

METAMORFOSI NELLA PRIMA DELLE *QUATTRO CANZONI*
D'AMARANTA DI G. D'ANNUNZIO:
L'INTERPRETAZIONE ATTRAVERSO *CANTO NOVO*, *SOGNO*
D'UN MATTINO DI PRIMAVERA E *ALCYONE*¹

KENICHI UCHIDA

Introduzione

Nel 2018, bimillenario della morte di Ovidio, si è tenuto presso “Il Vittoriale”, palazzo memoriale di d’Annunzio, il convegno di studi *Da Ovidio a d’Annunzio. Miti di metamorfosi e metamorfosi dei miti*. L’anno successivo è stato pubblicato un volume degli atti. In esso, Gibellini (2019: 68) argomenta che nel ricco commento alla nuova edizione di *Alcyone* (Marsilio, 2018) «Ovidio per numero di rinvii precede nettamente Virgilio e gli altri classici, *leader* indiscusso tra i latini echeggiati come Dante lo è tra gli italiani; con la differenza che gli echi danteschi restano letterari, epidermici, mentre la sintonia con Ovidio è nello spirito oltre che nelle parole»².

Di questa ‘sintonia’ lo stesso d’Annunzio, in tarda età, scrisse in un appunto: «L’analogia vera – quella *veramente* profonda – tra me e Ovidio (espressi

¹ L’idea originale di questo articolo è stata presentata nel seminario “Leggere *Quattro canzoni d’Amaranta* di d’Annunzio” (16 febbraio 2018, presso Miyaji Gakki MUSIC JOY Ochanomizu), organizzato dal prof. Manabu Morita, membro dell’Associazione di Studi Italiani in Giappone, per il Gruppo di studi della lirica italiana di Nikikai. I miei vivi ringraziamenti vanno al prof. Morita ed a tutti i partecipanti, per la preziosa occasione offertami. Per la traduzione in italiano (con lievi modifiche) di questo articolo, pubblicato in giapponese sulla rivista «Studi Italic», vol. LXX, 2020, pp. 1-22, ho avuto tanti utili consigli dal prof. Edoardo Padoja, cui esprimo i miei sinceri ringraziamenti.

² Secondo le commentatrici dell’edizione Marsilio (2018), Giulia Belletti, Sara Campardo ed Enrica Gambin, in *Alcyone* sono presenti 350 riferimenti alle opere di Ovidio e 250 a quelle di Virgilio. L’autore più menzionato è Dante con ben 440 riferimenti.

dalla medesima razza) è nella celebrazione delle Metamorfofi, nella credenza istintiva o lirica alla virtù eccelsa delle *Metamorfofi*» (DM: 33). D'Annunzio riteneva che fra loro ci fosse, oltre alla coincidenza geografica (erano entrambi di origine abruzzese), l'affinità spirituale (avevano una sorta di fede verso le 'Metamorfofi' come si capisce dalle espressioni 'celebrazione' e 'credenza').

Sebbene le metamorfofi, in cui gli esseri umani si trasformano in piante, animali o oggetti naturali, non siano realistiche, sono state un'inesauribile fonte di ispirazione per l'arte dai tempi antichi fino ai giorni nostri. Mettendole in relazione con il cinema, d'Annunzio scrisse in *Del cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione*, articolo del 1914: «Pensavo che dal cinematografo potesse nascere un'arte piacevole il cui elemento essenziale fosse il "meraviglioso". Le *Metamorfofi* di Ovidio! Ecco un vero soggetto cinematografico. Tecnicamente, non v'è limite alla rappresentazione del prodigio e del sogno» (SG II: 671). Al momento della sua pubblicazione l'autore aveva cinquantun anni e aveva già scritto diverse opere sulle metamorfofi. Ben consapevole quindi che le metamorfofi non erano un semplice intrattenimento, aggiunse quanto segue:

La vera e singolare virtù del Cinematografo è la trasfigurazione; e io dico che Ovidio è il suo poeta. O prima o poi, la poesia delle *Metamorfofi* incanterà la folla [...] In ognuno dei nostri miti è una rivelazione profonda, un insegnamento felice, talvolta un annunzio meraviglioso. Io dico, senza ombra d'ironia, che un buon bagno di mitologia mediterranea per il pubblico del Cinematografo sarebbe d'incalcolabile efficacia. (SG II: 674)

Come indicato dall'uso della parola 'virtù', usata anche nell'appunto sopra citato, e dai riferimenti a 'rivelazione', 'insegnamento' e 'annunzio', d'Annunzio riconosceva seriamente ('senza ombra d'ironia') il significato religioso delle metamorfofi.

Si può considerare che per d'Annunzio le metamorfofi non siano solo un metodo per rendere spettacolari le sue opere, ma anche il principio centrale della sua visione del mondo. Al riguardo Balducci (1989: 22) afferma: «D'Annunzio recupera una posizione totalmente autonoma [...]

riconnettendosi piuttosto a quel sentimento delle eterne mutazioni del dio-natura, che si è visto essere in stretta interdipendenza col panteismo mediterraneo della preistoria ellenica. La trasformazione si fa infatti, per il poeta moderno, un veicolo gnoseologico che favorisce prese di coscienza della realtà sensoria sempre più complesse». Nel 'panteismo', l'idea che tutta la natura sia divina, vari animali, piante e fenomeni diventano oggetto di culto. Si pensa che le storie riguardanti le metamorfosi siano nate dallo stupore dei popoli antichi per la loro trasformazione. Nella modernità razionale sarebbe difficilmente accettabile questo modo di vedere il mondo, di origine religiosa, ma d'Annunzio ne fece la sua poetica.

In questo articolo, nei primi tre capitoli, si analizza diacronicamente la formazione della visione metamorfica del mondo di d'Annunzio. Si trattano, nel capitolo 1, la vitalità della natura come fonte delle metamorfosi in *Canto novo* (1882) e la sua mitizzazione nell'edizione definitiva (1896); nel capitolo 2, le metamorfosi causate dalla follia e il mistero come salvezza in *Sogno d'un mattino di primavera* (1897); e, nel capitolo 3, le lodi delle 'Donne' nel mondo meraviglioso delle metamorfosi in *Alcyone*. Successivamente, sulla base della visione metamorfica del mondo rivelata da queste analisi, si propone, nel capitolo 4, l'interpretazione della misteriosa metamorfosi nella prima delle *Quattro canzoni d'Amaranta* (1907), che d'Annunzio scrisse per il compositore Francesco Paolo Tosti³.

³ Le *Quattro canzoni d'Amaranta* non sono incluse nella raccolta ufficiale di poesie di d'Annunzio. In questo articolo, quindi, si utilizza come testo di riferimento *Poesie in dialetto, per canzoni e disperse*, il terzo volume di *Tutte le poesie* dell'edizione economica della casa editrice Newton Compton, privo però di commenti sull'interpretazione. Per quanto ne possa sapere, nessuno studio precedente sulle *Quattro canzoni d'Amaranta* ha menzionato la metamorfosi nella prima canzone. Anche supponendo che si tratti di una metamorfosi, non sarà facile accettare questo tema che si discosta completamente dalla vita quotidiana. Per interpretarla meglio è necessario conoscere, oltre ai racconti classici relativi alle metamorfosi, l'innovazione modernista da parte dello stesso d'Annunzio che, fin da giovane, continuò a scrivere opere sul tema delle metamorfosi, attingendo alla sensibilità panteistica risalente all'antica Grecia. Attraverso le analisi di alcune sue opere, ho potuto ottenere le chiavi interpretative per la metamorfosi nella prima delle *Quattro canzoni d'Amaranta*.

1. *Canto novo*: la vitalità della natura come fonte delle metamorfosi e la sua mitizzazione

Alla base della visione metamorfica del mondo di d'Annunzio c'è la celebrazione della vitalità della natura. Tra le sue prime opere, *Canto novo*, raccolta di poesie pubblicata nel maggio 1882, ne è l'esempio più significativo. Nel libro II, VII, 'io', *alter ego* dell'autore, esprime una storia d'amore in mezzo alla natura traboccante di vitalità, usando la metafora delle piante.

Per te germogli l'ecloga a li ozii / de 'l pomeriggio [...] / Lalla, ed io vegga su le tue pallide / gote improvvisa aprire i calici / il rosèo fior de 'l disio, / ne li occhi fulvi ridere il sole, / / schiuderti io vegga la bocca simile / a melagrana... Ch'io senta fremerti / la bocca odorosa di arancia, / fresca, vermiglia, ne 'l bacio mio! (*Versi* I: 189-190)

'Ecloga' è un canto d'amore bucolico che si dipana nel *Locus Amoenus*, spazio ideale rappresentato da una tranquilla vita pastorale lontana dalla frenesia della città. La realizzazione di tale amore viene descritta come una pianta ('germogli'). E Lalla viene paragonata a diverse piante ('rosèo fior', 'melagrana' e 'arancia'). È un esempio della trasformazione dell'essere umano in piante, simboli di vitalità.

Nel libro II, IX, invece, il protagonista 'io' si addormenta e vive una strana esperienza. Ciò che sente nel sogno non sono le dita o il fiato di Lalla, ma la 'dea presente'⁴.

Ma ben sentiva per tutto l'essere / la dea presente: ne 'l sonno i giovini / capelli fiorivanmi come / un cespuglietto selvaggio a 'l sole. / / Aggrovigliarsi per tutti i muscoli / sentiva i nervi che si faceano / radici, fibrille succhianti / avido il sangue da ogni vena; / / e su da 'l core giovine, tùbere / de 'l vegetale novo, con impeto / la tepida linfa vermiglia, / ecco, toccare l'ultime cime. (*Versi* I: 191)

⁴ Quattordici anni dopo, nell'edizione definitiva (1896), la 'dea presente' fu cambiata in 'virtude ignota', il che può portare a pensare che questa 'dea' sia la personificazione della vitalità della natura.

Nei sogni possono avvenire le metamorfosi, che sarebbero impossibili nella realtà. Mentre la descrizione dei 'capelli' è fatta con una similitudine (indicata da 'come'), quella dei 'nervi' che diventano 'radici' e 'fibrille' è realizzata senza l'uso di parole indicanti un paragone. Poi, per la rappresentazione del 'core' è usata una metafora appositiva (senza 'come'), e così l'essere umano si trasforma in una pianta, sovrapponendosi ad essa. Infine il sangue diventa 'linfa rossa', facendo scomparire la distinzione tra l'essere umano e la pianta.

Pur non essendo realistiche, le metamorfosi, se ambientate nello spazio mitico dove sono considerate come fenomeni comuni, possono essere espresse in modo più libero e audace. Nel libro I, v, 'io' rievoca le driadi, ninfe degli alberi.

Forse ripalpitano vive le driadi antiche / ne' tronchi e una driade or fra le braccia io serro?
// — O bella driade / [...] / rompi da 'l cortice, nuda le membra mortali: / agile io sono,
è forte la giovinezza mia! // Rompi da 'l cortice; e tutto, com'ellera umana, / tutto, ecco,
suggimi di giovinezza il fiore! (*Versi* I: 178)

'Io', su un platano nel bosco, sta in agguato «come un agile pardo», sente i misteriosi canti della natura e, intuendo la presenza della driade, le chiede di uscire dalla corteccia. Le espressioni 'nuda le membra mortali' e 'com'ellera umana' dimostrano che un albero può trasformarsi in un essere umano mortale.

Quattordici anni dopo, nell'edizione definitiva (1896), d'Annunzio rese veramente reale la metamorfosi, correggendo la frase «Forse ripalpitano vive [...] or fra le braccia io serro?» in «Certo ripalpitano vive [...] or fra le braccia io serro» (*Versi* I: 147). Le metamorfosi, che dovrebbero essere possibili solo nel mito, nella sua poetica divennero reali perché il mito era divenuto realtà per d'Annunzio: dal 29 luglio al 22 agosto del 1895, infatti, aveva visitato la Grecia, patria della mitologia classica. Lorenzini (*Versi* I: 836) afferma che «Il viaggio in Grecia [...] è esperienza determinante» nel ritoccare la breve raccolta di ben 14 anni prima. Nell'edizione definitiva si trovano più elementi mitologici: 'come un agile pardo' del sopra citato libro I, v viene cambiato in «come il fauno antico» (*Versi* I: 146) e viene aggiunto «Quando vedrò la ninfa [...] venire?». Inoltre, viene menzionato anche il mito di

Narciso durante la sua metamorfosi: «fa che ne' verdi occhi tuoi, come Narciso nel fonte, / la mia nova bellezza trasfigurato io miri» (*Versi* I, 147).

Infine, riguardo a *Canto novo*, attraverso l'esame dell'opera XII posta alla fine di *Canto del sole*, la prima parte dell'edizione definitiva, si chiarisce il carattere della visione metamorfica del mondo di d'Annunzio.

E non il dio è in me? Il palpito eterno del Mondo / questo non è, che il mio cuore mortale muove? // Non vivono forse i germi di tutte le vite / ne la mia vita umana? Sento il prodigio instare. // Ecco, io distendo nel concavo schifo le membra, / offro al paterno sole tutto il mio corpo ignudo. // Tu cullami, o mare, nel tuo infinito respiro; / compi tu, sole, l'alta metamorfosi. / Da le mie membra, fatte giganti, rampolli una selva. (*Versi* I: 152)

Innanzitutto è degno di nota che il 'Mondo', personificato con la maiuscola, era la 'materia' nella prima edizione. La natura, che era materialisticamente inorganica nella prima edizione, diventa idealisticamente organica nell'edizione definitiva, comunicando con l'essere umano in modo mistico. Il confronto tra l'umanità 'mortale' e la divinità 'eterna', oltre al riferimento al 'prodigio', evoca la religiosità della mistica naturale⁵. Permeato di un sentimento panico,

⁵ In *Filosofia mistica* Izutsu (1978: 15-16) afferma: «L'esperienza della mistica naturale non è l'esperienza dell'uomo come essere finito e relativo, ma l'esperienza della "natura" come essere infinito e assoluto. Non è che l'uomo fa l'esperienza della natura, ma è che la natura fa l'esperienza. È la natura che è il soggetto». Questa opera venne pubblicata per la prima volta nel 1949 e poi nel 1978 venne ristampata senza modifiche. Nella *Nota* posta all'inizio dell'opera l'autore spiega lo scopo: «Vuoi tornare di nuovo all'epoca di Nietzsche e Rohde? Quell'interpretazione mistica da parte del fantasioso Nietzsche non è stata severamente accusata della sua non accademicità? [...] Ma io, nonostante tutto, con una profonda convinzione, torno ancora una volta a proclamare il significato decisivo che l'esperienza della mistica aveva per la formazione della filosofia greca» (Izutsu 1978: 12). A proposito di Nietzsche, d'Annunzio fu uno dei primi intellettuali a introdurlo in Italia, scrivendo articoli su di lui già nel 1892. La mistica naturale del filosofo tedesco dovette influenzare non poco il poeta italiano. Ad esempio, un passo de *Il sogno apollineo e l'ebbrezza dionisiaca*, posto all'inizio de *La nascita della tragedia* (1872), ricorderebbe il mondo poetico dannunziano: «All'arrivo della potente primavera che riempie di gioia tutta la natura, si risveglia quell'eccitazione dionisiaca. Quando essa aumenta, la soggettività scompare per lasciare spazio al completo oblio di sé. [...] Anche la natura, che è stata straniata, contrastata o sottomessa, celebra nuovamente la festa della riconciliazione con il suo figlio prodigo, l'uomo. [...] Egli si sente come un dio e, ora esaltato, vaga in estasi come gli dei che in sogno ha visto vagare. L'uomo non è più l'artista, è diventato l'opera d'arte» (Nietzsche 1995: 34-36). Nell'esaminare la visione del mondo di ascendenza nietzschiana, sarà di giovamento l'opera *Filosofia mistica* di Izutsu, filosofo e professore universitario giapponese del '900.

'io' si augura la 'metamorfosi', che non è altro se non il principio del suo vasto mondo ('infinito respiro', 'fatte giganti').

In questo capitolo, confrontando le due edizioni di *Canto novo*, si è voluto chiarire che la visione metamorfica del mondo di d'Annunzio, basata sulla celebrazione della vitalità della natura, si sviluppò attraverso i paragoni con le piante, la mitizzazione delle metamorfosi e il ritorno alla mistica naturale dei tempi antichi.

2. Sogno d'un mattino di primavera: la metamorfosi causata dalla follia e il mistero come salvezza

Le metamorfosi, poste al centro del mondo letterario di d'Annunzio e venerate come manifestazione della vitalità della natura, si ripetono eternamente; quelle raccontate da Ovidio nelle *Metamorfosi*, invece, avvengono generalmente per punizione divina o per desiderio dei personaggi in situazioni di estrema intensità emotiva e, una volta realizzate, non si ripetono mai più. A questo proposito, il sopra citato Balducci (1989: 16) dice: «[la metamorfosi] rappresenta sempre una promessa dell'eternità. L'universo metamorfico è una realtà dove *tout se tient* dove niente è lasciato irrisolto».

Il fatto che d'Annunzio fosse a conoscenza del significato ovidiano delle metamorfosi si scorge in una delle *Elegie romane*, *Felicem Nioben!*, pubblicata nel 1892. In quel tempo d'Annunzio, fuggito dalla Roma capitale per debiti e per relazioni amorose, viveva a Napoli e paragonò il proprio stato a quello di Ovidio che, per l'ira dell'imperatore Augusto, fu esiliato da Roma e relegato a Tomi sul Mar Nero. Nell'elegia Ovidio, triste e pensoso, sta sul lido del feroce Mar Nero, dove cadono le ombre, e canta il suo sentimento.

Niobe felice, se ben tante vide sciagure; / che, fatta pietra, il senso perse del male. E voi, / / voi pur felici, cui le bocche chiamanti il fratello / chiuse di novo còrtice il pioppo. Io sono, / / io son colui che mai sarà confinato in un tronco, / io son colui che in vano essere pietra vuole. (*Versi I*: 381)

Niobe era molto feconda e se ne vantò con la dea Latona. Come conseguenza della sua superbia tutti i suoi figli furono uccisi da Apollo e Diana, figli di Latona. Niobe stessa, per il troppo dolore, si trasformò in roccia. Le Eliadi, figlie del Sole, invece, piansero per quattro mesi la morte del loro fratello, Fetonte, e per la disperazione si trasformarono in pioppi. Questi sei versi, in realtà, sono tratti dalle *Epistulae ex Ponto* di Ovidio (I, 2, 31-36) e quindi possono essere considerati come una indiretta espressione del sentimento di d'Annunzio. Le tragiche metamorfosi, diverse da quelle che derivano dalla celebrazione della vitalità, possono essere una salvezza. D'Annunzio lo sapeva, e sapeva anche che era solo un racconto mitico.

Sogno d'un mattino di primavera, poema tragico rappresentato per la prima volta il 15 giugno al Théâtre de la Renaissance di Parigi, ha come temi la metamorfosi causata dalla follia e il mistero come salvezza. La protagonista, Isabella, incontra segretamente il suo amante, che però viene pugnalato a morte da suo marito. Trascorre quindi la notte, tutta bagnata di sangue, abbracciando sul petto il suo amante pugnalato, e, di conseguenza, perde il senno. Nonostante venga seguita da un dottore, un giorno chiede a sua sorella Beatrice di preparare un vestito verde come le foglie nuove e, indossandolo, tenta di 'trasformarsi' in una pianta. La folle Isabella crede di stare vivendo una metamorfosi e dice: «essi [gli alberi] non s'accorgeranno di me. Io sarò come l'erba umile ai loro piedi; li illuderò col mio silenzio. E scoprirò forse qualche loro segreto, se essi crederanno d'esser soli; sorprenderò qualche paroletta...» (TSM I: 21-22). Attraverso questa sua 'trasformazione' si aspetta di comunicare in modo mistico con gli alberi come suoi simili.

Dopodiché, Isabella vuole vedere, senza però essere vista a sua volta, Beatrice incontrare il fidanzato Virginio, fratello del suo amante ucciso; in questo modo la sua metamorfosi in pianta procede⁶.

⁶ Nelle opere dannunziane la metamorfosi in pianta è fondamentalmente un simbolo positivo della vitalità della natura. Sebbene qui abbia anche una connotazione negativa, perché rappresenta la perdita del senno, Isabella in forma di pianta, trattata come un mistero al di là della comprensione umana, incarna la vitalità della natura che si manifesta soprattutto in primavera.

Mi metterò una maschera di foglie, mi fascierò d'erba le mani: sarò, così, tutta verde. Potrò passare sotto i rami bassi, potrò strisciare fra i cespugli, senza esser veduta. [...] Vedo verde, come se le mie palpebre fossero due foglie trasparenti. Tutte le nervature delle foglie traspariscono contro il sole. [...] È incredibile come tutte le voci sieno lontane di qui, quasi che io sia sotto la scorza. [...] Io potrò dunque con gli alberi, con i cespugli, con l'erba essere una cosa sola! (TSM I: 27-29)

Isabella ora sembra essere una pianta, perdendo così la sua caratteristica umana. Attraverso le sue palpebre come foglie, vede 'verde', il che indica che la sua sensibilità è cambiata per la sua metamorfosi vera e sostanziale. E 'sotto la scorza' come la driade, ninfa degli alberi, Isabella si avvicina alla mistica unione con la natura.

Il significato di questa metamorfosi in pianta si scorge nell'atteggiamento del Dottore, colui il quale ha in cura Isabella: «con un fervore quasi religioso, appressandosi, inclinandosi verso l'arbusto umanato» (TSM I, 28); oppure nelle sue parole: «Non so che d'infantile e di divino io vedo nei vostri [di Isabella] occhi che mi guardano a traverso i ramoscelli...» (TSM I, 29). Il Dottore trova nel corpo vegetalizzato di Isabella il mistero della vitalità della natura: «Ella forse vive d'una vita più profonda e più vasta della nostra. Ella non è morta, ma è discesa nell'assoluto mistero. Noi non conosciamo le leggi a cui obbedisce ora la sua vita. Certo, esse sono divine» (TSM I: 15). Le piante in inverno sembrano morte nella terra, ma in primavera germogliando sembrano rinascere. Il Dottore e l'Infermiera Teodata sperano che anche Isabella, essere umano vegetalizzato, rinasca come le piante.

TEODATA: Ah, s'ella potesse tutta rinnovellarsi al suo risveglio! Potrebbe, forse? Potrebbe, dottore?

IL DOTTORE: Potrebbe. Forse nulla è distrutto in lei e nulla è difformato. Non vi sembra che in certi istanti emani da lei quasi lo splendore di una trasfigurazione?

TEODATA: Ah, il miracolo, il miracolo! (TSM I: 16)

I due pensano che nulla sia perso nella folle Isabella, proprio come la vita nelle piante in inverno e sperano nella sua rinascita primaverile, cioè nel

suo ritorno alla forma umana, attraverso lo ‘splendore’ di una miracolosa ‘trasfigurazione’.

Nella seconda metà dell’opera, con Isabella più vegetalizzata, l’atmosfera diventa più misteriosa. Nella didascalia, Isabella, che è appena tornata dal bosco, viene descritta come divinità di una primitiva religione naturalistica: «Il suo viso è coperto da una maschera di foglie; le sue mani sono fasciate di fili d’erba. Misteriosa, silenziosa e verde, simile a una strana larva vegetale» (TSM I: 38). Per benedire il nuovo amore tra Beatrice e Virginio, Isabella gli regala una corona, fatta di un ramo che ha spezzato lei stessa. L’atto di ufficializzare il nuovo amore regalando una corona può essere interpretato come l’ultimo suo momento di umanità da condividere con sua sorella. Poi, rientrando nel bosco, Isabella dice le parole che indicano la perdita della sua identità umana: «Addio, addio... Non sono più Isabella... Passerete più tardi pel bosco? Vi attendiamo, vi attendiamo...» (TSM I: 42). La scelta del plurale da parte dell’autore mette in risalto il fatto che è ormai parte del bosco dove regna solo la vitalità della natura.

In *D’Annunzio lettore di psicologia sperimentale* Marinoni (2018: 63-64) giustamente scrive: «Le parole delle “pazze”, i deliri e le stesse manifestazioni fisiche della patologia vengono asservite a una trasformazione estetica; [...] Il poeta rappresenta eventi pseudo-clinici orientando gli aspetti dell’alterazione del reale verso un senso mistico». Ma non si deve dimenticare che dietro la ‘trasformazione estetica’ c’è la religiosità della mistica naturale che celebra la vitalità della natura. Si può anche ipotizzare che d’Annunzio scelse come tema la follia per rappresentare la metamorfosi come manifestazione della vitalità della natura.

In questo capitolo, si è esaminata la differenza tra le metamorfosi della natura che si ripetono eternamente e quelle tragiche nei racconti mitici che avvengono una sola volta. In seguito, si sono analizzati vari aspetti della metamorfosi causata dalla follia: la mistica naturale e il mistero come salvezza.

3. *Alcyone*: le lodi delle 'Donne' nel mondo meraviglioso delle metamorfosi

La grande importanza delle *Metamorfosi* di Ovidio per d'Annunzio si riflette nell'uso delle frasi del poema latino come titoli di alcune poesie di *Alcyone*. Questo poema italiano, che si svolge dalla fine della primavera fino all'inizio dell'autunno, ha quattro *Ditirambi* (canti in onore di Dioniso) che segnano i cambiamenti di fase. Ogni *Ditirambo* ha come preludio una breve poesia intitolata in latino: davanti al *Ditirambo I* che canta Roma in modo classicheggiante, *Furit aestus*, preso dall'*Eneide* di Virgilio (II, 759); davanti al *Ditirambo II* che canta la metamorfosi di Glauco, *Terra, vale!*, preso appunto dal racconto di Glauco nelle *Metamorfosi* (XIII, 948); davanti al *Ditirambo III* che loda l'Estate personificata, *Stabat nuda Aestas*, preso dal passo delle Stagioni intorno al trono del Sole nelle *Metamorfosi* (II, 28); davanti al *Ditirambo IV* che canta la caduta di Icaro, *Altius egit iter*, preso dal racconto di Icaro sempre nelle *Metamorfosi* (VIII, 225).

Mentre molte delle singole poesie di *Alcyone* hanno come tema le metamorfosi, l'intera raccolta, invece, descrive i cambiamenti della visione del mondo, facendoli corrispondere al passare delle stagioni. Dalla primavera verso l'estate, il poeta, risalendo a ritroso dal presente al passato, s'allontana dalla società umana, per poi immergersi nel mondo del mito. E dall'estate verso l'autunno, ritorna di nuovo alla realtà del presente.

In *Alcyone*, compendio dei vari elementi metamorfici delle sue opere precedenti, si trovano delle caratteristiche moderne delle metamorfosi: la reinvenzione dei classici e la descrizione meravigliosa del trasformarsi. Alla base di queste caratteristiche ci sono le lodi delle 'Donne' come personificazione della vitalità della natura. In questo capitolo, se ne analizza il contenuto, seguendo il corso del poema.

All'apertura del poema è posta *Lungo l'Affrico* (scritta probabilmente a fine giugno 1902) e il sottotitolo *Nella sera di giugno dopo la pioggia* indica il passaggio dalla primavera all'estate. In questa poesia, come nelle opere esaminate

nei capitoli precedenti, la descrizione viene fatta attraverso la personificazione della natura, ma qui si aggiunge l'espressione barocca dell'infinito.

Grazia del ciel, come soavemente / ti miri ne la terra abbeverata, / [...] / O in mille e mille
specchi sorridente / grazia, che da la nuvola sei nata / [...] / musica nel mio canto / ora
r'effondi, che non è fugace, / per me trasfigurata in alta pace / a chi l'ascolti. (*Versi* II: 427)

Il poeta, con la sua sensibilità metamorfica, personifica la natura, descrivendola come terra 'abbeverata', invece di 'bagnata dalla pioggia' e, inoltre, trasforma un fugace fenomeno naturale, 'grazia del ciel', nella 'musica' della poesia. Così, per d'Annunzio anche il fare poesia può essere una metamorfosi.

La sera fiesolana (scritta il 17 giugno 1899), posta subito dopo *Lungo l'Affrico*, è cronologicamente la prima opera dell'intero poema. Si basa sul *Cantico di Frate Sole* di San Francesco, che chiamava fratelli e sorelle tutte le creature del mondo e attraverso loro lodava Dio. Come il santo, d'Annunzio vede il mondo attraverso la personificazione, e in questa poesia, personificando la 'Sera', la loda come dea: «Laudata sii pel tuo viso di perla, / o Sera, e pe' tuoi grandi umidi occhi ove si tace / l'acqua del cielo!» (*Versi* II: 429). È probabile che qui le pozze d'acqua dopo la pioggia siano paragonate agli 'umidi occhi' della 'Sera'. Ma è difficile dire che cosa sia paragonato al 'viso di perla' (forse il cielo della sera?). Altre personificazioni riguardano le piante: «e su i pini dai novelli rosei diti / che giocano con l'aura che si perde, / [...] / e su 'l fieno che già patì la falce» (*Versi* II: 429). I nuovi germogli dei pini sono paragonati ai 'diti' e nella parola 'giocano' c'è un sentimento umano di piacere. Similmente nella parola 'patì' c'è quello della sofferenza. Questo modo di trovare qualcosa di umano nella natura è stato definito da Gibellini (1985: 98) come «l'umanizzazione patetica» della natura.

Dopo il *Ditirambo I*, la stagione è l'estate e la scena si sposta dall'entroterra alla costiera toscana. Nella natura incontaminata lo spazio-tempo mitico inizia a sostituirsi alla realtà. In questo contesto si colloca *La pioggia nel pineto* (scritta nell'estate del 1902), che descrive una mistica

metamorfosi con il dinamismo barocco: «E immersi / noi siam nello spirto / silvestre, / d'arborea vita viventi; / e il tuo vólto ebro / è molle di pioggia / come una foglia, / e le tue chiome / auliscono come / le chiare ginestre, / o creatura terrestre / che hai nome / Ermione» (*Versi* II: 466). 'Io' e la sua compagna Ermione si fondono nella natura e si trasformano vivendo come parte della natura. Nel romanzo *Il Fuoco* (1900), il protagonista Stelio, *alter ego* dannunziano, dice che «per rendere una parte della freschezza primordiale alla nostra anima un po' arida», bisogna «comunicare intensamente con una cosa terrena» e divenire «simile all'amadiade [ninfa degli alberi]» (*Rom.* II: 209). *La pioggia nel pineto* può essere considerata come la realizzazione poetica delle parole di Stelio.

[...] non bianca / ma quasi fatta virente, / par da scorza tu esca. / E tutta la vita è in noi fresca / aulente, / il cuor nel petto è come pèsca / intatta, / tra le pàlpebre gli occhi / son come polle tra l'erbe, / i denti negli alvéoli / son come mandorle acerbe. (*Versi* II: 467-468)

Così Ermione diviene una ninfa degli alberi e vive 'fresca' con il suo compagno. Come nelle altre poesie di *Alcyone*, il corpo umano si trasforma liberamente in vari elementi della natura. *La pioggia nel pineto*, fatta di rara musicalità, può dirsi essere una cristallizzazione eccezionale della visione metamorfica di d'Annunzio.

Dopo il *Ditirambo II*, dedicato a Glauco che da uomo si trasformò in una divinità marina, lo spazio-tempo delle poesie successive è un regno di libertà proprio degli dei. Ma nella mistica naturale, prima che un uomo possa diventare un dio, deve fare l'esperienza della 'negazione dell'uomo'⁷. In *Meriggio* (scritta nell'estate del 1902), posta un po' prima del *Ditirambo II*, 'io' fa una simile esperienza.

⁷ Secondo Izutsu (1978: 35-36): «Quando l'uomo scompare completamente e si può dire che non esiste più in alcun senso, [...] l'Assoluto si rivela immenso. [...] Questo stato di coscienza universale dell'Assoluto viene descritto, spesso nel misticismo, come "l'uomo diventa Dio", [...] e il mistico esclama esultante: "Io sono Dio!"».

E la mia forza supina / si stampa nell'arena, / diffondesi nel mare; / [...] / io son nel fuco,
/ nella paglia marina, / in ogni cosa esigua, / in ogni cosa immane, / [...] / Non ho più
nome né sorte / tra gli uomini; ma il mio nome / è Meriggio. In tutto io vivo / tacito
come la Morte. / / E la mia vita è divina. (*Versi II*: 486-487)

Qui 'io' si fonde con la natura, si diffonde nel mondo e diventa 'Meriggio'. Diversa da molte altre poesie che lodano la natura, personificandola come dea, questa poesia descrive la metamorfosi di 'io' stesso. Decomponendosi come granelli di sabbia sulla spiaggia, 'io' fa un'esperienza simile a quella della 'negazione dell'uomo'.

Tra *Meriggio* e il *Ditirambo II* si inserisce una metamorfosi, non quella piena di vitalità, ma quella tragica senza speranza di rinascita. Il mito di Niobe, già menzionato all'inizio del capitolo 2, viene cantato nella poesia *Il Gombo* (scritta il 13 agosto 1902): «Procombono, stanno / ai tuoi piedi, o Madre demente! / Poi tutto è marmo, immota / bellezza, effigiato silenzio. / L'immensità del duolo / è fatta terrestre e marina. / Il Mare il Lito l'Alpe / sono il tuo simulacro ferale» (*Versi II*: 497). In questo mito, la madre, che vide gli dei insultati uccidere tutti i suoi figli, divenne folle e si trasformò per sempre in roccia. D'Annunzio riconosceva la differenza fra la metamorfosi tragica che sopprime la vitalità e quella positiva che deriva dalla vitalità e usava, di volta in volta, quella più idonea per la struttura del poema.

Glauco, il protagonista del *Ditirambo II* (scritto nell'estate dello stesso anno), che appare anche nelle *Metamorfosi* di Ovidio, è nella mitologia greca un raro esempio dell'essere umano che assurge a essere divino. Rivaleggiando con il poeta latino, d'Annunzio racconta, in prima persona, le meraviglie della metamorfosi di Glauco. All'inizio della poesia, viene presentata la straordinarietà della metamorfosi di un essere umano mortale in un dio marino immortale: «Io fui Glauco, fui Glauco, quel d'Antèdone. / Trepidar ne' precordii / sentii la deità, sentii nell'intime / midolle il freddo fremito / della potenza equorea trascorrere / di repente, io terrigena, / io mortal nato di sostanza efimera, / io prole della polvere! / Memore sono della metamorfosi» (*Versi II*, 503). Poi, viene espresso il processo della

metamorfosi di Glauco per effetto di un'erba misteriosa.

La mia carne era libera / della gravezza terrestre. Nascevami / dall'imo cor l'immagine / d'un'onda ismisurata e per le palpebre / mi si svelava il cerulo / splendor del sangue novo, e il collo e gli òmeri / dilatarsi parevano / e le ginocchia giugnersi, le scaglie / su per la pelle crescere, / gelidi guizzi correre pei muscoli. (*Versi II*: 505)

D'Annunzio descrive i meravigliosi cambiamenti della metamorfosi, assenti, invece, nelle *Metamorfosi* ovidiane. La percezione metamorfica del colore attraverso le palpebre ricorda quella di Isabella del capitolo 2. Questa scena di Glauco è un esempio significativo di quanto scrive Alvino (1998: 165): «abbiamo conosciuto, leggendo attentamente l'*Alcyone*, un d'Annunzio che si ribella al peso del vivere inseguendo un sogno di leggerezza; [...] che rivela una profonda insoddisfazione per le forme, cerca di sgretolarle evocando una realtà metamorfica, sempre mutevole, instabile».

Loleandro, poesia successiva al *Ditirambo II* (scritta il 2 agosto 1900), prende come soggetto il famoso mito di Apollo e Dafne. Nel racconto ovidiano, Dafne chiede aiuto a suo padre, il dio del fiume Penèo, per sfuggire ad Apollo, mentre, in quello dannunziano, chiede aiuto ad Apollo per sfuggire al suo proprio destino di metamorfosi.

“Aita, aita! Il cuore mi si serra. / Vedi atra scorza che il petto m'opprime! / O Apollo Febo, strappami da terra! / Tanto furente, non sia più ghermire? / Nuda mi prenderai su la dolce erba, / su la dolce erba e su 'l mio dolce crine. / Ardo di te come tu di me ardi. / O Apollo, o re Apollo, perché tardi? / Già tutta quanta sentomi inverdire.” (*Versi II*: 517)

Qui, come nel *Ditirambo* di Glauco, le meraviglie della metamorfosi sono espresse in modo drammatico. Mentre la Dafne ovidiana non dice nessuna parola d'amore, quella dannunziana afferma con forza il suo amore traboccante. È un'audace reinvenzione del mito classico da parte del poeta moderno. E ancora più audace è la conclusione che Dafne non si trasforma in una pianta di alloro: «Tutto è già verde linfa, e sola è sangue / la bocca che querelasi interrotta- / mente. In pallide fibre il cor si sface / ma il suo rossore

è in sommo della bocca» (*Versi* II: 517). Nel corpo di Dafne, trasformata in una pianta, rimane solo il colore della sua bocca. Apollo calma il suo cuore convertendo in canto il suo dolore e dorme sotto la pianta.

Cade la notte. Sul sonno divino / l'arbore luce d'un baglior sanguigno, / qual bronzo che si vada arroventando. / [...] / Misteriosa l'arbore s'arrossa / ma sul suo fuoco piovon le rugiade. / Sogna il Cintio la desiata bocca / di Dafne, e balza il suo cuore immortale. / È l'alba, è l'alba. Il dio si desta: un grido / di meraviglia irraggia tutti il lido. / Brilla di rose il lauro trionfale!» (*Versi* II: 519-520)

Un misterioso rossore accompagna il miracolo della metamorfosi. Dafne, proposta così in una chiave moderna, si trasforma nell'oleandro, che ha foglie simili a quelle dell'alloro e fiori simili a quelli della rosa.

Nel *Ditirambo III* (composto il 20 luglio 1900), l'estate viene personificata e lodata come dea: «O grande Estate, [...] / laudata sii, / [...] / Ardevi col tuo piede le silenti erbe marine, / struggevi col tuo respiro le piogge pellegrine, / [...] / e tutto vedeva la tua pupilla / grande» (*Versi* II: 545). Qui, come ne *La sera fiesolana* già menzionata in questo capitolo, al centro della visione del mondo c'è la lode delle 'Donne'. La dea Estate appare in Versilia, nella Toscana nord-occidentale, tra il Mar Tirreno e le Alpi Apuane. Il 'tuo respiro' corrisponde probabilmente al caldo vento estivo, ma non è chiaro a che cosa corrisponda il 'tuo piede'. La 'tua pupilla' può essere interpretata come il sole, diversamente dagli 'occhi' de *La sera fiesolana* interpretati come le pozze d'acqua.

Dopo il *Ditirambo III*, la stagione volge gradualmente verso l'autunno e lo spazio-tempo mitico inizia a svanire. In *Versilia* (opera del 21 giugno 1902), la ninfa, che prende il suo nome dall'ambiente in cui si svolge la scena, si rivolge a 'io':

Non temere, o uomo dagli occhi / glauchi! Erompo dalla corteccia / fragile io ninfa boschereccia / Versilia, perché tu mi tocchi. / / Tu mondi la persica dolce / e della sua polpa ti godi. / Passò per le scaglie e pe' nodi / l'odore che il cuore ti molce. / / Mi giunse alle nari; e la mia / lingua come tenera foglia, / bagnata di sùbita voglia, / contra i denti forti languìa. (*Versi* II: 548)

L'antica driade, ninfa degli alberi, viene denominata Versilia attraverso la reinvenzione dei classici da parte di d'Annunzio. Questa ninfa, schietta nel suo desiderio come la Dafne de *L'oleandro*, implora ad 'io' delle 'persiche' in cambio della 'ragia' del pino da masticare: «dammi, ch'io mi muoio di voglia / e da tempo non ebbi a provarne. / Non temere! Io sono di carne, / se ben fresca come una foglia. / [...] / Non temere, o uomo dagli occhi / glauchi! Rido, se tu m'abbranchi» (*Versi* II: 550-551). Mentre la ninfa in carne e ossa continua il suo gioco divino, 'io' rimane esitante. Così sta scomparendo lo spazio-tempo mitico in cui possono avvenire le metamorfosi meravigliose. Comunque è interessante notare che nel manoscritto di *Versilia*, sotto la data in fondo, d'Annunzio autocitò il cinquantesimo verso de *L'oleandro*: «Oh poesia, divina libertà!» (*Versi* II: 509). Pur ritraendo 'io' esitante, il poeta sentiva la continua presenza della 'divina libertà'.

In questo capitolo, sono state analizzate le novità della visione metamorfica in *Alcyone*, la moderna reinvenzione delle *Metamorfosi* di Ovidio. Oltre al paragone dell'essere umano con la natura (soprattutto con le piante), già presente in *Canto novo*, si trova spesso, in *Alcyone*, anche quello della natura con l'essere umano, cioè la personificazione. Nel mondo animistico creato dal poeta, sotto l'influenza di San Francesco, vengono lodati vari aspetti della natura personificati come divinità. Nello spazio-tempo mitico dell'estate, le metamorfosi classiche vengono rinnovate con moderna audacia e rappresentate in modo meraviglioso. Le 'Donne', come personificazione della vitalità traboccante della natura, suscitano perfino un sentimento di timore. Attraverso le metamorfosi da sogno, d'Annunzio cercò la mistica rivelazione della natura, nascosta alla quotidianità umana.

4. L'interpretazione della metamorfosi nella prima delle *Quattro canzoni d'Amaranta*

In questo capitolo, sulla base della visione del mondo di d'Annunzio esaminata nei capitoli precedenti, si propone l'interpretazione della

metamorfosi nella prima delle *Quattro Canzoni d'Amaranta*⁸. Questa opera fu scritta per il compositore Tosti⁹, di origine abruzzese come d'Annunzio ed Ovidio. Nella lettera del 28 settembre 1907 a Giulio Ricordi, editore musicale, Tosti scrisse: «Le parole sono quelle che D'Annunzio mi promise, e poi mi dette, come regalo per la mia festa l'anno scorso a la Ferrata! [...] Ho scritto a D'Annunzio di sapere il titolo che vuol dare alle 4 canzoni»¹⁰. L'opera, quindi, quando fu musicata, non aveva ancora un titolo.

D'altra parte, Amaranta era il soprannome di Giuseppina Mancini, che all'epoca aveva un'appassionata relazione amorosa con d'Annunzio. Questo nome, usato fin dall'inizio della loro relazione (luglio 1906), era stato anche il titolo di un romanzo progettato nel 1905 (ma mai realizzato). Inoltre, d'Annunzio lo usò nelle prime lettere a lei indirizzate per indicare una donna imprecisata. Ad esempio, in quella del 28 luglio 1906, per descrivere Giuseppina come una sconosciuta, l'accompagnò con un articolo indeterminativo: «Io passavo da Giovi, or son quattro anni, quando ero a Romena. Ma non sapevo che di là dalle vigne un'Amaranta biancheggiasse al rezzo d'una vecchia villa toscana» (GG: 59). E in quella di tre giorni dopo, del 31 luglio, mettendole davanti un aggettivo indefinito esprime una donna solo immaginata: «trovai un piccolo orologio a sabbia, [...] a misurare forse le brevi gioie di qualche Amaranta già sfiorita e sepolta e obliata» (GG: 60). A proposito, la forma maschile d'Amaranta, si riferisce a

⁸ Per i dettagli sulla genesi dell'opera si rinvia ai commenti di Morita nella partitura pubblicata da Zen-On (Tosti 2019).

⁹ La collaborazione tra d'Annunzio e Tosti iniziò nel 1880 e durò continuamente fino al 1893. Successivamente, l'interesse di d'Annunzio si volse al teatro e aumentarono i suoi contatti con compositori d'opera come Franchetti e Pizzetti. In tali circostanze, le *Quattro Canzoni d'Amaranta*, dedicate a Giulio Ricordi, furono un'eccezione. Dopo *Alcyone* del 1903, d'Annunzio produsse poche poesie liriche e la sua successiva raccolta di poesie sarebbe stata *Merope*, di contenuto politico, pubblicata nel gennaio 1912 durante la guerra italo-turca. In *Quattro Canzoni d'Amaranta*, breve opera per musica, scritta in un'occasione unica, si condensa l'essenza delle opinioni di d'Annunzio sull'amore, sull'arte e sulla vita.

¹⁰ Cfr. <<https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET003431>> [ultimo accesso 12 ottobre 2022]. Le fotografie delle lettere sono disponibili nell'archivio digitale della Casa Ricordi.

una pianta e d'Annunzio conferma la sua simbologia all'amante nella lettera del 21 agosto 1907: «tu sai che Amaranto vuol dire “che non languisce, che non si consuma, che è immortale, imperituro”» (GG: 401). Da queste testimonianze si può dedurre che d'Annunzio usava il nome Amaranta per definire il modello femminile che gli pareva incarnare l'eterna vitalità.

L'enigmatica prima *Canzone*, di sole tre strofe di quattro endecasillabi, esprime, senza alcuna esplicazione, una metamorfosi che si discosta completamente dalla vita quotidiana. Nella prima strofa, come nella storia di *Tristano e Isotta*, si teme la fine della notte piena d'amore.

Lasciami! Lascia ch'io respiri, lascia / ch'io mi sollevi! Ho il gelo nelle vene. / Ho tremato.
Ho nel cor non so che ambascia... / Ahimè, Signore, è il giorno! Il giorno viene! (TP III: 33)

'Lasciami!' ricorda la parola di Isabella trasformata in una pianta del capitolo 2. La donna folle, dopo aver raccontato la memoria terribile della notte in cui teneva fra le braccia l'amante ucciso, cade al suolo di «schianto» e alle persone che vogliono «sollevarla» chiede: «Lasciatemi!» (TSM I: 45). Poi si calma un po' e dice: «ero laggiù... come l'erba... Qualcuno mi ha calpestata... [...] Forse mi leverò...» (TSM I: 47). Così già all'inizio è suggerita implicitamente la trasformazione in atto d'Amaranta. Isabella, inoltre, descrive il suo amante che si raffreddava sul suo petto: «Io ho sentito penetrare nella mia carne la sua morte, come un gelo pesante» (TSM I: 44). Il 'gelo' provato da Amaranta può essere considerato come il segno della morte imminente della sua forma umana che comporta la conseguente metamorfosi.

Ch'io non lo veda! Premi la tua bocca / su' miei cigli, il tuo cuore sul mio cuore! / Tutta
l'erba s'insanguina d'amore. / La vita se ne va, quando trabocca. (TP III: 33)

Nei primi due versi della seconda strofa rimane un essere umano, ma al terzo verso si manifesta la metamorfosi in pianta. Anche Dafne del capitolo 3, prima della metamorfosi, diventa rossa di sangue. 'La vita [...] trabocca' indica il massimo grado di emozione, che causa la follia di Isabella e provoca

la metamorfosi di Dafne e di Niobe.

Traffita muoio, e non dalla tua spada. / Mi si vuota il mio petto, e senza schianto. / Non è sangue? Ahi, Signore, è la rugiada! / L'alba piange su me tutto il suo pianto. (TP III: 33)

'Spada' ha un legame particolare con 'petto' e 'rugiada'. Mentre ne *L'asfodelo*, una delle poesie di *Alcyone*, si legge «La bellezza dei luoghi era sì cruda / che come spada mi fendeva il petto» (*Versi* II: 560), Amaranta deve essere 'traffita', come Isabella, dal dolore e dalla gioia al massimo grado. Isabella commenta la morte del suo amante: «non ha sofferto la morte, [...] si è addormentato nella felicità fra le mie braccia... [...] io sapevo dargli una felicità senza confine, l'oblio del mondo, il bene supremo!» (TSM I: 44). E in *Innanzi l'alba* (anche questa inclusa in *Alcyone*), come nella prima *Canzone*, 'spada' e 'rugiada' rimano fra loro: «Andrem pel lito silenti; / sentiremo la rugiada / lene e pura / [...] / le sorelle oceanine / minacciate dalla spada / del feroce cacciatore» (*Versi* II: 473). Amaranta non cade al suolo di 'schianto', perché non è più un essere umano, essendosi ormai trasformata in pianta; mentre Isabella, in quel momento ancora in forma umana, cade di 'schianto'. Infine, la 'rugiada' può posarsi su Amaranta, perché, abbandonato ormai il calore del corpo umano, è diventata una fredda pianta.

In questo capitolo, in base alla visione metamorfica del mondo di d'Annunzio, si è voluta offrire l'interpretazione della metamorfosi nell'enigmatica prima *Canzone d'Amaranta*. La metamorfosi d'Amaranta ha una forte relazione con Isabella di *Sogno d'un mattino di primavera* e con Dafne dell'*Oleandro*. Approfondendo la visione metamorfica del mondo, da *Canto novo* fino ad *Alcyone*, d'Annunzio riuscì, nella prima *Canzone d'Amaranta*, ad esprimere la sua metamorfosi in modo molto condensato e raffinato.

Conclusion

In questo articolo, dopo aver analizzato la visione metamorfica del mondo di d'Annunzio diacronicamente fino ad *Alcyone*, si è cercato di interpretare

la prima delle *Quattro Canzoni d'Amaranta*, che si può considerare una delle più alte sublimazioni poetiche. Nel capitolo 1, si è chiarito che, in *Canto novo*, d'Annunzio esprime la celebrazione della vitalità della natura attraverso la metafora delle piante, facendo audacemente rinascere le metamorfosi del mito. Nel capitolo 2, si è visto che, in *Sogno d'un mattino di primavera*, la metamorfosi in pianta causata dalla follia viene trattata come un mistero in cui si può trovare una salvezza. Nelle storie di metamorfosi le diversità sono incluse e accettate come qualcosa di quasi sacro. Su questa disponibilità verso le diversità, Yasumura (Antoninus 2006: 227-228) concorda nel suo commento: «Le passioni e i desideri umani continuano [...] fino a quando si trasformano in animali o oggetti corrispondenti alle loro passioni. [...] I narratori delle metamorfosi riconoscono le diversità della natura umana». Nel capitolo 3, si è approfondita la 'leggerezza' della libertà metamorfica, presente in *Alcyone*. In quest'opera, in cui si integrano meravigliosamente le metamorfosi prodotte dalla vitalità della natura e quelle della tradizione classica, si lodano le 'Donne', simbolo della natura traboccante di vita. Nel quarto e ultimo capitolo, con l'analisi della prima delle *Quattro canzoni d'Amaranta*, si è proposta una nuova interpretazione in cui la protagonista della poesia, Amaranta, può rientrare nell'ambito delle metamorfosi dannunziane. Se da un lato il 'pianto' dell'alba nell'ultimo verso può suggerire che la perdita dell'umanità, a causa della metamorfosi, comporti il dolore, dall'altro d'Annunzio vuole lodare la 'Donna', che è disposta a dedicarsi all'amore assoluto nonostante i vincoli del mondo dettati dalla luce del 'giorno'. Quindi, in conclusione, il poeta ha scelto la metamorfosi come ultimo mezzo di espressione per rendere Amaranta immortale.

Testi

D'Annunzio Gabriele

DM *Di me a me stesso*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1990.

GG *Gabriele d'Annunzio e Giuseppina Giorgi Mancini. "Io per te. Tu per me". Carteggio 1906-1938*, a cura di F. Martinelli, Milano, Silvana, 2017.

Rom. II *Prose di romanzi*, vol. II, a cura di N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 2011.

- SG II *Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. II, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 2003.
- TSM I *Tragedie, sogni e misteri*, t. I, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 2013.
- TP III *Tutte le poesie*, vol. III, a cura di G. Oliva, Roma, Newton, 1995.
- Versi I *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, a cura di N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 2001.
- Versi II *Versi d'amore e di gloria*, vol. II, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1995.

Riferimenti bibliografici

Alvino L.

- 1998 *Il poema della leggerezza. Gnoseologia della metamorfosi nell'Alcyone di Gabriele d'Annunzio*, Roma, Bulzoni.

Antoninus Liberalis

- 2006 *Metamorfosi: Collezione di storie greche di metamorfosi*, traduzione e commenti di N. Yasumura, Tokyo, Kodansha Bungei Bunko.

Balducci M. A.

- 1989 *Il sorriso di Ermes. Studio sul metamorfismo dannunziano*, Firenze, Vallecchi.

Gibellini P.

- 1985 *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Olschki.
- 2019 *D'Annunzio, moderno Ovidio*, in *Da Ovidio a d'Annunzio. Miti di metamorfosi e metamorfosi dei miti*, in «L'Officina del Vittoriale», 12, pp. 65-71.

Izutsu T.

- 1978 *Filosofia mistica. Parte prima: La mistica naturale e la Grecia*, Kyoto, Jimbun Shoin.

Marinoni M.

- 2018 *D'Annunzio lettore di psicologia sperimentale. Intrecci culturali: da Bayreuth alla Salpêtrière*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.

Nietzsche F.

- 1995 *La nascita della tragedia*, traduzione di H. Akiyama, Tokyo, Iwanami Bunko.

Tosti F. P.

- 2019 *Quattro canzoni d'Amaranta / Due piccoli notturni*, a cura di H. Nakamaki, traduzione e commenti di M. Morita, Tokyo, Zen-On Music.