

# La città della giovinezza. D'Annunzio e la Roma ovidiana

Donato Ennio Gagliastro

A Valerie

1. «Ogni novità è cosa antica: ogni antica cosa è novità»: è il motto che il giovane Gabriele d'Annunzio apprende da Enrico Nencioni, amico e paterno maestro dei primi anni romani. È anche da qui che occorre partire per ritrovare un principio fondamentale che lega al retaggio classico la modernità dello scrittore in erba ansioso di bruciare le tappe. Un principio assimilato con straordinaria prontezza sin dagli esordi e non mai abbandonato: la bellezza nuova, di cui egli si sente difensore e continuatore, non può che ri-creare quella antica che gli consegna la promessa di un nuovo rinascimento prossimo a compiersi nell'epoca presente. Al centro di questo nuovo rinascimento, che ingloba quello antico, svetta Roma ed è nella «città delle città» (d'Annunzio 2013a) che il giovane Gabriele trova certo in Ovidio un antico maestro che lo anima di vita anteriore. Il brillante e giocoso teatro urbano degli amori nella Roma ovidiana sarà la guida sicura per l'aspirante scrittore che muove i primi passi sulla scena letteraria, rapito dalla «seducente facies mundana» (Paratore 1990, 163) della giovane capitale: amata con il trasporto di un amante, l'Urbe che irradia sul presente l'eredità degli autori immortali della letteratura latina è la scoperta più esaltante della sua giovinezza. Non a caso mondano e romano sarà *Il piacere*, prodotto di un'epoca abbracciata con lo stesso fiero entusiasmo che aveva indotto Ovidio a rallegrarsi di vivere nell'epoca a lui più adatta (*gratulor: haec aetas moribus apta meis*, *Ars* 3, 12, in Ovidio 1991, 128), tra gli splendori di una Roma divenuta monumentale e aurea (*Nunc aurea Roma est*, *Ars* 3, 113, in Ovidio 1991, 128).

Donato Ennio Gagliastro, ennio.gagliastro@gmail.com, University of Bari, Italy

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Donato Ennio Gagliastro, *La città della giovinezza. D'Annunzio e la Roma ovidiana*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/978-88-98338-01-6.13, in Niccolò Amelii, Silvia Cabriolu, Valentina Del Vecchio, Mara Marsella, Simone Pettine, Domenico Tenerelli (edited by), *Forme e modelli del contatto tra linguistica, letteratura e filologia*, pp. 119-131, 2026, published by Firenze University Press and UdA University Press, ISBN 978-88-98338-01-6, DOI 10.36253/978-88-98338-01-6

Prima del *Piacere*, una testimonianza cruciale di questa precoce intesa a contatto con Ovidio sul terreno dell'ideologia urbana dei piaceri era stata offerta da d'Annunzio con le *Elegie romane*. È qui che il reattivo lettore ovidiano dà prova di intendere appieno i *carmina iuvenalia* del poeta di Sulmona: un modello esemplare di poesia puramente cittadina, un mondo urbano degli amori in cui è riflessa l'adesione giovanile al presente. Il legame solidale è trasparente fin nel titolo: *romane* sono le sue *elegie*, esplicito rinvio all'intento di riattualizzare il metro più caro a Ovidio, il quale, esule al crepuscolo della vita, nelle estreme lettere pontine non esitava a definire il distico elegiaco il metro prediletto dal suo estro creativo – *meos... modos e numeris... meis* li chiama in *Pont.*, 4, 12, 6 e 4, 14, 2 (Ovidio 1982).

Per il provinciale d'Annunzio, approdato dall'Abruzzo a Roma senza altri mezzi che un talento imperioso che ne alimenta le smodate ambizioni, la capitale è il centro elettivo per dispiegare la propria voluttà di vivere, tutt'uno solidale con la voluttà di scrivere. Basterà per il momento notare che Ovidio spicca da sempre nella biblioteca di Gabriele, avidamente letto sin dal tempo dell'apprendistato pratese (da don Angelo Tonini, insegnante di latino, riceve due tomi delle *Metamorfosi* che custodirà nell'Officina del Vittoriale); in un caso la sua mano di lettore partecipe ha lasciato sul testo ovidiano di un'edizione risalente al periodo romano (Merkel 1889, oggi nella biblioteca del Vittoriale) una nota vergata a matita: «la voluttà di scrivere». Il ricettivo lettore ha tradotto il sintagma *scribendi voluptas* sotto un verso, anch'esso vistosamente incorniciato da un segno a mano, delle *Epistulae ex Ponto* (*Parvaque, ne dicam scribendi nulla voluptas*, *Pont.* 4, 2, 29, in Ovidio 1982) in cui l'anziano esule deplora, a contatto con luoghi ostili che inaridiscono la vena creativa, la perdita dell'antico 'piacere di scrivere', che un tempo a Roma sgorgava senza freni. Che si tratti di scrivere o di vivere, questo piacere, per il sensuale d'Annunzio, ha sempre l'effigie della «voluttà». Non a caso al ben noto «amor sensuale della parola» corrisponde anche l'«amor sensuale di Roma», come dirà, molti anni dopo, nelle pagine memoriali del *Notturmo*: in un passo lirico e struggente di nostalgia, il diarista rievoca il ritorno, al termine dell'esilio in Francia, nella «mia Roma» a cui è avvinto da un amore «sensuale» e «voluttuoso», simile a quello che li, negli anni metropolitani delle *Elegie* e del *Piacere*, aveva consumato «le forze della mia giovinezza» (d'Annunzio 2013d). Non ricorda forse questa città della giovinezza quella che, levatasi tormentosa nella memoria, l'anziano Ovidio non fa che rimpiangere dal remoto esilio?

2. Se niente mai sarà meglio di Roma non stupisce, dunque, che l'ovidiano *Quid melius Roma?* (*Pont.* 1, 3, 37, in Ovidio 1982) campeggi in epigrafe sin dalla prima edizione (Zanichelli 1892) delle *Elegie*. Il rilievo assegnato all'emistichio del poeta latino, è chiaro, è un tributo ad un padre antico da parte di chi intende modernizzarlo. Ma la citazione, a ben vedere, ha anche altro da rivelare quando si consideri che essa non è tratta dall'elegia amorosa di Ovidio ma da quella lacrimevole dell'esilio. A pronunciare *quid melius Roma?* non è la voce giocosa del *lusor* che nell'Urbe augustea accarezzava, senza alcun impegno sentimentale, «gli aspetti piacevoli dell'esistenza, le voluttà raffinate di un evoluto ambiente cittadino» (Paratore 1966, 28); al contrario, è il lamento addolorato dell'esule

che rimpiange la Roma della giovinezza, un luogo e una stagione perduti, evocatori all'unisono di una felicità irraggiungibile. Attraverso la posizione eminente dell'epigrafe, d'Annunzio fa riaffiorare non la voce giovanile di chi celebra Roma, ma un sospiro senile che vibra di nostalgia.

Che un giovane autore di elegie, tanto assetato di vita e di gloria, rievochi l'Ovidio malinconico della vecchiaia ha qualcosa da suggerire sulle naturali inclinazioni di d'Annunzio. Precoce lettore ovidiano, pur affascinato dal giovane poeta augusteo anticonformista e demistificatore gioioso dell'etica tradizionale, Gabriele sembra prediligere le opere tarde dell'esule, trovandovi un ombroso controcanto – ne diremo più avanti – della giocosa sensualità dell'elegia erotica. A riprova di questo accordo con la tristezza del poeta latino, valgano i versi di apertura di *Felicem Nioben!* ritraenti la funebre solitudine di Ovidio che si spande sul paesaggio tormentoso; prossimo alla fine, severo e nobile nella sua grandezza, il poeta invecchiato dispera del gesto di clemenza di Augusto mentre indulge al pianto:

Triste e pensoso, l'ombre cadendo, su 'l getico lido  
sta Publio Ovidio. Innanzi urla il feroce mare.  
Chino biancheggia il capo cui cinser gli Amori corone:  
pendon su lui la grande ira d'Augusto e il fato  
ferreo, che la lunga querela non odono. Il pianto  
inutilmente riga le tomitane arene.

[...]

Già sopra sta l'inerte vecchiezza; la ruga senile  
ara già il volto. Attende egli la morte, e chiama.  
Flebile il carne sale per cieli immiti ove i dardi  
Fischiano (1-6, 9-11, in d'Annunzio 2013b).

La condizione di radicale e inconsolabile abbandono è oggettivata nella potente immagine del lido deserto e del mare 'urlante', tema che d'Annunzio ha ben appreso dalle elegie delle *Heroides*: Ero, Arianna, Laodamia sono esempi di eroine abbandonate ai loro lamenti senza speranza pronunciati al cospetto del mare evocatore di potenti lontananze e perdite. A spiccare nei versi dannunziani è «flebile il carne» al principio del distico che traduce alla lettera il *fleBILE carmen* in chiusura di verso di *flebilis ut noster status est, ita fleBILE carmen* (*Trist.* 5, 1, 5 e, nella stessa posizione, in *Her.* 15, 7, in Ovidio 1982). Assorbendo in modo inequivocabile la lezione del poeta latino, anche d'Annunzio ribadisce che intende riconquistare l'elegia alla sua originaria funzione di poesia piangevole (fleBILE è da *fle*re, «piangere») che trova una profonda rispondenza con lo stato d'animo; non per nulla *flebilis* è uno degli aggettivi che connotano appieno l'essenza del rimpianto e che ridonda, anche nelle forme affini (*fleo, fletus*), in tutto il lessico lacrimevole dei *Tristia*.

3. Ben nota, accertabile attraverso gli autografi e le uscite in quotidiani e riviste, è la vicenda cronologica delle *Elegie romane*. Esse occupano il periodo tra il 1887 e il 1892, ovvero gli anni della relazione amorosa tra il poeta ed Elvira Fraternali, maritata Leoni, ribattezzata Barbara. Malgrado l'ampiezza dell'arco temporale, i componimenti formano nell'insieme una struttura organica che

versifica la passione con la donna, musa di anni fecondi e decisivi per le sorti del ventiquattrenne «che coltiva sogni di gloria» (Andreoli 2022, 41). Un lustro prolifico e decisivo, si diceva, poiché la stagione dannunziana con 'Barbarella', musa ridonatagli «dalla tristezza e dalla poesia» – dirà in una tarda prosa del *Libro segreto* (d'Annunzio 2013e) – mette fine a un periodo di sostanziale inattività, ispirando non solo il ritorno alla poesia ma, in una calcolata alternanza con la prosa, anche *Il piacere*, scritto brillantemente in pochi mesi, la cui fama varcherà le Alpi. Ed è ancora l'amante romana ad assumere il volto di Ippolita, protagonista della seconda impresa narrativa avviata di slancio dopo il successo della prima (diventerà il *Trionfo della morte* nella versione definitiva del 1894).

La composizione delle *Elegie* è intercalata alla relazione sentimentale e al fitto carteggio tra gli amanti: quasi mille le missive, scritte per lo più da lui, di giorno in giorno, scriba perpetuo non meno del seduttore che con la scrittura epistolare inaugura un'opera aggiunta all'opera: è anche nelle lettere d'amore, infatti, che egli riesce a «profondere [...] talora il meglio del suo 'amor sensuale' di parole pronunciate al caldo della passione» (d'Annunzio 2013b). Benché il carteggio fiancheggi ad una ad una le tappe compositive delle *Elegie*, esse non offrono una rappresentazione esatta della parabola amorosa, la quale tende ad astrarsi in quadri in cui l'anima umana ricerca una comunione simbolica con l'anima delle cose, procedimento che rivela l'influenza di fonti francesi: Verlaine e il *Journal intime* di Amiel che in questi anni tiene banco nei dibattiti letterari europei. A ribadire il carattere astratto e letterario dei sentimenti è lo stesso d'Annunzio che confida a Barbara, a proposito di *Villa Chigi*:

fu scritta a San Vito, nel colmo della felicità. La rappresentazione di quel sentimento amaro è puramente letteraria. Così per le altre. Si tratta d'un motivo lirico da cui mi è parso di trarre alcuni effetti singolari (lettera del 2 marzo 1892, in d'Annunzio 2014).

4. Unica tra le opere dannunziane in cui si faccia un uso esclusivo del distico, le *Elegie romane*, attraverso il recupero del metro classico, decretano un ritorno aurorale alla latinità classica che per prima si era svelata al precoce ingegno del collegiale divenuto lettore assiduo di Ovidio negli anni dell'apprendistato pratese. Collocato in apertura, *Il vespro* riassume un tema che percorre tutta l'opera: il connubio solidale tra la vicenda amorosa e i luoghi urbani uniti in un medesimo organismo; nella visione simbolica del poeta-amante i luoghi romani, al pari di quelli che punteggiano *Il piacere*, sono provvisti di un'anima sensibile e come tali non sono che simboli dei sentimenti. Non meraviglia che il poeta, per l'influenza assimilatrice esercitata dalla bellezza delle forme e dalla forza dei luoghi cittadini, veda in essi altrettanti emblemi del proprio paesaggio interiore. Questa corrispondenza istintiva tra lo spirito del poeta e quello della natura coinvolge tutti gli elementi esteriori del paesaggio, come è attestato nel componimento in cui la pienezza di una felicità obliosa si accorda con questo senso di totalità, ribadita dalla molteplice geminazione di *tutto*: «tutta sentii dal cuore segreto l'anima alzarsi / cupidamente» (v. 5); «tutte della mia gioia

conscie / eran le cose» (vv. 10-1); «le cose tutte rendevan lume» (v. 12); «Tutte le nubi ardean immote» (v. 13). In questa corrispondenza analogica tra stato d'animo e paesaggio, i versi che esaltano l'ebbrezza del poeta che, al termine del convegno amoroso, si parte dalla «casa amata, su per le vie che ancor fervean dell'estreme diurne / opere» (vv. 3-4), riecheggiano l'animo ebbro di passione di Andrea Sperelli; non per caso, visto che l'eroe del *Piacere* nascerà in un torno d'anni attiguo a quelli delle *Elegie*. Il palazzo Barberini, per esempio, che nel *Vespro* «parvemi quel palagio ch' eletto avrei agli amori nostri» dove desiderare «superbi amori» (vv. 21-2), nel romanzo farà sognare ad Andrea «un incanto intorno a un qualche suo superbo amore».

Oltre questo preludio, il metro a struttura chiusa del distico elegiacico regala con la sua brevità l'andamento conciso dei versi che solo occasionalmente si spezzano eccedendo la misura data. Di qui la notevole regolarità del distico dannunziano in cui, fatte poche eccezioni, l'esametro è realizzato con il settenario piano combinato al novenario e il pentametro con un doppio settenario. Anche nelle soluzioni metriche si schiude la fedeltà al modello ovidiano, visto che d'Annunzio, nella sua personale realizzazione del metro classico, si dà sempre cura di conferire all'esametro un'apertura dattilica per rendere la sillaba in arsi con una sillaba iniziale accentata (Briganti 1990, 20-1). Una soluzione compatta ed eccentrica rispetto al modello carducciano, le cui *Odi barbare*, come osserva Alessandra Briganti, recano talora aperture ascendenti (Briganti 1990, 18).

Il ritmo regolare di queste sequenze definite risulta funzionale alla ricerca di un'interna musicalità; allo stesso tempo, contribuisce a ribadire l'intento di fare dell'opera una struttura chiusa secondo la deliberata volontà ordinatrice del poeta: le liriche della prima edizione Zanichelli (1892), come si diceva già apparse in precedenza, sono infatti organizzate secondo un ordine tematico e ripartite in quattro libri. Tale schema quadripartito rispecchia la sequenza delle fasi costitutive della parabola dell'amante: 1) l'esaltazione iniziale per l'amore nascente; 2) la stanchezza prossima al disamore; 3) la dolorosa e «pia solitudine»; 4) l'esilio e – fattosi il poeta novello Ovidio – le rimembranze dal suo personale Ponto. La struttura unitaria dell'opera configura quindi un *corpus* concluso di marca dannunziana comparabile al tradizionale mondo chiuso dell'elegia latina, paragone tanto più percepibile perché il *corpus* attribuisce all'oltranza dell'amore un potere capace di erigere un mondo autosufficiente, coerente e autonomo.

5. In *Sogno d'un mattino di primavera* il poeta desidera che l'amata, «nell'oblio sommersa» (v. 15), prolunghi il sonno sul suo petto e non si desti all'arrivo di Aurora. La dea, personificata come sorella di Ippolita («Quando la tua sorella Aurora...», v. 1), è descritta «ebra di baci tutta umida di rugiade» (v. 2) secondo la consueta cifra ovidiana (*Met.* 7, 707). Fulcro interstestuale dell'elegia, Aurora incarna l'impermanenza dell'amore: mentre lo sposo Titono invecchia, lei appaga il desiderio rapendo giovani mortali come Cefalo, cosicché in d'Annunzio è «demente per novi desiri» (v. 57).

La tensione tra sonno e aurora ricalca *Amores* 1, 13, dove Ovidio difende il riposo dell'amata dall'irrompere della dea, «flava... quae vehit axe diem» (v.

2), ricordandole d'aver più volte, invano, pregato la Notte di non cederle (v. 29). L'invidia di Aurora nasce dall'impossibilità di godere di un marito giovane: se potesse stringere Cefalo (v. 39), non invocherebbe il giorno. Così, in entrambi i poeti, Aurora riassume tratti di infedeltà e smania erotica. Nelle *Metamorfosi* l'episodio di Cefalo, rapito nei boschi e causa involontaria della morte di Procri, offre a d'Annunzio lo sfondo silvano per la similitudine di Ippolita, paragonata a un cerbiatto:

Come cerbiatto ignaro d'insidie ne' vergini boschi,  
pronta alle soglie balza con lieto ardire,

tu non il suo chiamare, o Ippolita, odi. Il mio petto  
ben del tuo dolce capo teneramente premi.

(*Sogno d'un mattino di primavera*, vv. 3-6, in d'Annunzio 2013b)

Il componimento è scandito dallo iussivo *premi*, che ricorre anaforicamente nei vv. 7 e 74 a suggellare il motivo: il sonno dell'amata si fa custodia dell'aurora stessa, che, ormai de-personificata, non splende se non nel petto del poeta «Premi il mio petto, e dormi. Splendemi in cuor l'aurora» (v.74). Di questa immagine sarà memore l'autore del *Trionfo della morte* quando Giorgio contemplerà il sonno di Ippolita, in perfetta concordia con il respiro del mare.

Anche Ovidio, al termine dell'elegia, suggerisce ad Aurora un modello alternativo al quale dovrebbe conformarsi: faccia come la Luna che tanti sonni concesse al suo amato Endimione (*Am.* 1, 13, 43-4), perché potesse furtivamente baciarlo. Il mito ritorna nell'*Ars* (3, 83-4), dove è notevole la concomitanza di Aurora e Luna nello stesso distico. Qui, il precettore che incoraggia le donne a cedere ai desideri amorosi, addita ad esempio le due dee, non contrapposte ma accomunate dall'esemplarità dei comportamenti, ribadita dalla correlazione negativa *non... nec*: Endimione *non* è causa di rossore per Luna e Cefalo, preda della 'dea rosata', non è vergogna per Aurora (*Ars* 3, 83-4).

A riprova dell'influsso ovidiano, il mito riaffiora in due *Elegie romane* consecutive del primo libro: *Sera su i colli d'Alba* e *Villa Medici*. Nella prima, memore di un soggiorno ad Albano, Endimione appare in un quadro lunare e francescaneggiante, vicino agli ulivi invocati come «religiose braccia» (vv. 21-2, in d'Annunzio 2013b). Qui il pallore della luna richiama «la dolcissima amante di Endimione» (v. 13, in d'Annunzio 2013b) e diventa tramite di comunione con la natura: l'invocazione, elevata quasi a preghiera, si allarga dagli elementi isolati fino a una totalità concorde in cui il poeta e la creatura eletta si riconoscono uniti.

6. Non altri che Ovidio è il modello primario a cui d'Annunzio guarda in *Villa Medici*, circostanza tanto più significativa quando si voglia considerare che questo è il componimento generatore di tutta l'opera, la 'protoelegia romana' all'origine delle future altre. L'originale autografo del 16 luglio 1887 reca infatti il titolo *Elegia Romana* (seguito dal sottotitolo *Tabernaculum Dianae*), poi mutato in quello definitivo di *Villa Medici*. Percorsa da una trama di rimandi ovidiani, l'elegia è divisa in tre sezioni. La prima è occupata da sensazioni chimeriche e primaverili

che accompagnano la descrizione della villa medicea che giace muta ed estatica. Dal sommo del Belvedere, l'amata offre le labbra al poeta e il sole ferisce «quel pallor suo di neve» (v. 22). Notevole è qui la particolarità del pallore di Barbara, sul quale anche il romanziere è incline a indugiare. Non diversamente dai versi, anche in vari passi del *Trionfo* il pallore di Ippolita-Barbara è insistentemente richiamato al punto da farla sembrare «una creatura incorporea» (d'Annunzio 2013c), motivo ispiratore di «una segreta rispondenza tra l'aspetto della sera e l'aspetto dell'amata» (d'Annunzio 2013c). Nell'elegia la bellezza pallida della donna, attributo proprio della luna, si spiritualizza nella natura, animata da un sussurro «alto d'amor» (v. 23). Questo contesto di delicata elevazione spirituale culmina con la raffigurazione di Cinzia: «quasi che [...] bella ivi errasse Cintia dietro vestigia note» (v. 26) riempiendo del suo spirito i luoghi d'attorno. Qui importa rilevare che Cinzia, epiteto tipicamente attribuito a Diana, dea della caccia, è ora anche un appellativo della dea Luna, come il poeta precisa in apertura della seconda sezione: «Ben tale dea presente, cui nomano Luna i mortali, empie d'un amoroso spirito i cari luoghi» (vv. 27-8).

L'identità Cintia-Luna è un sicuro indizio che rinvia all'epistola di Leandro a Ero. È qui che Ovidio attribuisce a Luna un epiteto che la tradizione letteraria latina è solita attribuire a Diana, nata sul monte Cinto. Nel già citato brano, si è visto che il giovane, guardando la Luna, la prega di essergli propizia nell'impresa di attraversare a nuoto il mare che lo separa da Ero, visto che lei stessa scendeva dal cielo per incontrare l'amato Endimione. Il coraggioso viaggio prende così avvio sotto la tremula luce (*tremulum lumen*, *Her.* 18, v. 61, in Ovidio 1982) offertagli dalla luna e che «si fonde con la fiamma d'amore che brucia il petto di Leandro» (Ovidio 1999, 1263). L'audace giovane dalla «follia sognatrice» (Ovidio 1999, 1263) confida alla dea la mirabile bellezza di Ero. Nessuno, se non Luna e Venere, ha un volto più bello di lei. Se non crede alle sue parole, che sia lei a guardarla (*neve meis credas vocibus, ipsa vide!*, *Her.* 18, 70, in Ovidio 1982) e se, pur dopo averla guardata, continua a dubitarne, allora lei, Cinzia, è cieca (*caecum lumen*): *si dubitas, caecum, Cynthia, lumen habes* (v. 74).

Come si può vedere, Ovidio è una fonte poligenetica che raggiunge compiutamente il d'Annunzio elegiaco dei primi tempi. A questa altezza le fonti utili a sollecitare i componimenti sono gli *Amores*, le *Heroides* e l'*Ars* (meno incisive le *Metamorfosi*). Dal suo orizzonte restano esclusi, ma solo per ora, le opere dell'esilio che entrano di peso nelle elegie finali.

7. I *Tristia* e le epistole pontine sono i testi-guida che s'impongono al d'Annunzio dell'ultima stagione elegiaca, quella del 1892, trascorsa a Napoli, che costituisce l'ultimo libro della silloge. Lo spettacolo della città partenopea, mai prima veduta, lo rapisce: «la realtà ha superato tutte le mie immaginazioni», «tutta Napoli è sorta dal mare incoronata di lumi respirando come una creatura misteriosa» (lettera a Barbara del 3 settembre 1891, in d'Annunzio 2014). Un rapporto speculare lega queste elegie finali a quelle del crepuscolo del poeta augusteo. Rispetto al passato guardato con rimpianto, entrambe hanno un valore conclusivo, che riepiloga e supera il vissuto anteriore. D'Annunzio vede riflesso nelle opere dal

Ponto un superamento delle elegie giovanili del *lusor amorum*, allo stesso modo che il suo libro finale abbandona, superandoli, i motivi dei libri precedenti.

Nell'interna unità della raccolta, l'accordo con lo spirito senile di Ovidio apre una distanza che isola l'ultimo libro, rispetto al quale i primi tre, in questa chiave di lettura, costituiscono per così dire la giovinezza dell'opera. Sullo scorcio del 1892, le lettere degli amanti ci avvertono della loro dolorosa separazione. Un amore «che può bastare a tutta una vita, anche estinto» (lettera del 15 novembre 1892, in d'Annunzio 2014), dopo essere stato testimone di una grande stagione, non soltanto creativa, va concludendosi varcando una soglia: oltrepassata la quale, il poeta è ricondotto alla solitudine; mentre soffre l'inesorabile distacco dalla donna, si volge malinconicamente a Roma, città del «grande amore perduto», divenuta epicentro di rimembranze dolorose dietro le quali nascondere il desiderio di morte.

Questo è l'itinerario che assegna un valore strategicamente conclusivo al libro finale e che conduce il poeta a rapportarsi all'ultimo Ovidio per il quale la lontananza nello spazio è anche metafora della lontananza nel tempo. Il giovane d'Annunzio si rispecchia nell'anziano Ovidio vedendo in lui non solo una fonte da imitare ma quasi un suo doppio. Questo accostamento ha un rilievo quasi profetico in quanto sono anche queste elegie a certificare i più antichi presagi dell'ultimo d'Annunzio. Quasi che, attraverso il modello dell'esule latino, sul poeta non ancora trentenne si riverberi l'ombra dello scrittore notturno di là da venire che traguarderà il proprio tramonto dall'esilio del Vittoriale.

La prima delle tre elegie ovidiane è pubblicata per la prima volta (*Il Mattino*, 24-25 aprile 1892) con l'eloquente titolo *Quid melius Roma?* (tratto, dicevamo, da *Pont.*, 1, 3, 37). Promosso quest'ultimo ad epigrafe dell'intera raccolta, è sostituito con un'altra citazione pontina, *Felicem Nioben!* da *Pont.* 1, 2, 29). Il riferimento è ad un mito lacrimevole, quello della superba Niobe che, vantandosi della sua numerosa prole, irride la meno prolifica dea Latona. Per l'affronto, patisce la strage di tutti i figli ma, pur convertita in pietra dal dolore, non cessa di piangere. La funerea vicenda di Niobe è diffusamente narrata nelle *Metamorfosi*<sup>1</sup>: qui vediamo la dea, troppo audacemente proclamatasi *felix* (*Sum felix: quis enim neget hoc? Felixque manebo*, *Met.* 6, 193, in Ovidio 2000, 242), ostentare tanta presunzione da ritenere che, grazie alla sua abbondante prole, non ha nulla da temere. Tuttavia, dopo che la tragica punizione si abbatte, alla Niobe superba e impettita subentra una Niobe sbigottita e addolorata. Il repentino mutamento è registrato dall'intervento compassionevole di Ovidio che nel verso assegna all'enfatico raddoppiamento del nome l'effetto di evidenziare la distanza che separa la vecchia dalla nuova Niobe, quanto diversa ora da quella che era: *Heu quantum haec Niobe Niobe distabat ab illa* (v. 273). L'epistola dal Ponto assume Niobe a esempio di felicità perduta, richiamata da quello stesso aggettivo chiave, *felicem*, che nell'elegia di d'Annunzio sembra suggerire emblematicamente

<sup>1</sup> Evidenti segni di lettura percorrono il racconto nell'edizione parmense del 1806 (traduzione di Clemente Bondi) nella biblioteca del Vittoriale.

la stessa dolorosa sorte che ha colpito Ovidio, anch'egli, come la mitica madre compatita nelle *Metamorfosi*, tanto diverso da quello che era stato un tempo. Ne abbiamo conferma anche in questo verso autoriflessivo che compiangere la propria *fortuna*, lieve un tempo, ora degna di pianto: *flendaque nunc, aliquo tempore laeta fuit* (*Trist.* 1, 1, 122, in Ovidio 1982).

Dopo una coppia di aggettivi petrarcheschi – «triste e pensoso» –, all'esordio del componimento i versi salutano in Ovidio il glorioso precettore d'amore sul cui capo «cinser gli Amori corone» e che riassumono i motivi che nei *Tristia* hanno rappresentato l'insistita cifra simbolica del suo dolore. Lo attestano esemplarmente i versi iniziali sopra citati che individuano subito i temi e le immagini più ricorrenti: il «getico lido» – si ricorderà (v.1) – traduce alla lettera l'espressione frequentemente menzionata da Ovidio per indicare la sponda del Mar Nero su cui sorge la città di Tomi; il sinestetico «feroce mare» che «urla» (v.1) (più oltre – v. 20 – «ulula») rinvia a quello che, con sapiente ricorso alla *variatio*, Ovidio volta a volta rende con vivide immagini, efficaci per illustrare l'asprezza dei luoghi che gli sono ostili; il capo che «biancheggia» (v. 3), ripreso più oltre dall'«inerte vecchiezza» (v. 9) sovrapponibile a *iam subeunt anni fragiles et inertior aetas* (*Trist.* 4, 8, 3), ripropone con immediatezza i continui riferimenti all'ingravescente vecchiaia che rinviano tanto più sottilmente alla giovinezza in quanto ne sono la negazione; la «grande ira d'Augusto» (v. 4) addita il ricordo del sintagma *Caesaris ira* ridondante in tutto il lessico della relegazione (Di Giovine 2020, 147); spicca a definire il fato quel «ferreo» (v. 3), collocato deliberatamente in principio di verso in uno dei rari casi in cui il distico dannunziano produce una spezzatura: il vocabolo rivela la profonda competenza del d'Annunzio lettore di Ovidio, poiché *ferreus*, che nei *Tristia* ha una sola occorrenza in *ferrea sors vitae difficilisque premit* (*Trist.* 5, 3, 28, in Ovidio 1982), è uno degli aggettivi che più frequentemente connotano il lessico precativo delle *Heroides*: per le eroine, infatti, i loro uomini, sordi alle invocazioni, sono ferrei, termine esprimente la durezza inflessibile del ferro che, per metonimia, significa anche «pugnale» e quindi implica il dolore acuto che l'arma infligge. «Inutilmente» (v. 7) registra l'inermità dell'attesa per un gesto di clemenza di Augusto. L'avverbio si ripete in formula speculare nel verso seguente e riproduce la volontà rassegnata e consapevole del desiderio inappagato che Ovidio più volte affida al gelido *frustra*. Non a caso per d'Annunzio l'attesa 'inutile' prefigura la certezza dell'unica possibile attesa, quella che precipita l'esule verso la morte reale dopo la morte metaforica già compiutasi nell'esilio, inteso come abolizione della vita nella sua pienezza.

Il verso «flebile il carme sale per cieli immiti» (v. 11) ridonda dell'aggettivo che ricopre la funzione primaria di riconquistare l'elegia, come si diceva, al suo originario valore di poesia lacrimevole che accomuna il dolore dell'esule a quello delle sue *Heroides*. Tre distici occupano la traduzione esatta del supremo e irrealizzabile ottativo di Ovidio che vorrebbe aspirare ad essere pietra (*ille ego sum, frustra qui lapis esse velim*, *Pont.* 1, 2, 34, in Ovidio 1982) quale è Niobe, felice pur nella sciagura, poiché, fatta pietra, ha perso la sensibilità al dolore. La traduzione letterale, così incorporata al componimento di d'Annunzio da es-

serne quasi indistinguibile, è il passaggio culminante che porta a compimento la sutura tra sé e Ovidio.

Il *topos* dell'esule si intreccia al rimpianto nostalgico di Roma nell'elegia che al suo primo apparire costituiva la seconda sezione di *Quid melius Roma?*. Divenuto un componimento autonomo in ogni edizione della raccolta con il titolo *Ave Roma*, l'elegia riconduce alla propria vicenda i temi e le figure tesaurizzati in *Felicem Nioben!*. Secondo una simmetria certo non casuale, «pensoso di te» (v. 1) raddoppiato in chiasmo, si allinea al «pensoso» Ovidio del precedente esordio. Anche lui esule, d'Annunzio deplora la sua condizione con formule che ripronunciano il lamento originario del poeta latino («lugubre è il mio perire» [...] «stanca è la carne e spira già l'anima»)<sup>2</sup>. Sebbene il lamento da cui ha origine il paragone con l'antico esule non possa vedere accomunati il Ponto e il golfo di Napoli, non per questo la sua condizione è men dolorosa. Attraverso l'esempio del «poeta latino mio conterraneo» (d'Annunzio 2013e), il passato con le sue memorie si solleva e acquista rilievo sul presente. Novello Ovidio, gli è impossibile ricongiungersi ai giorni romani che si ritirano in una distanza che è temporale e spaziale a un tempo. Al cospetto di un paesaggio sereno sotto il quale «più duro è l'esilio a tal cuore / cui più nessuna cosa che amò rimane» (vv. 9-10), la voce elegiaca si strugge di desiderio e di rimpianto. Il poeta è estenuato dalla lontananza che ha generato l'irrimediabile perdita della pienezza di vita riassunta in Roma e nell'amata. Perse l'una e l'altra, egli non ritrova in sé se non i contorni della sua «Ombra» (così si definisce al verso 12) che, in assenza del «perduto bene» (v. 4), ne ricostruisce l'interna immagine: «[Roma] quale nell'ansiosa notte l'anima mia la vede» (*Congedo*, v. 14, in d'Annunzio 2013). Questa memoria desiderativa – giova ripeterlo – contiene i presagi del futuro scrittore notturno. La salutatione finale di Roma, invocata da chi anela a trovarvi la morte, ha il tono elevato e solenne di certe formule augurali della latinità augustea: in «Ti vegga da lungi più grande / d'ogni più grande cosa il morituro» (*Ave Roma*, vv. 21-2, in d'Annunzio 2013b), il classicismo ovidiano di d'Annunzio si intona all'enfasi celebrativa di timbro oraziano (*Possis nihil urbe Roma/ viscere maius, Saec.*, vv. 11-2, in d'Annunzio 1982, 1016).

Allo spirare dei *Tristia*, il tema del rimpianto va perpetuandosi in una serie reiterata di formule sospese tra sospiri e lasciti estremi, quasi che il poeta non sappia risolversi al congedo. Nelle *Elegie romane* lo stesso tema si sublima nell'elegia finale (*Congedo*) che assomma in sé le cadenze della muta malinconia del commiato di Ovidio. Non a caso, per la prima uscita sulla *Tavola Rotonda* di Napoli (15 maggio 1892), d'Annunzio aveva premesso in epigrafe *Tu tamen i pro me, tu, cui licet, aspice Romam!* (tratto da *Trist.* 1, 1, 57, in Ovidio 1982) poi espunto nelle edizioni della raccolta.

Il congedo estremo delle *Elegie* non esplicita mai il nome di «Publio Ovidio» come nei precedenti componimenti; tuttavia l'antecedente è riconoscibile con

<sup>2</sup> Quasi identico a «La carne è stanca e l'anima già spira» in uno dei *Madrigali notturni* usciti nel 1888 sul *Fanfulla della Domenica* e poi raccolti in *La chimera* (1890) con il titolo *Tristezza d'una notte di primavera*, III, 8.

tutta immediatezza sin dall'esordio che si apre con lo stesso espediente (di larga e codificata fortuna) impiegato da Ovidio nel primo verso dei *Tristia*, quello di rivolgersi al libro personificato perché, messaggero del poeta, vada a Roma in sua vece. La preminenza assegnata al vocativo «Libro», in posizione inaugurale all'inizio del distico: «Libro, tu Roma nostra vedrai» (v. 1) corrisponde all'identico vocativo ovidiano nell'incipit dei *Tristia: Parve - nec ivideo - sine me, liber, ibis in urbem* (v. 1, in Ovidio 1982).

Rafforzato dal futuro in funzione conativa «vedrai», è trasparente allusione al futuro *ibis* contiguo a *liber* dell'archetipo latino. L'ovidiano d'Annunzio affida al libro diletto, a parziale risarcimento del dolore e della sorte patite dall'esule, il compito consolatorio di recare alla città amata lo struggente desiderio del ritorno a Roma («il desio che distrugge / l'esule, e il van rimpianto», *Congedo*, vv. 3-4, in d'Annunzio 2013b). Nel dannunziano «desio che distrugge» si impone tutto il carattere ottativo di *desiderium* che nei *Tristia* è ricondotto al significato originario e privativo (*de-sidus*) di desiderare, inteso come «cessare di vedere, constatare o rimpiangere l'assenza»<sup>3</sup>; da qui *desiderium* si determina come *rimpianto* che, cessando di vedere ciò che *desidera*, se ne strugge senza tregua.

Il libro di d'Annunzio, come quello di Ovidio, non può gravarsi di tutto il peso delle cose che il poeta avrebbe in animo di dire, perciò non può che contenerne una parte: «Sol chiusi in te, o Libro, dell'anima mia qualche parte. Va, senza gioia» (vv. 7-8, in d'Annunzio 2013b), esortazione non dissimile a: *et si quae subeunt, tecum, liber, omnia ferres, / sarcina laturo magna futurus eras* (*Trist.* 1, 1, 125-26, in Ovidio 1982). «Va, senza gioia» il cui imperativo si gemina in anafora al verso seguente («Va, dunque. Roma nostra vedrai» v. 9), si allinea in simmetria con le cadenze iussive dell'archetipo ovidiano: *vade, sed incultus* (*Trist.* 1, 1, 3, in Ovidio 1982), *vade, liber* (v. 15). L'accumulo delle incalzanti formule imperative ed esortative distribuite nella prima elegia dei *Tristia* – *habe, geras, memento, i, aspice, intrato, dic, adi, videto, propera* – funzionali all'andamento vocativo dell'apostrofe, procedono in parallelo ai numerosi termini appartenenti alla sfera semantica del «vedere»: *inspice, circumspice, aspicias* e, più di tutti, *videbis*. In particolare, da *videbis* d'Annunzio ricava l'insistente «vedrai» («tu Roma nostra vedrai», «Roma nostra vedrai», «la vedrai da' suoi colli», «tu la vedrai»). Al pari di Ovidio, anche d'Annunzio sottolinea il valore compensatorio che acquista la facoltà data al libro di 'vedere' Roma: per un esule lontano, privato della patria, la vista di Roma è la sola che possa garantirgli un estremo contatto e compensare la perdita dei luoghi un tempo amati e vissuti che, essendogli irraggiungibili, sono perciò anche intangibili. Lo attesta esemplarmente il verso 13 in cui l'uso di «vedere» in poliptoto rivela l'antitesi insanabile tra passato e presente: «la vedrai qual gli occhi la videro miei».

A saldare il rapporto tra elegie moderne e classiche arriveranno – fatto unico in d'Annunzio – due traduzioni in latino: nel 1897, a cura di Annibale Tenneroni (sette elegie, edizioni Treves) e nel 1905, a cura di Cesare de Titta (in oc-

<sup>3</sup> «Cesser de voir, constater [ou regretter] l'absence de»; cfr. Ernout, Meillet 2001, 624.

casione della seconda edizione della silloge, Libreria Editrice Lombarda). Un neolatino tutto di marca ovidiana che risponde a una necessità intrinseca alle *Elegie romane*: quella di essere significate dalla traduzione latina, in piena coerenza con la loro prima concezione che le vede preformate dalla lingua classica. La compresenza di italiano e latino, è vero, non dà luogo a un bilinguismo d'autore, giacché non è d'Annunzio a tradurre sé stesso. Si istituisce tuttavia un fecondo circuito interlinguistico che promuove il ritorno dell'italiano alla lingua-fonte, a riprova del fatto che l'elegia dannunziana si interiorizza nel latino ovidiano, assimilando al suo interno le forme e la metrica del sistema linguistico di riferimento e, come tale, rendendosi traducibile. La lingua dei due traduttori opera all'interno di un sistema già consolidato, entro il quale può attingere al serbatoio noto di un vocabolario letterario già prefigurato – s'è visto – nei distici dannunziani. I due traduttori pertanto hanno tutto l'agio di allinearsi a una precisa lingua letteraria che, per la via aperta dalla silloge, risulta già codificata dalla tradizione. Sospinte dall'autorità del modello classico, entrambe le versioni ritrovano nell'archetipo latino le costanti ovidiane rievocate nelle elegie di d'Annunzio.

Il predominio tematico della tristezza, per esempio, attraversa con deliberata monotonia il tessuto lessicale delle opere pontine, una costante che Ovidio lascia affiorare in un flusso ininterrotto delineato dai *Tristia* alle *Epistulae*, se è vero che, all'avvio della raccolta epistolare, il poeta precisa che, sebbene il titolo non nomini la tristezza, l'opera non è per questo meno triste della precedente (*invenies, quamvis non est miserabilis index, / non minus hoc illo triste, quod ante dedi, Pont. 1, 1, 15-6*, in Ovidio 1982). Nella traduzione dei due latinisti, *tristis* acquista una maggiore forza allusiva in associazione al verbo *pereo* che, attraendo le elegie neolatine nella malinconia del commiato, lega le sorti di d'Annunzio a quelle di Ovidio e riassume il senso finale di perdita e di abbandono comune a entrambi. Sia per il poeta classico che per il moderno la tristezza è la condizione che forgia la materia stessa del poetare. La poesia triste, in quanto tale, richiama per contrasto la letizia perduta del passato, contrasto che emerge efficacemente nello stridente chiasmo, variato dal poliptoto, di questo esametro nell'epistola indirizzata a Bruto: *Laeta fere laetus cecini, cano tristia tristis* (*Pont. 3, 9, 35*, in Ovidio 1982). Tra rassegnazione e struggimento, tanto profonda deve essere stata l'impressione suscitata nel partecipe lettore ovidiano che l'intero verso è incorniciato con un ampio segno a matita in un volume oggi conservato al Vittoriale (Ovidio 1889).

Di fatto con il neolatino delle *Elegie* si chiude un altro ponte con la tradizione latina e si riafferma quel principio che – si ricordava in avvio di questo scritto – è posto a norma fondante dal d'Annunzio modernizzatore dell'antico: la bellezza nuova del presente non può che nascere come rigenerazione di quella antica, in un gesto di 'ri-creazione' che dà forma al moderno. Tante volte farà udire questo principio chi si è appropriato vittoriosamente del passato augusteo, al punto che un giorno ritroveremo lo stesso imperativo estetico nelle pagine remote del *Libro segreto*, «far della vetustà nota una modernità ignota, una invenzione novissima» (d'Annunzio 2013e).

## Riferimenti bibliografici

- Andreoli, Annamaria. 2002. *Cose dell'altro mondo. Pirandello e Dante*. Roma: Salerno.
- Briganti, Alberto. 1990. "Il metro delle Elegie romane." In *D'Annunzio a Roma*. Atti del convegno (18-19 maggio 1989), 17-26. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani.
- D'Annunzio, Gabriele. 1982. *Versi d'Amore e di Gloria*, vol. I, a cura di Annamaria Andreoli, e Niva Lorenzini. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele. 2013a (1889). *Il piacere*, a cura di Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori. Edizione digitale.
- D'Annunzio, Gabriele. 2013b (1892). *Elegie romane*, a cura di Niva Lorenzini. Milano: Mondadori. Edizione digitale.
- D'Annunzio, Gabriele. 2013c (1894). *Trionfo della morte*, a cura di Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori. Edizione digitale.
- D'Annunzio, Gabriele. 2013d (1921). *Notturmo*, a cura di Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori. Edizione digitale.
- D'Annunzio, Gabriele. 2013e (1935). *Libro segreto*, a cura di Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori. Edizione digitale.
- D'Annunzio, Gabriele. 2014. *Lettere d'amore a Barbara Leoni*, a cura di Federico Roncoroni. Milano: RCS. Edizione digitale.
- Di Giovine, Carlo. 2020. *Metafore e lessico della relegazione. Studio sulle opere ovidiane dal Ponto*. Roma: Deinotera.
- Ernout Alfred, e Antoine Meillet. 2001 (1959). *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire de mots*. Paris: Klincksieck.
- Mariotti, Scevola. 2000. *Scritti di filologia classica*. Roma: Salerno.
- Ovidio. 1889. *Tristia. Ibis. Ex Ponto libri. Fasti*, edidit R. Merkel. Lipsia.
- Ovidio. 1982. *Opere*, vol. I, a cura di Adriana Della Casa. Torino: UTET. Edizione digitale.
- Ovidio. 1991. *L'arte di amare*, a cura di Gianluigi Baldo, Lucio Cristante, e Emilio Pianezzola. Roma-Milano: Valla-Mondadori.
- Ovidio. 1999. *Opere*, vol. I, *Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio*, a cura di Paolo Fedeli. Torino: Einaudi.
- Ovidio. 2000. *Opere* vol. II, *Le metamorfosi*. Torino: Einaudi.
- Paratore, Ettore. 1966. *Studi dannunziani*. Napoli: Morano.
- Paratore, Ettore. 1990. "Le visioni di Roma nel *Piacere*." In *D'Annunzio a Roma*. Atti del convegno (18-19 maggio 1989), 163-58. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani.