

L'eredità di Ovidio in Giovanni Pascoli e Gabriele d'Annunzio

Maria Belponer

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The contribution analyses the influence of the Ovidian work, especially the *Metamorphoses*, on Giovanni Pascoli and Gabriele d'Annunzio, emphasising how the ancient poet is understood in different ways. In the diversity of interpretation and reformulation of the myths of the Latin poet, both Pascoli and d'Annunzio come to the creation of narratives and figures that reflect central aspects of their poetic world, often far from the original inspiration.

Keywords Myth. Allusion. Mythopoeia. Sources.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2019-07-23
Accepted	2019-08-06
Published	2019-10-15

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Belponer, Maria (2019). "L'eredità di Ovidio in Giovanni Pascoli e Gabriele d'Annunzio". *Archivio d'Annunzio*, 6, 67-84.

Nella prefazione ai *Poemi conviviali*, dedicati a Adolfo De Bosis, Giovanni Pascoli ricorda l'invito che aveva ricevuto da De Bosis stesso e da Gabriele d'Annunzio a condividere l'esperienza del *Convito*, rivista di breve vita, che nasce nel 1895, anno intenso per Pascoli per molte ragioni, prima fra tutte l'elaborazione e la pubblicazione, appunto nel *Convito*, di *Solon*, il primo dei *Poemi conviviali*. In quella prefazione Pascoli menziona d'Annunzio con l'invocazione «O mio fratello, minore e maggiore, Gabriele»: minore d'età, otto anni di meno, e maggiore di fama, concessione che Pascoli fa volentieri, data la vicenda artistica già matura di d'Annunzio, a confronto con la sua (e la prefazione stessa innesta qualche elemento di sofferenza da questo punto di vista, per esempio nel riferimento alla *Minerva oscura*, opera dalla sorte infelice, che getta addirittura un'ombra sui *Conviviali*).

Basterebbe questa evocazione a giustificare l'associazione dei due poeti, quasi rituale negli studi su quel periodo, ma c'è molto altro: per esempio le vicende, testimoniate dalle apparizioni letterarie e dall'epistolario, che, nonostante le fratture, corrono parallele. E del resto lo stesso d'Annunzio dedica il suo *Alcyone* a Pascoli, nel congedo del *Commiato*, in cui l'amico/avversario poeta, definito «figlio di Virgilio», è rappresentato mentre «ad un cipresso [...] tacito siede». Soprattutto c'è una modalità parallela nel leggere il mondo antico, con scelte diverse e una differenza di sguardo e di voce, che si coglie anche nel rapporto con Ovidio, a costruire due mondi dissimili, pur nell'utilizzo non così divergente della fonte.

Se è vero che «Il mito, in Ovidio, è il campo di tensione in cui [...] forze si scontrano e si bilanciano» (Calvino 1979, 9), proprio questa percezione del mito come campo di tensione vale per Pascoli come per d'Annunzio, così come vale l'idea di un sistema di allusioni intrecciate: il modello cui entrambi si riferiscono, quando ricorrono alla modalità allusiva o alla ricodificazione di un mito, non è mai solo Ovidio, ma per esempio sono Ovidio e Omero, Ovidio e Dante; per entrambi la realizzazione poetica della lettura delle fonti è la capacità di evitare il centone, il mosaico realizzato con le pietruzze antiche: è l'espressione di un rapporto del poeta col mondo antico e di una sua idea originale.

Al primo sentore, per così dire, Ovidio non sembra essere un autore che possa rientrare nella sensibilità pascoliana: egli non è tra quelli studiati nelle antologie scolastiche, alcune delle quali costituiscono l'unica testimonianza della filologia pascoliana; o meglio, il progetto di occuparsi della poesia elegiaca, e dunque di Ovidio, resta allo stato di ideazione nella collana *Nostrae litterae* che Pascoli voleva dedicare alla Scuola classica, di cui comparvero solo il sesto e il primo volume, rispettivamente *Lyra*, dedicata alla poesia lirica, ed *Epos*, all'epica. Infatti, nonostante la «Nota» premessa a *Lyra*, a partire dall'edizione 1899, affermi: «il secondo [volume], in due sezioni, conterrà nella prima sezione gli *Epyllia* e gli *Idyllia*, nella seconda una larga scelta delle *Metamorfosi* (sic) di Ovidio», a questo progetto non fu dato se-

guito, ma della «Nota» resta preziosa l'indicazione delle *Metamorfosi* come opera di riferimento per l'esemplificazione della poesia ovidiana, e quest'opera comparirà, in tracce di diversa natura e ampiezza, nei *Poemi Conviviali*.

La presenza di Ovidio nei *Conviviali* è riscontrabile in diverse forme, che vanno dalla disseminazione allusiva, intesa come inserimento di un tassello testuale circoscritto, che rimanda a un significato più ampio in rapporto al testo cui si allude, alla riproposizione e ricodificazione di un mito ovidiano, alla creazione di miti metamorfici, sulla scorta dell'ideazione delle *Metamorfosi* stesse.

Nel secondo dei *Conviviali*, «Il cieco di Chio», il poeta divenuto cieco è accomunato all'alcione:

Né già la bianca tua beltà celasti
a gli occhi della sua memore mano:
non vista ad altri, che a lui cieco e, forse,
al solitario tacito alcione.
(Pascoli 2009, 29, vv. 15-18)

La giovane ninfa Deliàs rivela la sua bellezza alle mani del poeta, che suppliscono alla cecità dei suoi occhi, e all'alcione, uccello marino frutto della metamorfosi della sposa di Ceice, Alcione appunto, trasformata in uccello in seguito al lungo dolore per l'assenza e la morte del marito (Ov., *Metamorfosi*, XI, *passim*). L'allusione coglie la consonanza della situazione tra il poeta e Alcione: la frustrazione della giovane sposa si riflette in quella del poeta, destinato a immaginare la bellezza della ninfa senza poterla cogliere, mentre percepisce per la prima volta il limite connesso alla sua condizione, analogamente ad Alcione, che deve infine rassegnarsi alla perdita del marito.

Una lettura in un certo senso rovesciata del testo ovidiano si riscontra in un passo dell'*Ultimo viaggio*, nel poema VII, «La zattera» :

E l'uomo allora udì di contro un canto
di torte conche, e divinò che dietro
quelle il nemico, il truce dio del mare,
venìa tornando ai suoi cerulei campi.
Lui vide, e rise il dio con uno schianto
secco di tuono che rimbombò tetro;
e venne.
(Pascoli 2009, 124, vv. 270-277)

L'espressione «torte conche» traduce quasi letteralmente *cava bucina tortilis*, con cui, in Ovidio (*Met.*, I, vv. 335-336), Tritone placa il mare per ordine di Posidone, ma qui esse vengono attribuite a Posidone, «il truce dio del mare», che solleva la tempesta contro Odisseo, con un richiamo a *Odissea*, V, v. 291, al quale si aggiunge l'enig-

matico riso del dio nei confronti di Odisseo che sogna di riprendere la navigazione.

La riproposizione di miti ampiamente narrati nelle *Metamorfosi* assume diverse forme, a partire dalla combinazione, per così dire, delle allusioni ai miti di Procne e Filomela, evocati nel «Poeta degli Iloti», a sua volta elaborato sulla traccia dell'*Agone di Omero ed Esiodo*, composto su materiale antico e tramandato nei *Corpora* esiodei e omerici. Il racconto anonimo narra che, nonostante il successo più evidente di Omero, «il re incoronò vincitore Esiodo sostenendo che era giusto che vincessero colui che esortava all'agricoltura e alla pace e non colui che narrava di guerra e di stragi» (Magugliani 1979, 219) secondo una tendenza evolutiva dalla poesia epica a quella didascalica che rappresenta anche la rinnovata ispirazione morale della poesia, profondamente condivisa da Pascoli, che riporta la notizia dell'agone in *Epos*, XXIII, nel quale traduce parte del testo. Tuttavia nel «Poeta degli Iloti» la scelta della poesia agreste in luogo di quella eroica è una svolta segnata dall'incontro con lo schiavo, dal quale nasce l'esaltazione del lavoro umano come fonte di progresso e di autorealizzazione, tema anche questo profondamente esiodeo e pascoliano. In questo contesto tematico, l'inserito del mito di Procne e Filomela è riportato alla lettura che ne dà lo schiavo, che attribuisce il canto della rondine all'alacrità del risveglio al mattino, e alla gioia della sera, quando avverte le sue faccende opportunamente compiute. Nell'interpretazione dello schiavo, la rondine e l'usignolo sono personificati e rappresentano l'una lui stesso, l'altro il poeta: il canto di entrambi non è pianto, ma gioia e piacere del canto e del lavoro compiuto, nell'allusione simbolica ai valori fondamentali: lavoro e poesia, modello alternativo al motto di Sileno:¹

E il buon Ascreo diceva: «Ecco, fu tolto
il sonno, tutto al querulo usignolo²
che così piange per la notte intiera,
né sotto l'ala mai nasconde il capo;
ma solo mezzo, a quella cui la sera
gemere ascolta e riascolta l'alba.
Miseri! e un solo è il lor dolore e forse

1 Il motto di Sileno, che costituisce un motivo ricorrente nei *Conviviali*, è evocato, nell'*Agone di Omero ed Esiodo*, da Omero, il quale sostiene che per un uomo il bene più grande è la morte, o, una volta nati, morire il più presto possibile.

2 Allusione al mito di Procne e Filomela, ampliata in seguito con l'inserimento della rondine; il canto dell'usignolo è lamentoso, poiché, secondo la versione ovidiana del mito, (*Met.*, VI, vv. 421 e ss.) rappresenta la metamorfosi di Filomela che, insieme a Procne, la rondine, piangono la tecnofagia di Iti; il mito è narrato anche da Eliano (*Varia Historia*, XII, v. 20), che attribuisce le caratteristiche di questi uccelli a Esiodo. Si veda su questo Petrarca (*Canzoniere*, CCCX, v. 3): «et garrir Progne et pianger Philomena», anch'esso presente in questo poema (cf. v. 30, *garriva*).

l'uno non ode mai dell'altro il pianto!»
E lo schiavo diceva: «Oh! non è pianto
questo né l'altro. Ma la casereccia
rondine ha molti i figli e le faccende,
e sa che l'alba è un terzo di giornata;
e dolce a quegli che operò nel giorno,
viene la sera, e lieto suona il canto
dopo il lavoro. E l'usignol gorgheggia
tutta la notte né vuol prender sonno...
ch'egli non vuole seppellir nel sonno,
avere in vano dentro sé non vuole
un solo trillo di quel suo dolce inno.
(Pascoli 2009, «Poeta degli Iloti», vv. 276-294)

Analogamente, il mito di Psiche, narrato nei *Poemi di Psyche*, vede l'intreccio tra le *Metamorfosi* di Apuleio e quelle Ovidio, nell'allusione alla vicenda di Pan che soffre per l'amore infelice nei confronti di Siringa, come Psiche piange per Eros; ancora una volta, la lettura pascoliana fa registrare una reinterpretazione che trae origine dalla sovrapposizione di diverse fonti principali e dalle allusioni, disseminate nel testo, ad altre secondarie: il pianto di Pan diviene canto d'amore e si riflette nel pianto di Psiche:

Tu piangi, quando Pan, la notte,
fa dolcemente sufolar le canne;³
piangi d'amore, o solitaria Psyche,
nella tua casa, dove più non tieni
posto, che l'ombra, e non fai più rumore,
che l'alito
[...]
E Pan allora un dolce
canto soffiò nelle palustri canne,
che tu piangesti a quel pensier di morte
come piangevi per desio d'amore.
(Pascoli 2009, 246-7, vv. 45-50; 250-1, vv. 104-107)

Un significativo esempio di riproposizione e ricodificazione di un mito è costituito dal poema «Le Memnonidi», il IV dei *Conviviali*, pubblicato per la prima volta in *Atene e Roma*, nel marzo del 1904. Il poema è strettamente connesso con il precedente, «La cetra d'Achille»: Achille si era addormentato aspettando l'Aurora, tenendo tra le braccia Briseide nella sua ultima notte, e ora Aurora sorge a portare l'ul-

3 *Tu piangi... canne*: Pan soffre per l'infelice sorte di Siringa, secondo la narrazione di Ovidio, *Met.*, I, vv. 687-712.

timo giorno all'eroe. Il racconto si svolge nell'arco di tempo dall'alba al sorgere del sole, quando inizia il nuovo giorno di guerra. All'eroe acheo è legata la vicenda di Memnone, uccisore di Antiloco, che aveva recato per primo al Pelide la notizia della morte di Patroclo: Memnone, infatti, figlio di Aurora, sarà ucciso da Achille, che con questo gesto si avvicina ormai definitivamente al suo destino di morte. Aurora, io narrante del poema, celebra i due giovani, che ama entrambi, l'uno nel ricordo della giovinezza e nella profezia della prossima fine, l'altro nella rievocazione della morte recente, legata al mito, narrato da Ovidio, secondo cui dal suo rogo nacquero, per concessione di Zeus alla madre, le gralle Memnonidi, uccelli palustri che ogni anno inscenano un duello sulla tomba di Memnone.

Tuttavia, mentre nel racconto ovidiano (*Ov., Met., XIII, vv. 576 e ss.*) lo scontro è cruento, nella rivisitazione pascoliana esso è del tutto innocuo e diviene una sorta di danza commemorativa degli antichi duelli eroici. Su questa struttura narrativa si intrecciano altri echi: la leggenda dei Colossi di Memnone, statue innalzate dai Tolomei sul presunto luogo della tomba di Memnone, da una delle quali scaturiva un lamento, dovuto probabilmente a una fessurazione, in cui il poeta legge il pianto dell'eroe, affine a quello della madre (*Ov., Met., XIII, v. 622*), rappresentato dalla guazza mattutina, e al lamento di Achille, quando incontra Odisseo nell'Ade.⁴ Aurora descrive con accenti delicati la danza delle Memnonidi e lo sguardo di Memnone che la vede ridare luce al mondo, con un'espressione di stampo omerico, «la mia mano [...] rosea», del tutto consona all'intonazione epica del testo:

E quando io sorgo, le Memnonie gralle
fanno lor giochi, quali intorno un rogo,
non come aurighi con Ferèe cavalle
sbalzano in alto sotto il lieve giogo,
con la lucida sferza su le spalle;

e né come unti lottatori ignudi
che si serrano a modo di due travi
e né come aspri pugili coi crudi
cesti allacciati intorno ai pugni gravi
ma come eroi, con l'aste e con gli scudi

Quasi al fuoco d'un rogo, al mio barlume
ecco ogni eroe contro un eroe si slancia:

⁴ *Odissea*, XI, vv. 477 e ss.; l'episodio è qui riproposto con un significativo ampliamento del racconto, dove la prospettiva di una vita che sconfessa l'eroismo dell'eroe dell'*Iliade*, che pure appartiene alla narrazione dell'*Odissea*, giunge a vagheggiare una vita rurale, che assume i tratti del mondo poetico pascoliano.

lottano in mezzo alle rosate schiume
del lago, e il molle becco è la lor lancia,
e non ferisce sul broccier di piume.

Guarda le innocue gralle irrequiete

[...]

Ei piange e vede la mia mano ch'apre
rosea, di monte in monte, usci e cancelli;
apre, toccando lieve i chiavistelli,
alle belanti pecore, alle capre;
(Pascoli 2009, 70-2 vv. 49-68, *passim*)

Nella rivisitazione pascoliana, il duello si trasforma in danza e l'asta del guerriero è divenuta «il molle becco»: alla base di questo particolare è il racconto di Ovidio (*Met.*, XIII, vv. 613-614), ma mentre nel testo ovidiano i colpi sono cruenti («duo diversa populi parte feroces | bella gerunt rostrisque et aduncis unguibus iras | exercent»), nella versione pascoliana «il molle becco... non ferisce» e le gralle sono esplicitamente definite «innocue».

Un procedimento analogo si riscontra nel poemetto latino «Laureolus», composto nel 1893 e stampato nell'anno successivo ad Amsterdam insieme con «Phidyle», per partecipare a un concorso in lingua latina, nel quale «Phidyle» riportò la medaglia d'oro e «Laureolus» il terzo posto. Il poemetto narra la vicenda di due anziani sposi che, tornando la sera alla loro capanna nel bosco, trovano sulla porta un uomo che chiede ospitalità: i due vecchi lo scambiano per il dio Virbio, mentre si tratta di un bandito in fuga, le cui parole sono facilmente equivocate dagli anziani. Quando il bandito sente avvicinarsi le guardie che lo stanno inseguendo, lascia agli anziani la refurtiva che portava con sé e fugge; gli anziani, però, persuasi che si sia trattato della visita del dio, non rivelano nulla alle guardie e fanno sacrifici al dio, convinti che il bottino sia in realtà un suo dono. Il poemetto latino ripercorre la vicenda di Filemone e Bauci, narrata da Ovidio nell'ottavo libro delle *Metamorfosi*: essa è una vicenda di ospitalità, come nel testo pascoliano, ma anche una riflessione sulla visita prodigiosa del divino all'umano: Giove e Mercurio, che si recano alla povera dimora di Filemone e Bauci, rappresentano un dono, una rivelazione misteriosa e causano la metamorfosi dei due anziani in alberi. Tuttavia lo stesso Pascoli, indicando le fonti del poemetto, cita solamente il passo di Ovidio (*Met.*, XV, v. 543), che riguarda un dettaglio della narrazione, cioè lo scambio tra il brigante e Virbio, divinità minore latina, derivata dalla metamorfosi di Ippolito, figlio di Teseo, operata da Diana, che corrisponde ad Artemide, dea protettrice del giovane, a causa della quale egli scatena l'invidia di Afrodite e perde la vita. La dedica del poemetto alla sorella Maria sottolinea la presenza della fonte ovidiana citata dallo stesso poeta: «*Mariae Ioannes sorori dulcissimae,*

Laureolus tu casta meo parce Diana», ed enfatizza il ruolo di Diana, nell'episodio, mentre resta del tutto in ombra la tessitura centrale del testo, ovvero la coppia esemplare Filemone-Bauci, rispecchiata negli anziani coniugi. L'attenzione del poeta si sposta, per così dire, dall'ipertesto dominante a quello secondario, non senza una probabile finalità: la divinità secondaria romana deriva, secondo la notizia ovidiana che Pascoli stesso cita, dalla metamorfosi di Ippolito, vittima innocente delle parole di Fedra e del fraintendimento di Teseo, nell'*Ippolito* euripideo, così come la salvezza del brigante deriva dal fraintendimento delle sue parole e della sua persona, nel «Laureolus»: in un gioco di specchi rovesciato, Pascoli sembra enunciare un giudizio sulla vicenda tragica, in un'allusione al testo euripideo, del tutto dissimulato, ma presente nella centralità che assume la figura divina nell'errato riconoscimento dei due coniugi. All'amore erotico che domina il testo euripideo si sostituisce la *philia* pacata e accogliente dei due vecchi, e al contesto tragico quello silvestre, di matrice bucolica, nel quale l'esito funesto si rovescia nella salvezza del brigante.

Sulla scorta del procedimento mitopoietico che costituisce la modalità compositiva delle *Metamorfosi* ovidiane, Pascoli si muove anche nella formulazione di un vero e proprio mito metamorfico originale, che è rappresentato dal *Conviviale* «I gemelli». Anche in questo caso, la fonte ovidiana è dissimulata dal poeta; leggiamo infatti nelle «Note alla seconda edizione», del 1905:

L'unico poema nuovo di questa edizione, *I gemelli*, nasce da un racconto di Pausania... che dice: «C'è un'altra novella su lui (Narcisso) [...], che Narcisso aveva una sorella gemella, come nel rimanente al tutto somigliante di aspetto, così con capellatura uguale, e vestivano vesti simili e andavano a caccia l'un con l'altra. E Narcisso amò la sorella, e come la fanciulla morì, esso andava alla fonte e capiva bensì che era la propria ombra che vedeva, ma pure così capendo, aveva un certo sollievo dell'amor suo, come se non credesse di veder l'ombra sua, ma l'immagine della sorella». Questi due gemelli, non giovani ma fanciulli, io ho cambiati tutti due nel *leucoion vernum* e nel *galanthus nivalis*, che si somigliano in verità, ma come un maschietto e una bambina che si somigliano. Sono due fiori del principio di primavera, e della famiglia delle Amarilidee, della quale è pure Narcisso. (Pascoli 2009, 344)

La vicenda è ambientata nel tempo della mitopoiesi, tempo originario in cui nasce l'elaborazione del mito che trasforma in racconto il dolore della vita, ed esprime nel canto la sofferenza:

Ed era il tempo che il nostro dolore
cadea qual seme, e ne nasceva un fiore:
un fior dal sangue delle nostre vene,

un fior dal pianto delle nostre pene.
Ed egli fu il leucoio, ella il galantho,
il fior campanellino e il bucaneeve.
(Pascoli 2009, 275, vv. 89-94)

Con queste concise parole il poeta narra la metamorfosi dei due gemelli in fiori teneri, poco appariscenti e di breve durata, che fioriscono tra febbraio e marzo, nel breve arco cronologico del disgelo, sullo sfondo temporale che è definito in apertura del poema e ripreso nella chiusa:

Spuntava il croco, il morto per amore
bel giovinetto. E non fu lor compagno
E non l'Al Al videro del giacinto
dal vento ucciso. Non fioriva ancora.
Erano soli soli; ché la neve
era sui monti, era a bacio, tuttora.
E qualche alato, ch'ebbe vita umana
già, come loro, già piangea, ma seco,
sommessamente: o dentro sé pensava
quel pianto amaro ch'è poi dolce canto.
I due puri gemelli esili fiori,
fu breve la lor vita anche di fiori.
Amor fu quello prima dell'amore.
Non, forse, amore, ma dolor, sì, era.
Sparvero prima della primavera.
(Pascoli 2009, 276, vv. 98-112)⁵

Il racconto che costituisce l'ispirazione centrale, la narrazione ovidiana del mito di Narciso, nel libro terzo delle *Metamorfosi*, è, per così dire, messo in ombra e ad esso il poeta preferisce la versione di Pausania, in un poema che celebra l'amore fraterno, spezzato dalla morte, con toni che evocano la sensibilità infantile; a differenza del mito ovidiano, in cui l'amore di Narciso per se stesso è una punizione inflittagli da Nemese per punire il suo rifiuto di Eco, il mito narrato da Pausania consente a Pascoli una ricodificazione che si fa mitopoiesi, anche alla luce della contestualizzazione atemporale che costituisce la cornice del poema; in questo modo la vicenda di un amore solitario ed egocentrico diviene la celebrazione dell'amore fraterno: un mito pienamente legato al mondo pascoliano.

⁵ Nell'evocazione degli altri fiori, Pascoli fa riferimento ad altri luoghi ovidiani: per il croco, si veda *Met.*, 4, v. 283; per il giacinto *Met.*, 10, vv. 162-219; analogamente, l'allusione all'«alato| ch'ebbe vita umana» rimanda al mito di Procne e Filomela, in *Met.*, 6, vv. 412 e ss., già presente, come si è visto, nel «Poeta degli Ilioti».

La memoria del mito, la rilettura e riformulazione di esso, in Gabriele d'Annunzio è elemento dominante nella poesia delle *Laudi*, e in particolare di *Alcyone*, opera nella quale l'ispirazione metamorfica di matrice ovidiana emerge in diverse modalità, fino a culminare nelle figure di invenzione dannunziana, di cui si ha un esempio straordinario in *Undulna*. Tuttavia, anche in d'Annunzio la presenza delle fonti ovidiane, di cui in questa sede si citeranno solo spunti esemplari, è finalizzata alla creazione di nuovi significati e al tratteggio di una propria identità poetica.

Mito metamorfico per eccellenza, di ispirazione ovidiana, è quello di Glauco, cui d'Annunzio si rivolge attraverso il filtro dantesco, contaminando la narrazione delle *Metamorfosi* con l'*exemplum* del «trasumanar»; nel racconto ovidiano Glauco, innamorato della giovane Scilla che lo rifiuta inorridita dal suo aspetto, rievoca tutta la sua vicenda di trasformazione per rendere ragione di quell'aspetto e trovarne giustificazione; il momento della metamorfosi, nonostante sia culminante, è narrato sinteticamente, ed enuncia solo marginalmente due temi che diventeranno fondamentali in d'Annunzio: l'allontanamento dalla terra («*Repetenda' que 'numquam | terra, vale!'*», *Ov., Met.*, XIII, vv. 947-948). e la memoria, peraltro circoscritta, della trasformazione («*Hactenus acta tibi possum memoranda referre, | hactenus haec memini*», *Ov., Met.*, XIII, vv. 955-956).

Nella rivisitazione dannunziana, nel *Ditirambo II*, la memoria della metamorfosi diviene il centro della rievocazione e offre lo spunto per amplificare l'elemento acquoreo, cui è legata un'intensa suggestione poetica:

Memore sono della metamorfosi.
L'anima si fa pelago
nel rimembrare, s'inazzurra ed èstua,
e le foci vi sboccano
dei mille fiumi che mi confluirono
sul capo: nel rigurgito
immenso novamente par dissolversi
quest'ossea compagine.
O Iddii profondi, richiamate l'esule
però ch'ei sia miserrimo
nella sua carne d'acro sangue irrigua,
lasso ne' suoi piè debili
che per lotosi tramiti s'attardano,
dopo ch'ei fu l'indomita
forza del flutto convertita in muscoli
tòrtili per attorcere,
dopo che le correnti dell'Oceano
gli furon gorgo a tessere

le divine di sé vicissitudini
come su trama vitrea.
O Iddii profondi, richiamate l'esule
triste, purificatelo
sotto i fiumi lustrali inferi e sùperi,
la deità rendetegli!
(*Alcione, Dit. II, vv. 9-32*)

«Memore» della trasformazione, che viene amplificata nei minimi dettagli esaltati dalla percezione del protagonista, Glauco, non più uomo e non ancora dio, è condannato alla condizione dell'esilio e «immemore» della dimensione umana e terrena, in un'ossessiva rievocazione dell'ambiente acquoreo nel quale è stato immerso e al quale aspirerebbe a tornare, accolto appunto come dio:

«Terra, vale!» Precipite
caddi nel gorgo, mi sommersi, l'infima
toccai valle oceanica,
uomo non più, non anco dio, ma immemore
della terra e degli uomini.
(*Alcione, Dit. II, vv. 104-108*)

L'addio alla terra, tassello esatto del testo ovidiano, diviene il suggello di una sorta di maledizione: al contrario del personaggio antico, per il quale la metamorfosi era semplicemente la condanna al rifiuto della giovane amata, in d'Annunzio essa diviene *exemplum* dell'estraneità di Glauco all'ambiente nel quale è costretto a ritornare:

O Iddii profondi, richiamate l'esule,
la deità rendetegli!
Io fui Glauco, fui Glauco, quel d'Antèdone.
La terra m'è supplizio.
Ecco, tutta la luce è nel Mare Infero,
e per ovunque è tenebra.
O nunzia di prodigi Alba oceanica!
Nel gorgo mi precipito.
(*Alcione, Dit. II, vv. 145-152*)

Nel creare il nuovo Glauco, d'Annunzio concentra l'attenzione sull'esperienza del «trasumanar», attraverso il filtro della memoria dantesca, ma aspira proprio a «significar per verba» quell'esperienza che Dante dichiara impossibile, in una sorta di emulazione competitiva:

Nel suo aspetto tal dentro mi fei
qual si fe' Glauco nel gustar dell'erba

che 'l fe' consorte in mar de li altri dei.
Trasumanar significar per verba non si poria.
(Dante, *Par.*, I, vv. 67-70)

Nella figura di Glauco, come è ridisegnata da d'Annunzio, il poeta, che nel narratore-protagonista si identifica, vive l'esperienza di un «trasumanar» e sembra condividere la condizione di esule in un mondo divenuto estraneo, troppo circoscritto per l'aspirazione alla divinizzazione panteistica che anima l'esperienza poetica. Tale processo di identificazione è confermato dalla lirica che segue immediatamente il *Ditirambo* II, «L'oleandro», nella quale la metamorfosi costituisce il tema centrale, e il poeta, immedesimato in Glauco, interloquisce con figure femminili oggetto anch'esse di metamorfosi: Erigone, che diviene stella; Aretusa, trasformata in fonte, che a sua volta narra la metamorfosi di Dafne; Berenice, il cui ricciolo diviene costellazione, che narra la trasformazione di Cyane.

La presenza di Dante opera in un'altra rilettura di un mito ovidiano, quello di Icaro, rievocata nel *Ditirambo* IV: in esso il racconto delle *Metamorfosi*, nell'ottavo libro, è amplificato attraverso la rievocazione di Icaro stesso, io narrante, che dunque riveste lo stesso ruolo dell'Ulisse dantesco nel XXVI canto dell'*Inferno*, a differenza della narrazione ovidiana nel quale il giovane non ha voce, poiché spetta al padre dapprima impartire i consigli per il volo, quindi richiamare disperato il figlio. Se in Ovidio la voce del padre rappresenta l'insegnamento prudente e il dolore della perdita, nella riscrittura dannunziana la voce di Icaro trasforma il volo nell'impresa estrema, in cui il giovane dà prova del suo desiderio di trasgressione, incurante del pericolo, teso a cogliere l'ebbrezza del superamento della gravità e del limite:

Icaro disse: «Era stellato il cielo,
era pacato il mare,
nella vigilia mia meravigliosa.
La roggia stella ascosa
nel mio cor vigile era la più grande.
Le cose miserande
eran lungi da me come da un dio
beverato di nèttare novello.

Parea dal corpo snello
dileguarmisi il triste peso come
dal cielo eò si dileguava l'ombra,
e nella carne sgombra
un aereo sangue irradiarsi.
(*Alcione, Dit.* IV, vv. 447-459)

Le spie della corrispondenza testuale con il testo dantesco sono evidenti nelle allusioni letterali (la «vigilia» dei sensi) e nello sfondo stellato del cielo che designano l'apparire dell'«altro polo», nel racconto di Ulisse:

Tutte le stelle già de l'altro polo
vedea la notte, e 'l nostro tanto basso,
che non surgëa fuor del marin suolo.
(Dante, *Inf.*, XXVI, vv. 127-129)

Per estensione, il volo di Icaro diviene «il folle volo» di Ulisse, e il distaccarsi da terra non è più un tentativo di salvezza, ma esperienza fine a se stessa del giovane che sfida la misera realtà terrestre, per farsi quasi divino; e ancora: il «folle volo», nel quale il giovane è misura dell'alba e del tramonto, diviene il volo della sorte, nel quale non la salvezza, ma la prova eroica è il vero fine, senza alcun pensiero del pericolo:

Allor tutte le fiamme
del giorno dal mio cor parvero nate,
per sempre tramontate
dietro di me le stelle della notte,
l'ali della mia sorte
già nel periglio⁶ glorioso aperte.
(*Alcione, Dit.* IV, vv. 467-472)

Nella silenziosa competizione con Dedalo, Icaro rappresenta il rifiuto della medietà, l'affermazione del gesto sublime:

Il mirabile artiere ebbi in dispregio
silenziosamente. «Al primo volo
io con te lotterò, per superarti.
Fin dal battito primo, io sarò l'emulo
tuo, la mia forza intenderò per vincerti.
E la mia via sarà dovunque, ad imo,
a sommo, in acqua, in fuoco, in gorgo, in nuvola,
sarà dovunque e non nel medio limite,
non nel tuo solco, s'io pur debba perdermi»
risposegli il mio cor silenzioso.
(*Alcione, Dit.* IV, vv. 504-513)

6 Il «glorioso periglio» richiama a sua volta, i «perigli» che Ulisse rievoca nell'apostrofe ai compagni, in *Inf.*, XXVI, v. 113.

E nella chiusa, la voce del padre che ritorna dal testo ovidiano,⁷ è un'eco lontana, come è negata la virtù cui Dedalo faceva appello: la virtù per Icaro non si identifica, classicamente, con il senso del limite e della medietà,⁸ ma, in uno slancio sublime, con l'inabissarsi al culmine dell'impresa memorabile:

Gridava «Icaro! Icaro»
il mio padre lontano. «Icaro! Icaro»
Nel vento e nella romba or sì or no
mi giungeva il suo grido, or sì or no
il mio nome nomato dal timore
giungeva alla mia gioia impetuosa.
«Icaro!» E fu più fievole il richiamo.
«Icaro!» E fu l'estrema volta. Solo
fui, solo e alato nell'immensità.
(*Alcione*, 1995, vv. 543-551)

Icaro, Icaro, anch'io nel profondo
Mare precipiti, anch'io v'inabissi
la mia virtù, ma in eterno in eterno
il nome mio resti al Mare Profondo!
(*Alcione*, 1995, vv. 646-650)

E come su Ulisse e sui suoi compagni il mare si richiude,⁹ così esso accoglie il giovane audace, ulteriore controfigura del poeta, che legge nella sua impresa, sulla scorta dell'audacia ulissiaca, l'aspirazione al sublime, al gesto sovrumano, che supera la dimensione terrena, analogamente a quanto si realizza nella riscrittura del mito di Glauco.

La metamorfosi come evoluzione totalizzante, che investe le creature alcionie, si esplica in piena evidenza nella dimensione panica, che vede l'immedesimazione dell'umano con il naturale, di cui sono esemplari le celeberrime trasformazioni che investono Ermione nella «Poggia nel pineto», o il poeta stesso in «Meriggio» e riproducono la modalità ovidiana della trasformazione da essere vivente a cosa o elemento naturale. Tuttavia, nella rimodulazione costante della forma narrativa metamorfica, esiti più interessanti e originali di *Alcione* possono essere considerati le metamorfosi rovesciate, di cui sono

⁷ *Met.*, VIII, vv. 231-232: «At pater infelix, nec iam pater, 'Icare' dixit, | 'Icare' dixit | ubi es? qua te regione requiram?».

⁸ D'Annunzio 1995, 307, vv. 496-499: «Giova nel medio limite volare: | ché, se tu voli basso, l'acqua aggrediva! le penne, se alto voli, te le incende | il fuoco. Tieni sempre il giusto mezzo. | Abbimi duce, séguita il mio solco. | Deh, figliol mio, non esser troppo-oso. | Io ti segno la via. Sii buon seguace».

⁹ Dante, *Inferno*, 26, v. 142: «infin che 'l mar fu sovra noi richiuso».

esemplari le figure femminili di Versilia e di Undulna.

In «Versilia» è infatti la ninfa locale, Versilia appunto, che si cela sotto la scorza del pino accanto al quale è seduto il poeta, a farsi donna per gustare la pesca succosa che egli sbuccia. La metamorfosi è svolta in toni intensi, che, pur trovando riscontro nelle composizioni appena citate, rappresenta, proprio in questo singolare trapassare da forma divina a forma umana, una singolare innovazione; nonostante ciò, la protagonista ricorda i tratti leggiadri di Aretusa, «furace | fauna dei pomarii» («L'Ippocampo», vv. 40-41), «che rapisce la frutta» («L'onda», v. 83) e la figura femminile dell'«Acerba»: «Ti do due labbra fresche per un pugno | di verdi fave» (vv. 7-8) (*Alcione*, 1995, 196 e 206).

Ancora più suggestiva è la metamorfosi di Undulna, l'onda che traccia le sue danze sulla spiaggia, che diviene divinità marina, specchio della bellezza settembrina dell'estate, sulla quale si chiude il diario alcionio, come preannuncia il poeta nella lirica che precede il testo eponimo:

Estate, bella quando primamente
nella tua bocca il mite oro portavi
come l'Arno i silenzi soavi
porta seco alla foce sua silente!

Ma più bella oggi mentre sei morente
e abbandonata ne' tuoi cieli blavi,
che col cùbito languido t'aggravi
su la nuvola incesa all'occidente.

T'arda Ermione sul tuo letto roggio
gli àcini d'ambra dove si sublima
il pianto delle tue pinete australi.

Io della tua bellezza ultima foggio
una divinità che su la cima
del cuor mi danza: Undulna dai piè d'ali.
(*Alcione*, 1995, 321)

La lirica rappresenta lo sviluppo di un nucleo tematico conservato nel ms. 424, («Undulna - Legge i segni dell'onda come musica scritta»), e nel ms. 425 («Undulna - la dea che presiede alle curve delle onde su la sabbia - che guida le linee segnate dall'onda su la sabbia della riva») e costituisce il più compiuto esempio di mitopoiesi nella trama di *Alcione*, secondo quanto il poeta stesso riconobbe, definendo Undulna «La mia vera creatura alcionia».

Divinità nata dalla trasformazione dell'onda, reca i segni del mutamento in una configurazione in cui perdura l'elemento acquoreo e domina la leggerezza danzante dei segni tracciati sulla sabbia:

Ai piedi ho quattro ali d'alcèdine,
ne ho due per mallèolo, azzurre
e verdi, che per la salsèdine
curvi sanno errori dedurre.

Pellùcide son le mie gambe
come la medusa errabonda,
che il puro pancrazio e la crambe
difforme sorvolano e l'onda.

Io l'onda in misura conduco
perché su la riva si spanda
con l'alga con l'ulva e col fuco
che fannole amara ghirlanda.

Io règolo il segno lucente
che lascian le spume degli orli:
l'antico il men novo e il recente
io so con bell'arte comporli.
(*Alcione*, 1995, 323, vv. 1-16)

Alla sua metamorfosi si intreccia quella del mese ormai incalzante, Settembre, che assume le sembianze di un flautista, vagante tra i pometi:

Il molle Settembre, il tibicine
dei pomarii, che ha violetti
gli occhi come il fiore del glicine
tra i riccioli suoi giovinetti,

fa tanta chiara con due ossi
di gru modulando un partènio
mentre sotto l'ombra dei rossi
corbézzoli indulge al suo genio.
(*Alcione*, 1995, 323, vv. 63-72)

A poco a poco, nell'avanzare della pacata stagione settembrina, nella voce di Undulna sembra risuonare quella del poeta, che contempla attraverso lo sguardo della ninfa lo scenario ormai immobile:

Silenzio di morte divina
per le chiarità solitarie!
Trapassa l'Estate, supina
nel grande oro della cesarie.

Mi soffermo, intenta al trapasso.
Onda non si leva. L'albèdine

è immota. Odo fremere in basso,
a' miei piedi, l'ali d'alcèdine.
(*Alcione*, 1995, 329, vv. 101-103)

[...]

Azzurre son l'ombre sul mare
come sparti fiori d'acònito.
Il lor tremolio fa tremare
l'Infinito al mio sguardo attonito.
(*Alcione*, 1995, 330, vv. 125-129)

Nella figura di Undulna, ultima divinità alcionia, si confondono lo sguardo e la voce di d'Annunzio, che in questa creazione è ancora una volta allievo di Ovidio nell'utilizzarne l'ideazione poetica per un'invenzione del tutto originale.

Ovidio, che, come si diceva, sembra a prima vista estraneo al mondo poetico di Pascoli, diviene in realtà, per questo poeta, una suggestione ricca di derivazioni e deviazioni, dalle quali emerge il tracciato di un'eredità vivificata secondo la rilettura profondamente creativa che anima le pagine pascoliane, mentre sullo sfondo si può intravedere l'immagine di quell'antico esule, di cui risuona la frustrazione e la malinconia. Solamente di passaggio vale la pena di osservare che nell'antologia dedicata alla poesia lirica, *Lyra*, Pascoli ricostruisce le figure dei poeti antichi, soprattutto Catullo e Orazio, creandone veri e propri profili biografici animati da sentimenti e valori in gran parte costruiti dal poeta sulla scorta della sua sensibilità e del procedimento di vivificazione dell'antico che egli teorizza in numerosi scritti critici;¹⁰ analogo procedimento interessa la figura di Omero, nell'antologia della poesia epica *Epos*. La figura di Ovidio non ha trovato, da parte di Pascoli, rielaborazione, perché, come si è visto, l'antologia dedicata all'elegia è rimasta allo stadio progettuale; tuttavia un'immagine sembra richiamare la figura umana di quel poeta, nella sua vecchiaia infelice, condannato all'esilio: il protagonista de «Il cieco di Chio» non rappresenta solo l'anziano Omero, ma forse anche Ovidio, relegato lontano da Roma, «cui poter falla e desiderio avanza» (Pascoli 2009, 28, v. 9), nell'altalenante e lacerante condizione dell'aspirazione al canto e della frustrazione.

In d'Annunzio, al contrario, la traccia del poeta antico, tanto più evidente sulla superficie, tende a svanire, ma nutre modalità di lettura contrapposte: nei due «Ditirambi» contribuisce a creare l'immagine dell'eroe che possiede solo memoria o solo rimpianto, come il poeta

10 Per la disamina su questo procedimento si rimanda agli studi fondamentali di Ferratini (1990) e Baroncini (2005).

che se ne fa cantore; in «Undulna» ispira l'esperimento della mitopoiesi contemporanea, in parallelo a «I gemelli» pascoliani: là il mito dell'affetto familiare, qui la grazia della figura femminile, che si fa onda.

Proprio in questa diversità di rilettura consiste forse l'interpretazione più vera dell'opera e della figura di Ovidio, la cui ricchezza è fonte di ricodificazioni mai univoche, come sembra acutamente osservare una disincantata scrittrice australiana contemporanea, incaricata dal suo editore di tradurre piuttosto liberamente Ovidio:

Non sono sicura di aver già accennato alla scadenza di Ovidio: ventiquattro racconti in versi in centouno giorni. Un sacco di soldi a lavorare così, ci puoi scommettere. Una specie di traduzione, ma solo come punto di partenza: sto facendo dei cambiamenti nelle storie. E credo che Ovidio, fra tutti, sarebbe l'ultimo a dispiacerse. (Alison 2018, 265)

Le pagine che precedono riproducono l'intervento tenuto nel corso della Settimana della Classe di Lettere presso l'Ateneo di Brescia, Ovidio: temi e suggestioni, nell'ottobre 2018.

Bibliografia

- Alison, Jane (2018). *Meglio sole che nuvole. Leggere Ovidio a Miami*. Milano: NN.
- Baroncini, Daniela (a cura di) (2005). *Giovanni Pascoli, Letture dell'antico*. Roma: Carocci.
- Belponer, Maria; Gibellini, Pietro (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Alcione*. Milano: Garzanti.
- Belponer, Maria (a cura di) (2009). *Pascoli, Giovanni: Poemi conviviali*. Milano: BUR.
- Calvino, Italo (1979). «Gli indistinti confini». *Ovidio: Metamorfosi*. Torino: Einaudi, VII-XVI.
- Ferratini, Paolo (1990). *I fiori sulle rovine. Pascoli e l'arte del commento*. Bologna: il Mulino.
- Magugliani, Lodovico (a cura di) (1979). *Esiodo: Le opere e i giorni*. Milano: BUR.