12-15 e 16-19 intessono due quartine a rima incrociata, e le rime in *-olti* e in *-enti* propongono una terza occorrenza, rispettivamente ai vv. 20 e 24, come anche, di seguito, *ignude* : *schlude* : *illude* (vv. 23, 27 e 31). Non mancano neppure rime al mezzo, come *umane* del v. 4, che fa coppia con *lontane* del v. 7, o identiche, come *odo* dei vv. 2 e 4.

Contribuisce all'effetto sinfonico la sistematica **reiterazione di parole** (*rade... rade*, v. 39; *folta... folta*, v. 87; *fratta... fratta*, v. 110; *Ascolta, ascolta*, v. 65; *a poco a poco*, v. 67) o di **versi** (come *chi sa dove, chi sa dove!*, vv. 94 e 115) o di **interi blocchi testuali** (vv. 20-32 e 116-128).

La metamorfosi della coppia

In parallelo alla pioggia rigenerante che cade sulla pineta, nella lirica viene descritto anche un altro fenomeno: la metamorfosi vegetale della coppia umana, sul modello delle *Metamorfosi* di Ovidio. Il poeta e la sua compagna, immersi nella natura, sono come rigenerati dall'acquazzone, che bagna i loro *vólti / silvani* (vv. 20-21) e *schiede* in loro un'*anima... novella* (vv. 27-28). La pioggia agisce su di loro come un lavacro, ha una funzione battesimale di rinascita: allo stesso modo in cui *monda* (v. 84) la vegetazione dalla polvere che l'arsura estiva vi ha depositato, così toglie via dalle due creature le scorie di umanità che impedivano loro di tuffarsi nell'eterna divinità della natura. *Immersi*, perciò, *nello spirito silvestre* (vv. 52-54), il poeta e la sua Ermione assumono un'*arborea vita* (v. 55). Una serie di similitudini annuncia questa trasformazione, questo mutamento di essenza: il *vólto* della donna, *molle di pioggia*, paragonato a una *foglia* (vv. 56-58), i suoi capelli che profumano come le *ginestre* (vv. 59-61), *il cuor nel petto* simile a una *pèsca intatta* (vv. 104-105), gli occhi *tra le pàlpebre* come *polle tra l'erbe* (vv. 106-107), i denti che diventano *mandorle acerbe* (vv. 108-109). Ermione, in particolare, non più *bianca / ma quasi fatta vivente* (vv. 99-100), del colore cioè delle foglie, sembra una ninfa boschiva uscita dalla corteccia di un albero (v. 101) ed è definita *creatura terrestre* (v. 62), cioè figlia della madre terra, generata dal suolo. Il poeta cerca, per questa via, la fuga dal limite umano, insegue l'immortalità nel grembo stesso della natura.

L'illusione del legame amoroso

A questo traguardo fa ostacolo la relazione amorosa, cui si accenna, quasi in sordina, al termine della prima e della quarta strofa. L'amore, per d'Annunzio, non è che una *favola bella* (vv. 29 e 125): oggi illude uno come domani illuderà un altro, rivelandosi sempre, alla fine, un sogno, piacevole quanto si voglia, ma privo di fondamento. Il rapporto, sempre problematico, con la donna, con il suo potere di fascinazione e con i lacci della voluttà, non viene smentito neanche in *Alcyone*, nonostante il ruolo eminente assegnato a Ermione. Ma per la donna, nell'opera di d'Annunzio, non c'è redenzione possibile, se non assecondando le ambizioni e i disegni del superuomo. Il quale, peraltro, nei tentativi culminanti di elevazione, vorrà sempre essere solo.