

ALESSANDRA DI MEGLIO, *Notulae di lettura: echi ovidiani ne Il piacere di d'Annunzio*

Una breve premessa

La concomitante ricorrenza del bimillenario della morte di Ovidio e dell'ottantesimo anniversario della scomparsa di d'Annunzio dà modo di accostare le figure dei due autori, per analizzarne alcuni elementi di profonda analogia.

Entrambi abruzzesi, notoriamente vicini per ispirazione, fervore e per talento immaginifico, d'Annunzio e Ovidio sono portatori di similitudini riscontrabili nelle già note affinità tra le *Metamorfosi* e *l'Alcyone*, evidenti sia nelle tematiche paniche, affrontate da entrambi, che nella sensualità delle immagini evocate. Il patrimonio mitologico ovidiano, criticato nel Medioevo e nell'Ottocento romantico, poi risorto durante l'età neoclassica e decadente, si rivela per d'Annunzio fonte di costante ispirazione, talvolta manifesta, talvolta occulta ma comunque deducibile. Come afferma Pietro Gibellini, «l'*auctor* latino di d'Annunzio è indiscutibilmente Ovidio, delle cui opere si conservano al Vittoriale trentasette edizioni in latino, italiano, francese e tedesco, tra cui sei cinquecentesche e otto stampe seicentesche, edizioni spesso costellate di segni di lettura»¹. Riferimenti intertestuali al poeta sulmonese emergono, anche se solo accennati, fin dalla prima produzione di d'Annunzio, quasi a confermare le accuse di cleptomania un tempo così comuni presso la critica dannunziana più ingenerosa². Certo è che anche ne *Il piacere*, in cui confluiscono schemi classici e moderni, contenuti sacri e profani, l'autore si ispira a modelli vari³, tra cui

¹ Gibellini (2018), p. 38.

² Maurevert (1922), pp. 247-257. Cfr. anche Giacon Hermosilla (1985), p. 211.

³ Roncoroni (1995), pp. XVIII; LXXVIII-LXXIX.

– e *in primis* – ad Ovidio, che sottopone a un processo di trasformazione e di adattamento, reinterpremandoli e rinnovandoli.

Il presente contributo – che più che un articolo è una suggestione e una nota di lettura – intende indagare l’influenza del modello ovidiano sulla produzione letteraria di d’Annunzio e in particolare sulla stesura de *Il piacere*. Dall’analisi comparativa delle *Metamorfosi* e del romanzo, sono emerse, infatti, molteplici interpretazioni, che hanno dato adito a riflessioni psicologiche e letterarie inaspettate e che hanno evidenziato come Ovidio sia presente non solo nella produzione in versi del poeta vate, ma anche in quella in prosa. Il dubbio che alcune analogie del romanzo – con gli episodi mitici di Apollo e Dafne, Narciso ed Ermafrodito – siano una suggestione letteraria dell’autore, è senza dubbio lecito; tuttavia, supporre che la corrispondenza sia in realtà una deliberata scelta dannunziana, cambia la prospettiva del lettore e la sua interpretazione dell’opera.

Questa nota di riflessione si soffermerà, quindi, sugli echi ovidiani contenuti ne *Il piacere*, analizzando una serie di esempi testuali tratti da Ovidio e da d’Annunzio, con l’intento di sottolineare la comunanza profonda tra i due autori e dimostrare come, mediante percorsi diversi, si proponano il medesimo scopo: l’indagine dell’animo umano.

Elena Muti e Andrea Sperelli: novelli Dafne e Apollo

Pubblicato nel 1889 per l’editore Treves, *Il piacere* è il primo dei tre romanzi del *Ciclo della Rosa* ed è, di fatto, la traduzione letteraria del culto del piacere erotico ed estetico di cui il protagonista, Andrea Sperelli, – *alter ego* di d’Annunzio – è rappresentante di rilievo. Il romanzo si apre con l’immagine di Andrea che, dopo due anni di silenzio, attende a *buen retiro* l’arrivo della vecchia amante, Elena Muti, all’epoca della narrazione, sposata con l’inglese Lord Heathfield. Nonostante le speranze del protagonista di riacciare l’antica relazione con la donna, l’incontro si conclude tristemente con la loro separazione e la dichiarazione di Elena di voler condividere con Andrea solo una profonda amicizia.

Sebbene la storia dei due amanti non abbia apparentemente nulla in comune con il poema ovidiano, il confronto delle *Metamorfosi* con *Il piacere*, suggerito dal romanzo stesso, ne mette in realtà in evidenza alcuni salienti punti di contatto. Non è un caso, infatti, che Ovidio compaia già nelle prime pagine dell’opera, quando d’Annunzio descrive l’abitazione

di Andrea e le sottocoppe «ornate d'istoriette mitologiche da Luzio Dolci, [...] ove sotto le figure erano scritti in carattere corsivo a zàffara nera esametri di Ovidio»⁴. Né è un caso che l'iniziale traccia ovidiana si combini, poco dopo, con il ricordo di Elena dinanzi al camino dove era solita accumulare pezzi di legno e dove il suo corpo supino «aveva le estremità un po' correggesche, le mani e i piedi piccoli e pieghevoli, quasi direi arborei come nelle statue di Dafne in sul principio primissimo della metamorfosi favoleggiata»⁵. È questa la prima e importantissima similitudine che d'Annunzio istituisce tra Elena e Dafne, tra Andrea ed Apollo, tra sé e Ovidio, e che, anche se indirettamente, suggestiona la lettura dell'intera opera.

Nel ricordare il loro primo incontro, Andrea immagina Elena a cena dalla marchesa d'Ateleta, quando la vede, per la prima volta, avvolta in un mantello foderato di pelliccia nivea, che le si abbandona intorno al busto, lasciandole scoperte le spalle e dando risalto al collo, poi alla nuca e ai capelli avvolti in una spirale, trattenuti da forcine gemmate⁶. La vista delle braccia accende «ancora più ne' sensi del giovane la brama, per la singolar procacità che il nudo femminile acquista allor quando è mal celato da una veste folta e grave», mentre i capelli e le altre parti anatomiche esercitano un potere seduttivo sull'*amator* che, rivolto un intenso sguardo ad Elena, ne immagina il corpo simile a quello della Danae di Correggio⁷.

Anche Apollo – nel noto passo delle *Metamorfosi* – è sedotto dal fascino di Dafne e dai lineamenti del suo corpo, e se i capelli scomposti, gli occhi, le labbra, poi le dita, le mani, i polsi e le braccia «scoperte più che a metà» suscitano in lui brama di possesso, sono «le parti nascoste» del corpo della ninfa che il dio «immagina più attraenti»⁸.

In entrambi i casi il desiderio passa attraverso il canale dello sguardo⁹: Andrea si innamora all'istante di Elena, tant'è che arriva a dire: «Ecco la *mia* donna»¹⁰, allo stesso modo

⁴ d'Annunzio (2016) [prima ed. 1995], p. 8.

⁵ *Ivi*, p. 9.

⁶ *Ivi*, p. 49.

⁷ d'Annunzio (2016), p. 65: «Lo sento, anzi, lo veggio, dalla forma delle vostre mani, [...] Non immaginate voi dal fiore la intera figura della pianta?»

⁸ *Ov. met.* 1, 500-501: *laudat digitosque manusque/bracchiaque et nudos media plus parte lacertos.*

⁹ Rosati (2018), pp. 325-326.

¹⁰ d'Annunzio (2016), p. 48.

Apollo «arde d'amore e brama l'unione con Dafne appena vista, e spera d'avere ciò che desidera»¹¹.

Per un Esteta come Andrea – e come d'Annunzio in questa prima fase – sono gli occhi che attivano il desiderio e provocano l'amore¹², la cui potenza ha una matrice già in Ovidio, in cui più volte la vista è citata come veicolo di passione¹³. Nei due autori, sia la donna della raffinata società romana perfettamente adornata, sia la ninfa dai capelli scarmigliati dalla bellezza disadorna e irresistibile, ostentano il desiderio di lasciarsi guardare mettendo in risalto il ruolo centrale che spetta allo sguardo. Il *cultus*, inteso come 'cura del corpo'¹⁴, rappresenta per Ovidio una componente imprescindibile del modello femminile, ed elegge il poeta sulmonese a primo vero Esteta della letteratura. L'*habitus* parziale della ninfa – come parziale è la vista del corpo di Elena – attiva nel dio una creatività immaginifica che completa ciò che non gli è dato vedere, stimolandone, secondo Gianpiero Rosati, la fantasia erotica, di cui il dio si ripromette di godere. «Potremmo dire che Ovidio inventa il tempo del desiderio, un tempo che va oltre il presente e anticipa quel che ancora non c'è ma che il soggetto desiderante vede nella fantasia, superando i limiti del tempo fisico»¹⁵, tempo che anche d'Annunzio adopera nel romanzo.

Charles Segal ha messo in luce come la centralità del corpo femminile – e del corpo in generale –, quale oggetto sessualmente determinato, sia ravvisabile soprattutto nelle *Metamorfosi*¹⁶. La relazione tra soggetti, secondo Segal, è principalmente e inizialmente in termini visivi: lo scambio reciproco di sguardi, infatti, suscita tensione e attrazione portatrici di libido e possesso. È ad esempio la vista del corpo di Dafne che accende il desiderio di Apollo (*met.* 1, 474), come è il riflesso di Narciso che incanta il ragazzo (*met.* 3, 426), così come è l'apparizione di Ermafrodito che seduce Salmace (*met.* 4, 346-351). Come «Febo arde

¹¹ Ov. *met.* 1, 490-491: *Phoebus amat visaeque cupit conuvia Daphnes, / quodque cupit, sperat, ...; cfr. anche 474: ...protinus alter amat.*

¹² d'Annunzio (2016), p. 28: «Andrea, seduto da presso, la guardava con gli occhi un poco socchiusi, bevendo per le pupille il fascino voluttuoso che nasceva da lei».

¹³ Ov. *met.* 1, 588: *viderat a patrio redeuntem Iuppiter illam; 3, 416-417: ...visae conreptus imagine formae/spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod unda est; 4, 315-316: Et tunc quoque forte legebat, / cum puerum vidit visunque optavit habere.*

¹⁴ *Cultus* in Forcellini, (s.v.), p. 909: *praecipue vero dicitur de vestitu atque ornatu corporis.*

¹⁵ Rosati 2012, p. 206.

¹⁶ Segal (2005), XV-CI.

d'amore e brama l'unione con Dafne appena vista»¹⁷, così Andrea gioisce e brama di possedere Elena dopo il loro primo incontro in casa della marchesa¹⁸.

È presente nel romanzo quel meccanismo psicologico che è stato individuato e messo a fuoco da un importante studioso del secondo Novecento, René Girard, che ha descritto, in opere di fondamentale importanza¹⁹, come il desiderio erotico sia un 'prodotto di imitazione' e non un sentimento autonomo e soggettivo che lega soggetto e oggetto: l'uomo, secondo Girard, si innamorerrebbe perché influenzato da un modello, forse inconscio, che ha mutuato da qualcun altro, interiorizzandolo. Questo meccanismo è già presente in Ovidio, quando Paride dice di Elena che prim'ancora di conoscerla già la desiderava per via della fama che la precedeva²⁰, o quando il poeta riferisce che si desidera ciò che è protetto, perché «è la stessa custodia che chiama il ladro»²¹. Analogamente a quanto teorizzato da Girard, anche Andrea ha di Elena un'immagine predefinita, un fascino anticipatorio che le parole della marchesa d'Ateleta hanno contribuito ad alimentare quando gli raccomanda di premunirsi contro la malia di quella donna interessante e fatale²²; allo stesso modo Elena suscita l'interesse di Andrea non solo per la sua eleganza e straordinaria bellezza, ma anche perché è desiderata da tanti – il *nomen omen* pone di fronte all'inevitabile correlazione tra lei e l'Elena omerica – ed è corteggiata da uomini che la rendono donna ancor più desiderabile agli occhi dell'Esteta.

Anche Dafne è, tra tutte, la ninfa più ambita, «molti» infatti, «aspiravano [a lei], ma essa schivando i corteggiatori, inesperta e intollerante dell'amore, si aggira per il boschi impervii, e non si cura di sapere che cosa sia Imene, cosa Amore, cosa il matrimonio»²³. Proprio tale

¹⁷ Ov. *met.* 1, 490-491.

¹⁸ d'Annunzio (2016), p. 48.

¹⁹ Girard (1981). Cfr. anche Girard (1998).

²⁰ Ov. *epist.* 16, 35-38: *Te peto, quam pepigit lecto Venus aurea nostro;/ te prius optavi quam mihi nota fores*: voglio te, che mi fosti promessa dall'aurea Venere, te che ho desiderato prima ancora di conoscerti; la prima ferita d'amore me la procurò la tua fama.

²¹ Ov. *am.* 3, 4, 25-27: *Quidquid servatur cupimus magis, ipsaque furem/ cura vocat; pauci, quod sinit alter, amant./ Nec facie placet illa sua, sed amore mariti*: «ciò che è protetto è quel che vogliamo di più, è la stessa custodia che chiama il ladro;/ amano in pochi quello che gli altri concedono./ Non perché bella una donna piace, ma perché il marito la ama».

²² d'Annunzio (2016), p. 49: «- Bada di non mancare, Andrea, domani. Abbiamo tra gli invitati una persona *interessante e fatale*. Premunisciti però contro la malia... Tu sei in un momento di debolezza».

²³ Ov. *met.* 1, 478-480: *Multi illam petiere, illa aversata petentes/ inpatiens expersque viri nemora avia lustrat/ nec, quod Hymen, quid Amor, quid sint conubia, curat*.

ritrosia e la conseguente fuga la rendono ancora più attraente e desiderabile agli occhi del dio. Apollo allora la prega di fermarsi²⁴ ma la ninfa continua la sua corsa finché non si trasforma in albero; allo stesso modo il rinato amore di Andrea lo spinge a pregare invano Elena di restare, di non abbandonarlo, ma la donna non cede e gli oppone resistenza apparendo agli occhi dell'Esteta più seducente ora che «la certezza del possesso gli sfuggiva»²⁵, tanto che «gli pareva una donna nuova, non mai goduta, non mai stretta»²⁶. L'idea che qualcun altro possa possederla, che altre mani possano toccarla e altre labbra baciarla, provocano in Andrea una smania che lo invade²⁷.

È chiaro che il sottotesto – o meglio, il metatesto letterario – da cui attinge d'Annunzio sono le *Metamorfosi* di Ovidio. I personaggi entrano sulla scena sotto forma di entità mitologiche, inseriti in una sfera atemporale e atemporale, che si esplica in descrizioni oniriche, in cui il presente e il passato di Andrea si dissolvono²⁸ ed Elena diviene «per la transfusione d'un'altra vita, una creatura diafana, leggera, fluida, penetrata d'un elemento immateriale, purissima»²⁹, quasi «deificata dall'amante, come l'Isotta riminese nelle indistruttibili medaglie che Sigismondo Malatesta fece coniare in gloria di lei»³⁰.

L'accostamento di atmosfere mitiche accanto a quelle reali trasforma il romanzo dall'interno creando un dinamismo prodotto dall'alternanza di queste dimensioni. La deificazione dei personaggi e il loro contestuale ingresso in una dimensione remota, ma

²⁴ *Ov. met.* 1, 504-505: «*Nympha, precor, Penei, mane! Non insequor hostis;/ nympha, mane!*»

²⁵ *Ivi*, p. 29.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 30: «Altri ora la possiede» pensava Andrea, guardandola. «Altri mani la toccano, altre labbra la baciano». E, mentre egli non giungeva a formar nella fantasia l'immagine dell'unione di sé con lei, vedeva nuovamente invece, con implacabile precisione, l'altra immagine. E una smania l'invadeva, di sapere, di scoprire, d'interrogare, acutissima.

²⁸ *Ivi*, p. 32: «Talvolta, anche a somiglianza d'uno di que' sogni che si dileguano su l'alba, tutto il suo passato, tutto il suo presente si dissolvevano; si distaccavano dalla sua coscienza e cadevano, come una spoglia fragile, come una veste vana».

²⁹ *Ivi*, p. 104.

³⁰ *Ivi*, p. 114. Cfr. anche pp. 66-67: «Ed Elena si sentiva dalla voce di lui prendere come in una rete e trarre fuori della vita che movevasi a torno; 88: Ella non era più né la donna seduta alla mensa degli Ateleta, né quella al banco delle vendite, né quel la diritta un istante sul marciapiede della via Sistina. La sua bellezza aveva ora un'espressione di sovrana idealità, che meglio splendeva in mezzo alle altre dame accese in volto dalla danza, eccitate, troppo mobili, un po' convulse». Cfr. anche *ivi*, p. 28: «Le sue mani bianche e purissime avevano nel muoversi una leggerezza quasi di farfalle, non parendo toccare le cose ma appena sfiorarle; dai suoi gesti, dalle sue mani, da ogni lieve ondulamento del suo corpo usciva non so che tenue emanazione di piacere e andava a blandire il senso dell'amante».

concreta, carnale e sensuale, sottopongono l'opera a una nuova lettura che ne muta la storia³¹: da tangibile segmento di vita, tra salotti e connubi d'amore, a malcelati rimandi mitici, in particolare ovidiani, che anche se non letterali, sono sottesi alla singola scena e visibili al lettore, che intuisce la presenza di un menu letterario tipico dannunziano.

La complessità dei personaggi descritti è particolarmente manifesta in Elena. La *femme fatale* della letteratura dannunziana diviene tridimensionale grazie all'intersezione di tre piani: quello letterario, che rinvia a Ovidio – dopo l'iniziale confronto tra Elena e Dafne, che instaura tra le due un'inevitabile correlazione –; quello artistico, per le caratteristiche fisiche della donna: bianca, pallida e marmorea, simile a una statua o a un dipinto³²; e quello umano, carnale e sensuale. Elena è la Dafne ovidiana che prende vita e che di fronte all'amante che la implora di restare, va via, perché donna nuova e mutata. La 'caccia erotica' termina e l'amante, incapace di rassegnarsi, si chiude nel proprio silenzio.

L'elemento descrittivo che spesso ricorre a segnare simbolicamente il passaggio – o la metamorfosi – dalla seconda alla terza dimensione è il 'velo' che copre il volto di Elena³³.

La funzione del velo non è più soltanto estetica ma assurge ad elemento simbolico e psicologico: esso segna la trasformazione del personaggio da donna irraggiungibile e impenetrabile – «Elena taceva, avvolta nell'ampio mantello di lontra, con un velo su la faccia, con le mani chiuse nel camoscio»³⁴ – a donna umana, amante, preda di impulsi che riesce a frenare, anche se a fatica, in occasione dell'incontro con Andrea. L'atto di sollevare il velo provoca nel personaggio un cambiamento importante: la sua metamorfosi da creatura inumana, remota e mitica, a donna reale, preda di impulsi e fragilità carnali, che l'allontanano repentinamente dall'immagine eroica e leggendaria offerta da Andrea, rendendola, al contrario, profondamente umana³⁵. Infatti, appena tolto il velo, dopo essersi

³¹ *Ivi*, p. 95: «Ogni nozione della realtà fuggiva dal suo spirito. Gli pareva d'avere, un tempo, pittoricamente o poeticamente immaginata una simile avventura d'amore, in quello stesso modo, con quello stesso apparato, con quello stesso fondo, con quello stesso mistero; e *un altro*, un suo personaggio immaginario, n'era l'eroe. Ora, per uno strano fenomeno fantastico, quella ideal finzione d'arte confondevasi col caso reale».

³² *Ivi*, p. 9. Cfr. anche pp. 65; 90.

³³ *Ivi*, pp. 10; 24; 26; 31; 36; 38; 39; 100.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Cfr. *ivi*, p. 39: «Quando Elena lascia *buen retiro* dimentica il portabiglietti che Andrea le riconsegna prontamente, allora con l'orlo del velo che le giunge fino al labbro superiore lasciando tutta libera la bocca, Elena dice all'ex amante: «*give me a rose*»³⁵, che ricorda la vecchia Elena. Il suo volto ora è tutto coperto tranne

coperta il viso con la nuda mano di colore alabastro rosato³⁶ per l'eccessivo calore del fuoco, di fronte all'amante Elena capisce che non ha coscienza esatta del momento, né la sicurezza di sé e «pur tentando uno sforzo non riusciva a riafferrare il suo proposito, a raccogliere le sue intenzioni, a riprendere la sua volontà [di rinunciare ad Andrea]. D'innanzi a quell'uomo a cui un tempo l'aveva stretta una così alta passione, in quel luogo dove ella aveva vissuto la sua più ardente vita, sentiva a poco a poco tutti i pensieri vacillare, dissolversi, dileguarsi»³⁷.

La metamorfosi non riguarda il solo personaggio femminile, ma anche quello maschile, sebbene con una differenza: quando Elena entra in casa di Andrea, dopo due anni dal periodo degli ardenti amori, si scusa per il ritardo, poi «con gli occhi pieni di non so che sorriso tremulo che ne velava l'acuta indagine, disse: – Voi siete un poco mutato. Non saprei dirvi in che. Avete ora nella bocca, per esempio, qualche cosa di amaro, ch'io non conosceva» a cui Andrea replica ponendo una domanda: «Voi siete dunque mutata?», ed Elena risponde seccamente e risoluta, «Molto mutata»³⁸. Entrambi i personaggi registrano un cambiamento: Andrea in modo passivo 'subisce' la metamorfosi di Elena che dichiara con risolutezza la sua trasformazione sancendo, inevitabilmente, quella del suo amante.

L'anafora del lemma 'mutare' e la presa di coscienza da parte di entrambi di non essere più gli stessi amanti di un tempo, calano sul dialogo un velo di tristezza e di nostalgia. Quella di Andrea è, al contempo, una metamorfosi estetica e psicologica: l'amarezza di cui la donna parla e che individua come tratto esteriore del viso di Andrea è in realtà conseguenza dell'esperienza d'amore, dell'abbandono subito e della coscienza della propria debolezza di fronte alla Nemica (cioè alla donna); traduce quindi una condizione psicologica del personaggio.

Il dialogo tra i due continua fino alla separazione che diviene improvvisamente teatrale e a tratti patetica:

«Addio. Bisogna che io vada. Addio, Andrea. È già tardi, lasciami». Ella sviluppò la mano dalla stretta del giovine; e, superando ogni interno languore, fece atto di levarsi. [...] «Tu mi fuggisti, tu

le labbra, dettaglio fisico che pone il personaggio metaforicamente in bilico tra il passato e il presente, tra la vecchia e la nuova Elena».

³⁶ *Ivi*, p. 26: «Ella si fece schermo con la mano nuda che s'illuminò come un alabastro rosato».

³⁷ *Ivi*, p. 27.

³⁸ *Ivi*, p. 25.

mi abbandonasti, tu mi lasciasti solo, sbigottito, tutto doloroso, a terra, mentre io era ancora accecato di promesse». [...] Incitato dalle sue stesse parole, egli la strinse forte ai polsi ed appressò la sua faccia a quella di lei così ch'ella ebbe in su la bocca il caldo alito. «Io ti desidero, come non mai – seguitò egli, cercando d'attirarla al suo bacio, circondandole con un braccio il busto». [...] Elena si levò respingendolo. Tremava tutta. «Non voglio. Intendi?». Egli non intendeva. Si avvicinava ancora, con le braccia tese, per prenderla: pallidissimo, risoluto»³⁹.

Lo stesso patetico sentimentalismo torna nella rievocazione della loro prima separazione avvenuta due anni prima, il 25 marzo 1885, quando, appreso della partenza della donna, Andrea è stretto da un impeto infrenabile di amarezza e si chiede perché Elena voglia partire, perché intenda fuggire, immaginando che per impedirglielo «egli si sarebbe avviticchiato a lei, l'avrebbe prima soffocata sul suo petto»⁴⁰, per stringerla e trattenerla. Ma Elena fugge, lo abbandona e lo lascia solo⁴¹.

Fa eco ad entrambe le scene il mito di Apollo e Dafne, in cui Apollo «preda del fuoco, arde in tutto il cuore e nutre un vano amore continuando a sperare»⁴², «ma quella [Dafne] fugge più veloce del vento leggero e non si ferma a queste parole da lui dette per richiamarla: 'Ninfa, figlia di Peneo, ti prego, fermati! Non ti seguo come nemico; ninfa, fermati! [...] per me è l'amore la causa per venirti dietro. O me infelice!»⁴³. Esaurite le forze a causa della corsa, la ninfa impallidisce stremata e prega il padre di trasformarla per sfuggire all'amante, ma, nonostante la metamorfosi, «Febo continua ad amarla e [...] intrecciando le sue braccia ai rami come se fossero le membra di lei, bacia il legno: ma il legno si sottrae a quei baci»⁴⁴:

*«Nympha, precor, Penei, mane! non insequor hostis;
nympha, mane! [...] amor est mihi causa sequendi».
Viribus absumptis expalluit illa citaeque
victa labore fugae «Tellus», ait, «hisce vel istam,
[victa labore fugae, spectans Peneidas undas]
quae facit ut laedar, mutando perde figuram!
fer, pater,» inquit «opem! si flumina numen habetis!*

³⁹ *Ivi*, pp. 32-35.

⁴⁰ *Ivi*, p. 15: «Perché ella voleva partire? [...] Egli aveva bisogno di lei per vivere, degli occhi, della voce, del pensiero di lei ... Egli era tutto penetrato da quell'amore; aveva tutto il sangue alterato come da un veleno, senza rimedio. Perché ella voleva fuggire? Egli si sarebbe avviticchiato a lei, l'avrebbe prima soffocata sul suo petto».

⁴¹ *Ivi*, p. 34.

⁴² *Ov. met.* 1, 490-491: *Phoebus amat visaeque cupit conubia Daphnes,/ quodque cupit, sperat, suaque illum oracula fallunt.*

⁴³ *Ov. met.*, 1, 502-505; 507-508.

⁴⁴ *Ov. met.* 1, 553-556: *Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra/ sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus/ complexusque suis ramos, ut membra, lacertis/ oscula dat ligno: refugit tamen oscula lignum.*

qua nimium placui, mutando perde figuram!»
[...] remanet nitor unus in illa.
Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra
sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus
complexusque suis ramos ut membra lacertis
oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum. (Ov. met. 1, 504-507; 543-547; 552-556)

L'identità della ninfa sparisce con la metamorfosi, anzi si trasforma, e viene sostituita – tranne che per quel cuore pulsante – da una pianta, che costringe l'uomo – in questo caso un dio – alla sua rinuncia, condannandolo alla frustrazione.

Anche Andrea è posto di fronte alla metamorfosi della sua donna, più volte riconosce in Elena un'Elena diversa da quella conosciuta la prima volta, che da donna provocante e disponibile diviene improvvisamente impenetrabile, trasformandosi da amante in nemica⁴⁵. Questa, indossato il velo⁴⁶, si tramuta in quell'entità inviolabile e impenetrabile, come impenetrabile è l'alloro in cui si trasforma la ninfa e contro cui si scontra l'amante, confermando la propria sconfitta e la propria debolezza.

È pure vero che differentemente da Dafne, Elena ha già amato Andrea ed è già stata sua in passato, ma la nuova Elena, la donna mutata, ora gli sfugge.

Sebbene siano generi letterari diversi, il contatto tra il romanzo e il poema supera la trama e gli accadimenti dei singoli personaggi e abbraccia lo scopo comune delle due opere: l'indagine universale dell'animo umano, tratteggiato attraverso una varietà di pennellate descrittive che virano della brama di possesso, ai toni patetici che la fuga dell'amante mette in scena, fino alle più profonde debolezze che accomunano, allo stesso modo, personaggi reali e mitologici.

È proprio partendo da questa lettura parallela di Ovidio e d'Annunzio che si arriva alla questione nodale della loro produzione: al centro del romanzo come del poema, il

⁴⁵ d'Annunzio (2016), p. 24: «Quali trasformazioni aveva operato in lei il contatto materiale e spirituale con il marito?»; p. 25: «- Voi siete dunque mutata? – Molto mutata»; p. 29: «Elena gli pareva una donna nuova, non mai goduta, non mai stretta»; p. 55: «Qual era dunque la vera essenza di quella creatura? Aveva ella percezione e coscienza della sua metamorfosi costante o era ella impenetrabile anche a sé stessa, rimanendo fuori del proprio mistero?»; p. 76: «Elena gli parve fredda e grave. Tutti i suoi sogni s'agghiacciarono e precipitarono, in un attimo; i ricordi della sera innanzi si confusero; le speranze si estinsero. Che aveva ella? Non era più la donna medesima»; p. 83: «Ma perché poi, di nuovo, era diventata impenetrabile? Perché non s'era curata più di lui? Che aveva ella?»;

⁴⁶ *Ivi*, p. 36: «Molte volte, nel tempo felice, Elena s'era messo il velo d'innanzi a quella lastra offuscata e maculata che aveva apparenza d'un'acqua torba, un poco verdastra».

protagonista è l'Io, che anche nell'annullamento d'amore consacra il suo esibizionismo e la sua esaltazione⁴⁷.

Come osserva Emilio Pianezzola: «l'unità delle *Metamorfosi*» e oserei dire de *Il piacere* «[...] non è quella del poema epico, in cui, attraverso un eroe o un obiettivo da raggiungere, una società rappresenta il suo mito di fondazione»⁴⁸ ma è quella degli «amori, di cui Ovidio illustra gli inizi spesso improvvisi e violenti e gli esiti spesso rovinosi parlando anche all'intelligenza dei lettori, che nelle vicende antiche, attraverso il filtro del mito e della letteratura, riconoscono le passioni di sempre, ancora vitali e operanti nel costume della società attuale»⁴⁹.

Ermafrodito capovolto: simbiosi degli amanti

In *met.* 4, 315 e sgg., Ovidio narra di Ermafrodito, giovinetto allevato dalle Naiadi, la cui incredibile bellezza gli viene dal padre e dalla madre, Hermes e Aphrodites, da cui il nome. A quindici anni, abbandonati i monti natii, il giovane viene scorto dalla ninfa Salmace presso uno specchio d'acqua nel paese dei Cari.

Questi, ignaro dell'amore, rifiuta le esplicite richieste della ninfa che, infiammata dalla passione, si getta a sua volta nelle acque in cui il giovinetto si è immerso, avvinghiandosi strettamente a lui e, malgrado la sua resistenza, prega gli dèi di non essere mai separata dall'amato. La preghiera viene accolta ed Ermafrodito diviene un essere nuovo, dalla doppia natura, insieme maschile e femminile.

Nonostante l'iniziale opposizione del giovane, il doppio, nel mito ovidiano, appare come condizione di equilibrio e completezza, come raggiungimento della condizione ideale primordiale:

*Salmacis exarsit; flagrant quoque lumina nymphae,
non aliter quam cum puro nitidissimus orbe
opposita speculi referitur imagine Phoebus;
vixque moram patitur, vix iam sua gaudia differt,
iam cupit amplecti, iam se male continet amens.
[...] nam mixta duorum
corpora iunguntur, faciesque inducitur illis
una. velut, si quis conducat cortice ramos,*

⁴⁷ Santagata (2014).

⁴⁸ Pianezzola (2007), p. 9.

⁴⁹ *Ivi*, p. 18.

*crescendo iungi pariterque adolescere cernit,
sic ubi complexu coierunt membra tenaci,
nec duo sunt et forma duplex, nec femina dici
nec puer ut possit, neutrumque et utrumque videntur. (Ov. met. 4, 347-351; 373-379)*

Ma all'interno del romanzo il mito cambia: dall'archetipo ovidiano, infatti, d'Annunzio trae ispirazione per rinnovare e adattare la storia ai suoi personaggi. Non è più narrato l'amore sdegnato da Ermafrodito ma quello bramato da Elena e Andrea e la corrispondenza dei corpi dei protagonisti – nella prima fase d'amore – è ricercata e realizzata dall'autore mediante la loro specularità, allorquando il desiderio di possesso reciproco diviene così forte che entrambi «sentivano avvicinarsi il cerchio che doveva chiuderli e stringerli insieme rapidamente» e «gli occhi d'ambidue [...] parvero mescersi, penetrarsi, beversi. Ambedue sentirono che l'uno cercava l'altra e l'altra l'uno; ambedue sentirono, ad un punto, scendere su l'anima un silenzio, in mezzo a quel romore, e quasi direi aprirsi un abisso in cui tutto il mondo circostante scomparve sotto la forza d'un pensiero unico»⁵⁰.

C'è, dunque, nel romanzo una variazione del canovaccio ovidiano: d'Annunzio attua un capovolgimento dell'*exemplum* classico – essendo l'unione tra Andrea ed Elena volontaria – e ne disegna una continuazione, come se i protagonisti avessero già compiuto la metamorfosi e sentissero, agissero, desiderassero allo stesso modo così che «tanto era la congiunzion perfetta, che l'una forma sembrava il natural complemento dell'altra»⁵¹. Tuttavia, il doppio, rappresentato nel romanzo dalla simbiosi dei due amanti e dall'accordo dei due corpi, rinvia non solo al mito di Ermafrodito ma anche a quello di Narciso, di cui Ovidio racconta a *met.* 3, 407-503.

La storia di Narciso è tra le più potenti del poema: giovane innamorato del suo riflesso, resta vittima della propria *imago* nel vano tentativo di possedere sé stesso. A sottolineare il primato assoluto del potere dell'immagine è la ricorrenza di vari termini appartenenti al campo semantico della *visio* che ritornano più volte in tutto l'episodio: *forma*⁵², *simulacrum*⁵³,

⁵⁰ d'Annunzio (2016), p. 88.

⁵¹ *Ivi*, p. 105.

⁵² *Ov. met.*, 3, 416; 455-456: *Certe nec forma nec aetas/est mea, quam fugias ...*; 502-503: *Ille caput viridi fessum submisit in herba/ lumina mors clausit domini mirantia formam.*

⁵³ *Ov. met.*, 3, 432: *Credule, quid frustra simulacra fugacia captas?*

*imago*⁵⁴. Il primo ricorre con il duplice significato di 'forma fisica' e di 'bellezza'⁵⁵; *simulacrum* invece identifica 'ciò che è somigliante' e al contempo l'illusione del possesso di un riflesso⁵⁶, mentre *imago* corrisponde alla generica 'rappresentazione' o al 'ritratto'⁵⁷. L'immagine speculare rifratta nell'acqua che ride, piange e tende le braccia ogniqualvolta lo fa Narciso, crea una dimensione immaginaria accanto a quella reale, così che la confusione tra i due piani conduce Narciso alla follia. E se in questo mito il tema del doppio coincide con la separazione del sé, in quello di Ermafrodito corrisponde, al contrario, all'unione di due entità diverse. Tali condizioni trovano entrambe compimento nella relazione tra Andrea ed Elena. Ne *Il piacere* però l'immagine speculare di Andrea (*pars Narcissi*) non coincide con quella del protagonista stesso scisso allo specchio, ma con quella che l'amante ha di lui, dalla quale dipende e di fronte alla quale la sua immagine si afferma o si nega a seconda del giudizio della donna. Difatti, quando Andrea si guarda allo specchio – mentre attende l'arrivo di Elena – lo sguardo si ferma sui dettagli del viso: le tempie, le labbra e i denti, che l'amante era solita baciare o ammirare⁵⁸, come se l'immagine riflessa di Andrea coincidesse con quella amata da Elena e gli altri dettagli del volto regredissero e si eclissassero perché non contemplati dall'amante.

L'Esteta, infatti, non può trovare e non trova un'autonoma e reale affermazione in sé, ma solo attraverso il giudizio che gli altri hanno di sé; egli vive cioè nella messa in scena quotidiana della sua grandezza e nell'ammirazione che suscita negli altri. Di fronte al suo riflesso – ossia di fronte alla donna – Andrea perde ogni forza morale, divenendo dunque un inetto⁵⁹ e, dopo l'iniziale idillio d'amore (*pars Hermaphroditi*), si scontra con la realtà e termina la menzogna⁶⁰. Elena cessa di essere immagine speculare dell'uomo e lo

⁵⁴ Ov. *met.*, 3, 416-417: ... *visae conreptus imagine formae/ spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod una est; 434: Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est; 463: nec me mea fallit imago ...*

⁵⁵ Ernout-Meillet (1951), s.v. *forma: forme (sense concret), moule*, p. 439.

⁵⁶ Cfr. Gardini (2017), par. 17, *Imago*.

⁵⁷ Ernout-Meillet (1951), s.v. *imago: représentation, portrait*, p. 552. Cfr. anche Gardini (2017), par. 17, *cit.*

⁵⁸ d'Annunzio (2016), p. 17: «Poi anche si levò per vedere in uno specchio se il suo volto era pallido, se rispondeva alla circostanza. E il suo sguardo, nello specchio, si fermò alle tempie, all'attaccatura dei capelli, dove Elena allora soleva mettere un bacio delicato. Aprì le labbra per mirare la perfetta lucentezza dei denti e la freschezza delle gengive, ricordando che un tempo ad Elena piaceva in lui sopra tutto la bocca».

⁵⁹ Sulla costruzione del personaggio dannunziano cfr. Roda (1987), pp. 87-110.

⁶⁰ d'Annunzio (2016), p. 44.

abbandona⁶¹, ponendo fine alla dimensione onirica in cui questi ha finora vissuto⁶². Così facendo «egli aveva sentito trascinar via da lei, in quella fuga improvvisa, la maggiore e miglior parte di sé»⁶³ e «sentiva tutto il suo essere mancare in un abbattimento infinito»⁶⁴.

La genealogia dell'inetto coincide – da un punto di vista scientifico – con lo studio della depressione quale patologia, che ha avuto un grande rilievo sociale a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento⁶⁵. L'inetto dannunziano è colui che ha sostituito il senso morale con quello estetico, riducendo – e rinunciando – alle sue facoltà e alle proprie speranze⁶⁶. La debolezza della sua natura mette in evidenza l'instabilità mentale del personaggio, che di fronte all'amante è disposto a «piegarsi, umiliarsi, pregare, muovere la pietà della donna con le lacrime» e poi «appena lontano l'oggetto immediato da cui il suo spirito traeva quella specie di esaltazione fatua» egli riacquista «la tranquillità, la coscienza della vita comune, l'equilibrio»⁶⁷. L'isolamento sdegnoso di questo personaggio maschera, in realtà, l'incapacità di vivere una vita attiva, autentica ed eticamente salda. La vita di Andrea finisce col trasformarsi in una fuga e in una continua sconfitta. La cultura umanistica e artistica di Andrea ne accresce il senso di inettitudine (*in+aptus* = 'non adatto', 'non idoneo') e non può evitargli di scontrarsi con la realtà con cui deve misurarsi. Totalmente dipendente dal fascino della donna, in Andrea la menzogna, verso gli altri e verso sé, diviene un abito aderente alla coscienza che lo priva della sincerità e del libero dominio su sé stesso⁶⁸, sottoponendolo al potere unico di Elena senza la quale le sue energie tornano al primitivo disordine⁶⁹.

⁶¹ *Ivi*, p. 76: «...colei s'ingrandiva, nella sua immaginazione; ma, ingrandendosi, sfuggivagli». Cfr. *ivi*, p. 95.

⁶² *Ivi*, pp. 76-77: «... aveva troppo sognato, nella notte, a occhi aperti, nuotando in una felicità senza fine [...]. Ora, tutto quel mondo immaginario crollava miseramente al contatto della realtà».

⁶³ *Ivi*, p. 31.

⁶⁴ *Ivi*, p. 16.

⁶⁵ Lippi-Cabras-Levito (2005).

⁶⁶ d'Annunzio (2016), p. 43: «Ma l'espansion di quella sua forza era la distruzione in lui di un'altra forza, della *forza morale* che il padre stesso non aveva ritengo a deprimere. Ed egli non si accorgeva che la sua vita era la riduzione progressiva delle sue facoltà, delle sue speranze, del suo piacere, quasi una progressiva rinunzia; e che il circolo gli si restringeva sempre più d'intorno, inesorabilmente sebben con lentezza».

⁶⁷ *Ivi*, p. 16.

⁶⁸ *Ivi*, p. 44: «A poco a poco, in Andrea la menzogna non tanto verso gli altri quanto verso sé stesso divenne un abito così aderente alla coscienza ch'egli giunse a non poter mai essere interamente sincero e a non poter mai riprendere su sé stesso il libero dominio».

⁶⁹ *Ivi*, p. 120: «A quella specie di raccoglimento, prodotto in lui dal dominio unico di Elena, succedeva ora il dissolvimento. Non più tenute dall'igneo fascia che le stringeva ad unità, le sue forze tornavano al primitivo

Dietro il principio di «fare la propria vita come si fa un'opera d'arte»⁷⁰, Andrea nasconde in realtà una flebile volontà, un'incapacità di compiere scelte e di agire. Sperelli, di fatto delega alla carica erotica di Elena tutta la sua spinta esistenziale e consente alla donna amata di risucchiargli ogni energia attiva, morale e creativa.

La doppia natura dell'estetismo, al tempo stesso mezzo per suscitare e soddisfare il piacere e colpevole di defatigare la forza morale, trova un remoto antecedente proprio in Ovidio: Narciso, sedotto dalla sua immagine, perde ogni energia e rasenta la follia fino alla morte, Apollo trascura le sue mansioni per inseguire Dafne, Salmace non ha altro scopo se non quello di possedere Ermafrodito. Tutti chiusi nel loro isolamento questi personaggi non hanno altro intento se non quello di inseguire l'oggetto del proprio desiderio. La bellezza si rivela in entrambi gli autori una forza seduttrice e distruttrice capace di privare l'uomo (e persino gli dèi) delle proprie energie morali, così la menzogna 'favoleggiata' nel mito coincide con quella quotidiana di Sperelli, il distaccamento della coscienza – infiacchita dal dominio della bellezza – va incontro alla sua perdita e la forza morale rinuncia al suo dominio in favore della *lex* estetica. Gli antimodelli etici del romanzo e del poema mettono pertanto in scena una gamma di tipi umani in cui predomina il capriccio e il desiderio di soddisfarlo. E se nel poema le storie mitologiche obbediscono a una legge di massima economia, riducendosi a racconto breve, nel romanzo esse trovano spazio adeguato per svilupparsi, mutarsi, evolversi secondo criteri di verosimiglianza – disattesi, invece, nel mito –. «Ciò che veramente interessava Ovidio, offrendogli un illimitato campo d'indagine [...], era l'analisi del comportamento umano sottoposto a tensione. Quella delle *Metamorfosi* è soprattutto un'epica delle emozioni»⁷¹, che valorizza il paradosso e l'assurdità. E. J. Kenny, in un saggio sulle *Metamorfosi*, sostiene, a ragione, che interesse di Ovidio non è raccontare per il piacere di farlo, ma è «risvegliare e alimentare un colto interesse per le infinite sfumature dell'esperienza umana»⁷², analizzandone i comportamenti⁷³.

disordine. Non potendo più conformarsi, adeguarsi, assimilarsi a una superior forma dominatrice, l'anima sua, camaleontina, mutabile, fluida, virtuale si trasformava, si difformava, prendeva tutte le forme».

⁷⁰ *Ivi*, p. 43.

⁷¹ AA. VV. (1992), p. 29.

⁷² *Ivi*, p. 36.

⁷³ *Ivi*, p. 29.

L'obiettivo di ambo gli autori è di indagare, ciascuno nel suo modo particolarissimo, dove conduca l'impotenza emotiva, fino a che punto l'uomo si lasci sedurre dal futile e si costruisca riflessi cedendo alla menzogna. L'incapacità di vivere secondo una morale forte, perseverante e attiva, rende i personaggi (sia dannunziani che ovidiani) degli inetti in campo sentimentale e, di conseguenza, anche sociale. Distratti dal 'piacere', sia gli dèi che gli uomini rinunciano alla dignità sociale per rincorrere le proprie debolezze. E questa stessa forma di inettitudine compare già in Ovidio, che può per questo considerarsi autore di una sua forma *ante litteram*. I miti di Apollo, Narciso e Salmace (*et similia*), infatti, notificano questa inettitudine 'romana' che coincide con il rovesciamento etico dell'*officium*, per cui anche gli dèi, come i protagonisti umani del romanzo, sono schiavi delle proprie passioni, anzi, sono esseri umani da un punto di vista delle emozioni, ma investiti di poteri sovranaturali che li liberano da ogni costrizione e da sanzioni superiori, a cui, invece, sono sottoponibili gli uomini.

Conclusioni

L'intera produzione ovidiana mette in luce temi intimi che attraversano le epoche e abbracciano il lettore: l'amore e le pulsioni, il possesso e la sensualità, il rifiuto e la rinuncia, le debolezze e le fragilità umane, che si fissano in racconti archetipici divenuti di memoria collettiva. Tra le passioni rappresentate la più quotata è certamente l'amore, dinanzi al quale l'io si eclissa, perde la ragione, fiacca la volontà e la sua forza morale. Le donne appaiono tutte ugualmente desiderabili e l'uomo è colui che rinasce costantemente dinanzi alla sua generatrice e si annulla e si rinnova nell'esperienza amorosa lasciandosi guidare unicamente dal suo desiderio. È anzitutto negli *Amores* che l'individuo inizia il suo indebolimento morale, quando Ovidio scrive dell'amore che «mi mancano potere per governarmi e forze;/nave nella corrente, non ho meta» (*am.* 2, 4, 7-8); o quando Apollo insegue Dafne incarnando il paradigma dell'anelito e della corsa per il raggiungimento dell'oggetto desiderato in un impeto che mai si risolve, neppure nella sosta, quando, raggiunta dal dio, la ninfa si trasforma in albero.

Anche d'Annunzio, come Ovidio, indaga l'animo umano, narra l'epopea dell'Esteta e consacra alla letteratura le sue debolezze, le inettitudini e le sue mancanze. Per analizzare

sé stesso e l'uomo in generale, d'Annunzio propone la scrittura di un'opera che non è solo estetica ma che soddisfi anche i più alti intenti morali⁷⁴.

Infatti, l'idea, comunemente accettata, che d'Annunzio e Ovidio concepiscano l'arte come mera attività espressiva il cui scopo è la bellezza, ha limitato le interpretazioni delle loro opere. Giovanni Gullace, ad esempio, afferma che d'Annunzio concepisce l'arte come semplice attività formale in cui il livello semantico tende a sparire e la creazione artistica diventa esercizio barocco⁷⁵. Al contrario, usando Andrea come paradigma, d'Annunzio si eleva a *exemplum* dell'estetismo e si fa portavoce di un interesse umano che trova fondamento letterario nelle sue molteplici fonti, *in primis* Ovidio, i cui *input* sono accettati da d'Annunzio e i cui rimandi sono sparsi nel romanzo, sia intenzionalmente, sia perché reminiscenza letteraria acquisita ed esercitata inconsciamente nella scrittura.

Sebbene il romanzo sia diverso dal poema, per contenuti e per stile, l'ovidiana matrice è chiaramente individuabile anche se l'autore attua dei cambiamenti rispetto al modello-base. La cleptomania di d'Annunzio prevede infatti un rinnovamento della fonte: ne *L'Oleandro* (275-382), ad esempio, il poeta recupera il mito di Apollo e Dafne, immaginando che la ninfa chieda ad Apollo di salvarla dalla metamorfosi in atto. Ciò attesta che la letteratura ovidiana ha *sine dubio* influito pesantemente sulla produzione letteraria successiva, oltre che contemporanea, e ha rappresentato per tanti – d'Annunzio *in primis* – un archetipo etico ed estetico di enorme portata e profondamente moderno, i cui echi sono ancora percepibili.

Alessandra Di Meglio
aledimeglio88@hotmail.it

⁷⁴ Cfr. Pireddu (1997), p. 175.

⁷⁵ Gullace (1987), pp. 21-22. Cfr. anche Petrocchi (1960), p. 171.

Riferimenti bibliografici

AAVV, *La letteratura latina della Cambridge University*, traduzione di Laura Simonini-Ezio Savino, II, Milano, Mondadori, 1992

d'Annunzio (2016) [prima ed. 1995]

Gabriele d'Annunzio, *Il piacere*, Introduzione di Pietro Gibellini, Prefazione e note di Ilvano Caliaro, Milano, Garzanti, 2016

Ernout-Meillet (1951)

Alfred Ernout- Antoine Meillet, *Dictionnaire Etymologique de la langue latine*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1951

Gardini (2017)

Nicola Gardini, *Con Ovidio. La felicità di leggere un classico*, Milano, Garzanti, 2017

Giacon Hermosilla (1985)

Maria Rosa Giacon Hermosilla, *D'Annunzio e Nencioni: descrizione del personaggio femminile e ascendenze nencioniane nel «Piacere»*, in *Studi Novecenteschi*, 30, 1985, pp. 209-273

Gibellini (2018)

Pietro Gibellini, *Dalle Metamorfosi ad Alcyone: poesia e vita*, in *la Biblioteca di Via Senato-Milano*, in < <http://www.bibliotecadiviasenato.it/pdf/editoria/2018/luglio-agosto.pdf>>, pp. 35-39

Girard (1981)

René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1981

Girard (1998)

René Girard, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Milano, Adelphi, 1998

Gullace (1987)

Giovanni Gullace, *D'Annunzio teorico dell'arte e della critica*, in *Annali d'italianistica*, 5, 1987, pp. 21-41

Lippi-Cabras-Levito (2005)

Donatella Lippi-Pier Luigi Cabras-Francesca Levito, *Due millenni di «melancholia». Una storia della depressione*, Bologna, CLUEB, 2005

Forcellini (1940)

Forcellini: *Lexicon Totius Latinitatis*, <http://linguax.com/lexica/forc.php>, 1940

Maurevert (1922)

Georges Maurevert, *Livre des plagiats*, Paris, Arthème Fayard & Cie, 1922

Ovidio (2009)

Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di Nino Scivoletto, Torino, UTET, 2009

Petrocchi (1960)

Giorgio Petrocchi, *D'Annunzio e la tecnica del "Piacere"*, in *Lettere Italiane*, 12, 2, 1960, pp. 168-179

Pianezzola (2007)

Emilio Pianezzola, *Ovidio. Storie d'amore (dalle Metamorfosi)*, Venezia, Marsilio Editori, 2007, pp. 9-20

Pireddu (1997)

Nicoletta Pireddu, *"Il divino pregio del dono": Andrea Sperelli's Economy of Pleasures*, in *Annali d'Italianistica*, 15, 1997, pp. 175-201

Roda (1987)

Vittorio Roda, *Appunti sulla costruzione del personaggio dannunziano*, in *Annali d'Italianistica*, 5, 1987, pp. 87-110

Roncoroni (1995)

Federico Roncoroni (a cura di), *d'Annunzio, Il piacere*, Milano, Oscar Mondadori, 1995

Rosati (2012)

Gianpiero Rosati, *Gli amori degli dei nelle Metamorfosi*, in Álvarez Morán M.C. – Iglesias Montiel R.M. (a cura di), *Y el mito se hizo poesía*, Madrid, Centro de Lingüística aplicada Atenea, 2012, pp. 197-209.

Rosati (2018)

Gianpiero Rosati, *Ovidio e l'invenzione del corpo femminile*, in *Ovidio 2017. Prospettive per il terzo millennio. Atti del Convegno internazionale (Sulmona, 3/6 aprile 2017)*, Teramo 2018, pp. 313-331

Santagata (2014)

Marco Santagata, *La letteratura nel secolo delle innovazioni: da Monti a D'Annunzio*, Bari, Laterza, 2014

Segal (2005)

Charles Segal, *Il corpo e l'io nelle 'Metamorfosi' di Ovidio*, in Barchiesi Alessandro (a cura di), *Ovidio: Metamorfosi*, I, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2005, pp. XV-CI

*The present contribution starts from the awareness that d'Annunzio is one of the poets who has been influenced most by Ovid. The tune of the two authors, in fact, is very strong, especially in the production of verses by the poet Vates, while less evident is – if any – in his prose production. The present contribution aims to investigate this: how the Ovid model has left its mark – sought or spontaneously born – even in the novels of d'Annunzio and, in particular, in the *Pleasure*. From the*

parallel reading of the two authors and their works, Pleasure and the Metamorphoses, in fact, some correspondences emerged that would confirm – and consecrate – the influence of the classical model on D'Annunzio's production. Andrea Sperelli and Elena Muti are transformed into new Dafne and Apollo, Salmace and Hermaphroditus or new Narcissus who echo their mythological precedents.

Parole-chiave: d'Annunzio; Ovidio; metamorfosi; mito; inetto.