

Giordano Bruno Guerri *Da Ovidio a d'Annunzio.* *Miti di metamorfosi* *e metamorfosi dei miti*

Maria Rosa Giacon
Independent Researcher

Recensione di Guerri, G.B. (a cura di) (2019). *Da Ovidio a d'Annunzio. Miti di metamorfosi e metamorfosi dei miti = Atti del convegno di studi* (Gardone Riviera, 12 ottobre 2018). Introduzione di G.B. Guerri. Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 128 pp.

Ottantesimo anniversario della scomparsa di Gabriele d'Annunzio e bimillenario della morte di Ovidio: una straordinaria coincidenza che il Vittoriale degli Italiani ha celebrato per mezzo d'un convegno di grande interesse, grazie all'instancabile intraprendenza del presidente Giordano Bruno Guerri e alla consulenza scientifica di Pietro Gibellini, ideatori e registi dell'incontro. Diviso in due sezioni, l'una a carattere generale (*Metamorfosi del mito*), specifico l'altra (*D'Annunzio e Ovidio*), coordinata da Michela Rusi, esso ha visto il concorso di specialisti di filologia classica e moderna, di letterature comparate e musicologia, di storia e biblioteconomia, di lirica scrittura e interpretazione, secondo un taglio interdisciplinare che sollecita nel lettore il desiderio di riscoprire l'antico ancora lievitante nella nostra modernità e persino contemporaneità. Un antico, dunque, suscettibile d'attualizzazione, in vesti diverse eppure sempre memori di quella archetipica vitalità: mutazione delle forme o metamorfosi, appunto. Ovidio e d'Annunzio, allora, ma anche un po' tutti noi. Tale, ci sembra, sia l'auspicio e il senso fondamentale di questo bell'incontro sulle



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2021-02-03
Published 2021-10-21

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Giacon, M.R. (2021). Review of *Da Ovidio a d'Annunzio. Miti di metamorfosi e metamorfosi dei miti = Atti del convegno di studi*, edited by Guerri, G.B. *Archivio d'Annunzio*, 8, 297-304.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2021/01/015

297

rive di quel Benaco che fu patria di Catullo e insieme dimora del più illustre recluso d'Italia, dal febbraio del 1921 al 1° marzo del 1938.

Quale apertura al convegno, «Il volo d'Icaro» di Piero Boitani (11-28) ripercorre, tra letteratura, pensiero filosofico e arti figurative, le principali ricreazioni metamorfiche del mito icario: dall'antichità greco-latina sino alla mutazione in veste 'tecnologica' dei nostri giorni. E se, fra tanti nomi e riferimenti, al lettore gira un po' la testa, la colpa non è dell'Autore. Sempre coeso, infatti, l'ordito con cui Boitani lega in successione percorsi interpretativi che la diacronia impone diversi o addirittura discordi. Tra di essi si affermerà la lezione di Giordano Bruno, il cui *furor* trasforma l'audacia del volo icario in «audacia del pensiero in filosofia» (16). Benché contrastato da altre interpretazioni, tra cui il nichilismo dei grandi decadenti, simile prometeico respiro è destinato a perdurare giungendo allo stesso Gabriele d'Annunzio, sulla cui mitopoiesi s'incentra l'ultima parte del saggio. D'Annunzio ha certo condiviso, nella vita e nell'arte, quella «*compulsione a cadere*» che, sorta di «fatalità interiore», domina «nel XX secolo tutte le versioni creative del volo» (21-2; corsivi nell'originale). Nel 1910 egli ne rendeva protagonista l'aviatore Giulio Cambiaso - come, s'aggiunga, nel 1915 dolorosamente l'avrebbe vista attuarsi nella precipite oltranza di Giuseppe Miraglia -, e però, là dove si tratti delle proprie 'controfigure', lo vedremo sempre governare quell'interna fatalità da «superuomo» (25). E se Paolo Tarsis trionferà sul volo periglioso, nei versi icarii del III Libro delle *Laudi* la *persona* dannunziana s'identifica non già con l'inconsapevole fanciullo ovidiano, bensì con un eroe del tutto sciente della propria sorte: non rovina, allora, bensì scelta deliberata, latrice d'eterna virtù. A buon diritto, pertanto, il Poeta, mosso da medesima «d'altezze e d'abissi avidità», può in Icaro riconoscere il suo fratello antico. E, naturalmente, il titanismo ossimorico dell'eroe dannunziano è insieme metafora del *ποικίλν*, come esemplarmente traspare dal *Secondo amante di Lucrezia Buti*. In tale *reductio* tipicamente soggettivizzante, che in futuro potrà assumere anche significati politici, Icaro ha un fratello gemello nell'Ulisse di *Maia*. D'Annunzio infatti «riscrive Icaro proprio come Ulisside», specie quando, a conclusione dell'*Ala sul mare*, l'io lirico s'interroga su chi saprà mai «ritentare il folle volo» (25-6). Dante in luogo d'Ovidio: un tradimento d'eccezione, non c'è che dire.

Di seguito, il saggio di Paolo Isotta, «Ovidio e la musica» (31-8), disvolge i fili d'una dotta e insieme piacevole 'conversazione'. *Avvertenza* al contemporaneo volume *La dotta lira. Ovidio e la musica* (Venezia, Marsilio, 2018), simile *textum* bene s'inscrive nell'ambito del convegno gardonese, offrendo spunti riflessivi di notevole interesse. Perché su Ovidio non si è finito di meditare. L'opera infatti rivela una profondità di visione e un anelito alla «libertà del pensiero», che, tali da rendere invisibile il poeta al *princeps* restauratore del *mos maiorum*, lo distanziano da quell'artefice «dilettante di sensazioni» che

in giorni ancora a noi vicini si volle vedere in lui (32). Colpisce la natura del *carmen* innanzitutto: «tragica» e «filosofica» insieme, libera - ossia infedele - trasposizione del pensiero pitagorico ed emula del grandioso *De rerum*, la poesia delle *Metamorfosi* va intesa quale strumento d'indagine «sulla natura del mondo e l'anima segreta del suo volto» (32), su quella legge di perpetua trasformazione che anima l'universo e che Ovidio plasticamente tradusse nella sua discesa alla pulsante, archetipica sotterraneità del mito. E con profondità d'analisi egli attuava nelle *Heroides*, sicché, quanto ne segnò la disgrazia nell'età d'Augusto, ne avrebbe significato la fortuna in quelle a venire, quale rappresentante della civiltà antica e suscitatore di civiltà egli stesso. Medioevo, Rinascimento e persino l'età contemporanea testimoniano la vitalità dell'opera ovidiana in letteratura, nelle arti figurative e nella musica. In rapporto a quest'ultima, sarà invero Ovidio, più che Omero e Virgilio, a rappresentarne la fonte d'ispirazione e ciò sin dalle «origini quattro-cinquecentesche del teatro musicale» (33). Per non dire della fortuna successiva in ordine «alla cantata e alla musica strumentale», che prosegue ininterrotta fino ai nostri giorni (33). In questo bimillenario in particolare, Antonio La Penna concepiva «il più magistrale e sontuoso profilo di Ovidio che si sia letto» (34), ponendo rimedio, lui irpino, a ogni lettura riduttiva del Sulmonese. Tuttavia, si rammarica Isotta, in campo musicale non si è «pensato, come nella storia dell'arte [e] della letteratura, ad affrontare i temi in modo sintetico e insieme comparativo» (34). Ma crediamo che, come il grande latinista, a tale carenza abbia posto rimedio l'autore della *Dotta lira*.

Quanto di Ovidio può reperirsi in uno scrittore ironico, linguisticamente dissacrante e spregiudicato come il Faldella? E come ne fu possibile il riutilizzo in una storia del nostro Risorgimento? A questo e ad altri possibili interrogativi risponde Raffaella Tabacco nel saggio «Una metamorfosi delle Metamorfosi: Ovidio nel Faldella latino» (41-50). Si potrà appena menzionare in questa sede la perizia filologica con cui la studiosa ha saputo illustrare la tecnica scrittoria d'un Faldella che, divenuto nel 1896 senatore del Regno, compone il monumentale *De Redemptione Italica*, «opera latina moderna, fino a pochi anni fa ignota al mondo della cultura italiana» (48). E opera che esige una conoscenza dei classici assai ampia quanto varia. Le indagini condotte dalla studiosa hanno individuato la presenza d'un gran numero di citazioni attinte a storici, eruditi e poeti, fra i quali Ovidio per l'appunto, riutilizzate letteralmente o personalmente riattate in funzione del nuovo intendimento referenziale. Ne emerge l'indubbia capacità del vercellese di rapportarsi al contesto moderno all'interno d'una lingua innovativa, vivificata da scatti associativi che procedono all'ibridazione di fonti diverse; oppure da scarti in direzione ironica nella mescolanza stilistica di patetico e comico. Ciò non toglie che il fascino esercitato da Ovidio sia cosa

certa: il patrimonio delle metamorfosi offriva all'autore del *De Redemptione* un potenziale immaginativo di grande utilità da applicarsi al quadro storico del suo tempo. Non è un caso che si trovino in quest'opera «menzioni di Ovidio che non rimandano a porzioni specifiche del testo antico»: punti d'abbrivio, allora, per la creazione di «metamorfosi inedite che entrano in sinergia con l'agitazione espressiva della sua scrittura mista di lingua e dialetto» (43). Gli esempi che Tabacco ci porge al riguardo anche nel seguito del saggio, o talune indicazioni della studiosa sulla tecnica del *pastiche* faldelliano, sono estremamente persuasivi, ma il risultato più interessante a uso d'un lettore non specialista è, crediamo, la non soluzione di continuità fra l'inventività espressivistica dell'italiano e il trattamento del latino. Sia nell'uno che nell'altro sistema Faldella si attesta rilevante esponente di quella celebre tradizione che da Folengo giunge ai nomi più illustri del Novecento, da Gadda a Joyce.

Come l'intermezzo d'una commedia antica, «Le Metamorfosi d'Ovidio. Narrate da Roberto Mussapi» (53-63) segnano la partizione tra la prima e la seconda sezione del convegno. Riduzione teatrale dal volume dello stesso Mussapi (*Le metamorfosi. Il capolavoro di Ovidio*), tale narrato è un'affascinante ricreazione-animazione dell'opera ovidiana non solo nel contenuto, ma anche per il genere di *dispositio*. Nella nuova *factio* è Orfeo a insufflare nell'io lirico l'ispirazione raccontativa e le storie di trasformazione estratte dall'immenso serbatoio ovidiano. Narratore, dunque, e *agens*, prescelto sin da «bambino, in sogno» (53), il poeta moderno interpreta e riatta per mezzo di tagli e autonomi innesti le parole antiche, ma è pronto, anche, a cedere la sua voce direttamente ai personaggi: la ninfa Siringa, Orfeo e i suoi stessi «discendenti» (58-9). Il complesso rievocativo assume pertanto la fisionomia d'una sequenza di episodi che si snodano senza soluzione di continuità, così come avviene nell'ininterrotto respiro del *carmen* del Sulmonese, ma anche, si vorrebbe osservare, nella «Strofe Lunga» del Pescara, al quale la *conclusio*, con la riscrittura del mito di Alcione, sottilmente rinvia. Ma che dire sulla scelta testuale effettuata? Fra gli innumeri episodi delle *Metamorfosi* l'io narrante ha attinto per due volte al Libro I (origini del mondo, Siringa), due al X (Orfeo e Euridice, Pigmalone) e altre due all'XI (morte di Orfeo, Alcione). Simile corrispondersi diadico pone costantemente l'accento sull'amore come forza propulsiva all'origine delle cose e della mutazione stessa delle forme: Orfeo, narrando «la storia del mondo», afferma questo essere nato da «un grande atto d'amore» (53); per il cantore mirabile, che continuerà a vivere nell'Ade accanto ad Euridice, «amore» e «poesia» costituiscono un tutt'uno (58); insania, sì, ma amorosa fu quella delle donne dei Ciconi; da amorosa illusione dipese l'invenzione della siringa da parte di Pan; è amore a condurre Pigmalone a un'opera in cui tanta è «l'arte, che non si vede» (56); amore, infine, restituisce Ceice ad Alcione e fa sì che essi

si congiungano «modificati nella forma ma non nella sostanza» (63). Ciò, s'intende, era già nel messaggio del poeta antico, ma la voce attuale l'ha messo a fuoco esaltandolo.

La rievocazione alcionia di Mussapi costituisce una sorta di proluone alla seconda parte del convegno. La inaugura infatti proprio lo studioso che nel 1988 forniva la prima edizione critica di *Alcyone* (ma vedi poi anche 2018): ideatore e direttore della recente raccolta in ben 6 volumi *Il mito nella letteratura italiana*, Pietro Gibellini ora ci consegna un intervento densissimo, «D'Annunzio, moderno Ovidio» (65-71), steso con quella *dissimulatio artis*, del 'duro', del 'legato', che solo una conoscenza magistrale dell'argomento può consentire. Riflettendo «sulla durata dell'antico nella letteratura moderna», lo studioso rintraccia nei due scrittori, tanto lontani, «singolari affinità» sul piano biografico, per stirpe, vita e destini, non meno che su quello del «mestiere», per la vastità e varietà delle forme tentate (65-6). Furono tali affinità, pertanto, a far sì che, tra i molti classici da lui amati e compulsati, il poeta marrucino rinvenisse il suo *auktor* proprio nel sulmonese, in cui, a differenza del virgiliano «fratello», egli più si 'riconobbe' (68). Ma simile rispecchiamento agnitivo era mosso, soprattutto, dalla condivisione d'una prepotente vocazione mitopoietica. Invero, ben altro che silloge di fascinosi frammenti, *Alcyone* esige, anche alla luce del lavoro variantistico dannunziano, l'opposta interpretazione, cara già al Palmerio, di *perpetuum carmen* metamorfico. Come il poema latino, per l'appunto. La tramatura di echi ovidiani è addirittura palmare nella triade *Ditirambo II*, *Olean-dro*, *Ditirambo IV*, cui dovrà unirsi il pre-ditirambo recante per titolo la citazione *Altius egit iter* (68-70). Ma, anche là dove il corrispondersi sia meno puntuale, l'attivazione metamorfica ovidiana è trasparente: da una prima, analogica, umanizzazione dell'elemento naturale nella *Sera fiesolana* (1899) al diretto tradursi della metamorfosi in pregnante corpo metaforico, come nelle liriche dell'estate del 1902 *La pioggia nel pineto*, *Versilia*, *Meriggio* (70). E però ciò che meglio esprime la tensione mitopoietica alla base di *Alcyone* è l'incardinarsi del ritmo raccontativo in un demetriaco tempo-κύκλος, quello che governa la fatica del cielo e il trapasso delle stagioni, non meno che, in uno speculare analogismo, la struttura stessa del poema: la «morente primavera», l'esplosione dell'estate, il suo finire. Un venir meno struggente, che sospingerà il poeta «nella malinconia dell'uomo moderno» (68) raggelando il mito in archeologico reperto.

Gianni Oliva, con l'intervento «La passione disonesta: Fedra dalle *Heroides* alla tragedia dannunziana» (73-83), dirige invece l'attenzione ad altri luoghi. Muovendo dall'indagine sui tasselli ovidiani nella tragedia di d'Annunzio, la disamina dell'esperto studioso pone in luce come la nuova *Fedra* abbia risentito, più che degli antecedenti di Euripide e Seneca, della lezione di *Heroides*, IV, ove, distanziandosi dal contesto elegiaco delle lettere per una intonazione epico-tra-

gica, Ovidio «va contro la tradizione letteraria del mito trasformando Fedra in una matrigna spregiudicata che preferisce il proprio figliastro ai figli naturali» (75). Una lezione, pertanto, fortemente trasgressiva, nella rappresentazione di eros quale potenza irrefrenabile, noncurante delle convenzioni dell'umana *societas*. Tale forza trapasserà nella *Fedra* di d'Annunzio, sia pure, si desidera aggiungere, con una tipica esasperazione d'insania delirante, affatto simile, anche per contemporaneità di stesura, a quella d'Isabella Inghirami nel *Forse che sì forse che no*. Se ciò per i tempi antichi, nei moderni la tragedia dannunziana ha risentito, rammenta Oliva, della *Fedra* di Swinburne, da cui derivando note di ferina aggressività. Ma oltre al debito nei confronti del poeta inglese - rilevato, ricorderemo, per primo da Gian Pietro Lucini e magistralmente commentato da Mario Praz -, va tenuta presente la tragedia *Fedra* (1909) del più oscuro Umberto Bozzini, fonte ignorata dalla critica attuale e della quale Oliva invece esibisce gli imprestiti con puntuale attestazione documentaria. Questa persuasiva esibizione testimoniale, oltre al pregio d'arricchire d'inediti reperti la genetica dell'opera dannunziana, ha quello di richiamare all'attenzione la *vexata quaestio*, in effetti mai del tutto risolta, dei 'plagi' di d'Annunzio: che, all'insegna del *Plagiat* banvilliano, non si peritava d'attingere a grandi e grandissimi, ma non disdegnava di certo la materia di scrittori minori o ignoti affatto. A fronte dunque del silenzio che ha avvolto l'infelice Bozzini, l'analisi intertestuale di Oliva si chiude con uno stimolante interrogativo: «Dimenticanza involontaria, o forse volontà di ammettere per d'Annunzio solo fonti degne di lui?» (82). Al lettore l'ardua risposta.

«Le metamorfosi di Pan. D'Annunzio e Pascoli di fronte al mito», di Raffaella Bertazzoli (85-96), s'incentra su altre figure e attualizzazioni del mondo mitico, traendo abbrivio da una divinità di ruolo modesto nelle *Metamorfosi* ovidiane. Ma grande è, in realtà, la potenza di Pan: in grado d'attivare le pulsazioni più profonde di *Tellus*, egli eternamente muore e rinasce in virtù della sua natura demonica. Sottratto, dunque, al tempo lineare, è simbolo del Sacro e del Divino di cui l'umanità ha bisogno. Eppure, riporterà Plutarco, ora Pan è morto. Ma, posto al bando dalla figura del Salvatore cristiano, è davvero per sempre scomparso quel dio e con lui gli dèi tutti? Rimpiangere non è forse richiamare in vita? Ché il rimpianto dell'antico, quale *desiderium* e insieme anelito alla riscoperta del Sacro, risuona forte a partire dai poeti romantici europei, tedeschi in special modo. Bertazzoli ne illumina di volta in volta il complesso messaggio con preziosi riferimenti agli storici del mondo antico e ai maggiori pensatori contemporanei, che, anche alla luce del rapporto coi classici, si son fatti interpreti del tormento esistenziale moderno. Se ora l'uomo patisce per mancanza di «radici» e dunque per fame di miti, a colmarla non resta che il ritorno, sotto la guida di Pan, a quel patrimonio «'immaginale'» che s'agita nella nostra vita profonda; o, altrimenti, la «'vi-

vificazione del rapporto col divino'» attraverso il ποιεῖν (88). E mitopoesi, per l'appunto, è quella dell'autore di *Maia*, ove, inneggiando alla rinascita di Pan (*L'Annunzio*), egli converte la poesia in epifanico «prodigio» e «divina festa» (89). Direttamente prescelto dal dio, il poeta ne canterà le «laudi eterne», eterno egli stesso. L'opposizione col cristianesimo non potrebbe essere più palese. Ma, a sua volta, opposta a d'Annunzio è la direttrice ideologico-stilistica di Giovanni Pascoli, i cui *Conviviali* si chiudono affermando il messaggio cristiano d'amore e fratellanza universali (*La buona novella*). E inverso appare anche il dinamismo del ritorno al mito: folgorante agnizione e gioiosa sovrimpressioni del sé nel caso di d'Annunzio, trattamento dell'antico quale *figura* della modernità dolente, in quello di Pascoli. Ma, quanto al verbo cristiano, appagava, esso, il poeta di Romagna? A leggere *L'ultimo viaggio* e il «Pensiero» *La ginestra* - che recupera Seneca precludendo a Heidegger - sulla morte quale unica *verità* dell'uomo, parrebbe proprio di no.

Chiude il convegno Elena Ledda, con «Ovidio nella biblioteca del Vittoriale» (99-115): vera e propria *quête* testimoniale condotta entro il labirintico τέμενος di d'Annunzio, ricostruendone la frequentazione ovidiana «dagli anni dell'adolescenza a quelli del tramonto gardonese» (100). E simile esplorazione, frutto d'appassionata cura e competenza rara, ha finito per evidenziare la coltivazione di un amore durato tutta la vita e che non avrebbe mancato di riverberarsi, oltre che su *Alcyone*, sulle più significative *Prose di ricerca*. I riscontri testuali, le numerose e pregiate presenze d'Ovidio al Vittoriale, le sottolineature di mano dannunziana, perfino su «tomi [...] di pregio appartenenti a biblioteche pubbliche» (102), attestano l'intensa attrazione di d'Annunzio per l'opera ovidiana tutta, tanto da aver ben presente l'*Ars amandi* nel disegno del *Piacere*, le *Heroides* in *Fedra*, le epistole *Ex ponto* durante l'«esilio» napoletano e poi francese. Ma benché tanto esteso, quell'amore era nato giusto all'insegna delle *Metamorfosi*, vero luogo di un auto-rispecchiamento destinato a segnare la stessa preistoria del poeta o il giovanissimo esordiente: ancora da 'cicogna', egli riceve in dono dal professore di latino una copia delle *Metamorfosi* «nell'edizione milanese del 1828» (99); nel 1878, acquisirà, altro dono, le *Metamorfosi* volgarizzate da Arrigo Semintendi (100); pressoché nel medesimo periodo, è il padre a donargli l'opera tradotta da Clemente Biondi; infine, all'uscita dal «Cicognini», sarà egli stesso a procurarsi i 4 preziosi volumi settecenteschi *Metamorphoses d'Ovide en latin et en français*. Non si può far qui spazio alle acquisizioni progressive che, anche su suggerimento o dono di amici eruditi, condurranno, passando per Settignano e Arcachon, dalla biblioteca giovanile a quella «cripto-biblioteca ovidiana» che orna il Vittoriale con «trentuno volumi [...], di cui sette edizioni del Cinquecento» (109), esemplanti l'opera del poeta latino per intero. Rinviando per quest'ultima alla scrupolosa appendice fine testo (110-13), si ram-

menterà l'importante attestazione manoscritta (*Del cinematografo*) segnalata da Ledda in chiusura: in età ormai avanzata d'Annunzio auspicava la destinazione delle *Metamorfosi* alla 'settima arte', che grazie alla sua «virtù» di «trasfigurazione» avrebbe saputo realizzare il mirabile dinamismo ovidiano (107). Nulla poi egli ne fece, ma è un altro indizio, tra gli innumerevoli, dell'oltre-guardare del suo genio.