

Senecio

Direttore
Emilio Piccolo



Redazione

Sergio Audano, Gianni Caccia, Maria Grazia Caenaro
Claudio Cazzola, Lorenzo Fort, Letizia Lanza

Saggi, enigmi, apophoreta

Senecio

www.senecio.it
mc7980@mclink.it

Napoli, 2010

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale)
e/o la diffusione telematica di quest'opera
sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese
di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

Per una fonte pascoliana della *Fedra**

di Maria Rosa Giacon

Il rapporto fra i due «fratelli» (quale dei due «maggiore» o «minore» non si sa), Giovanni Pascoli e Gabriele d'Annunzio, non fu sempre facile, e da sola basterebbe a dimostrarlo la celebre rottura d'ogni rapporto dal 1900 sino al 1903. Nonostante tale cesura, non si resecano i fili del dialogo intertestuale, diffusamente noto in sede critica, che ha avuto inizio tra questi due grandi nel precedente decennio. Così, se d'Annunzio continua ad essere molto attento all'opera pascoliana, con occhio alle stesse traduzioni classiche e medievali di *Sul limitare*, continua, anche, ad essere flagrante la circolarità di temi e motivi spazianti, con sicuro moto di ritorno, dal terreno dei futuri *Conviviali* all'opera dannunziana.

In questo terreno comune, luogo tutt'affatto centrale occupa la figura dell'*aedo*, simbolo presso entrambi d'una mitopoiesi pienamente operativa nel moderno, figura rimbalzante direttamente dalla creazione alla metaletterarietà. Com'è noto, sul tema dell'aedo incoronato «dall'aedo re di solitudini» s'incentra l'Ode *Il commiato* dedicata all'«ultimo figlio di Vergilio, / prole divina» (vv. 115-116), con eco puntuale entro la stessa dedica del volume inviato a Pascoli l'indomani della pubblicazione: «All'ultimo figlio di Vergilio / questo libro salmastro / nato dal Tirreno / è offerto con fraterna tenerezza»¹. Aedo, però, a suo modo, era anche il «fanciullo» dannunziano, per non dire di quel «veglio» protagonista delle *Opere e i giorni* e dell'*Aedo senza lira*², incarnazione sapienziale che invero

* Cfr. Maria Rosa Giacon, *I voli dell'Arcangelo. Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*, Piombino, Edizioni Il Foglio, 2009.

¹ Firmato «Gabriele d'Annunzio / I. MCMIV». Il bellissimo dono del vol. II delle *Laudi (Elettra – Alcione)*, Milano, Treves, 1904, conservato nella Biblioteca pascoliana (VIII, 6 E. 47; 3548), corrisponde all'«esemplare A [...] in rilegatura editoriale in piena pergamena e con una impressione in oro»: cfr. *IO HO QUEL HO DONATO edizioni ed autografi dannunziani*, a cura di Giuseppe Papponetti, Associazione Culturale «L'oleandro» – Centro Nazionale di studi dannunziani, s.l. [Sulmona], 1996, p. 23. A sua volta l'Ode, anticipata su «Il Marzocco» del 15 novembre 1903, era stata, come si ricava dal timbro, inviata il 20 novembre in manoscritto autografo a Pascoli, accompagnata da una lettera affettuosa contenente la promessa della consegna dello stesso volume: «Mio caro Giovanni, / il giglio marino s'è dissecco, e per ciò mando a Maria – in vece – il manoscritto della mia Ode [...] / Al mio ritorno, verrò a rivederti in Pisa. Faremo insieme una visita a Benozzo. Forse io medesimo ti porterò il mio volume», in *Arch.C.* (Archivio di Castelvecchio, cassetta 31, plico 14, con fogli numerati e contrassegnati da lettera dell'alfabeto), ff. 38-38 A. Questa epistola non figura nella raccolta trascritta da A. VICINELLI, *Tra Pascoli e d'Annunzio*, in Aa.Vv., *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Milano, Mondadori, 1955, ma è ricordata da M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*. Memorie curate e integrate da Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 1961, p. 730, e menzionata da G. FATINI, *Il d'Annunzio e il Pascoli e altri amici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1963, p. 83.

² Liriche composte, con *Il fanciullo*, *L'ulivo* e *La spica*, in quel fecondissimo lasso di tempo che fu il mese di luglio del 1902. Intrecciandosi con la stesura del *Fanciullo* (13-19 luglio), quella dell'*Aedo senza lira* reca nel manoscritto autografo la data del 16 luglio 1902; la data di composizione delle *Opere e i giorni* è ignota, ma comunque ascrivibile con sicurezza al medesimo periodo: per ciò e per la datazione complessiva di *Alcyone*, cfr. P. GIBELLINI, *Per la cronologia di "Alcyone"*, «Studi di filologia italiana», XXXIII (1975), pp. 393-424, e ID., *La storia di «Alcyone»*, in *Logos e mythos*, Firenze,

risplende, «sul remoto modello di Esiodo e Virgilio»³, di un'«antichissima virtude» come «[...] nel prisco aedo / che canta un fato illustre»⁴. Un veglio che, se non parlasse con la «ricercatezza linguistica di un cruscante»⁵ e usasse, invece, termini garfagnini, potrebbe esser tratto dalla seconda edizione (1900) dei *Primi poemetti* pascoliani.

Il tema aedico, consacrato già in *Solon*, tuttavia si organizza in Pascoli quale espressione di personalissima metaletterarietà e attiene al passaggio dall'epica classica, oggettiva e distaccata, ai suoi svolgimenti liricizzati, sentimentali e appassionati, entro la poesia moderna⁶. A partire dalla sua. Invero, nella sequenza compresa tra il 1895 e il 1904, costituita da *Solon*, *Il cieco di Chio*, *La cetra d'Achille* e *Il poeta degli Iloti*⁷, Pascoli tracciava poematicamente una sorta di quadro ricostruttivo della figura aedica, dalla sua nascita come cantore ed eroe ad un tempo, alla scissione fra i due, alla trasformazione, infine, dell'aedo «αὐτοδίδακτος»⁸, cieco cantore di poemi che gli nascevano nell'animo per infusione divina, in quella del rapsodo, che non crea più nuovi canti, ma ripete «quelli già fissati e trasmessi dalla tradizione»⁹. Inoltre, *Il poeta degli Iloti* aggiungeva un ultimo e definitivo tassello all'*ars poetica* pascoliana: il buon aedo di Ascria, Esiodo, vincitore di un bel tripode in una gara di inni guerreschi, comprende grazie alle parole d'un vecchio schiavo di esser in realtà divenuto un

Olschki, 1976, p. 75 in particolare. Cfr., inoltre, i commenti introduttivi alle singole liriche in G. D'ANNUNZIO, *Alcyone*, a cura di Federico Roncoroni, Milano, Mondadori, 1995.

³ Così F. RONCORONI, in *Alcyone*, cit., p. 177.

⁴ «Meco ragiona il veglio / d'una spezie di pomi. / E dice: “ [...] / [...] Serbansi i pomi in orci unti di pece. / Anco serbansi in cave / dell'oppio arbore; ovver tra la vinaccia / in pentole, assai bene e lungamente”. / Così ragiona il veglio; ed in sue lente / parole il cor si spazia / come in un canto aonio. / Risplende un'antichissima virtude, / come nel prisco aedo / che canta un fato illustre, / o Terra, nel tuo bianco testimonio»: *L'aedo senza lira*, in *Alcyone*, cit., vv. 1-23.

⁵ F. RONCORONI, *ibi*, p. 177.

⁶ Sulla distinzione posta dal poeta di San Mauro, «fra un'epica distaccata, oggettiva e un'epica appassionata e sentimentale», cfr. A. DARIN, *Pascoli e la poesia epica. Un inedito corso universitario di Giovanni Pascoli*, «Quaderni di San Mauro», 8, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 8. Per la presenza di questa componente sentimentale e l'attenuarsi del carattere di lontananza – dunque, pascolianamente, del sentimento di *meraviglia* tipico dell'antica poesia – un'epica vera non sarebbe, secondo Pascoli, reperibile nella modernità, e meno che mai nel panorama italiano coevo. Tuttavia, le distinzioni critiche pascoliane, fra un'epopea epica e un'epopea lirica, e la stessa definizione di epica quale genere letterario, sono di quanto mai problematica individuazione, dal momento che in Pascoli la riflessione teorica sull'*epos* fa in realtà tutt'uno con l'elaborazione e la prassi poetica del *Fanciullino*, secondo la quale, appunto, «il genere epico non consiste più in una semplice forma, ma piuttosto in un modo d'essere e di sentire che corrisponde, ontologicamente, allo stadio infantile di ognuno di noi» (*Pascoli e la poesia epica*, cit., p. 54).

⁷ In particolare, il biennio 1895-1897 è d'importanza cruciale nell'elaborazione critica e poetica pascoliana, della quale esso comprende i fondamenti. *Solon*, significativamente in testa alla raccolta, fu il terzo dei futuri *conviviali* ad apparire sul «Convito» (aprile 1895). *Il cieco di Chio*, il secondo nell'ordine della raccolta, usciva invece sulla «Vita Italiana» (1° giugno 1897), preceduto dalle puntate del *Fanciullino* sul «Marzocco», cui è contemporanea la pubblicazione dell'antologia *Epos*. Al 1903 risale invece, contigua nella raccolta, *La cetra d'Achille* («La lettura», dicembre 1903), mentre nel 1904, alla vigilia dell'uscita dell'opera, sarà pubblicato l'«esiodico» *Poeta degli Iloti* («Il Marzocco», 31 luglio 1904). In rapporto a *Il cieco di Chio* e ai *Conviviali* «omerici», con interessanti rilievi sulla figura dell'aedo, cfr. L. BELLUCCI, *Semantica pascoliana*, «Quaderni di San Mauro», 12, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 93-121.

⁸ La definizione di aedo come «αὐτοδίδακτος» sarà data da Pascoli nel saggio, introduttivo all'antologia *Epos*, *La poesia epica in Roma*: vd. il testo di seguito.

⁹ Cfr. E. ELLI, *Pascoli e l'antico: I «Poemi conviviali»*, «Aevum», settembre-dicembre 1996, p. 742.

rapsodo. Consapevole di non cantare più il «vero», bensì «la menzogna che somiglia al vero», egli decide di dedicare i suoi canti alle umili opere degli Iloti: «Ora il lavoro canterò, né curo / ch'io sembri ai re l'Aedo degli schiavi» (II, *La notte*, vv. 154-155).

Comparsa dunque dopo *Alcyone*, questa trasparente figurazione autoallusiva – d'un Pascoli georgico, cantore del «vero» e per ciò orgoglioso del suo umile canto – era stata assai apprezzata da d'Annunzio, come si ricava dalla lettera del 3 agosto 1904, quando il poeta sta sperando «con attesa impazientissima» nell'invio dei *Poemi conviviali*:

Grazie, mio caro Giovanni. Il mio cuore t'è grato per il saluto dolce; e il mio spirito, per il sentimento divino della Perfezione, che anche una volta tu suscitasti in lui col tuo poema dell'*Aedo e dello Schiavo*¹⁰

Stando dunque alla cronologia esterna, si tratterebbe della conferma d'un percorso ideativo intrapreso in parallelo. Ma solo d'una conferma? Nel febbraio del 1897, dopo l'annuncio da parte di Pascoli di voler comporre un'epistola metrica e a lui dedicarla, d'Annunzio, al ringraziamento per «il grande onore», aveva aggiunto:

Grazie del libro insigne. Mai bellezze di antica poesia furono illuminate da un rivelatore più alto¹¹

Questa dichiarazione, tacciata d'enfasi vuota¹², è invece del tutto rispondente a verità. Il libro di «antica poesia» è *Epos*, uscito da poco presso Giusti e inviato a d'Annunzio con la dedica – ben laconica a dire il vero – «A Gabriele con affetto / non minore dell'ammirazione / Giov. Pascoli»¹³. L'opera, l'unica con dedica pascoliana che si trovi al «Vittoriale», oltre ai *Conviviali* ancor più sobriamente dedicati¹⁴, si

¹⁰ Cfr. *Arch.C.*, cit., f. 39. Un'eco dell'ammirazione di d'Annunzio per *Il poeta degli Iloti* (il «poema dell'Aedo e dello Schiavo») si coglie anche nell'allusione al motivo del «tripode» contenuto nella lettera successiva, inviata da Marina di Pisa il 7 settembre 1904. Egli, ora, ha appena ricevuto da Pascoli copia della raccolta, e intenderebbe ringraziarlo per la sua fatica con un premio degno dell'Ascreo Esiodo: «Ho letto e riletto i poemi [...] lungo il mare di Circe. Non potendo mandarti un bel *tripode*, ti mando una piccola catena a cui tu potrai sospendere quelle medagliette e quei talismani che ti son cari». Un richiamo complice che certo non sarà sfuggito a Pascoli, che infatti aveva scritto: «È tu nel canto ogni cantor vincesti, / anche il vecchio di Chio cieco e divino, / col tuo ben congegnato inno di guerra. / Ed ora sceso dalla nera nave / movevi ad Ascra, assai giocondo in cuore; / ché per la via ti camminava a paro / un curvo schiavo, che reggea sul dorso / il premio illustre: un *tripode di bronzo*. // Ché l'orecchiuto *tripode di bronzo* / gravava in prima al buon Ascreo le spalle [...]» (*Il poeta degli Iloti*, I, vv. 11-20).

¹¹ Lettera inviata da Roma (*Rome Grand Hôtel*) il 16 febbraio 1897: *Arch.C.*, cit., f. 32 A.

¹² «È una lode tanto elevata quanto così generica da prendersi, come giustamente osserva il Getto, in “parole enfatiche e inamidate”, che richiamano per contrasto la semplicità e la schiettezza del giudizio dato proprio in quei giorni su lo stesso *Epos* dal Carducci [...]»: cfr. G. FATINI, *Il d'Annunzio e il Pascoli*, cit., p. 42. All'opposto, come si riscontrerà nel seguito del testo, l'elogio di d'Annunzio era profondamente sincero e avvertito.

¹³ G. PASCOLI, *Epos*, Livorno, Giusti, I, 1897. Per la complessa redazione di questo scritto, cfr. L. PESCHETTI, “*Epos*” e “*Lyra*” di Giovanni Pascoli (Con un saggio di lettere inedite), «Giornale Storico della Letteratura italiana», A. LXXII (1955), vol. CXXXII, fasc. 399, pp. 396-425. L'arduo lavoro di antologizzazione e commento pascoliano è preceduto da una dedicatoria (pp. VII-X) a Giosue Carducci, alla fine della quale, nella copia del volume conservato al «Vittoriale» (Coll. Scale, VII, 3 A), di pugno di d'Annunzio si legge: «O pessima prosa di un / alto poeta!». Le citazioni effettuate nel seguito del testo sono tutte tratte da tale esemplare.

¹⁴ La copia dei *Conviviali* conservata al «Vittoriale» (Coll. Giglio CXXXVIII, 49 A) reca infatti: «a Gabriele, per ora, / Ag. 1904 Giovanni Pascoli». Il «per ora» può suonare giustificatorio nei riguardi della mancata dedica dei *Conviviali* a d'Annunzio, cui Pascoli avrebbe – a quanto affermava – desiderato dedicare la raccolta, anziché – come invece avvenne – al

presenta percorsa da d'Annunzio con meticolosa attenzione, nel testo e nelle note a piè di pagina. Fitto di segni di lettura è in special modo lo scritto introduttivo *La poesia epica in Roma*, in cui, precedendo la materia dei *Conviviali*, Pascoli tracciava, sotto forma di elaborazione lirico-teorica, il medesimo quadro evolutivo a partire dalla congiunta figura del cantore-eroe, poi aedo, poi rapsodo. Né qui mancava il richiamo all'Ascreo autore della *Teogonia* e delle *Opere e i giorni*, poiché il quadro racchiude anche la rievocazione di un «leggendario ‘Contrasto di Homero ed Hesiodo’», in cui i due si fronteggiano a gara, il primo ribattendo al secondo con versi sulla figura aedica tratti dall'*Odissea*¹⁵. La centralità metaletteraria della ricostruzione di *Epos*, strettamente connessa alla poetica “fanciullesca” che Pascoli approntava in quel 1897, non era certo sfuggita a d'Annunzio. Se Pascoli era definito «aedo» ed erede della poesia di Virgilio nel *Commiato* alcyonio, ciò avveniva, è proprio da crederci, anche per l'importanza dell'apporto che quel «libro insigne» di «bellezze antiche» aveva fornito in vista d'una mitopoiesi tutta trasposta nel moderno. Se così stanno le cose, la connessione tra l'elaborazione teorica racchiusa in *Epos* e la stessa materia poetica dei *Conviviali* può ritenersi riconsiderata e affermata da d'Annunzio anche assai più tardi: sarà infatti *Fedra* (1909) a consacrare, con piena pertinenza, la definizione di un Pascoli «aedico», come già segnala la dedica dello splendido esemplare donato al poeta di Castelvecchio:

Al divino Aedo
dei *Poemi conviviali*
Gabriele d'Annunzio

“Tu mi sii testimone. Altri non degno”
7 Aprile, 1909¹⁶

De Bosis. Si veda infatti la lettera di Pascoli del 5 settembre 1903, scritta poco dopo la riconciliazione: «[...] Mio Gabriele, [...] bisogna dire che noi siamo proprio tornati quel che eravamo: nel tempo stesso che tu pensavi a me per il tuo poema pastorale, io pensavo a te per i miei poemi conviviali (sai? “Gog e Magog”, “Alexandros” e simili) [...]. Ma avevo e ho una difficoltà. Era quasi sottinteso che li avrei dedicati al de Bosis *symposiarcho*... Sai tu indicarmi il modo di sostituire alla dedica al de Bosis nella quale avrei parlato di te, una dedica a te, nella quale parlerei anche di lui? [...] Oh! io vorrei, e per tutt'altro che per una vana mostra, che il tuo nome comparisse nella prima pagina di questo mio volume! [...]» («Castelvecchio di Barga, 5 7bre 1903»: cfr. A. VICINELLI, *Tra Pascoli e D'Annunzio*, cit., p. 403). In realtà, avverrà esattamente il contrario: dedica dell'opera al *Symposiarcha*, menzione di d'Annunzio nella *Prefazione*. D'altra parte, neppure il «poema pastorale» *La figlia di Iorio* sarebbe stato dedicato a Giovanni, benché Gabriele avesse annunciato (da *Villa Borghese Nettuno nel Lazio*, il 3 settembre 1903) la sua intenzione di dedicarglielo «in testimonianza d'amore»: «Mio caro Giovanni, / la mia tragedia pastorale è terminata. Immagina una grande canzone popolare in forma drammatica. L'argomento è abruzzese. E questa volta ho sentito salire la poesia dalle radici profonde. / Mi consenti di *dedicartela in testimonianza d'amore?*» (*Arch. C.*, cit., f. 34).

¹⁵ *Epos*, cit., pp. XXIII-IV.

¹⁶ La copia di *Fedra* (*Tragedia di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Treves, MCMIX) conservata nella Biblioteca pascoliana (VIII 6 E. 48) corrisponde all'esemplare più lussuoso, per il quale cfr. la descrizione di G. PAPPONETTI, in *IO HO QUEL CHE HO DONATO*, cit., p. 27. L'invio del dono a Pascoli era stato preceduto da una lettera del 6 marzo 1909, scritta da d'Annunzio mentre si trovava a Mentone, nella quale già risuonano i termini della futura dedica: «Ti penso con rammarico nella neve di Bologna; e ti vorrei avere qui all'ombra dei pini, davanti al Tirreno che fiorisce sotto il maestrale. Quando ti rivedrò? / Or è pochi giorni, laggiù nel mio eremo, mi fu dolce parlare di te con un uomo che molto ti ammira ed ama. / Non

Questa dedica è non solo sincera, ma anche profondamente vissuta. «Divino» davvero egli aveva trovato l'autore dei *Poemi conviviali*, nell'impatto delle emozioni violente e degli inquietanti interrogativi che l'Ulisside-d'Annunzio s'era posto mentre leggeva avidamente, con tremore, il lungo sviluppo poematico dell'Ulisse pascoliano¹⁷, in cui, del resto, il personaggio dell'aedo, ultimo compagno di Odisseo nel viaggio verso la morte, ha un ruolo di grande importanza. Ma «aedo» è detto Pascoli anche perché disteso teorizzatore di quella figura nel lontano, e però ben presente a d'Annunzio, scritto di poetica del 1897. Tutti ricorderanno la centralità, non solo narrativa ma anche simbolica, di cui è investita nella *Fedra* la figura di Eurito d'Ilaco, il messo che, tradendo Euripide, da auriga dell'eroe Capaneo e dunque guerriero egli stesso, viene promosso dall'eroina dannunziana al ruolo di aedo già ai versi 369-376 del I Atto: «Or tu devi cantar come l'aedo, / come quando aggiogavi i due sonanti / cavalli [...] / [...] / Come tendi le redini del carro, / sogna che tendi i nervi della cetera. / Alza la voce!»¹⁸. La Titànide è talmente conquistata dal racconto di Eurito, che ne celebra la consacrazione a cantore, «or che son arsi i grandi [...] cavalli» del suo signore, con il dono di «[...] una cetera / eburna, opra di Dedalo, che anch'ella / è fornita di giogo, e d'oro è il giogo / vocale [...]» (A. I, vv. 603-613). Eurito, insomma, vivrà la separazione dall'azione guerriera per mano d'una donna-dea, che, prefigurazione di Ecate, si staglia «su l'entrare nella Notte»; è lei, come Eurito confesserà all'inizio dell'Atto II, a infondergli nel cuore le parole ispirate, come è lei a insegnargli l'arte di regolare i «còllabi all'accordo / sul giogo [...]». Ella, Fedra, è in tutto, fin nella capigliatura «a guisa d'un elmetto rosseggiante», pari alla Musa che *semina* «in cuore le canzoni», colei che «vòlto ha verso il tempo / troppo desiderabile i respiri» (A. I, vv. 625-629). Questa stessa donna-dea ora gli suggerisce cautela, poiché «Anche la Musa, come gli altri numi, / vende il suo bene a prezzo d'infiniti / mali [...]». Dunque: «Bada che non t'accechi», lo ammonisce, «come accecò Tamiri, e non ti storpiai», e «[...]»

avevo ancor compiuta *la mia tragedia*; e pensavo, e dicevo: “*Se piacesse a lui solo, sarei pago.*” / Te la manderò [...]» (*Cap Martin Hôtel, près Menton, Alpes Maritimes*, «6 marzo 1909»: in *Arch.C.*, cit., ff. 17-17 A, B, C, ff. 17 e 17 A).

¹⁷ «Il cuore dell'Ulisside ancor trema dinanzi all'Ultimo viaggio [...]»: lettera datata «Marina di Pisa, 7 settembre 1904». Per una citazione estesa, cfr. A. VICINELLI, *Tra Pascoli e D'Annunzio*, cit., p. 410. Ma d'Annunzio ricorderà lo splendido poema pascoliano anche in seguito, mentre («26 nov. 1904») sta per far ritorno a Settignano: «Mio caro Giovanni, / lascio stamani la bella Marina e torno a Settignano, senz'averti riveduto! [...] Non ti so dire con quanto rammarico io mi allontani dal mare. È là, a due braccia. Iersera rilessi il divino Ultimo viaggio; e le pause erano riempite dal suo fragore [...]» (*Arch.C.*, cit., ff. 37-37 A): come si vede, l'aggettivo *divino* è costante nella caratterizzazione di questo *poema* e, a un tempo, del Pascoli «conviviale».

¹⁸ Questa citazione e le successive sono state tratte dalla copia della tragedia conservata presso la Biblioteca pascoliana: cfr. n. 16. Per un'edizione attuale, si veda G. D'ANNUNZIO, *Fedra*, a cura di Pietro Gibellini, note di Tiziana Piras, Milano, Mondadori, 2001. Quanto ai “tradimenti” o alle tante ri-creazioni del patrimonio classico e moderno presenti nella *Fedra* dannunziana, cfr. M. GUGLIELMINETTI, *La “Fedra” di D'Annunzio e le Fedre della tradizione classica*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio. D'Annunzio a Harvard. Studi dannunziani*, Atti della tavola rotonda *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, Gardone Riviera, 6 luglio 1988, e Atti del Convegno *Gabriele d'Annunzio: In His Time and Ours*, Harvard University, 22-23 Aprile 1988, in «Quaderni dannunziani», 5-6, 1989, pp. 85-97.

Ascolta il tuo cuore e apprendi l'arte / dalla tua più profonda libertà». E l'invocazione «“Cuore, narrami l'uomo” / sia nel cominciamento d'ogni tuo / canto [...]» (vv. 636-644). Da questo momento Eurito seguirà compiutamente il codice aedico, tranne nel fatto che, incendiato d'amore per colei che lo ammaestra dal profondo del cuore, egli non ha condiviso il destino errante degli altri aedi, non ha cercato una nave che lo «tragitti a un'isola ferace» (A. II, v. 1225), e perciò, vestito d'una «lunga tunica violetta», lo troveremo, all'inizio dell'Atto II, ancora nel palazzo di Fedra, intento alle domande della regina sulla dea che gli ha insegnato «[...] la lunga / arte sì brevemente». Ma Eurito, così rivelando a Fedra il proprio amore, ad ogni quesito saprà rispondere soltanto: «Non so come». Eurito, benché non sia cieco, è come lo fosse: egli ci appare dotato di quella vista interiore che è della tipologia aedica a partire dalla figura di Omero. Variante di derivazione omerica, del I v. dell'*Odissea* (Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον [...])¹⁹, sembrerebbe infatti la lezione impartita da Fedra ad Eurito («“Cuore, narrami l'uomo”», A. I, v. 642), come memore dell'*Iliade*, del passo del Libro IX, vv. 186-187, in cui si descrive la cetra d'Achille, potrebbe essere la descrizione della cetra da lei donata ad Eurito («[...] una *cetera* / eburna, opra di Dedalo, che anch'ella / è fornita di giogo, e d'oro è il giogo / vocale [...]», *Fedra*, A. I, vv. 609-611): «E giunsero alle tende e alle navi dei Mirmídoni, / e lo trovarono che con la cetra sonora si diletta, / bella, ornata; e sopra v'era un ponte d'argento»²⁰.

In realtà, se son qui presenti echi omerici, questi non sono diretti, ma filtrati: i materiali più significativi con cui d'Annunzio ci ha rappresentato la figura di Eurito nell'Atto I, nella didascalia e nell'*incipit* dell'Atto II, provengono infatti da Pascoli, dall'autore «divino» dei *Conviviali*, con la loro materia specificamente aedica, *Solon*, *La cetra d'Achille*, *Il cieco di Chio*, *Il poeta degli Iloti*, ma anche e soprattutto dall'autore di *Epos. La poesia epica in Roma*. Il testo e le note di questo scritto introduttivo, «illuminati» dalla poetica filologia pascoliana, costituiscono il punto di riferimento primario per l'*inventio* di questi passi della *Fedra*, in cui non a caso, più sensibilmente che altrove, si fa palese la conversione della tragedia antica a lirica rappresentazione, moderna «fusione [...] dell'epopea e del dramma». Così, infatti, rilevava d'Annunzio mentre stava rivedendo o aveva appena rivisto il testo della *Fedra* per l'allestimento musicale²¹:

¹⁹ OMERO, *Odissea*. Versione italiana con testo greco a fronte di Rosa Calzecchi Onesti, Prefazione di Fausto Codino, Torino, Einaudi, 1989.

²⁰ OMERO, *Iliade*. Versione italiana con testo greco a fronte di Rosa Calzecchi Onesti, Prefazione di Fausto Codino, Torino, Einaudi, 1990. Questi versi puntualmente risuonano nella poetica ricreazione pascoliana interna al «conviviale» *La cetra d'Achille*: «Ma non le udiva, benché desto, Achille, / desto sol esso; *ch'egli empiva intanto / a sé l'orecchio con la cetra arguta, / dedalea cetra*, scelta dalle prede / di Thebe sacra ch'egli avea distrutta» (II, vv. 11-15). E non sfuggirà qui la vicinanza della *Fedra* dannunziana (A. I, vv. 609-610): «[...] *cetera / [...] opra di Dedalo* [...]».

²¹ Ultimata il 3 febbraio del 1909, con una stesura a ritmo frenetico, *Fedra* andò la prima volta in scena presso il «Lirico» di Milano già nell'aprile successivo, con la Compagnia di Mario Fumagalli (1909). Si dovrà attendere il 1915, in effetti, prima

Credo che nessun critico fino a oggi abbia rilevato quel che forma il più alto carattere dell'opera: *la fusione, in essa, dell'epopea e del dramma*. Il primo e il terzo atto sono vere e proprie rappresentazioni *epiche*, in cui l'elemento narrativo è drammatizzato in una maniera nuova e inattesa²²

La ri-creazione dannunziana mostra di essersi appropriata in primo luogo delle riflessioni esordiali dello scritto di Pascoli, in cui, riportando nella sua traduzione il primo verso dell'*Odissea*, il poeta di San Mauro definiva la natura permanente dell'*epos* assimilandone l'energia creatrice alla mitopoiesi del «fanciullino», il cui canto aurorale risuona «in ognun di noi»:

L'*Epos* è la poesia degli anni 'migliori'. E quali questi anni? Gli anni passati e lontani. Noi diamo al tempo biasimo e mala voce, perché scolora, per usare le parole di Servio, la virtù umana: a torto; poiché esso invece colora ogni cosa d'una patina inimitabile che rende tutto bello, venerabile, augusto [...] Nel brevissimo giro della nostra vita, ognun di noi ha il suo *epos*, e volentieri dice, o direbbe, quando la dea che dà il bene e il male, gli fosse presente: 'L'uomo narrami, Musa': l'uomo che fu e non è in noi; l'uomo che molto errò, che molto soffersse ὄν κατὰ θυμόν, che era bello, grande, forte, destro, simile a un dio. Era veramente? A noi pare che fosse, e per la poesia basta [...]»²³

E dirà Fedra ad Eurito:

Va. Ma non t'accostare all'Elicònide.
Bada che non t'accechi
come accecò Tamiri, e non ti storpii.
Anche la Musa, come gli altri numi,
vende il suo bene a prezzo d'infiniti
mali. Ascolta il tuo cuore e apprendi l'arte
dalla tua più profonda libertà.
«Cuore, narrami l'uomo»
sia nel cominciamento d'ogni tuo
canto. «Narrami l'uomo che scagliò
contra l'Ètere l'asta e poi sorrise.
Narrami la mortale che sdegnò
Apòlline e del rogo fece il talamo.
Narrami il fuoco e il sangue, e la bellezza
creata dalla folgore.» (A. I, vv. 635-649)

che l'opera venga rappresentata alla «Scala» con le musiche di Ildebrando Pizzetti, riscuotendo, pur con riserve espresse dalla critica per gli aspetti tecnicorealizzativi, applausi «vivissimi» tra il pubblico «dopo la trenodia» e attenzione «tributata ad ogni parte dello spettacolo» (L. GRANATELLA, *Arrestate l'Autore! D'Annunzio in scena*, Roma, Bulzoni, 1993, voll. I-II, II, pp. 700-701). In realtà, prima ancora di dedicarsi allo sviluppo poematico, d'Annunzio, stimolato dall'incontro con il Pizzetti, «che stava lavorando alla riduzione in musica dell'*Ippolito* di Euripide», avrebbe concepito il progetto d'una «Fedra musicale» da realizzarsi, scrivendo «lui stesso il libretto per l'opera», in stretta comunione con il musicista; sennonché, trascinato dalla fiamma lirica «alla sua antica idea di una *Fedra* "metrica"» e pressato, parimenti, da urgenze d'ordine economico, avrebbe preferito alla «messa in scena musicale, più complessa e laboriosa», la più rapida *mise en scène* del Fumagalli: cfr. V. VALENTINI, *La Fedra: "un labirinto senza Minotauro e senza filo d'Arianna"*, in *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 424-425.

²² Cfr. Archivio Generale del «Vittoriale», III, 6 (*Arch.GV.*), nri 6815-6816; XXXIV, 1. Si osserverà, però, che nel libretto per musica della tragedia (Milano, Sonzogno, 1913) Eurito d'Ilaco, da Aedo, è ritornato al semplice ruolo di Messo che rivestiva nelle *Supplici* di Euripide – e qui un tempo al servizio di Capaneo, poi di Teseo –, poiché, annotava d'Annunzio, nel «testo fornito al dramma musicale il poeta con profondo accorgimento ha abolito il personaggio dell'Aedo, affidando alla musica la rivelazione / dell'energia epica che per mezzo dell'Aedo egli aveva introdotta nella tragedia» (*ibi*, nro 6815). Sulla conversione, nella *Fedra*, della tragedia in epopea lirico-drammatica richiamava invero l'attenzione, citando il medesimo passo, già P. GIBELLINI nel saggio *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, cit., pp. 99-134 (pp. 111-112 in particolare), e, più di recente, in *Introduzione a G. D'ANNUNZIO, Fedra*, cit., p. XXIII.

²³ *La poesia epica in Roma*, in *Epos*, cit., p. XV. Si noti qui anche il tratto tutto pascoliano, direttamente collegato alla teoria del *Fanciullino*, della poeticità delle cose passate: il tempo «[...] colora ogni cosa d'una patina inimitabile che rende tutto bello, venerabile, augusto».

dunque ri-funzionalizzando i materiali pascoliani per una dichiarazione, a mezzo fra poesia e poetica, di flagrante anticlassicismo, tesa ad affermare che «lo spazio delle motivazioni e delle forme della poesia è, ormai, quello del cuore: non più Apollo, non le Muse, non i doni, cioè, degli dei, che fanno pagare per essi un prezzo sempre troppo alto, ma l'interiorità dell'uomo, liberato dal condizionamento delle leggi divine»²⁴: libertà come quella qui espressa dall'eroica sfida di Capaneo e di Evadne.

Al contempo, però, d'Annunzio si è avvalso anche di tasselli sussidiari, provenienti dal testo e dalle note delle prime pagine di *Epos*. La rievocazione, infatti, della triste sorte dell'aedo Tamiri, impiegata come *exemplum* giustificante la ribellione della Titànide alle malvage divinità olimpiche («Anche la Musa, come gli altri numi, / vende il suo bene a prezzo d'infiniti / mali [...]», A. I, vv. 638-639), riconduce alla pagina di Pascoli, là dove il poeta, ipotizzando la fusione originaria di eroe e di aedo, ricorda i cantori più noti, fra i quali *Thamyris*, appunto. Un passo che dà anche ragione della scelta onomastica per l'auriga di Capaneo, ora consacrato a investitura aedica, *Eurito*:

Che nei primi tempi eroe e aedo fossero la medesima persona, che cantava e faceva le grandi imprese? Non dice Odisseo al cieco Demodoco: 'tu canti... quanto faticarono gli Achei Come o forse tu ci sia stato o da altro l'abbia udito'? Nell'Iliade non è altro aedo che Achille e forse Paride, aedo forse d'amori; oltre *Thamyris Thrace* (nella Boiotia, che è la parte più recente del poema) e i cantori dei *threnoi* nei funerali di Ettore, anch'essi in parte non primitiva dell'Iliade. *Thamyris* errava di corte in corte: veniva dall'Oechalia, dalla corte di *Euryto Oechalio* (un valentissimo saettatore cui Apollo uccise perché da lui sfidato all'arco); giunto a Dorio s'imbattè nelle Muse. Egli professava che avrebbe vinto esso, se pur anche le Muse cantassero, figlie di Zeus Aegioco: or *quelle adiratesi cieco lo fecero*, e pur il canto divino gli tolsero e gli fecero obliare l'arte della cetra²⁵

Ma anche altrove riaffiorano in Pascoli la memoria di *Thamyris*, il motivo della cecità e del compenso di «tanto male» da parte della Musa con il dono del canto:

*Ma il bene la Musa compensava spesso con un male: li privava degli occhi, ma loro dava soave canto. La cecità era comune tra loro: cieco come Demodoco, come forse Thamyri, immaginavano gli antichi Omero stesso, anzi affermavano che il suo nome sonava in eolico come πηρός. Cieco era di Chio un buon cantore [...] e Stesichoro, poi, il grande maestro di cori, fu pure privato della vista per avere calunniata la Beltà, Helena [...] Or come così sovente un tanto male con un tanto bene?*²⁶

E i vendicativi dei dell'Olimpo, che accecano e spietatamente puniscono l' ὕβρις dei mortali (come era avvenuto ad *Euryto Oechalio*), possono, ammoniva Fedra, anche rendere «storpi» («Bada che non t'accechi / [...] e non ti storpii», A. I, vv. 636-637). Anche la deformazione, infatti, come la cecità, s'inscrive nella vulgata delle sciagure destinate al cantore. Eppure non può non colpire la nota erudita di Pascoli (6), in cui, commentando il vocabolo πηρός, il poeta ne indicava l'ambiguità interpretativa,

²⁴ Cfr. G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Lo spazio della diversità: la «Fedra»*, in *D'Annunzio e il classicismo*, Atti del Convegno di studio, Gardone Riviera, 20-21 giugno 1980, in «Quaderni del Vittoriale», 23, settembre-ottobre 1980, pp. 115-141, p. 136.

²⁵ *Epos*, cit., p. XVIII. Il corsivo *threnoi* è di Pascoli.

²⁶ *Ibi*, p. XX.

valendo esso come «cieco», come «muto» o anche «storpio»:

(6) B 594: pare posteriore all'Odyssea, almeno agli episodi di Demodoco a una cui espressione sembra riferirsi: θ 64: 'Degli occhi lo privò, ma gli dava il dolce canto'. Però il luogo dell'Iliade è molto discutibile: le muse πηρὸν θέσαν, αὐτὰρ ἀοιδὴν ... ἀφέλοντο. È πηρός solo qui: vale cieco o muto o storpio, per es., della mano necessaria alla cetra? Il senso bisogna accordarlo con αὐτὰρ seguente, e, accordandolo, sarebbe: lo fecero cieco, ma gli tolsero il canto, oppure, secondo un'eccezione più rara di αὐτὰρ, adunque gli tolsero il canto; nel qual caso πηρὸν si avrebbe a interpretare 'muto' o 'storpio'²⁷

E però, aveva scritto Pascoli, per quanto gli dei potessero affliggere i mortali, era pur sempre quello un tempo felice, in cui il «canto è in fiore, e col canto anche la virtù eroica». Una felicità di canto e d'azione cui, descrivendo il possente Turno, il poeta dell'*Eneide* avrebbe guardato con il sentimento, ormai, d'una irrimediabile perdita:

Ebbene: e Iasone e Turno sono ben [...] dei felici eroi che ora abitano ai confini della terra, nelle isole dei Beati e a cui tre volte l'anno porta la terra il florido frutto; ma i loro poeti e quella poesia sono già troppo da loro lontani. Sentono essi, e specialmente il secondo, il compianto di quel 'troppo desiderabile tempo'; ma si accorgono anche che è troppo diverso dal loro [...]²⁸

tanto più che il «compianto di quel 'troppo desiderabile tempo'» già era nei versi del Catullo *doctus*:

*O nimis optato saeculorum tempore nati, Heroes, salvete deum genus, o bona matrum Progenies!*²⁹

Così recita fedelmente, documentando la traduzione nel testo («[...] quel 'troppo desiderabile tempo' [...]»), la nota 4 della pagina pascoliana. Era quella, raccontava il poeta del *Carme* LXIV, l'età delle nozze di Peleo con Tetide. E nel palazzo sfavillante dei tesori regali, collocato nel mezzo della sala, spiccava il letto della dea ricoperto d'una coltre purpurea:

Questa coperta, disegnata con le figure dei personaggi d'un tempo, con arte meravigliosa presenta le gesta d'eroi.

*C'è Arianna che spinge lo sguardo dal lido fragoroso di Dia,
e non riesce a frenare la passione profonda del cuore,
scorge Teseo che ormai si allontana con la flotta veloce,
e ancora non può credere di scorgere quello che scorge,
perché, destata appena allora dal sonno che inganna,
si trova infelice abbandonata su un lido deserto.*

Il giovane immemore fuggendo respinge con i remi le onde,
e lascia le vane promesse in preda a tempeste di venti.
Lontana, fra le alghe della riva, la figlia di Minosse, con occhi di pianto,
simile a marmorea statua di Baccante, guarda, ahimè!,
guarda e ondeggia fra i marosi dell'affanno profondo [...]³⁰

²⁷ *Epos*, cit., pp. XVIII-XIX. Nel testo la nota 6 è collocata dopo *cetra*, in «gli fecero obliare l'arte della cetra» (vd. *supra*).

²⁸ *Ibi*, p. XVII

²⁹ *Carme* LXIV, vv. 21-22. Citeremo di seguito il testo nella traduzione italiana a cura di Francesco Della Corte, in CATULLO, *Le poesie*, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, Mondadori, 1990⁴.

³⁰ CATULLO, *Le poesie*, cit., LXIV, vv. 47-62: *Pulvinar vero divae geniale locatur / sedibus in mediis, Indo quod dente politum / tincta tegit roseo conchyli purpura fuco. / Haec vestis priscis hominum variata figuris / heroum mira virtutes indicat arte. / Namque fluentisono prospectans litore Diae / Thesea cedentem celeri cum classe tuetur / indomitos in corde gerens Ariadna furores: / necdum etiam sese quae visit visere credit, / utpote fallaci quae tum primum excita somno / desertam in sola miseram se cernat harena. / Immemor at iuvenis fugiens pellit vada remis, / irrita ventosae linquens promissa procellae. / Quem procul ex alga maestis Minois ocellis, / saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu! / prospicit et magnis curarum fluctuat undis [...]*.

Ma la sciagura d'Arianna, evidentemente associata nella memoria di Pascoli a quella dell'infelice Didone virgiliana³¹, è la medesima che ha condotto alla vendetta di Fedra sul traditore, «lo spergiuro e l'insidiatore delle donne», Teseo³². È dunque su d'un piano d'intertestualità multipla, d'un Catullo sollecitato e filtrato da Pascoli, che si è prodotta la ri-creazione di d'Annunzio, là dove l'auriga, appena promosso alla sua nuova investitura, esclama:

Fedra regina, tu mi fai tal dono
che maggior non potevi né più santo:
una cetera bella, ben costrutta,
d'artefice famoso,
e con sópravi d'oro il giogo! Possa
io, partendomi, imbartermi nel coro
delle sorelle Aònidi,
come Tamiri il Trace,
per un luogo deserto, presso un fonte,
e mi sémini in cuore le canzoni
quella che come te porta le chiome
a guisa d'un elmetto rosseggiante
e vòlto ha verso *il tempo*
troppo desiderabile i respiri.

FEDRA

E quale, aedo, è *il tempo*
troppo desiderabile? il passato,
forse? il futuro? Dimmi.
(A. I, vv. 616-632)

L'allusione a questo misterioso tempo del desiderio, che la dea avrebbe sottratto agli uomini, dipende, dunque, da un intertesto "incrociato": ma il riferimento primario resta comunque il commento pascoliano³³, com'è verificato dall'addensarsi in questo gruppo di versi di altri luoghi del poeta romagnolo. Il primo è costituito dal motivo dell'incontro dell'aedo Tamiri il Trace con le Muse «per un luogo deserto, presso un fonte» (A. I, v. 624), che, ripreso nei contigui vv. 635-637, rinvia

³¹ Anche Didone, infatti, dalla rocca di Cartagine scuterà, disperata, i fervidi preparativi della partenza di Enea: *Quis tibi tum, Dido, cernenti talia sensus, / quosve dabas gemitus, cum litora fervere late / prospiceres arce ex summa totumque videres / misceri ante oculos tantis clamoribus aequor!* [...], *Eneide*, Libro IV, vv. 408 e sgg., in VIRGILIO, *Opere*, a cura di Carlo Carena, Torino, Utet, 1971. L'associazione di Catullo a Virgilio deve essere stata promossa dal richiamo all'*Eneide*, che in *Epos* (cit., p. XVII) precede di qualche riga la citazione catulliana: «[...] Turno, nell'Eneide, vede un gran sasso, come quelli di Omero, cui 'a stento sei uomini scelti porterebbero in collo [...] Egli lo prese con man frettolosa e lo palleggiava contro il nemico' [...]

³² «Teseo [...] è il rapitore di Arianna e di Fedra, colui che ha abbandonato Arianna dopo essersi fatto aiutare, seducendola, nell'uccisione del Minotauro e nella fuga da Creta, e ha portato con sé la troppo giovane Fedra perché crescesse fino all'età adatta per le nozze. È, appunto, lo spergiuro e l'insidiatore delle donne, di fronte al disfidatore degli dei Capaneo e all'eroina per l'amore nella morte Evadne [...] spergiuro è Teseo nei confronti di Arianna, e spergiura sarà Fedra nei confronti di Teseo. Il cerchio si chiude, in questo modo, e la vendetta si può pienamente attuare»: G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Lo spazio della diversità: la "Fedra"*, cit., pp. 130-131.

³³ A conferma della derivazione dannunziana da Pascoli prima che da Catullo, si ricordi che il testo e la relativa nota 4 («Cat. l. xv 22 e sgg. *O nimis optato saeculorum tempore nati, Heroes, salvete, deum genus, o bona matrum Progenies!*») della copia di *Epos* recano vigorosi segni di lettura (triplice barretta sui margini laterali).

puntualmente allo scritto di Pascoli:

Nella più antica Iliade oltre Achille, cantano solo le Muse accompagnate dalla bellissima cetra di Apollo: *quelle Muse, che l'aedo incontrava nei luoghi deserti e montani, tra il sussurro vocale di fontane e correnti [...]*³⁴

benché non resti escluso il riferimento al terreno della fortuna aedica contenuto nei vicini *Conviviali*, come nella storia del *Cieco di Chio*, l'aedo che, sfidata la divinità della fonte, sarebbe stato privato della vista³⁵.

Tuttavia, il prelievo più rilevante, e oltremodo puntuale, è costituito dal motivo dell'*inseminazione* divina di canzoni, delle *oimai*, che nelle pagine di Pascoli ricorre come una sorta di *leitmotiv*. Il ripetuto richiamo era qui funzionale alla trasformazione dell'aedo «*αὐτοδίδακτος*», che non vede e che pur fa vedere, che trova in sé e non ripete, in quello del rapsodo, che non trova in sé, ma ripete, “ricuce”, anzi, le *oimai* degli aedi primitivi³⁶:

Erravano gli aedi, non da altri ammaestrati nelle loro canzoni, che dalla Musa, da una divinità che *nel loro interno seminava canzoni* d'ogni genere; e agli dei e agli uomini cantavano.

[...] gli aedi erano volentieri immaginati ciechi, ed erravano *cantando le oimai che un dio aveva loro seminate nel cuore*, d'ogni genere.

[...] “*Ὀμηρος* fu l'aedo divino al quale gli antichi attribuirono tutti e due i poemi, o almeno l'Iliade, quali li abbiamo. Ma certo quali li abbiamo non sono essi quali un aedo, se uno fu, li costrusse da principio: in essi è certo l'opera dei *ῥαψωδοί*, col qual nome intendiamo appunto i cantori, non più *αὐτοδίδακτοι*, non più *pieni la mente di oimai d'ogni specie seminatevi dalla Musa*, ma di canti altrui e specialmente dell'Iliade e dell'Odyssea³⁷.”

³⁴ *Epos*, cit., p. XIX. Il tema dell'erranza aedica, più volte richiamato da Pascoli, ha un altro preciso riscontro nell'*incipit* del secondo atto della tragedia dannunziana, là dove Fedra chiede ad Eurito: «E tu dunque non vai / per la via polverosa alla pianura / nutrice di cavalli, verso l'Inaco / arido, o uomo? *né ti cerchi nave / che ti tragitti a un'isola ferace, / com'usano gli erranti aedi?*» (A. II, vv. 1221- 226), rinviante sia al passo succitato, sia al successivo: «*L'aedo dunque viaggia per l'Hellade divina e per le isole. Si aggira spesso lungo il molto rumoroso mare per trovare una nave bene arredata, che lo tragitti: egli paga i nocchieri con dolci versi, se è accolto [...]*» (*Epos*, cit., p. XXI).

³⁵ Si rammenti infatti il racconto dell'aedo di Chio (poi rievocato nel *Poeta degli Ilioti*, v. 12, come «il vecchio di Chio cieco e divino»), divenuto cieco per aver sfidato a gara la dea della «vocal fontana» racchiusa in un bosco sacro: «Ed ecco io vidi alla mia destra un folto / bosco d'antiche roveri [...] / Entrai nel bosco abbrividendo, e molto / con muto labbro venerai le ninfe, / [...] / E giunsi a un fonte che gemea solingo / sotto un gran leccio, dentro una sonora / conca di scabra pomice, che il pianto / già pianto urgea con grappoli di stille / nuove, caduchi, e ne traeva un canto / dolce, infinito. Io là m'assisi, al rezzo. / Poi, non so come, un dio mi vinse: presi / l'eburnea cetra e lungamente, a prova / col sacro fonte, pizzicai le corde. / / Così scoppiò nel tremulo meriggio / il vario squillo d'un'aerea rissa: / e grande lo stupore era de' lecci, / ché grande e chiaro tra la cetra arguta / era l'agone, e la vocal fontana. / Ogni voce del fonte, ogni tintinno, / la cava cetra ripeteva com'eco; / [...] / Allora io vidi, o Deliàs, con gli occhi, / l'ultima volta. O Deliàs, la dea / vidi, e la cetra della dea: con fila / sottili e lunghe come strie di pioggia / tessuta in cielo; iridescenti al sole. / E mi parlò, grave, e mi disse: Infante! / qual dio nemico a gareggiar ti spinse, / uomo con dea? [...] / [...] / [...] Or va, però che mite ho il cuore: / voglio che il male ti germogli un bene. / [...] / Sarai felice di veder tu solo, / non ciò che il volgo viola con gli occhi, / ma delle cose l'ombra lunga, immensa, / nel tuo segreto pallido tramonto»: G. PASCOLI, *Poemi conviviali*, a cura di Giuseppe Leonelli, Milano, Mondadori, 1986, *Il cieco di Chio*, vv. 72-126. Come si può osservare, il rapporto tra il passo di *Epos* e questi versi è assai stretto.

³⁶ In realtà, la lirica interpretazione pascoliana non differisce sostanzialmente dalle conclusioni dell'attuale filologia a proposito della 'combinazione' rapsodica: cfr., infatti, L. RENZI, *Varianti d'interprete nei canti tradizionali narrativi romeni*, in ID., *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, letteratura*, a cura di Alvise Andreose, Alvaro Barbieri, Dan Octavian Cepraga, collaborazione di Marina Doni, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 455-466, pp. 461 e 464 in particolare.

³⁷ *Epos*, cit., rispettivamente pp. XX, XXI, XXIII.

E si veda ora come la riflessione pascoliana – strettamente congiunta all’elaborazione del *Fanciullino* e protesa alla fusione di epica e lirica –, sia divenuta attiva nell’opera di d’Annunzio. Si rammentino infatti le parole pronunciate da Eurito subito dopo la sua investitura ad aedo:

[...] Possa
io, partendomi, imbattermi nel coro
delle sorelle Aònidi,
come Tamiri il Trace,
per un luogo deserto, presso un fonte,
e mi sémini in cuore le canzoni
quella che come te porta le chiome
a guisa d’un elmetto rosseggiante
e vòlto ha verso il tempo
troppo desiderabile i respiri
(A. I, vv. 621-629)

E dal nucleo, appunto, dell’*inseminazione* prenderà avvio la spinta tutta lyricizzante del seguito del testo dannunziano. *Oimai* «d’ogni genere»: dunque anche d’amore, aveva scritto Pascoli, e d’amore sono, come rivela l’Atto II, le canzoni che in realtà non una dea, propriamente, ma una donna simile a una dea, Fedra, ha *inseminato* nel cuore di Eurito, anch’egli così divenuto un aedo «αὐτοδίδακτος». Il tema dell’*inseminazione*, cioè, esalta quella scoperta dell’interiore, che, regno della «libertà» per Fedra, è luogo della schiavitù per l’aedo amante. Il mistero della significazione erotica che si consuma nell’aedo celebra al tempo stesso il mistero della significazione poetica, del δαίμων insufflante nel suo umano ricettacolo. Così, infatti, avvolto «in lunga tunica violetta», la veste da Pascoli ricordata per i cantori dell’*Odissea*³⁸, Eurito risponderà agli incalzanti interrogativi di Fedra:

Ma non Àrdalo
m’ammaestra, non Àrdalo. Nell’ombra
dei lauri sacri è meco
quella che come te porta le chiome
a guisa d’un elmetto rosseggiante.
È meco sempre.

FEDRA.

Alunno
sei della dea, che t’insegnò la lunga
arte sì brevemente.

³⁸ Nella didascalia che inaugura l’A. II di *Fedra* si legge: «Distesa è sul giaciglio Fedra coi piedi senza sandali, consunta dal male insonne, poggiata il cubito su i velli ferini e nella palma la gota smorta [...] Di contro, sopra uno sgabello, è l’uomo d’Argo conduttore di carri divenuto *aedo*, in *lunga tunica violetta*». Pascoli, tuttavia, cita il dato che *la veste di colore violetto* era indossata dai rapsodi per segnalare al pubblico la recitazione dell’*Odissea*: «Non era forse peculiare dell’arte del poeta quello che pareva difetto o errore alla ragione dei critici? Ma, prima che questi venissero, *i rapsodi*, ora costretti al semplice ufficio di recitatori, *non trovavano negli uditori se non ammirazione e diletto, quando loro si presentavano declamando l’Iliade, in veste rossa, e l’Odyssea, in veste viola*»: *Epos*, cit., p. XXVII. Vi è dunque infedeltà nella trasposizione dannunziana, che attribuisce a un aedo la veste color viola del rapsodo, ma certo bisognerebbe indagare sul significato del nuovo impiego testuale. Si ricordi, infine, a indicazione dell’interesse dannunziano, che il passo citato presenta un segno di lettura sul margine di destra e anche su quello di sinistra.

L' AEDO.

*Non di quella
dea.*

FEDRA.

Chi è teco sempre?

L' AEDO.

*Meco è sempre,
ma sono solo.*

FEDRA.

Non la vedi?

L' AEDO.

*Dentro
il mio cuore.*

FEDRA.

Ti parla?

L' AEDO.

*Nel mio cuore
l'ascolto.*

FEDRA.

Ma, se non ti mostra l'arte,
come regoli i còllabi all'accordo
sul giogo?

L' AEDO.

Non so come.

FEDRA.

Come trovi
i modi?

L' AEDO.

Non so come.

FEDRA.

Non trattasti
mai le corde sonore ma le redini
e le sferze fischianti.

L' AEDO.

Ben è vero
quel che dici.

FEDRA.

La mano
usa a frenare è dura e grave. Or come
t'obbedisce?

L' AEDO.

Non so.

FEDRA.
Come accompagna
il canto già, senza fallir le tempre?

L'AEDO.
Non so, Regina.

FEDRA.
In sogno?

L'AEDO.
In sogno.

[...]

FEDRA.
*Dea non è quella; e pure è consanguinea
di Eterni. Non divina non umana.*

[...]
E per ciò sembra inferma
di sé, delle sue vene mescolate.
E per ciò sembra che deliri. Ma
dea non è quella [...]

Aedo,
*tu parlavi di Fedra [...]
Tu sai dunque l'amore.*
(A. II, vv. 1241-1341)

Una dichiarazione di poetica che parrebbe ispirarsi al principio classico. Ma, e in più sensi, il risultato finale è quello d'una classicità tradita: il $\delta\alpha\acute{\iota}\mu\omega\nu$ non è quello della Musa, poiché «*Da te*», rammenta ancora l'aedo a Fedra, «m'ebbi il cominciamento d'ogni mio / canto [...] / “*Cuore, narrami l'uomo*”» (vv. 1289-1292). Stretto in tal modo alla potenza demonica della Titànide, il canto di Eurito, pur sempre l'auriga d'un grandioso peccatore di ὕβρις, non potrà che risolversi in un monito alla ribellione e al rovesciamento degli dei falsi e bugiardi. *Fedra* dunque, nelle modalità stesse della sua invenzione, in quella contaminazione di epopea e di dramma che, fra gli innumeri tasselli eruditi e fonti d'ispirazione le più varie, la “lettura” di Pascoli aveva contribuito a rendere operativa, ci appare in tutto una «tragedia moderna»³⁹. Rammentata dall'autore del *Libro segreto* tra i suoi «poemi intieramente perfetti»⁴⁰, di tale perfezione essa recherebbe testimonianza se appunto “dannunzianamente” intesa,

³⁹ «La *contaminatio* epopea-dramma è [...] la chiave della scelta dannunziana»: P. GIBELLINI, *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, cit., p. 112. Si rammenterà che un panorama delle fonti della tragedia, dalla letteratura all'archeologia (con le scoperte allora emerse dagli scavi cretesi), veniva delineato innanzitutto dallo stesso d'Annunzio nell'intervista concessa a R. SIMONI, *L'Origine e il significato della Fedra dannunziana. Una conversazione col Poeta*, comparsa sul «Corriere della Sera» il 9 aprile 1909, ossia alla vigilia della prima presso il «Lirico» di Milano: per questo e altri riferimenti, cfr. P. GIBELLINI, *art. cit.*, pp. 102-103, 109-111, e soprattutto il contributo specifico di I. CALIARO, *Fonti della «Fedra» dannunziana*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, cit., pp. 117-134. Per quanto riguarda il significato di «tragedia moderna» e le sue modalità realizzative nell'opera dannunziana, si veda già E. MARIANO, *Il teatro di D'Annunzio*, in *Il teatro di D'Annunzio*, «Quaderni del Vittoriale», 11, settembre-ottobre 1978, pp. 5-35, pp. 7-12 in particolare.

⁴⁰ «Nella Capponcina dove composi tanti poemi intieramente perfetti come 'Fedra', come 'L'Otre'— nella vecchia villa de' Capponi devastata e rapinata dal vento dei creditori [...]»: *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di*

ossia, scriveva bene Ilvano Caliaro, come «un testo *descriptum* [...] un enorme e musivo calco»⁴¹: nell'altissimo grado, pertanto, di assimilazione, che è quanto dire di reattività creativa, anche di questa fonte. E di qual fonte...

Gabriele d'Annunzio tentato di morire in *Tutte le opere di Gabriele d'Annunzio*, a cura di Egidio Bianchetti, Milano, Mondadori, voll. I-IX, 1939-1950, *Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovino, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni*, II, p. 707. In realtà, a petto dell'opinione del vecchio poeta, fin dall'indomani della pubblicazione la tragedia avrebbe conosciuto giudizi critici assai controversi; sorprende, tuttavia, che, dopo la riscoperta di d'Annunzio in età contemporanea, si fosse giunti a scrivere di *Fedra*: opera «falsa, contraddittoria (e ridicola) [...]» (E. DE MICHELIS, *Tutto d'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 345). Più convincente, senza dubbio (anche perché argomentata), la riflessione di I. CALIARO, *Fonti della «Fedra»*, cit., p. 117: «La sobrietà della tragedia classica è patentemente estranea alla *Fedra* dannunziana, raro e traboccante dossier d'erudizione. Ingombrano il testo drammatico diversioni descrittive e narrative, nonché innumeri dettagli mitologici, geografici, etnografici, archeologici e onomastici ellenici tra i più peregrini, ostici anche per il lettore di agguerrita informazione antiquaria e francamente stucchevoli per chi non condivide il feticismo dannunziano delle minuzie». D'altra parte, si dovrà qui aggiungere, chi «non condivide» tale «feticismo» o, soprattutto, non si sforzi di verificarne la portata creativa (ri-creativa) è destinato a rimanere estraneo allo spirito non solo di questa poesia tragica, ma dell'intera (o quasi) opera di d'Annunzio.

⁴¹ I. CALIARO, *D'Annunzio lettore-scrittore*, Firenze, Olschki, 1991, p. 116.