

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI LETTERARI
(XXXI CICLO)



TESI DI DOTTORATO

*I mille volti di Lidia:
genesi e sviluppo del personaggio*

Coordinatore del Dottorato:

Chiar.mo Prof. Carmine Pinto

Handwritten signature of Carmine Pinto in black ink.

Tutor:

Chiar.ma Prof.ssa Rosa Giulio

Handwritten signature of Rosa Giulio in black ink.

Candidato:

Eleonora Rimolo

Anno Accademico 2017 - 2018

Indice

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO I.....	12
LA MUSA DI ORAZIO.....	12
<i>I.1 LIDIA, VOCE DI ORAZIO.....</i>	<i>13</i>
<i>I.2 I CARATTERI DI LIDIA NELLE ODI DI ORAZIO.....</i>	<i>17</i>
CAPITOLO II.....	26
LA MUSA DI RICARDO REIS.....	26
<i>II.1 RICARDO REIS, UN ORAZIO PORTOGHESE.....</i>	<i>27</i>
<i>II.2 LIDIA, DONNA IDEALE DI UN POETA (IR)REALE.....</i>	<i>37</i>
CAPITOLO III.....	66
LA DOMESTICA DI JOSÉ SARAMAGO NE “L’ANNO DELLA MORTE DI RICARDO REIS”.....	66
<i>III.1 JOSÉ SARAMAGO: UNA LIDIA DI CARNE NE “L’ANNO DELLA MORTE DI RICARDO REIS”.....</i>	<i>67</i>
<i>III.2 LIDIA E MARCENDA ENTRANO IN SCENA</i>	<i>79</i>
CAPITOLO IV	146
LINA-LIDIA: UNA MUSA IN FORMA DI DONNA.....	146
<i>IV.1 LINA-LIDIA E GIOSUE: UN AMORE VISSUTO E ISPIRATO.....</i>	<i>147</i>
<i>IV.2 L’EPISTOLARIO</i>	<i>152</i>
<i>IV.3 IL “FONDO EVANGELISTI” E LA «PAZZA LETTERA».....</i>	<i>165</i>
<i>IV.4 LE PRIMAVERE ELLENICHE: UNA NUOVA LIDIA PAGANA.....</i>	<i>173</i>
<i>IV.5 LE RIME NUOVE.....</i>	<i>197</i>
<i>IV.6 LE ODI BARBARE.....</i>	<i>223</i>
CAPITOLO V	256
LYDIA NEL SECONDO ‘900: SICARI, TRIPODO, TABUCCHI.....	256

<i>V.1 LYDIA MANCINELLI: LA DETENUTA DI GIOVANNA SICARI</i>	257
<i>V.2 IL CARPE DIEM DI LIDIA: PIETRO TRIPODO</i>	264
<i>V.3 LYDIA O CLIZIA? PRESENZE MONTALIANE NE L'ANGELO NERO DI ANTONIO TABUCCHI</i>	282

BIBLIOGRAFIA..... 302

<i>BIBLIOGRAFIA AUTORI</i>	302
<i>BIBLIOGRAFIA CRITICA</i>	306

«Vive come un essere dotato di spirito e anima
e tuttavia non è un uomo»

F. Nietzsche

Introduzione

Qual è la natura e di quali materiali è fatto quell'essere ibrido, quell'inquietante *vivant sans entrailles* – secondo Valéry¹ – che chiamiamo personaggio letterario? Che rapporto intrattiene con l'autore che l'ha creato, con l'opera grazie alla quale si afferma, con il pubblico chiamato a decretarne il successo o il fallimento, l'oblio o l'elezione a modello dell'immaginario collettivo? E soprattutto, siamo almeno in grado di dire con sicurezza chi o che cosa sia? Il personaggio letterario è, per Stevenson, una “marionetta verbale”: sembra che non ci siano dubbi su cosa determina l'esistenza, in una qualsiasi opera d'arte, di un personaggio.

Robbe-Grillet affermava:

[...] tutti sanno che cosa significhi questa parola. Non è un *lui* qualsiasi, anonimo o traslucido, semplice soggetto dell'azione espressa dal verbo. Un personaggio deve avere un nome proprio, doppio se possibile: nome e cognome. Deve avere dei genitori, un'eredità. Deve avere una professione. Se avrà dei beni, tanto meglio. Infine deve possedere un 'carattere', un volto che lo rispecchi, un passato che ha modellato questo e quello. Il suo carattere detta le sue azioni, lo fa agire in maniera determinata dinanzi ad ogni evento. Il suo carattere permette al lettore di giudicarlo, di amarlo, di odiarlo. È grazie al suo carattere che egli trasmetterà un giorno il suo nome a un tipo umano, che aspettava, si potrebbe dire, la consacrazione di questo battesimo².

¹ P. VALÉRY, *Oeuvres*, II, Gallimard, Paris 1960; sezione «Tel Quel», serie «Superstitions littéraires», p. 569 ss.: «Superstitions littéraires – J'appelle ainsi toutes croyances qui ont de commun l'oubli de la condition verbale de la littérature. Ainsi existence et psychologie des personnages, ces vivants sans entrailles».

² A. ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*, Gallimard, Paris 1963; trad. it. *Il Nouveau Roman*, Sugar, Milano 1965. Il saggio *Sur quelques notions périmées, Di alcune nozioni scadute*, del 1957, si può leggere in trad. it. alla pag. 57 dell'ed. cit.

In apparenza, quindi, la nozione di personaggio, per quanto poi abbia subito una notevole rivoluzione tra Ottocento e Novecento, può sembrare una delle meno equivocate fra quelle di cui disponiamo per accostarci a un'opera d'arte³: tuttavia non è sempre così, anche se perfino il moderno Vocabolario Treccani ci ricorda come la nozione di personaggio permetta di identificare con linearità l'«interlocutore di una composizione drammatica»⁴. Non sempre i personaggi letterari sono stabili, definiti, coerenti, uguali a se stessi nel corso dei secoli, immutabili tra le mani di ciascun autore che se ne appropria: non è detto, insomma, che come le persone reali essi siano identificabili solo e semplicemente attraverso il proprio nome. Il poeta, il narratore, l'artista, si fa garante di volta in volta del carattere del personaggio, spesso modificandolo, mentendo o operando un rovesciamento rispetto all'archetipo: lo statuto di realtà si modifica, a volte si delinea meglio di altre, si rende funzionale al discorso personale dell'autore. I personaggi non sono altro che, come scriveva Forster, “gruppi di parole⁵”: ed ecco come la nozione di personaggio, da univoca quale potrebbe apparire in un primo momento, apre in realtà le porte a una sorprendente antropologia immaginaria, nella quale si ritrovano, approfondendo il caso singolo, esseri sempre più equivoci e indefinibili, complessi ibridi per metà uomini e per metà fantasmi⁶. È quello che accade, come vedremo, al personaggio di Lidia, che attraversa i secoli compiendo un percorso non sempre così preciso,

³ Cfr. A. STARA, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze 2004, p. 10.

⁴ *Vocabolario della lingua italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani, Roma 1991; vol. III, tomo 2, Pe-R, p. 825.

⁵ E.M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, Edward Arnold, London 1927; trad. it. *Aspetti del romanzo*, Garzanti, Milano 1991, p. 56.

⁶ Cfr. A. STARA, *L'avventura del personaggio*, op.cit., p. 13.

alternando momenti in cui si trova a essere un personaggio di invenzione ad altri in cui è un personaggio referenziale (e anche questa classificazione può risultare fallace e insufficiente): attraverso la Letteratura latina, portoghese e infine italiana, Lidia rivela degli aspetti talvolta contrastanti, talvolta convergenti, che portano, però, tutti lo stesso nome, di cui nemmeno esiste una sola, univoca identificazione riconoscibile in letteratura, come invece accade per altri personaggi (come Medea, ad esempio). Qual è dunque la sua genesi, la sua “archeologia”? In principio Lidia è un’incorporea presenza dal pensiero stoico-epicureo all’interno delle *Odi* latine di Orazio e di quelle portoghesi di Ricardo Reis, poi diventa una sovversiva cameriera passionale e innamorata nel romanzo dello scrittore portoghese Josè Saramago *L’anno della morte di Ricardo Reis*, in cui l’autore si dimostra abile nel convertire i luoghi comuni della poesia classica attraverso relazioni intertestuali di notevole spessore e attraverso la creazione letteraria di una Lidia spregiudicata. Grazie a Giosue Carducci nell’Ottocento e a Giovanna Sicari, Pietro Tripodo e Antonio Tabucchi nel secondo Novecento, Lidia diventa poi una donna *reale* oltre che letteraria, cioè prende vita da una serie di esperienze biografiche e/o da reinterpretazioni della tradizione; va però sottolineato che un vero personaggio non è mai qualcosa di esclusivamente autobiografico, ma solo l’impronta ricavata da un inventario privato della realtà, cioè un veicolo, come avevano già sostenuto Freud e Thibaudet, Bachtin e Debenedetti, per mezzo del quale il passato, l’esperienza vissuta, il proprio stesso io empirico riescono ad aprire di nuovo la porta al caos, al divenire, all’universo dei possibili⁷. In Carducci Lidia sarà il nome poetico di Carolina

⁷ Ivi, p. 155.

Cristofori Piva, l'amante del poeta, che ha plasmato la sua Musa di carne al fine di inaugurare una sua nuova personale stagione poetica dedicata all'*arte pura*, mentre in Giovanna Sicari sarà Lydia Mancinelli, l'alunna preferita della poetessa a Rebibbia, che diviene così titolo e contenuto di un componimento poetico dove il nome giunge finalmente a descrivere un tipo letterario coincidente con una realtà esistenziale, chiudendo così, con un'identificazione allusiva e sorprendentemente circolare – in quanto l'atteggiamento di Lydia Mancinelli nei confronti della vita è rinunciatario in modo diverso e tuttavia simile alla Musa stoica delle *Odi* di Orazio e di Reis – la lunga evoluzione durata secoli della presenza letteraria che porta il nome di Lidia. Infine, Pietro Tripodo, un poeta filologo attivo anch'egli come la Sicari nella Roma degli anni '80, sceglierà di tradurre l'ode oraziana del *carpe diem* sostituendo Lidia a Leuconoe, mentre Antonio Tabucchi, in un racconto a metà tra l'Espressionista e il Perturbante dal titolo *La trota che guizza tra le pietre mi ricorda la tua vita*, presente all'interno della raccolta *L'angelo nero*, preferirà mutare il *senhal* della Brandeis montaliana da Clizia a Lydia.

È quindi chiaro come non esista una versione univoca di questo personaggio, e che esso muti con il mutare dei diversi generi, delle diverse epoche e dei diversi autori, insieme ai materiali, ai veicoli e agli strumenti: cos'è allora che rimane inalterato nella nozione stessa di "personaggio-Lidia" al di là delle variazioni e delle differenze, cosa costituisce l'unità che permette di servirsi di questa nozione nell'interpretazione delle diverse opere, e di comprendere i legami intertestuali alle diverse opere e i messaggi a esse allegati? Nulla. Analizzando Lidia per come viene utilizzata comparativamente nelle diverse arti, in particolare la poesia e la narrativa, si evince che

essa non ha nessuna caratteristica che permanga assolutamente immutata o che non possa mai variare⁸. D'altronde, però, «rifiutare ogni relazione tra personaggio e persona sarebbe assurdo: i personaggi rappresentano delle persone, secondo modalità proprie della letteratura d'invenzione⁹», ed è quindi innegabile che il personaggio presenta una serie di tratti primigeni che compongono “una rete complicata di somiglianze che si sovrappongono e si incrociano a vicenda¹⁰” e che sono variamente distribuite e possono alternativamente essere o non essere presenti, a seconda della volontà dell'autore e del contesto letterario in cui egli opera.

Il percorso che il progetto si propone di tracciare desidera, dunque, porre in evidenza quanta continuità e quanta discontinuità accompagnino parallelamente l'evoluzione del personaggio di Lidia nella letteratura attraverso i secoli: in accordo con le esigenze tematiche e stilistiche di ogni epoca e di ogni cultura, Lidia si è manifestata senza un corpo e senza un'anima ed è giunta a essere rappresentazione di una donna reale, calata nella nostra contraddittoria contemporaneità, di cui arriva a essere simbolo, perché in fondo nulla è più poetico dell'imperfezione della realtà, e la sfida più ardua è tradurre in termini letterari quello che in apparenza sembra intraducibile nella realtà, misterioso nella sua insensatezza e nella sua miseria. Anche la *persona* sarebbe insomma in origine un *personaggio*, il personaggio essenziale (come nel caso della Carolina

⁸ Ivi, p. 14.

⁹ O. DUCROT – T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris 1972; trad. it. *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, ISEDI, Milano 1972. La voce *Personaggio*, curata da Todorov, si trova alle pp. 246-251.

¹⁰ L. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford, 1953; trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967, spec. i paragrafi 65 ss.

Piva, che si fa Lidia pur rimanendo Carolina); una sorta di finzione indispensabile, che gli permette di rappresentarsi come un'unità corporea, psichica, linguistica, spirituale, nelle circostanze fondamentali della sua esistenza: "essere esistenti senza esistere", direbbe Pavel¹¹. Personaggio (*personam agere*, portare una maschera, presentarsi in scena mascherati) vuole d'altronde dire raddoppiare, quindi moltiplicare all'infinito il potere di questa finzione originale che consiste nel presentarsi sulla scena del mondo come individuo, come unità¹².

Lidia permette pertanto al lettore, in ogni momento della sua rappresentazione, di sentirsi in qualche modo ritratto più o meno illusoriamente da *quel* personaggio, indipendentemente da ogni verosimiglianza realistica¹³: ella è la verità che ingloba ogni utopia, è vicinanza e allontanamento da tutte le filosofie, è il tentativo fallito di scindere verso e vita e l'accettazione fiera di un ricongiungimento e di una convivenza possibile tra ideale e reale. In definitiva è un personaggio che compie una parabola da una primitiva non credibilità fino a una raggiunta credibilità; e in questo modo arriva a rappresentare nel modo più convincente un'immagine possibile – tra le innumerevoli – dell'uomo contemporaneo, permettendoci di gettare lo sguardo su un mondo costituito da individui, da cose stabili, da unità sostanziali, il quale tenta di difendersi dal caos, dalla

¹¹ T. PAVEL, *Fictional Worlds*, Harvard College, 1986; trad. it. *Mondi di invenzione*, Einaudi, Torino 1992, p. 4.

¹² Sul concetto di «Maschera», che presenta notevoli affinità con quello di «Personaggio», cfr. la voce di H. DAMISH nell'ottavo volume dell'*Enciclopedia Einaudi*, Torino, 1979.

¹³ Cfr. B. TOMAŠEVSKIJ, *La costruzione dell'intreccio* (1925), in *I formalisti russi*, a cura di T. TODOROV, Einaudi, Torino 1968, p. 329.

molteplicità pura, dalla permutabilità di tutto con tutto attraverso il potere misterioso e immutabile della letteratura.

Capitolo I

La Musa di Orazio

I.1 Lidia, voce di Orazio

Il nome di Lidia non ci riporta a un riferimento riconosciuto e riconoscibile all'interno dell'universo letterario: Lidia non ha corpo e la sua essenza eterea e cangiante non è attiva nella memoria letteraria come accade per personaggi storici, mitici ma pur sempre immaginari come Ofelia, Cassandra, o Ifigenia¹⁴. Questi sono personaggi ben delineati, nelle azioni e nel carattere: sono inseriti all'interno di un contesto narrativo ben preciso, che ne cristallizza l'immagine. Lidia invece non ha alcun tipo di peso simbolico: il suo nome non ha il privilegio di essere distintivo e inconfondibile, esso infatti non significa niente, e non evoca altra voce se non quella degli altri, ossia degli autori che le hanno dato vita e pensiero, di volta in volta sempre diversi eppure, in fondo, legati da un *fil rouge* che porta un solo unico nome. Lidia non è una figura semanticamente indipendente, e questo è chiaro: la sua stessa rappresentazione sarebbe impossibile, e non esiste difatti una tradizione estetica che ne determini e ne descriva le sembianze e la cali in un tempo mitico o storicamente determinato. Per l'evanescenza della sua stessa figura potrebbe stupirci il fatto che il suo nome non è stato dimenticato tra tutti quelli che popolano la poesia oraziana: difatti è il poeta latino Orazio che plasma per primo un personaggio di nome Lidia e con lei condivide lo spazio poetico di quattro odi.

Il primo autore che coinvolge Lidia in letteratura è un uomo ansioso, melanconico, nevrotico, introspettivo, irritabile, irrequieto e amante

¹⁴ Cfr. A. M. FERREIRA, *As vozes de Lidia*, «Agora» 3, 2001, p. 250.

della lirica greca arcaica (in particolare Saffo e Alceo) per i primi tre libri, mentre il quarto libro delle *Odi* appare più pindareggiante, soprattutto nella convinzione ferma che la poesia renda glorioso e immortale il poeta, nel periodare complesso e nel tono solenne, sempre però restando fedele alla struttura metrica eolica. Componente fissa delle *Odi* è anche la poesia neoterica, dalla quale Orazio trae la tendenza a concepire i carmi come poesie d'occasione destinate ad ambiti di comunicazione privata: il loro contenuto è, infatti, strettamente legato alla vita del poeta e alla sue esperienze, riformulate attraverso una finzione letteraria dalla quale appunto emerge il personaggio di Lidia, presente sì nella vita del poeta ma non realmente esistente se non come pseudonimo. Dare una fisionomia esatta alle donne di Orazio è, infatti, pressoché impossibile, poiché l'amore, per il poeta, fu probabilmente solo un'esperienza di tipo letterario.

Lidia non è di certo la sola donna di Orazio, anzi, a lei sono dedicate solo quattro *Odi*, che di seguito analizzeremo (1, 8 – 1, 13 – 1, 25 – 3, 9): eppure sia lei che tutte le altre presenze femminili non emergono in maniera decisa, ma restano volti disegnati con tratti rapidi, privi di approfondimento, di profilo psicologico, di carattere. Non c'è tra le fanciulle oraziane una vera e propria *domina* elegiaca, e di conseguenza nemmeno Lidia lo è totalmente: nella sua natura non ci sono soltanto la tirannia e le capacità ammaliatrici che riducono l'innamorato in un uomo incapace di abbandonarla, totalmente dipendente da lei. Anche Lidia, infatti, è piuttosto melanconica, soprattutto nel terzo libro, tanto quanto il poeta Orazio, per il quale l'amore è solamente *tristizia*, in quanto il suo carattere è precario e la sua esistenza è palpabile solamente nella dimensione passata. Ciò che

conta davvero per Orazio è cantare, e attraverso il canto salvarsi dall'*aerumma* e rendersi immortale, frequentando donne vive solo in quanto oggetto di un canto. Ne è la prova il carme XXII del I libro (vv. 9 sgg.): *nella selva Sabina, mentre cantavo la mia Lâlage e vagavo fuori dai limiti (del mio podere) senza tristi pensieri (curis expeditis), un lupo mi fuggì benché fossi disarmato*. L'innamorato è, dunque, inviolabile poiché appunto preso dall'amore, e questo è un *topos* ellenistico. Tuttavia Orazio lo muta nella sostanza, in quanto negli epigrammisti alessandrini (e dunque negli elegiaci romani) i pericoli che l'innamorato non deve temere sono quelli concreti e reali che lo separano dall'amata, mentre Orazio, che non ha nessuna amata fisicamente presente e da raggiungere, è *tutus* e *sacer* perché poeta d'amore e perché innamorato e basta. È la poesia ad avere carattere sotterico, e a trarlo in salvo dalla selva (simbolo di spazio ostile e pericoloso). Essa è la sua unica, vera fede¹⁵.

È evidente che Orazio sfrutti nelle *Odi* le situazioni convenzionali della lirica greca, ma non lo fa in modo totalmente insincero giacché il suo scopo non è solo quello di mostrare il suo mero talento nel verseggiare¹⁶: egli trasmette attraverso di esse le sue testimonianze personali, infarcite di una serenità stoico-epicurea che stempera il carattere ardente e prettamente passionale dell'esperienza erotica.

La difficoltà che Orazio ha con l'esperienza amorosa reale, infatti, è spiegabile con la sua aderenza agli ideali dell'epicureismo: fuggire dalle passioni per rendersi saggi e autosufficienti (*autarkeia*) e mantenere un equilibrio in tutte le cose, senza eccedere in nulla (*metriotes*) sarà per lui l'obiettivo fondamentale di tutta una vita

¹⁵ Cfr. A. TRAINA in Q. O. FLACCO, *Odi ed Epodi*, Bur, Milano 2013, p. 26.

¹⁶ Cfr. L. HERRMANN, *La vie amoureuse d'Horace*, «Latomus» 14, 1955, p. 3.

trascorsa nella disperata ricerca di una soluzione alle sue angosce esistenziali: unico sollievo, oltre al vino, usato spesso dal poeta come ansiolitico, sarà l'*angulus*, la ricerca di uno spazio tranquillo e isolato dove poter scrivere e vivere lontano dagli affanni cittadini, organizzando conviti e vivendo *parce*, in modo frugale¹⁷.

¹⁷ Cfr. A. TRAINA in Q. O. FLACCO, *Odi ed Epodi*, op.cit., p. 19.

I.2 I caratteri di Lidia nelle Odi di Orazio

Analizzando le quattro odi che contengono la voce di Lidia ci imbattiamo, dunque, in caratteri uguali eppure differenti, quasi che dietro lo stesso nome ci fossero donne diverse, o nessuna donna, come è probabile che sia.

Nell'ode 1, 8 incontriamo Lidia per la prima volta (il suo nome deriva dal greco antico Λυδία (*Lydia*), ossia "abitante della Lidia", regione dell'Asia Minore):

Lydia, dic, per omnis
te deos oro, Sybarin cur properes amando
perdere, cur apricum
oderit Campum, patiens pulueris atque solis,
cur neque militaris
inter aequalis equitet, Gallica nec lupatis
temperet ora frenis.
Cur timet flauum Tiberim tangere? Cur oliuum
sanguine uiperino
cautius uitat neque iam liuida gestat armis
bracchia, saepe disco
saepe trans finem iaculo nobilis expedito?
quid latet, ut marinae
filium dicunt Thetidis sub lacrimosa Troia
funera, ne uirilil
cultus in caedem et Lycias proriperet cateruas¹⁸?

¹⁸ Trad. di E. MANDRUZZATO, in Q. O. FLACCO, *Odi ed Epodi*, Bur, Milano 2013, p. 87: «Dimmi davvero Lidia / per gli Dei tutti quanti, / perché tano t' adoperi a distruggere / ma per amore, Sibari? / Polvere e sole non lo spaventavano: / perché odia il Campo proprio col bel tempo? / Coi coetanei in servizio non cavalca, / morsi da lupo non li regge più, / ha paura a toccare il giallo Tevere / e dall' olio si guarda / più che fosse il sangue della vipera, / le armi che illividiscono le braccia / non le porta: perché? Famoso era / il suo lancio del disco, il giavellotto / lanciato molte volte oltre la riga. / Perché è scomparso, come si racconta / del ragazzo di

Già da questa prima ode appare chiarissimo il carattere generico e freddo del personaggio femminile e anche delle sue azioni: Lidia è una donna matura che predilige i ragazzi inesperti¹⁹ e che viene accusata di aver distolto Sibari dagli affari maschili, e di avere, col suo amore, distrutto il valore militare del giovane (vv. 1-4: *Lydia, dic, per omnis / te deos oro, Sybarin cur properes amando / perdere, cur apricum / oderit Campum*). Tuttavia l'amore che distrugge non è solo quello erotico: ai vv. 13-15, infatti, viene riportato l'esempio di un altro amore distruttivo della virilità, quello materno di Teti nei confronti del suo Achille, inutilmente nascosto presso l'isola di Sciro in vesti di ragazza per essere sottratto al destino di morte in guerra (*quid latet, ut marinae / filium dicunt Thetidis sub lacrimosa Troia / funera*). Il poeta pone a Lidia una domanda secca, iniziale, alla quale nessuna voce risponderà: le chiede per quale ragione ella si adoperi con tanto impegno nel devastare il giovane Sibari, seducendolo fino al punto da farlo allontanare dai suoi coetanei in servizio, da farlo liberare dal peso delle armi e degli strumenti dell'atleta e da precludergli una vita prettamente maschile, fatta soprattutto di gare, guerra e morte. Lidia non replica, di lei non vengono descritti i lineamenti gentili, i metodi di seduzione, l'aspetto, il carattere: è una donna che sfuma verso dopo verso, fino a perdersi nell'incompiutezza di se stessa. Questa distanza che Orazio ci tiene a mantenere è una vera e propria prevenzione misogina, un timore dell'amore espresso con toni delicati e non duri e aspri come quelli degli *Epodi* giovanili, ma che rende Lidia una donna altra rispetto all'ideale catoniano della

Tetide marina / presso la fine tragica di Troia, / che una vita maschile / non lo portasse via / dove si muore, tra le orde licie?»

¹⁹ Cfr. A. M. FERREIRA, *As vozes de Lidia*, op.cit., p. 253.

moglie esemplare, la quale dovrebbe essere fedele, casalinga, contadina e madre²⁰. La donna, infatti, non dovrebbe dirigere la sua attenzione verso un ragazzo che poi sicuramente lascerà: questo è il suo peccato, mentre Sibari dal canto suo non dovrebbe abbandonarsi tra le braccia di Lidia, amante fredda e calcolatrice, e in più esperta conoscitrice degli artifici della seduzione. È anche vero che le parole del poeta lasciano qui trasparire una sorta di invidia nei confronti di un giovane atleta, al quale lui non potrebbe mai paragonarsi per prestanza fisica e per valore militare²¹.

Il tema della gelosia, infatti, non a caso, esplose apertamente nella successiva ode a Lidia dedicata (1, 13):

Cum tu, Lydia, Telephi
ceruicem roseam, cerea Telephi
laudas braccia, uae, meum
feruens difficili bile tumet iecur.
Tunc nec mens mihi nec color
certa sede manet, umor et in genas
furtim labitur, arguens
quam lentis penitus macerer ignibus.
Vror, seu tibi candidos
turparunt umeros inmodicae mero
rixae, siue puer furens
inpressit memorem dente labris notam.
Non, si me satis audias,
speres perpetuum dulcia barbare
laedentem oscula, quae Venus
quinta parte sui nectaris imbuit.
Felices ter et amplius
quos inrupta tenet copula nec malis
diuolsus querimoniis

²⁰ Cfr. L. CANALI, *Vita, sesso, morte nella letteratura latina*, Mondadori, Milano 1987, p. 37.

²¹ Cfr. L. P. WILKINSON, *Horace and his lyric poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 1968, p. 50.

suprema citius soluet amor die²².

In questo carme osserviamo un Orazio insolito, non troppo distaccato dalla passione erotica, ma anzi, particolarmente preso, arso dal fuoco dell'amore. Il poeta è, infatti, geloso di Lidia che elogia il giovinetto Tèlefo, e descrive la sintomatologia del suo spiacevole sentimento (vv. 3-8: *meum / feruens difficili bile tumet iecur. / Tunc nec mens mihi nec color / certa sede manet, umor et in genas / furtim labitur, arguens / quam lentis penitus macerer ignibus.*): il fegato gli si gonfia di bile, il sangue arriva alla testa e la confonde e le lacrime rigano il viso senza che egli se ne accorga o lo voglia. Un vero e proprio fuoco lo consuma, secondo il *topos* saffico, elegiaco e anche neoterico dell'eros come incendio. I toni dei vv. 1-16 sono patetici e l'utilizzo della prima persona singolare accentua il tono penoso della vicenda, mentre negli ultimi versi (vv. 17-20: *Felices ter et amplius / quos inrupta tenet copula nec malis / diuolsus querimoniis / suprema citius soluet amor die.*) Orazio si esprime con una gnome seria, e dichiara felici tutti gli innamorati che non sono mai minacciati da nostalgie maligne e che fondano il loro rapporto non sulla passione dei sensi, ma sulla durata affettiva di un legame scindibile solo dalla morte²³. Insolito appello questo, dal momento che il poeta inneggia

²² Trad. di E. MANDRUZZATO, in Q. O. FLACCO, *Odi ed Epodi*, op.cit., p. 101: «Lidia, quando tu mi elogi / Tèlefo per il collo “che è di rose”, / quelle braccia di Tèlefo “di cera”, / a me una brutta bile gonfia il fegato, / mente e sangue si perdono e le lacrime / rigano il viso senza che mi accorga / e denunciano il fuoco / lento che mi consuma. Bruciò / se un litigio brutale e il troppo vino / hanno offeso le spalle luminose, / quando i morsi furiosi del ragazzo / hanno lasciato il segno sulle labbra. / No, non pensare mai – credimi un poco – / che sia di sempre l'uomo che ferisce / selvaggio i dolci baci che Afrodite / intrise della sua più pura ambrosia. / Felici mille volte / quelli che unisce un nodo mai reciso / e il loro amore, mai / lacerato da nostalgie maligne, / è sciolto solo dall'estremo giorno.»

²³ Ivi, p. 473.

spessissimo ai rapporti erotici fugaci. Non c'è da stupirsi, tuttavia, in quanto il rapporto coniugale lodato all'interno dell'ode è esattamente quello antimoderno e catoniano da sempre prediletto dal poeta²⁴, ergo non ci sono contraddizioni nel suo pensiero: Lidia resta, anche qui, la donna matura e traditrice, l'ammaliatrice incapace di garantire una continuità affettiva a prescindere dall'ardore dei sensi.

Non molto dissimili i tratti che dipingono la Lidia del carne 1, 25:

Parcius iunctas quatiunt fenestras
iactibus crebris iuuenes proterui
nec tibi somnos adimunt amatque
ianua limen,

quae prius multum facilis mouebat
cardines. Audis minus et minus iam:

'Me tuo longas pereunte noctes,
Lydia, dormis?'

Inuicem moechos anus arrogantis
flebis in solo leuis angiportu
Thracio bacchante magis sub
interlunia uento,

cum tibi flagrans amor et libido,
quae solet matres furiare equorum,
saeuiet circa iecur ulcerosum
non sine questu,

laeta quod pubes hedera uirenti
gaudeat pulla magis atque myrto,
aridas frondes hiemis sodali
dedicet Euro²⁵.

²⁴ Cfr. L. CANALI, *Vita, sesso, morte nella letteratura latina*, op.cit., p. 36.

²⁵ Trad. di E. MANDRUZZATO, in Q. O. FLACCO, *Odi ed Epodi*, op.cit., p. 131:
«Picchiano meno i giovani protervi / le imposte chiuse. Rispettano i tuoi sonni. /
La porta che correva disinvolta / sui cardini, ora / si mostra affezionata alla sua
soglia. / Sempre meno ti viene un canto antico: / “La notte è lunga, lunga, e sto

Stavolta Orazio è un dichiarato *exclusus amator*, e sviluppa nell'ode il tema di una gelosia a tratti grottesca per quanto spietata²⁶. Il quadro cupo dipinto dal poeta si apre con i colpi e i lamenti alla porta chiusa dell'amata, secondo il *topos* elegiaco greco e latino del *paraclausithyron*. Tuttavia, al rifiuto ostinato della donna, secondo la profezia di Orazio, seguirà più in là nel tempo un rifiuto di tutti gli uomini, anche degli adulteri più disinibiti, poiché presto sopraggiungerà per Lidia la vecchiaia, e la sua libido animalesca la tormenterà senza possibilità di soluzione, mentre i giovani faranno festa e vivranno liberamente e con allegria il sentimento d'amore (v. 17: *laeta quod pubes hederam uirenti*). In effetti, già dal primo verso Orazio denuncia una diminuzione del numero di giovani che bussano vanamente alla porta di Lidia (vv. 1-6: *Parcius iunctas quatiunt fenestras / iactibus crebris iuuenes proterui / nec tibi somnos adimunt amatque / ianua limen, / quae prius multum facilis mouebat / cardines*). Il sogno di vendetta di un poeta respinto è realistico e crudele: trasversalmente s'intuiscono le teorie oraziane sul senso del tempo e della giovinezza, sfuggente, breve, da viverci con intensità finché possibile.

Ecco come in queste tre odi appare piuttosto chiaro, seppur sfocato e non esattamente delimitato, il carattere della Lidia oraziana: donna dalle forme evanescenti ma riconoscibile rispetto a Cloe e a Neera come l'incantatrice dal cuore duro, la calcolatrice, abile nell'usare gli

morendo, / Lidia, e tu dormi" – / Toccherà a te. Una vecchia da nulla / che singhiozza in un vicolo deserto. / Adulteri sprezzanti. Il vento gelido / fa carnevale. C'è la luna nuova. / E la tua voglia matta da cavalla / quand'è stagione del concepimento, / il fegato piagato che ti brucia, / il tuo lamento / perché la gioventù fa festa, è allegra, / la sua edera è verde e il mirto è scuro, / e regala le foglie morte ai venti / che vanno con l'inverno.»

²⁶ Cfr. A. M. FERREIRA, *As vozes de Lidia*, op.cit., p. 254.

uomini, nel rifiutarli e nell'ammaliarli. Eppure Lidia non è soltanto questo, anche perché i toni con cui Orazio la descrive non sono connotati della ferocia o della disperazione elegiaco-catulliana, bensì restano sempre, anche nei momenti di denigrazione, equilibrati e ben bilanciati nelle loro parti, secondo gli ideali di *autarkeia* che hanno caratterizzato tutta la sua produzione letteraria.

L'ultima ode a Lidia dedicata è la nona del terzo libro, ed è un'ode amebea:

‘Donec gratus eram tibi
nec quisquam potior brachia candidae
ceruici iuuenis dabat,
Persarum uigui rege beatior.’
‘Donec non alia magis
arsisti neque erat Lydia post Chloen,
multi Lydia nominis,
Romana uigui clarior Ilia.’
‘Me nunc Thressa Chloe regit,
dulcis docta modos et citharae sciens,
pro qua non metuam mori,
si parcent animae fata superstiti.’
‘Me torret face mutua
Thurini Calais filius Ornyti,
pro quo bis patiar mori,
si parcent puero fata superstiti.’
‘Quid si prisca redit Venus
diductosque iugo cogit aeneo,
si flaua excutitur Chloe
reiectaeque patet ianua Lydiae?’
‘Quamquam sidere pulchrior
ille est, tu leuior cortice et inprobo
iracundior Hadria,
tecum uiuere amem, tecum obeam lubens²⁷.’

²⁷ Trad. di E. MANDRUZZATO in Q. O. FLACCO, *Odi ed Epodi*, op.cit., p. 269: «– Finché io ti piacevo / e nessuno più forte / passava il braccio dietro il collo bianco / fiorii felice, più del re di Persia. / – Finché non ti eri acceso per un'altra / e Lidia non veniva dopo Cloe, / io, la gloriosa Lidia, / fiorii di luce più d'Ilia romana. / –

Questo è un vero e proprio contrasto amoroso, che per la prima volta vede protagonista non soltanto l'essenza di una Lidia che non si vede né si sente, ma riporta in maniera pedissequa le parole della donna, la quale acquista temporaneamente e parzialmente una voce, nonostante essa sia solo, in fondo, una modulazione diversa della voce di Orazio²⁸. Tuttavia è interessante notare che il poeta ha voluto coinvolgere Lidia in questo piccolo mimo in versi, che è genere popolare e dotto, antichissimo, e di cui abbiamo un primo esempio già in Saffo²⁹. Il gusto oraziano, però, resta fissato nell'oggettivazione e così la personalità di Orazio non traspare nel testo se non in due brevi tratti, e cioè nell'accenno alle grandi ire e alla sua mutevolezza, denunciata da una Lidia che stavolta sembra essere al pari del poeta, e non in una posizione di *domina*. Non emerge una trama chiara, e probabilmente una vera storia non c'è: tutto si snoda attraverso quelle tristezze e quelle nostalgie che il poeta non comunica ma sottende, facendole emergere in modo raffinato ed elegante dai versi. In questo dialogo ciascuno dei due protagonisti parla del suo amore attuale in modo esaltato con l'intenzione, però, di giungere al punto di ricordare il tempo in cui entrambi avevano condiviso la stessa felicità. L'esaltazione dei loro due nuovi amanti (vv. 9-12: *Me nunc Thressa Chloe regit, / dulcis docta modos et citharae sciens, / pro qua non*

Ora regge il mio cuore Cloe di Tracia / maestra di armonie dolci e di cetra: / e se il destino la lasciasse viva / io per lei morirei, senza paura. / – Ora ardo d'amore corrisposto / per Câlais figlio d'Òrnito da Turi, / e se il destino mi lasciasse vivo / quel ragazzo, due volte morirei. / – E se l'antico amore ritornasse, / unisse un giogo bronzeo chi è diviso, / la bionda Cloe cadesse, si riaprisse / la mia porta per Lidia, la respinta? / – Lui è più bello d'una stella, tu / più leggero d'un sughero, / cattivo nella rabbia più del mare: / ma con te amerei la vita, / con te vorrei la morte.»

²⁸ Cfr. A. M. FERREIRA, *As vozes de Lidia*, op.cit., p. 255.

²⁹ Cfr. E. MANDRUZZATO in Q. O. FLACCO, *Odi ed Epodi*, op.cit., pp. 504-505.

metuam mori, / si parcent animae fata superstiti e vv. 13-16: *Me torret face mutua / Thurini Calais filius Ornyti, / pro quo bis patiar mori, / si parcent puero fata superstiti*) si spegne con una immediatezza incredibile non appena Orazio chiede a Lidia cosa accadrebbe se l'antico amore tra loro due ritornasse (vv. 17-20: *Quid si prisca redit Venus / diductosque iugo cogit aeneo, / si flaua excutitur Chloe / reiectaeque patet ianua Lydiae?*). La donna, inaspettatamente, risponde che se ciò avvenisse, nonostante il poeta abbia un carattere difficile, vorrebbe vivere e morire con lui (vv. 21-24: *Quamquam sidere pulchrior / ille est, tu leuior cortice et inprobo / iracundior Hadria, / tecum uiuere amem, tecum obeam lubens.*). Viene così sugellata un'unione profonda e duratura, interiore, che lega i due vecchi amanti, anche se nel frattempo stanno vivendo nuovi e altrettanto intensi amori³⁰.

La Lidia che ci viene presentata per la prima e unica volta all'interno del terzo libro delle *Odi*, dunque, è in parte differente rispetto a quella che abbiamo conosciuto nelle tre odi del primo libro: oltre a poter emergere in maniera più nitida e reale attraverso l'intervento della sua voce, è lei quella respinta, e non più colei che respinge (v. 20: *reiectaeque patet ianua Lydiae?*); appare inoltre innamorata di Orazio, anche se impegnata, così come il poeta nostalgicamente si attacca al loro dolce passato, nonostante la presenza gradita di Cloe al suo fianco.

³⁰ O, forse, l'intensità e l'esaltazione delle descrizioni dei due nuovi amanti sono una maniera per scongiurare il passato e mentire a se stessi?

Capitolo II

La Musa di Ricardo Reis

II.1 Ricardo Reis, un Orazio portoghese

Ricardo Reis, poeta ellenista e oraziano, nasce dalla mente di Fernando Pessoa³¹ nel 1912: la sua data di nascita è il 1887, il luogo è Oporto. L'eteronimo Reis viene educato in un collegio di gesuiti, diventa poi medico e nel 1919 emigra volontariamente in Brasile perché fervente monarchico e antirepubblicano. Secondo le parole dello stesso Pessoa, Reis era *latinista per educazione altrui e semi-ellenistico per educazione propria*³². Nelle sue odi Ricardo Reis ricrea con grande perizia le forme romane del genere, rifacendosi, naturalmente, a Orazio, e dedicando numerosissime odi a Lidia, sua Musa ispiratrice: egli non fu, tuttavia, un poeta reazionario, ma un intelligente modernizzatore della tradizione classica. In Reis Fernando Pessoa mette tutto il rigore morale di cui è capace, e a lui affida la voce del paganesimo. Ricardo Reis è, infatti, il poeta filosofo, malinconico ed epicureo come Orazio, alieno da ogni eccesso, nel dolore e nel piacere, che cerca di illudersi attraverso la calma, la felicità impossibile e la libertà, evitando ogni tipo di attività più o meno utile e ogni sforzo fisico e mentale, almeno finché non verrà meno il dominio dei barbari, che per Reis e per il neo-paganesimo sono i cristiani³³. Reis è stato il principale teorico del neo-paganesimo

³¹ Pessoa, attraverso la creazione dei due eteronimi Alberto Caeiro (modernista-futurista) e Ricardo Reis (classicista) si oppone al simbolismo mistico ed esasperato dei suoi contemporanei.

³² L. CORSI, *Odi portoghesi di R. Reis*, La Vita Felice, Milano 1997, p. 13.

³³ I neo-pagani portoghesi, frutto della mente di Fernando Pessoa, si dividono in due correnti: la prima, direttamente ricostitutiva del paganesimo ellenico, e la seconda applicabile alle condizioni moderne. Entrambe le formule, sebbene

portoghese, movimento socio-culturale che aveva un ambizioso obiettivo: correggere gli errori della civiltà cristiana, responsabile del declino dell'Occidente³⁴, e recuperare la chiaroveggenza e la salute mentale delle civiltà pagane, greca e romana. Come Orazio, Reis incarna l'equilibrio, l'assenza di passioni, la serena accettazione della sorte, e la speranza tenue e sottile che rinfranca per pochi attimi passeggeri l'anima. Morte, Vecchiaia e Fato sono i tre protagonisti assoluti delle odi di Reis, che morì, secondo quanto detta la fantasia del poeta, il 30 novembre 1935³⁵.

Rispetto agli altri eteronimi pessoani, la cui produzione letteraria è limitata a determinati periodi della vita del poeta, Reis è quello che scrive con maggior costanza e persistenza³⁶: il motivo principale, probabilmente, è che Reis è l'eteronimo che più di tutti incarna e affronta delle sue Odi la tematica della frammentazione del soggetto e

divergenti ideologicamente, concordano su una posizione essenziale: l'unico nemico da combattere è la religione di Cristo e i risultati che da essa sono venuti alla civiltà a cui apparteniamo. In comune, i neo-paganesi quindi rigettano l'opera cristiana per intero, nella sua forma diretta e indiretta. Ma non solo: rigettano anche la democrazia, tutte le forme di governo non-aristocratico (di qui l'avversione repubblicana di Reis), tutte le formule umanitarie, tutte le forme di squilibrio (come l'imperialismo germanico o la democrazia degli alleati), il femminismo (la donna è un essere inferiore necessario all'umanità per il solo fatto essenziale della sua funzione biologica di riproduzione), le tenerezze anti-scientifiche (quali il vegetarianismo, l'anti-alcolismo, l'anti-vivisezionismo), il principio pacifista, gli imperialismi moderni (tutti quelli di origine cattolica). L'unica vera tradizione civilizzata è infatti quella pagana. Cfr. R. REIS, *Programma generale del neo-paganesimo portoghese*, in A. MORA, *Il ritorno degli dèi*, Quodlibet, Macerata 2005.

³⁴ Cfr. H. OSAKABE, *Fernando Pessoa, resposta à decadência*, Criar, São Paulo 2002.

³⁵ Cfr. A. TABUCCHI, *Pessoana mínima*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa 1984.

³⁶ Cfr. L. PERRONE-MOISES, *Fernando Pessoa, aquém do eu, além do outro*, Martins Fontes, São Paulo 1982.

delle personalità molteplici³⁷. Nei riguardi di questo Io frammentato Reis assume un atteggiamento di profonda indifferenza, e sceglie la resistenza passiva nei confronti delle diverse forze che lo abitano e lo devastano. A questo proposito è interessante notare come, nei componimenti di Reis, ogni impulso naturale a vivere una vita di relazioni sia costantemente ostacolato e represso da una legge superiore che agisce al di fuori del soggetto, e questa legge è il Fato. A questo si aggiunge un'attitudine interiore e cosciente del poeta a mantenere controllo e disciplina riguardo alle passioni esistenziali. La poesia per Reis sarà, dunque, non una maniera differente di sentire e di vivere le proprie emozioni, ma un esercizio linguistico di controllo dell'espressione al fine di sondare, approfondire e allo stesso tempo arginare il problema della multiforme identità del soggetto. Per lo stesso motivo, nella poesia di Reis la disciplina del ritmo, della rima e della strofa hanno un ruolo determinante, giungendo a essere l'essenza stessa della scrittura poetica³⁸. In quanto soggetto lirico, Reis in un primo momento si contraddistingue come autore dei versi che scrive, ma poi il suo punto di vista cambia³⁹: prima che la paura della morte lo annienti completamente, Reis diviene nei suoi stessi versi uno strumento passivo in cui si attua il movimento del mondo esteriore⁴⁰. L'ansia del vivere e del morire viene trasformata in poesia, e a quel punto Reis abdica e lascia che il destino compia la sua azione. Attitudine filosofica e attitudine stilistica dunque si intrecciano, si

³⁷ Cfr. G. R. LIND, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa 1981.

³⁸ Cfr. L. DE SOUSA REBELO, *Fernando Pessoa e a tradição clássica*, in *A tradição clássica na literatura portuguesa*, Livros Horizonte, Lisboa 1982.

³⁹ Cfr. J. P. COELHO, *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, Verbo, Lisboa 1969.

⁴⁰ Cfr. M. F. DE ABREU, *Sobre uma ode de Ricardo Reis/ Duas versões ou dois poemas?*, «Coloquio/Letras», n. 88, Nov. 1985, pp. 67-72.

completano, si giustificano a vicenda. Il movimento della sua scrittura è atto a creare una vera e propria armatura con cui il soggetto lirico si sostiene e si difende: quest'armatura è la tradizione classica oraziana. Il tratto più specifico di questa scrittura consiste nella concentrazione di frasi che evocano immagini e brevi sentenze aforistiche che veicolano massime filosofiche: queste formule precise⁴¹ e concise danno l'idea di una visione del mondo non tanto come sistema compatto, quanto come assemblaggio di diversi enunciati. Per Reis l'arte non basta a se stessa, ma senza l'arte il pensiero non è sufficiente a fare poesia: la ricerca del poeta è la medesima dello Pseudo Longino, per il quale il sublime è l'eco della grandezza dell'anima di chi scrive. Ma se l'identità di Reis è in frantumi, ciò che rende davvero sublime il suo pensiero è un diverso scopo di attuazione del sublime stesso, che nei suoi versi non si limita a essere appannaggio dei grandi oratori ma torna a essere una pratica comune, che raggiunge qualunque persona, poiché si fonda sull'espressione lirica di pensieri e preoccupazioni intime, private, interiori⁴².

Il processo di appropriazione del testo oraziano da parte dell'eteronimo di Pessoa si muove sulla base di alcune approssimazioni, ma anche di alcune distanze. Da un lato abbiamo il poeta lirico latino, abile nella gestione di vecchie forme letterarie rinnovate, dall'altro Ricardo Reis, poeta filosofo proiettato nella modernità ma legato a materiali antichi, dei quali si appropria senza mezze misure, accettandoli nella loro forma e nel loro contenuto,

⁴¹ Raramente nei versi di Reis un pensiero completo oltrepassa il limite della strofa. In questo modo la strofa diventa non solo un limite ritmico, ma anche un limite di pensiero.

⁴² Cfr. F. MORATO, *Ricardo Reis e a disciplina do verso*, in «Revista Desassossego: periódico do programa de pós-graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo» n.7 (2012).

facendo di essi una fede morale, religiosa, filosofica. Il merito che Orazio rivendica a ragione per sé, è quello di aver trasposto con la sensibilità e le regole romane, temi lirici della tradizione greca. Ricardo Reis, a sua volta, trae da Orazio le formule e la motivazione per la descrizione poetica delle concezioni estetiche del vecchio lirismo classico: nel poeta portoghese, i temi tipici della letteratura greco-latina vengono integrati e nutriti da concetti pagani di vita e da processi linguistici che evocano la poesia oraziana. Da questo possiamo dedurre che il rapporto tra Orazio e Reis, nonostante tra i due intercorra un lungo spazio temporale, sia stretto e diretto. Tuttavia, questa vicinanza ci permette paradossalmente di evidenziare anche la distanza che, allo stesso modo, Reis prende da Orazio, in quanto figlio di un'epoca lontana e diversa da quella romana. Nella personalità poetica di Reis, infatti, antico e moderno s'intersecano in una rilettura delle forme e dei contenuti oraziani al fine di produrre nel lettore un effetto di innovazione e di specificità. Reis si accorda con Orazio anche per la conciliazione necessaria tra *ars* e *ingenium* nel processo di elaborazione del testo⁴³, che deve essere sobrio, equilibrato e armonico nella sua idea e nella sua forma.

Il poeta portoghese, però, guarda oltre alcuni temi come quello del *carpe diem* e si spinge in un pessimismo che va ben al di là della comune consapevolezza scomoda dell'effimero, percepito come elemento insito in tutte le cose. Reis limita la positività di fondo percepita in Orazio che, pur sapendo che la finitezza è immanente ed è condizione inevitabile di tutte le cose, è disposto ad afferrare il

⁴³ Per Orazio, infatti, la creazione poetica non è solo una questione di talento, di doti naturali, ma deve essere anche frutto di un lavoro razionale e ben applicato attraverso delle precise conoscenze tecniche.

momento immediato, che è uno spazio in cui si realizza una forma transitoria ma valida di esistenza serena: l'eteronimo di Pessoa, invece, pensa che i piaceri del momento siano anch'essi connotati da uno sgradevole senso dell'effimero e dell'inutile. Anche se le cose passano e muoiono nel flusso intermittente del tempo, il tempo della vita per Orazio è un dono prezioso che vale sempre la pena vivere. La consapevolezza della morte è di un'amarezza delicata e quasi, ossimoricamente, dolce, per entrambi i poeti: l'apatia stoica assicura, infatti, la giusta dose di serenità o presunta calma prima dell'inevitabile.

Per Ricardo Reis, però, nulla ha un significato valido di fronte alla precarietà della vita. La sua apatia e il suo ritiro in se stesso sono simboli del fallimento incontestabile dell'esistenza, e non ci sono formule positive di azione che potrebbero arginare il senso d'ineffettività e di perdita, come invece in Orazio sono il vino, il piacere dell'amore e dell'amicizia, il godimento della campagna, la gioia di un simposio. Reis è isolato, estraneo a qualunque appello d'inclusione in una qualunque vita comune, e per questo, a differenza del suo modello, non è stato incluso in paradigmi di partecipazione sociale: la sua poesia è solo introspezione e non deve, come Orazio, trasmettere messaggi che vanno al di là della pura espressione individuale. Orazio segue una sorta di morale utilitaristica nelle sue *Odi*, ma per Reis la moralità stessa è inutile, perché tutto è inutile, e il suo è un epicureismo triste⁴⁴.

Ansia di vivere la propria vita breve senza alienarsi, cercando un equilibrio e una stasi all'interno di una sobrietà individualista che lo spinga a cercare solo quello che gli aggrada e che lo soddisfa, in un

⁴⁴ Cfr. A. M. FERREIRA, *As vozes de Lídia*, op.cit., p. 5.

costante incontro/confronto con la natura: tutto questo è Ricardo Reis, che a Pessoa venne ispirato dal suo professore di latino Headmaster W. H. Nicholas, un uomo interamente devoto alla lingua e alla civiltà latina, di cui Reis ha preso anche la fisionomia. Reis è un pagano decadente in un tempo di decadenza della bellezza antica, un mistico e un intellettuale intriso della medesima tristezza che animava le opere dei neoplatonici di Alessandria: egli usa, nella struttura delle sue odi, lo stesso sobrio formalismo che gli fa da guida nell'approccio con l'esistenza. Il poeta trasforma la sua visione lucida ma pessimista della realtà in un'arte sobria e concisa, basata sull'osservazione pura della natura, in accordo con i principi del paganesimo ortodosso, del quale egli fa parte, in opposizione a quello eterodosso, rappresentato da un altro eteronimo di Fernando Pessoa, Alberto Caeiro. Mentre l'eterodosso Caeiro considera il cristianesimo un prodotto della decadenza romana e la teologia cristiana come un'eresia volta a violare le leggi dell'equilibrio della natura, l'ortodosso Reis pensa che il paganesimo nell'età moderna possa servire come base di civilizzazione, una specie di metodo di disciplina dei sentimenti e delle emozioni, che devono essere equilibrati⁴⁵. Nell'osservazione della natura, Reis sente la necessità di elevarsi spiritualmente, credendo e affidandosi agli dèi, anelando a una libertà che essi hanno già raggiunto, e cercando di avvicinarsi a loro con un'attitudine all'indifferenza ostinata verso tutte le cose terrene: politeismo, autodisciplina, rassegnata contemplazione e sentimento di finitezza sono le coordinate essenziali per la ricostruzione del mondo di Reis.

⁴⁵ Ciò che per Reis è comune alla morale pagana, è che essa si riferisce a un fine sempre umano, a una vera e propria organizzazione della persona umana, non della trascendenza di essa. La morale pagana è una morale di rinuncia e di distacco.

Le divinità greco-romane, per il poeta portoghese, sono simboli mitologici che presiedono alla nascita dell'uomo, che fanno ruotare il destino, che seguono il dipanarsi dell'esistenza umana e preparano la morte del giorno e dell'universo stesso. Naturalmente le divinità sono immortali e Reis, attraverso di loro, pretende di indurre gli uomini a credere nell'immortalità dello spirito. A volte li usa proprio come appello alla rassegnazione per le umane sorti⁴⁶.

La poesia di Reis realizza pienamente quello che Hegel intendeva per poesia lirica. Secondo il filosofo, infatti, i generi letterari – epico, lirico e drammatico – si organizzano secondo una dialettica di tesi, antitesi e sintesi. La poesia, a differenza della narrativa che si occupa di ritrarre il mondo esterno, è tutta concentrata sul ritrarre i drammi individuali di chi scrive. Il genere lirico è, dunque, uno spazio individuale che tratta delle questioni personali del poeta, amoroze o ontologiche che siano. Dentro questa realtà tutta interiore del poeta poco spazio è riservato alle questioni sociali in genere, che di fatto governano la vita concreta degli uomini. Questa idea che vede il genere lirico intrattenere una relazione esclusiva con l'individuo e non con la società è fortemente combattuta da Adorno, il quale nelle sue *Note per la letteratura* afferma che la poesia lirica deve interessarsi anche alla società e non chiudersi in se stessa e nel micro-mondo interiore di chi scrive. Reis, però, mostra una totale indifferenza verso la realtà esteriore, mondana, e verso le questioni che interessano la società. L'eteronimo di Pessoa propone un mondo fatto di calma e di armonia, dove la ricchezza, la fama e le passioni non contano nulla, e dove si vive secondo le poche, basilari norme naturali. È

⁴⁶ Cfr. E. M. CAMOCARDI, *Neoclassicismo nas odes de Ricardo Reis*, Departamento de Literatura – UNESP, São Paulo 1980, p. 164.

assolutamente giusto supporre, come suggerisce Adorno, che questa specie di vita idealizzata sia in realtà un semplice rifugio in cui nascondersi e allontanarsi da una realtà sociale confusa e aggressiva. Secondo questa interpretazione, tutta l'indifferenza espressa dal poeta nei confronti del mondo nasconde semplicemente un modo personale di difendersi da esso. Ma da cosa, in modo particolare, Pessoa-Reis vuole difendersi? È bene sapere che Pessoa ebbe un'enorme difficoltà nell'inserirsi a pieno titolo nel panorama letterario portoghese, tanto che conquistò la fama solo dopo la morte. Il fallimento editoriale di «Orpheu», rivista fondata assieme ad altri colleghi che in breve tempo si dispersero e si allontanarono, pesò molto sulla fragilità intellettuale dell'autore. Per questo l'indifferenza di Reis per le relazioni esterne è metafora delle difficoltà esistenziali dello stesso Pessoa che, anche attraverso il frammentato diario del semi-eteronimo Soares, esprimerà questa volontà di tenersi al riparo da tutto ciò che riguarda il mondo esterno e la società che lo abita. Allo stesso modo, è facile comprendere perché Reis rifiuti apertamente anche il contatto con il genere femminile attraverso la storia d'amore che Pessoa ebbe con Ophélia Queiroz e che fu costretto a interrompere per le sue difficoltà interiori. Di fronte alle intemperie della vita, dunque, la poesia si erige come uno spazio altro, un rifugio in cui vigono regole proprie, le quali seguono una logica differente da quella che sperimentiamo tutti nella vita comune. Tali norme sono evidentemente irrealizzabili nella vita di persone comuni: nessuno rinuncia all'amore, nessuno intrattiene conversazioni poetico-filosofiche con donne fantasma. Eppure Reis le reclama per sé, ed è comprensibile: in fondo, egli è un conservatore

monarchico costretto all'esilio, un uomo anacronistico in tutto e per tutto⁴⁷.

⁴⁷ Cfr. L. VASCONCELLOS, *Ricardo Reis, poeta engajado*, in «Revista Eletrônica, Literatura e Autoritarismo» – Dossiê n. 12, novembre 2012, pp. 110-120.

II.2 Lidia, donna ideale di un poeta (ir)reale

Lidia è la terza delle donne cantate da Ricardo Reis, assieme a Neera e a Cloe. Ognuna di queste presenze femminili possiede delle caratteristiche diverse: Cloe è come una timida bambina spaventata, priva di libidine – e in questo molto simile alla Cloe di oraziana memoria; Neera è una donna ingannevole ed elegante, di una sensualità materiale e spietata; Lidia, infine, è la più sfuggente delle tre, ed è espressione di una vasta gamma di sentimenti, tutti sfumati. Lidia in Reis è, infatti, più di Cloe e di Neera, una *presenza metafisica*, i cui contorni umani risultano vaghi – e anche qui è chiaro il tributo a Orazio: non è, tuttavia, una figura algida e impenetrabile come appare Neera, e nello stesso tempo suscita spesso esplosioni di sensualità nel poeta così come Cloe lo affascina eroticamente⁴⁸. Lidia per Ricardo Reis è soprattutto una compagna di viaggio, muta e fedele, che non risponde e non agisce senza il consiglio di una autorevole ed esperta voce maschile: questo accade anche alla Lidia di Orazio; con lei, infatti, condivide l'attitudine al silenzio. Questo complesso di temi è evidente nella seguente ode:

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.
Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
(Enlacemos as mãos).
Depois pensemos, crianças adultas, que a vida

⁴⁸ Cfr. F. J. P. DE LEMOS, *A projecção de Horácio nos retratos de Lídia, Neera e Cloe, feitos por Ricardo Reis*, Colóquio sobre o Ensino do Latim – Actas, Lisboa 1987, pp. 327-337.

Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,
 Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,
 Mais longe que os deuses.
 Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
 Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.
 Mais vale saber passar silenciosamente
 E sem desassossegos grandes.
 Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,
 Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,
 Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
 E sempre iria ter ao mar.
 Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,
 Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,
 Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro
 Ouvindo correr o rio e vendo-o.
 Colhamos flores, pega tu nelas e deixa-as
 No colo, e que o seu perfume suavize o momento –
 Este momento em que sossegadamente não cremos em nada,
 Pagãos inocentes da decadência⁴⁹.
 Ao menos, se for sombra antes, lembrar-te-ás de mim depois
 Sem que a minha lembrança te arda ou te fira ou te mova,
 Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos
 Nem fomos mais do que crianças.
 E se antes do que eu levores o óbolo ao barqueiro sombrio,
 Eu nada terei que sofrer ao lembrar-me de ti.
 Ser-me-ás suave à memória lembrando-te assim — à beira-rio,
 Pagã triste e com flores no
 regaço.

Trad:

Vieni a sederti con me, Lidia, in riva al fiume.

⁴⁹ Reis e Lidia sono pagani della “decadenza” perché Ricardo Reis vive il periodo di massima decadenza del mondo greco, rappresentato dalla battaglia di Cheronea (338 a.C.) e dal conseguente dominio di Filippo di Macedonia. D’altro canto, anche lo stesso Fernando Pessoa vive una decadenza in quanto, risentendo della crisi europea di fine ’800 e del suo specifico ambiente culturale portoghese, si confronta con una monarchia decadente. Per tale ragione si sente un esule nel tempo e nello spazio, e difatti dirà che per un pagano moderno, esule all’interno di un’ostile civiltà cristianizzata, solo una di queste due forme di speculazione pagana è possibile: o lo stoicismo o l’epicureismo. Dopotutto Pessoa cerca di recuperare il paganesimo trasformandolo in una credenza eterodossa e sincretica. I suoi sforzi sono diretti a recuperare l’unità del mitico uomo greco, oramai perso per sempre. Cfr. H. D. JENNINGS, *Alguns aspectos da vida de Fernando Pessoa*, Colegiuio 52, Africa do Sul 1969, pp. 64-69.

Quietamente fissiamo il suo corso e apprendiamo
che la vita passa, e noi non ci siamo presi per mano.

(Prendiamoci per mano).

Poi pensiamo, bambini adulti, che la vita
passa e non resta, nulla lascia e mai ritorna,
se ne va a un mare molto lontano, vicino al Fato,
più lontano degli dei.

Lasciamoci la mano, perché non vale la pena stancarsi.
Sia che godiamo o non godiamo, passiamo come un fiume.

Meglio saper passare silenziosamente
e senza grandi inquietudini.

Senza amori, né odio, né passioni che alzano la voce,
né invidia che fa muovere troppo gli occhi,
né pensieri, ché se ne avesse il fiume sempre correrebbe,
e sempre sfocerebbe in mare.

Amiamoci tranquillamente, pensando che potevamo,
se avessimo voluto, scambiarci baci e abbracci e carezze,
ma che vale di più starcene seduti uno accanto all'altro
ad ascoltare il fiume e a vederlo correre.

Raccogliamo fiori, prendili tu e lasciateli
sul collo, e che il loro profumo addolcisca il momento –
questo momento in cui quietamente non crediamo in nulla,
pagani innocenti della decadenza.

Almeno, se sarò ombra per primo, ti ricorderai di me dopo
senza che il mio ricordo ti bruci o ti ferisca o ti scuota,
perché mai ci prendemmo per mano, né ci baciammo
né fummo più di bambini.

E se per prima pagherai l'obolo al barcaiolo ombroso,
io non avrò nulla di che soffrire al ricordarmi di te.

Mi sarà dolce alla memoria ricordarti così – in riva al fiume,
pagana triste con fiori in grembo⁵⁰.

Lo scenario è la riva del fiume, tipico *locus amoenus* epicureo, mentre il personaggio è evidentemente Ricardo Reis, che si rivolge a una Lidia tanto amata quanto muta e obbediente: due sentimenti opposti vengono vissuti dal poeta, il primo è il desiderio epicureo di godere del momento presente, e il secondo quello stoico di rinunciare al

⁵⁰ F. PESSOA, *Poesie d'amore di Ricardo Reis*, Passigli, Firenze 2007, p. 37.

desiderio del piacere amoroso. La conclusione a cui giunge Reis è prevedibile: evitare ogni tipo di sofferenza e di emozione patetica, così da attendere la morte che verrà in modo sereno e privo di ogni lacrimosa esperienza, dunque evitare il piacere per evitare la possibilità del dolore⁵¹. Reis, nell'aderire a questa specie di stoicismo epicureista, cerca una comprensione tragica della vita, sulla quale erige questo personale immaginario poetico, simbolizzato attraverso la presenza del fiume, dei fiori, e di altri elementi naturali che ricordano sempre lo scorrere inesorabile del tempo e il sopraggiungere della morte. Reis, come ogni epicureista, crede che gli dèi siano del tutto indifferenti nei confronti dell'uomo e che la natura non sia guidata da un principio divino, e per questo vive accettando passivamente il trascorrere del tempo e la certezza della morte. Tuttavia, a differenza degli epicurei, non considera il piacere come un bene supremo. Anzi, è indifferente a esso quanto alla vita pubblica e alle rimanenti passioni terrene. Sia quel che godiamo, dice Pessoa, che quel che non godiamo, passa ugualmente come l'acqua del fiume. Nessun principio orienta la sua vita, se non il completo sottostare al volere supremo del Destino⁵². Il fiume è metafora della vita che passa e scorre, per poi tornare agli dèi, e l'età ideale è quella dell'infanzia, priva di qualunque pulsione erotica e di *pathos*, mentre l'unico modo di vivere con serenità la turbolenta età adulta è condurre una vita passiva e silenziosa, vivendo amori non carnali – norma a cui la Lidia di Reis sembra aderire con l'assenso del suo silenzio e che invece non convincerà affatto la Lidia

⁵¹ Cfr. M. H. N. GARCEZ, *O tabuleiro antigo: uma leitura do heterônimo Ricardo Reis*, EDUSP, São Paulo 1990, p. 32.

⁵² Cfr. R. DE ALMEIDA, *O imaginário trágico de Ricardo Reis: uma educação para a indiferença*, in «Educação e Filosofia Uberlândia», v. 25, n. 50, pp. 635-643.

di Saramago, simbolo dell'erotismo e della materialità fino alle sue estreme conseguenze.

È possibile dividere l'ode in quattro momenti, durante i quali la donna ha un ruolo e una posizione statica – seduta in riva al fiume ascolta l'analisi sulla necessità del contenimento stoico delle emozioni espressa dal suo amato – e non esprime mai il suo parere o la sua volontà, che quindi coincidono con quelle del poeta⁵³.

Nella prima e nella seconda strofa il tema è la precarietà della vita, espressa dalla metafora del fiume che scorre e che è esempio del passaggio inesorabile del tempo, senza alcun compromesso. Si afferma la necessità di un predominio razionale sulle passioni e vi è la presenza di elementi classici quali l'ambiente chiaramente bucolico e, per l'appunto, il nome di Lidia, vessillo di una classicità ormai codificata.

Nella terza e nella quarta strofa il poeta comunica a Lidia l'esistenza di una sola certezza, uguale per tutti: il sopraggiungere della morte, sofferenza ultima del percorso esistenziale, che, per tale ragione, deve essere privato di ogni eccesso, compreso quello amoroso. È per questo motivo che il contatto carnale con Lidia viene in un primo momento fortemente desiderato e poi rigidamente rigettato: baci e proibite carezze procurano turbamenti evitabili all'anima.

La quinta e la sesta strofa hanno il compito di sottolineare, ancora, quanto sia devastante e nefasto vivere il sentimento amoroso nei suoi aspetti erotici e passionali, e il poeta chiede a Lidia di circondarsi il collo di fiori profumati, e di non credere a nulla, per essere così quieti e inconsapevoli.

⁵³ Cfr. Á. CRESPO, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Teorema, Lisboa 1984, pp. 127-135.

Lidia accetta l'invito del poeta e nelle ultime due strofe viene descritta in modo sfumato: è un'ombra, l'ombra di una donna triste e pagana, che porta dei fiori in grembo, forieri di quella serenità a cui sola punta Reis con il suo ostinato stoicismo, per il quale è pronto a ignorare anche la libido e il trasporto sessuale che sente per Lidia. Totalmente diversa sarà la reazione del Reis di Saramago, come vedremo, al medesimo stimolo.

Lidia con Reis è remissiva e permissiva, non pronuncia parole di dissenso, accetta le disposizioni del poeta e così gli permette di fare delle riflessioni sull'amore e di lasciare spazio a una romanzata possibilità di realizzare un desiderio che sarà costantemente declinato: Lidia è parte integrante del piacere sognato, ed ella stessa contempla con voluttà l'amore carnale, dovendo privarsene, per volontà del suo amante, e divenendo così un'ombra pagana muta e triste.

Il fantasma di Lidia, riflesso in ombra della filosofia del poeta, ritorna, in forma di solo nome, nella seguente ode:

Bocas roxas de vinho
Testas brancas sob rosas,
Nus, brancos antebraços
Deixados sobre a mesa:

Tal seja, Lídia, o quadro
Em que fiquemos, mudos,
Eternamente inscritos
Na consciência dos deuses.

Antes isto que a vida
Como os homens a vivem,
Cheia da negra poeira
Que erguem das estradas.
Só os deuses socorrem

Com seu exemplo aqueles
Que nada mais pretendem
Que ir no rio das coisas.

Trad.

Bocche viola di vino,
bianche fronti fra le rose,
nudi, bianchi avambracci
sul desco abbandonati:

sia così, Lidia, il quadro
in cui, muti, rimarremo
eternamente iscritti
nella coscienza degli dèi.

Meglio questo che la vita
Come dai più è vissuta,
nera del polverone
sollevato dalle strade.
Gli dèi col loro esempio
Aiutano soltanto
Chi non vuole nient'altro
Che fluire con le cose⁵⁴.

Anche qui, il rapporto tra Reis e la sua compagna di viaggio Lidia si risolve in una semplice ammonizione⁵⁵ del poeta alla donna: contenere ogni slancio emotivo (*fiquemos, mudos* v. 6) e stabilire una relazione amorosa governata dalla moderazione e dall'immobilità, dall'accettazione di un destino inesorabile e dall'invito a vivere il momento come un *quadro* muto, che sicuramente gli dèi apprezzeranno.

L'invito ad amare è, qui, tutto oraziano: è necessario, altresì, cogliere il fiore di questo amore ed eliminare tutte le rimanenti preoccupazioni

⁵⁴ F. PESSOA, *Poesie d'amore di Ricardo Reis*, op.cit., p. 57.

⁵⁵ Reis è un uomo rigido, che utilizza forme metriche rigide e un vocabolario erudito: Pessoa stesso dirà che in Reis ha posto tutta la sua "disciplina mentale". Cfr. J. DE NICOLA INFANTE, *Ulisses. Fernando Pessoa*, op.cit., p. 42.

con il vino. La maniera con cui Reis intende però amare la donna non è, come si è visto, canonica e non si riconosce nell'amore carnale. Tutto è placido nell'animo di Reis: questa è la sola maniera che egli conosce di vincere temporaneamente e illusoriamente la tirannia del tempo. Non è certo una conquista definitiva ed egli lo sa bene: ecco perché il tono delle sue odi è sempre venato da una malinconia tragica. Tuttavia è una libertà di cui il poeta gode e che, dopo la sua morte, verrà completata dalla gloria eterna⁵⁶.

Reis, mentre scrive quest'ode, dipinge un quadro, dove i colori predominanti sono il rosso violaceo e il bianco: il viola caratterizza la bocca, che viene dipinta mentre sta bevendo del vino, e quindi il rubino delle labbra si confonde con il viola del vino, simbolo di piacere e di festa per l'uomo, e ancor di più per gli dèi; il bianco, invece, è simbolo di purezza e di pace, che porta con sé il concetto di tranquillità e di atarassia, e di questo colore sono le fronti e gli avambracci, ricaduti ai bordi del tavolo della mensa, simbolo della rinuncia di coloro che invano hanno lottato contro un destino incontrovertibile. Tutte le odi di Reis, di fatto, hanno come tema principale il rifiuto da parte dell'Io lirico di tutte le relazioni che il mondo cerca di intessere con esso, principalmente perché tutti gli sforzi umani sono inutili di fronte alla potenza del Fato e dunque conviene vivere come un bambino, o come un qualunque altro ente naturale che non pensa né a ciò che è né a ciò che sarà⁵⁷.

Nell'ultima strofa il poeta confronta la vita che conducono gli uomini con quella che viene condotta dagli dèi: la vita degli uomini viene

⁵⁶ Cfr. F. COTA FAGUNDES, *A vivência clássica do tempo na lírica pessoana: Ricardo Reis*, in «Romance Notes», Vol. 22, No. 1 (Fall, 1981), p. 16.

⁵⁷ Cfr. L. VASCONCELLOS, *Ricardo Reis, poeta engajado*, op.cit., pp. 110-120.

rappresentata come *negra poeira / que erguem das estradas* (vv. 11-12), ossia come triste e dolorosa (*o negro*) e residuo inutile (*poeira*); perciò è superfluo qualunque sforzo all'interno del percorso esistenziale⁵⁸. In tutto il libro delle *Odi* si percepisce con chiarezza come la poesia di Reis rifiuti categoricamente di aderire a tutte le regole stabilite dal vivere comune nella società, negando tutti quei valori che la nostra tradizione giudica come positivi, e tentando di fondare una nuova maniera di affrontare il mondo⁵⁹.

Il tono con cui Reis si rivolge a Lidia è sempre un tono eccessivamente formale e moralista, che non lascia trasparire alcun segno di trasporto fisico, ma che ha la sola ferma intenzione di trascinare la Musa nel suo *quadro* e di renderla immobile.

Altra consequenziale caratteristica della Lidia di Reis è l'estraneità:

Lídia, ignoramos. Somos estrangeiros
Onde quer que moremos. Tudo é alheio
Nem fala língua nossa.
Façamos de nós mesmos o retiro
Onde esconder-nos, tímidos do insulto
Do tumulto do mundo.
Que quer o amor mais que não ser dos outros?
Como um segredo dito nos mistérios,
Seja sacro por nosso.

Trad.

Lidia, ignoriamo. Siamo stranieri
dovunque abitiamo. Tutto è estraneo
e non parla lingua nostra.
Facciamo di noi stessi il ritiro
ove dall'offesa, timorosi, nasconderci
del tumulto del mondo.
Cosa altro vuole l'amore che non essere degli altri?

⁵⁸ Cfr. C. RODRIGUES, *Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio*, Colégio de São Gonçalo, São Paulo 2008, p. 1.

⁵⁹ Cfr. L. VASCONCELLOS, *Ricardo Reis, poeta engajado*, op.cit., pp. 110-120.

Come un segreto confidato nei misteri,
sia sacro perché nostro⁶⁰.

Qui la donna e il poeta non riconoscono una propria dimora in nessuno dei luoghi che abitano⁶¹ (*Somos estrangeiros / Onde que quer que estejamos* vv. 1-2), e questo li spinge al ritiro silenzioso nei propri pensieri (*o retiro* v. 4), al riparo da un mondo che, tumultuosamente, vive le proprie devastanti passioni. Bisogna tacere l'amore, poiché esso è sacro, incontaminato, puro, bianco come un marmo pario. E bisogna riconoscere nella sensazione di estraneità, una volontà ferma del poeta di non voler sentire l'angoscia della vita esterna, del mondo moderno, da cui ci si deve difendere ancorandosi alla saggezza del mondo classico e alle sue norme oramai inapplicabili nella contemporaneità, ma non per questo meno valide. La sacralità dei versi neoclassici permette a Reis di sentirsi in una posizione di alterità rispetto alla banalità e alla crudeltà del quotidiano e del pubblico. Questo significa rifugiarsi, *nascondersi*, appunto, dal *tumulto del mondo*, che non risparmia nessuno con la sua imprevedibilità e la sua illogicità. E in questo rifugio viene ospitata Lidia: la sua permanenza è, però, sempre subordinata alla sua obbedienza ai dettami del poeta. Ancora una volta Lidia asseconda, quindi, col suo misterioso silenzio il poeta. È particolarmente evidente in questa ode:

Como este infante que alourado dorme
Fui. Hoje sei que há morte.
Lídia, há largas taças por encher
Nosso amor que nos tarda.

⁶⁰ F. PESSOA, *Poesie d'amore di Ricardo Reis*, op.cit., p. 85.

⁶¹ Cfr. E. LOURENÇO, *Tempo e melancolia em Fernando Pessoa* in: *Mitologia da saudade*, Companhia das Letras, São Paulo 1999, p. 5.

Qualquer que seja o amor ou as taças, breve
Ajamos. Teme e desfruta.

Trad.

Come questo bimbo che dorato dorme,
Fui. Ora so che c'è la morte,
Lidia, e larghe coppe per riempire
l'amore che ci attarda.
Qualunque amore o coppa, poi finisce.
Stai all'erta, e fa' presto⁶².

Il lettore sa che il poeta non ascolterà mai la sua voce, perché Lidia è un *infante que alourado dorme*, esiste nel taciuto e nella privazione di se stessa e dei propri umani desideri, è un'immagine sfocata e consenziente che si allontana sempre di più dalla dimensione reale, verso dopo verso, per restare imbrigliata e confinata nella finzione di una letterarietà che le toglie le parole, il volto, la possibilità di esistere. Ossessivo il ritorno al tema del tempo che fugge inesorabile, all'avvicinarsi inesorabile della fine di tutte le cose e della vita umana, ossessivo e paralizzante, dal momento che il consiglio è generico, vago: *desfruta*, godi, ma senza dire di cosa, poiché di fatto Reis è incapace di godere, di "far presto", spaventato dalla possibilità della sofferenza umana. È questa un'ode al *carpe diem* in tutto e per tutto, anche se l'invito a godere è celato, incompleto, quasi debole. C'è, però, la sensazione chiara e netta che il tempo corre veloce e che nessuno può ignorare questa disgrazia, tranne i bambini, che niente sanno e niente si chiedono del futuro.

La presenza spirituale di Lidia è presente in forma effimera anche nelle altre quattro odi⁶³ del *carpe diem* dell'eteronimo Reis:

⁶² Cfr. F. PESSOA, *Poesie d'amore di Ricardo Reis*, op.cit., p. 95.

⁶³ Analizzando tutte le odi di Reis dove compare il nome di Lidia, ho riconosciuto un nucleo di cinque odi fortemente legate alla tematica oraziana del "carpe diem".

As Rosas amo dos jardins de Adônis,
Essas volucres amo, Lídia, rosas,
Que em o dia em que nascem,
Em esse dia morrem.

A luz para elas é eterna, porque
Nascem nascido já o sol, e acabam
Antes que Apolo deixe
O seu curso visível.

Assim façamos nossa vida um dia,
Inscientes, Lídia, voluntariamente
Que há noite antes e após
O pouco que duramos.

Trad.

Amo di Adone le rose dei giardini,
quelle volucris rose, Lidia, amo
che sbocciano e sfioriscono
in uno stesso giorno.

Per esse è eterna luce, ché nascono
Quand'è già sotto il sole, e muoiono
Prima che Apollo lasci
Il suo visibil corso.

Così facciamo un giorno della vita,
ignari, Lidia, voluntariamente,
che è notte prima e dopo
il poco che duriamo⁶⁴.

Questa lirica è composta da tre strofe di quattro versi ciascuna, all'interno delle quali il poeta esprime la sua concezione epicurea, di riflesso oraziana, dell'esistenza, ponendo al centro della questione la fatalità e l'inevitabilità della morte. L'ode si apre con una

Esse sono: "Como este infante que alourado dorme...", "As Rosas amo dos jardins de Adônis...", "Não queiras, Lídia, edificar no espaço...", "Prazer, mas devagar...", "Não perscrutes o anónimo futuro..."

⁶⁴ F. PESSOA, *Poesie d'amore di Ricardo Reis*, op.cit., p. 21.

dichiarazione di fedeltà e di amore per la natura (*As rosas amo...* v. 1), sulla quale il poeta basa tutta la creazione della propria filosofia di vita: la natura viene accettata da Reis per quello che essa è, e per il suo modo di manifestarsi, senza essere interrogata e soprattutto senza essere contraddetta; soltanto assecondando il corso naturale delle cose si può, infatti, vivere un'armonia altrimenti irraggiungibile.

La vita dell'uomo è un ciclo che si interrompe con la morte: essa non prevede una rinascita, come accade invece all'interno del ciclo della natura; tuttavia la vita di una rosa dura meno di una giornata, e in questo le rose sono particolarmente simili all'uomo, condividendone lo stesso destino di morte e di brevità della vita. Per tale motivo, bisogna *carpere diem*, come direbbe Orazio, e vivere giorno per giorno nel modo migliore possibile, senza pensare al passato e al futuro, ma concentrando tutta l'attenzione sul presente⁶⁵. A questa riflessione, silenziosamente aderisce l'inconsistente Lidia, alla quale il poeta si rivolge per affermare quella che sembra essere già la loro ideologia di vita la quale, come abbiamo visto anche nell'ode precedente, prevede una rinuncia agli impulsi, e un'ostinata attitudine al "non pensiero", alla fuga da ogni preoccupazione e turbamento che possano causare infelicità o inquietudine. Reis accetta la morte come un fatto naturale, e con la complicità di Lidia, concretizza all'interno dei suoi versi quella tendenza pagana di vivere secondo natura, aderendo del tutto a essa e alle sue rigide norme, per conquistare la felicità e la serenità.

⁶⁵ Cfr. ORAZIO, ode 1,11: "Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi / finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios / temptaris numeros. ut melius, quidquid erit, pati. / Seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam, / quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare / Tyrrhenum: sapias, vina liques et spatio brevi / spem longam reseces. dum loquimur, fugerit invida / aetas: carpe diem quam minimum credula postero."

Le tre strofe dell'ode corrispondono, rispettivamente, a tre parti logiche: nella prima parte, il soggetto poetico afferma che ama le rose del giardino di Adone, che nascono e muoiono nel medesimo giorno (*Essas (...) rosas, / Que em o dia em que nascem, / Em esse dia morrem*), nella seconda il poeta spiega per quale ragione ama le rose; la luce per loro è eterna, poiché nascono quando nasce il sole e muoiono prima che esso tramonti. Le rose non conoscono la notte. Nella terza e ultima strofa, Reis opera una trasposizione di ciò che succede alle rose di Adone nell'esistenza umana sua e della donna, decisa come lui a vivere il presente come se un singolo giorno fosse tutta la vita, con una volontaria ignoranza del prima e del dopo.

Tutte e tre le strofe hanno, però, un'unità logica di fondo: la prima e la seconda sono, infatti, intimamente legate tra loro in quanto la seconda è una giustificazione della prima, mentre la terza è un trasferimento di quel che succede nella natura alla vita del poeta e di Lidia.

Come è ovvio che sia, sono presenti nel testo diversi classicismi, tra i quali lo stesso nome di Lidia, tipico dell'onomastica classica e caro a Orazio. In particolare, l'uso delle "rose" come realtà naturali, adoperato come termine analogico di felicità a fini poetici, usato di sovente nella lirica romana (soprattutto in Orazio e Virgilio), la tendenza realista cara ai classici, che consiste nel partire da un elemento naturale (le rose, il sole) per caratterizzare uno stato d'animo (la felicità, la serenità) per mezzo delle analogie, e ancora l'uso di latinismi e di parole erudite, come *voadoras* (che sta per l'oraziano *volucres* e che indica l'effimero e il passeggero), e come *ignorando* (che sta per *inscientes*). Infine, l'uso di latinismi lessicali, come gli iperbatî, che si verificano, per esempio, nei primi quattro versi dell'ode e negli ultimi quattro. Non dimentichiamo, però, che le rose

citare da Reis non sono rose qualunque, ma provengono dal giardino di Adone, e questo è un chiaro riferimento alla mitologia classica. Il mito di Adone, amante di Afrodite, simbolizza la brevità della bellezza maschile⁶⁶. È venerato dalle donne dell'antica Grecia che per lui coltivano rose effimere in alcune anfore durante il mese di giugno, annaffiandole con acqua calda, cosa che da un lato accelera la loro crescita, e dall'altro ne determina una fine prematura.⁶⁷

La metafora del giardino di Adone simbolizza dunque il concetto di armonia e di equilibrio, quel limite che l'uomo impone a se stesso di ignorare intenzionalmente la morte, ossia la notte, e di fingere un'eternità da viverci in un giorno soltanto. Reis chiede a Lidia di non curarsi della notte, ma di concentrare la sua attenzione sul giorno e sul sole, e, quindi, sul poeta, suo amato, poiché il sole è simbolo onirico di forza, consapevolezza, perfezione e bellezza maschile presso i

⁶⁶ Adone era figlio di Cinira, re di Cipro e sacerdote di Afrodite, e di sua figlia Mirra che, per sfuggire al suo crudele destino di amore passionale per il padre, aveva ottenuto dagli dèi di essere mutata nell'albero della mirra, la pianta araba che stilla lacrime di resina, di un amaro profumo. In primavera, da un albero che si aprì, nacque dunque Adone. Afrodite prese il bambino appena nato e teneramente lo amò, e poi lo affidò a Persefone, la regina dell'Erebo, perché lo allevasse. Quando Adone divenne un bellissimo adolescente, Afrodite si recò nell'Erebo per riaverlo ma anche Persefone si era affezionata a lui e non volle restituirlo, Zeus allora decise che Adone passasse metà dell'anno nell'Erebo con Persefone e l'altra metà sulla Terra con Afrodite. Un giorno di fine estate, mentre l'avvenente giovane stava sulla Terra a caccia di un cinghiale infuriato, lo assalì e lo uccise. Afrodite pianse Adone e la sua bella gioventù sfiorita e dalle sue lacrime nacque l'anemone.

⁶⁷ Lo stoicismo, al quale come abbiamo visto Reis in parte aderisce, sostiene che la Natura sia governata dalla Ragione, che è giusta e divina: la saggezza dell'uomo consiste nel seguire il corso della Natura, assecondandolo, e accettando con serenità il proprio destino, senza tentare di contrariarlo. Cfr. J. DE NICOLA INFANTE, *Ulisses. Fernando Pessoa*, Scipione, São Paulo 1995, p. 45.

Greci, come fu esplicitamente indicato dallo stesso Pessoa, sulla scorta delle letture di Pater e di Winckelmann⁶⁸.

Tutta inequivocabilmente costruita su Orazio, *Odi*, libro I, carne XI, quest'ode:

Não queiras, Lídia, edificar no espaço
Que figuras futuro, ou prometer-te
Esta ou aquela vida.
Tu própria és tua vida.
Não te destines. Tu não és futura.
[...]

Trad.

Lidia, non costruire nello spazio
che immagini futuro, o per domani
non impegnarti. Agisci oggi, non aspettare.
Sei tu la tua vita.
Non ti desinare, che non sei futura⁶⁹.
[...]

Il mondo fenomenologico per Ricard Reis va, dunque, accettato così com'è, senza filtro alcuno: l'esperienza sensibile è transitoria, e da qui parte il consueto invito oraziano a *carpere diem*, ossia a vivere l'attimo presente senza le ingerenze del futuro o del passato, a stringere in pugno l'istante assoluto che siamo chiamati a vivere, secondo il volere degli dèi. Il futuro e il passato sono dimensioni temporali che non devono riguardare i pensieri dell'uomo autarchico che vive secondo la retta filosofia: Lidia è la Leuconoe di Reis, e come lei possiede una candida mente con la quale il poeta dialoga in un unico, grande soliloquio che abbraccia tutte le odi a lei dedicate.

⁶⁸ Cfr. F. PESSOA, *Obra em prose*, Org., Introd. e Notas de C. BERNARDINELLI, Aguillar, OEP, Rio de Janeiro 1974, p. 354.

⁶⁹ F. PESSOA, *Odi portoghesi di R. Reis*, op.cit., p. 83.

Non c'è motivo per cui Lidia debba desinarsi, dato che non le appartiene la condizione dell'immortalità: evidentissimo il calco oraziano *spatio brevi / spem longam reseces*. Reis sperimenta il dolore della condizione strutturale umana e cerca di comunicare a Lidia, e così a tutti i suoi lettori, che il Fato è una minaccia seria e permanente alla vita dell'uomo: l'unico e solo modo per sottrarsi a esso parzialmente, è disprezzare ogni bene mondano e autodisciplinarsi facendo propria la saggezza dei classici, in modo da conquistare per sé un minimo di autonomia interiore rispetto alle ostilità del mondo che ci travolgono⁷⁰.

Nella quarta delle odi dedicate alla tirannia del tempo, emerge chiaro e inconfondibile il riferimento all'*invida aetas* oraziana:

Prazer, mas devagar,
Lídia, que a sorte àqueles não é grata
Que lhe das mãos arrancam.
Furtivos retiremos do horto mundo
Os depredandos pomos.
Não despertemos, onde dorme, a Erínis
Que cada gozo trava.
Como um regato, mudos passageiros,
Gozemos escondidos.
A sorte inveja, Lídia. Emudeçamos.

Trad.

Godiamo, Lidia, piano
perché il fato non apprezza chi di mano
gli strappa via il piacere.
Furtivi sottraiamo all'orto-mondo
I depredandi pomi.
Non svegliamo, dove dorme, l'erinni
Che frena ogni piacere.
Come un ruscello, muti passeggeri,
godiamo di nascosto.

⁷⁰ Cfr. J. P. COELHO, *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, op.cit., p. 38.

La sorte è invidiosa, Lidia. Ammutoliamo⁷¹.

È questo uno dei punti massimi della ricostruzione dell'estetica pagana da parte di questo "Orazio greco che scrive in portoghese": il tema, e anche lo stilema, sono perfettamente classicheggianti alla maniera oraziana. La sensibilità del paganesimo, seppur sembri lontanissima nei secoli rispetto all'autore latino, non è poi così lontana dal modo di sentire moderno, e questo Pessoa cerca di dimostrarlo abbondantemente attraverso questo suo eteronimo. Nonostante ciò, però, quello che Reis compie non è solo un banale processo di rilettura o attualizzazione del testo oraziano, ripreso in maniera pedissequa: Reis, rispetto a Orazio, insiste in maggior misura sul senso del tedio e della malinconia, poiché esse sono presenze fondative dell'Io moderno, oltre a essere sentimenti inscindibili dalla natura di un portoghese, soprattutto di un portoghese come Fernando Pessoa, uomo da sempre e per sempre inappagato di conoscenza e deciso a disorientare il lettore, piuttosto che a fornirgli una spiegazione esatta del fenomeno trattato. La lotta che Reis e Lidia conducono con il fato è la stessa di quella che conducono Orazio e Leuconoe: silenziosa, vana, atta a cogliere il piacere dell'attimo scoprendone di nascosto la bellezza, senza poterne godere appieno e alla luce del sole⁷². Furtivamente vanno sottratti i pomi all'albero della vita e dei piaceri, perché al destino non piace chi a viso aperto lo sfida. Il comportamento da tenere è sempre quello muto e placido del ruscello, perché, appunto, la sorte è invidiosa, e bisogna evitare di far rumore

⁷¹ F. PESSOA, *Poesie d'amore di Ricardo Reis*, op.cit., pp. 34-35.

⁷² Cfr. A. PIVA, *Alla ricerca del maestro, occasioni di pedagogia e letteratura*, Osanna, Venosa 2010, p. 72.

con le parole. Nel silenzio, Lidia, fino a quanto abbiamo potuto fin qui analizzare, è maestra.

L'ultima delle cinque odi qui prese in esame presenta, invece, una struttura mista: la prima strofa è totalmente oraziana, e la seconda totalmente pessoana. L'accostamento delle due tematiche appare naturale e conseguenziale:

Não perscrutes o anónimo futuro,
Lídia; è igual o futuro perscrutando
Ao que não perscrutarás,
Quem o deu, o deu feito.

Disformes sonhos antecipam coisas
Que serão piores que os disformes sonhos.
No temor do futuro
Nos futuros perscrutamos [?].
Sabe ver só até o horizonte
E o dia, memora da flor hesterna
Mais que do melhor fruto
Que talvez não colhamos.

Trad.

Non scrutare l'anonimo futuro,
Lidia; è uguale il futuro che indaghi
A quel che non scruterai,
ché ci è dato già fatto.

Mostruosi sogni anticipano cose
Poi persino peggiori che in quei sogni.
È tremendo il futuro
Che indaghiamo i futuri.
Guarda solo fino all'orizzonte
E al giorno, e memora il fiore di ieri
Più dell'ottimo frutto
Che, forse, non coglierai⁷³.

⁷³ F. PESSOA, *Poesie d'amore di Ricardo Reis*, op.cit., pp. 64-65.

Il monito iniziale è il medesimo in entrambi i poeti: *Tu ne quaesieris (scire nefas) / quem mihi, quem tibi / finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios / temptaris numeros*, dice Orazio, e Reis ribadisce *não perscrutes o anónimo futuro, / Lídia*. Cercare di indagare il destino è un dispendio vano di energie: sia perché esso è imperscrutabile e sia perché il futuro potrebbe apparire ben peggiore di come lo abbiamo immaginato. Senza contare che potrebbe sopraggiungere la morte prima che il futuro diventi presente. Qui Orazio e Reis si sovrappongono totalmente, a testimonianza della perpetua attualità delle tematiche toccate dal poeta latino e dalla sua antica filosofia. Reis è un epicureo “atlantico”⁷⁴, e la sua indifferenza è sintomo di una sua naturale introversione, figlia del momento storico in cui vive. Il principio del Novecento vede gli uomini come spettatori di un atroce rappresentazione dove sono allo stesso tempo anche attori e registi: la convivenza con se stessi e col proprio simile diventa un affare sempre più complesso, e in fondo il futuro appare sempre più come già determinato e deciso da entità a noi superiori, contro le quali non si può nulla. Reis e Lidia sono protesi ad afferrare l’attimo che fugge, il pomo maturo che un attimo dopo potrebbe già marcire, e che di fatto non ci apparterrà mai, in quanto l’unica dimensione temporale che ci appartiene davvero è il passato, e dunque la memoria. Reis usa forme classiche simmetriche tutte oraziane, ma di Orazio gli manca l’ironia disincantata. Egli la sostituisce con la *saudade*, in parte, e in parte con la liberazione dell’elemento inconscio⁷⁵.

⁷⁴ Cfr. A. PIVA, *Alla ricerca del maestro, occasioni di pedagogia e letteratura*, op.cit., p. 72.

⁷⁵ Ibid.

Ed è grazie a questa onirica deriva che Reis si rende conto che tutti i suoi vani sforzi da buon epicureo terminano con lo scontrarsi inesorabile della poesia, e della vita, con il nulla. “Nada” è la sigla essenziale del Reis-Orazio, ed è il sigillo che consegna alla letteratura una Lidia nuovamente inconsistente, inesistente, anche se a distanza di secoli.

No grande espaço de não haver nada
Que a noite finge, brilham mal os astros.
Não há lua, e ainda bem.
Neste momento, Lídia, considero
Tudo, e um frio que não há me entra
Na alma. Não existes⁷⁶.

Trad.

Nel grande spazio dove non c'è nulla
e che si finge notte, a stento gli astri brillano,
non c'è luna, meno male.
In questo momento, Lidia, considero
tutto, e un freddo che non c'è mi penetra
nell'anima. Tu non esisti⁷⁷.

Lidia non esiste, dunque, per stessa ammissione di un Reis disincantato, stanco, privato anche della forza della sua filosofia. Cosa gli resta, di fronte all'assenza di un senso e di una donna? L'arte, e il suo poetare; il suo esistere e il suo collocarsi temporalmente all'interno della sua stessa poesia. In quel breve giro di versi può sì esistere il poeta ligio ai suoi doveri di saggio e la fanciulla Lidia, sua obbediente e silenziosa adepta, ma solo *nel grande spazio dove non c'è nulla*, e non altrove: se ci fossero le stelle, se ci fosse la luce della

⁷⁶ <http://arquivopessoa.net/textos/4020>

⁷⁷ Cfr. A. PIVA, *Alla ricerca del maestro, occasioni di pedagogia e letteratura*, op.cit., p. 72.

luna a gettare luce sulla realtà, tutta la struttura poetica ed esistenziale di Pessoa-Reis svanirebbe, come un pallido sogno.

Sulla scia della riflessione intorno alle dimensioni del tempo, è importante ricordare quest'ode, che tornerà successivamente, come si vedrà, all'interno del romanzo di Josè Saramago, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, e che stabilisce la presenza imperante della nostalgia, e dunque della *saudade* portoghese, all'interno dei componimenti dell'eteronimo pessoano:

Quando, Lídia, vier o nosso Outono
Com o Inverno que há nele, reservemos
Um pensamento, não para a futura
Primavera, que é de outrem,
Nem para o Estio, de quem somos mortos,
Senão para o que fica do que passa —
O amarelo actual que as folhas vivem
E as torna diferentes.

Trad.

Quando, Lidia, verrà il nostro autunno
con l'inverno che porta in sé, riserviamo
un pensiero, non alla futura
primavera, che è di altri,
né all'estate, della queale siamo i morti,
ma solo a quanto resta di ciò che passa –
il giallo attuale che le foglie vivono
e che le rende diverse⁷⁸.

Nel mentre Reis ricerca ossessivamente la sua immobilità e quella del mondo in cui è costretto a vivere, egli sottopone se stesso e la Lidia sua interlocutrice a un processo di disinfezione radicale dei microbi del tempo, restando in un luogo appartato e isolato, protetto dal contatto virale. I batteri da cui vuole tenersi lontano sono quelli che

⁷⁸ F. PESSOA, *Poesie d'amore di Ricardo Reis*, op.cit., pp. 76-77.

compongono la vita, proprio quella che il poeta ha sempre, come abbiamo visto, rifiutato e invitato a rifiutare. Nonostante questo, però, la vita e le sue patologie non possono non suscitare in Reis una sottile nostalgia: dopotutto è uno stoico-epicureo portoghese, e non può non provare quel sentimento connaturato alla sua terra. La vera nostalgia segreta di Reis sta proprio nel momento attuale, cioè che è e che passa. Ed è una nostalgia molto vicina a quella provata da Ulisse che, reso immortale da Calipso, rimpiange la sua vita da mortale e inizia a invidiare gli uomini perché mortali; dunque sceglie di rinunciare al suo *status* e di lasciare l'immobile eternità agli dèi⁷⁹. È comunque un'ammissione che Reis non riuscirà mai a fare a se stesso in maniera aperta e completa, e di conseguenza è un'ipotesi che Lidia non conoscerà mai, ma che potrà solo leggere tra le righe dall'altura irraggiungibile del suo silenzio.

Che il tempo mortale passi inesorabile, e che Lidia sarà trascinata, assieme col poeta, nell'oscuro oblio senza uscita, è ribadito anche in quest'ode:

O rastro breve que das ervas moles
Ergue o pé findo, o eco que oco coa,
A sombra que se adumbra,
O branco que a nau larga —
Nem maior nem melhor deixa a alma às almas,
O ido aos indos. A lembrança esquece.
Mortos, inda morremos.
Lídia, somos só nossos.

Trad.

L'orma breve che dalle erbe tenere
rileva il piede concluso, l'eco che vuota s'insinua,
l'ombra che s'adombra,

⁷⁹ Cfr. A. TABUCCHI, *L'automobile, la nostalgia e l'infinito*, Sellerio, Palermo 1998, pp. 31-37.

il bianco che la nave spande:
non lascia né più grande né migliore l'anima alle anime,
chi è partito a chi partirà. Il ricordo dilegua.
Morti, ancora morremo.
Lidia, siamo solo nostri⁸⁰.

Per il saggio Reis, che non prescinde mai dal suo mondo interiore fatto di pensiero, intelletto e fantasia, vivere significa stare per morire. E questa verità ce la comunica la natura stessa: essa, infatti, esprime quotidianamente la nozione del tempo che passa attraverso la circolarità delle stagioni che si alternano, nascendo e morendo⁸¹. Tutto ciò che accade in vita agli uomini è, dunque, destinato a esaurirsi in fretta: chi è già partito, d'altro canto, non potrà essere presente alla partenza di coloro che andranno via in futuro. La corsa del tempo verso l'ignoto trascina via tutti i ricordi umani, e la memoria viene azzerata da eventi nuovi, o dalla fine di tutto, che è la morte. Che Pessoa conoscesse Leopardi è indubbio. Si veda a tal proposito la riflessione di Tabucchi in merito al legame tra *Tabaccheria* e *L'ultimo canto di Saffo*⁸². Anche qui, però, c'è un'eco leopardiana molto forte: il tema della memoria che fugge è anch'esso fissato in *L'ultimo canto di Saffo*. Ai vv. 65-66 si legge: *Ogni più lieto / giorno di nostra età primo s'invola*. È, per altro, una traduzione che Leopardi fa dei vv. 66-69 dell'III libro delle *Georgiche*⁸³. Dunque ogni cosa vissuta, specialmente ciò che risulta piacevole, è destinata a svanire. Ma non basta: Lidia viene avvertita del pericolo inevitabile della morte con un

⁸⁰ F. PESSOA, *Odi di Ricardo Reis*, op.cit., pp. 48-49.

⁸¹ Cfr. F. COTA FAGUNDES, *A vivência clássica do tempo na lírica pessoana: Ricardo Reis*, op.cit., p. 15.

⁸² Cfr. A. TABUCCHI, *L'automobile, la nostalgia e l'infinito*, op.cit., p. 90.

⁸³ "Optima quaeque dies miseris mortalibus aevi/prima fugit", Virg., *Georg.* III, vv. 66-69.

morti, ancora morremo che non può non ricordare il leopardiano *Morremo* pronunciato da Saffo e a sua volta ripreso dalle parole della Didone suicida⁸⁴. *Moriremo* invendicate, ma moriamo, dice Didone. *Moriremo*, e dopo esser morti moriremo ancora, perché il nostro ricordo svanirà in un attimo, dice Reis a Lidia. Didone e Saffo, però, si muovono e pronunciano le loro parole su uno sfondo passionale e romantico, dunque tragico, mentre le parole di Reis appaiono sempre opache, coperte dal velo dell'impossibilità del loro dirsi, pronunciate da una bocca che sta dietro il vetro di uno scafandro dove il poeta si è rifugiato scappando dal contagio dell'esistere, e portando con sé alcune donne, tra le quali Lidia (o per meglio dire alcuni spettri di donna, per non dover subire le passioni che una donna reale avrebbe suscitato). Una Lidia che è dunque diventata, ode dopo ode, figura dai molteplici volti confusi e sovrapposti: Leuconoe, Saffo, Didone, lo stesso Reis, Lidia di oraziana memoria.

[...]

Lídia, a vida mais vil antes que a morte,
Que desconheço, quero; e as flores colho
Que te entrego, votivas
De um pequeno destino.

Trad.

[...]

Lidia, la vita più vile piuttosto che la morte,
che disconosco, voglio; e i fiori colgo
che ti consegno, votivi
di un piccolo destino⁸⁵.

Anche se Reis sembra preferire la condizione di mortale rispetto a quella di immortale, per una sorta di nostalgia latente della vita che gli

⁸⁴ “Moriemur inultae, sed moriamur”, Virg., *Aen.* 4, v. 659.

⁸⁵ F. PESSOA, *Odi di Ricardo Reis*, op.cit., pp. 46-47.

impedisce di poter aderire completamente al suo proposito di rendersi immortale attraverso l'inazione, egli è come tutti gli uomini e come tutti i poeti spaventato dall'idea del nulla dopo la morte, e ammette di preferire una condizione esistenziale vile, priva di pericoli e di rischi, poiché la morte è ignota, non è conosciuta né conoscibile. Risiede forse nel mistero occulto della natura, e i fiori che vengono consegnati a Lidia dal poeta simboleggiano un augurio per una vita lunga, in cambio di un *pequeno* destino, ossia di un'esistenza priva di grandi eventi e di rilevanti emozioni. Egli prova una sincera nostalgia per una condizione utopica priva di caducità, sospesa. È una nostalgia classica, in questo senso, perché molto epicurea, ed è anche una nostalgia neoclassica, vicina a Goethe, ma è soprattutto una nostalgia che prova chi vorrebbe sottrarsi allo scorrere naturale del tempo e fermare gli istanti di cui si compone: una nostalgia assurda, paradossale, dunque, che fisserebbe l'uomo in un gesto mancato, un attimo prima che esso si compia⁸⁶.

È il modo nevrotico in cui il poeta affronta l'impossibilità di conoscere il meccanismo che sottende allo scorrere del tempo, all'avvicinarsi della vecchiaia, e della morte: il rifiuto e il desiderio al tempo stesso della vita, l'assenza invocata e la sua presenza auspicata, il bisogno di una donna e la creazione di uno spettro femminile muto e consenziente.

È questa, soprattutto, l'ode dell'estrema rivelazione della malinconia di Reis, sentimento che nasce da queste sue tensioni interiori irrisolte, al quale vorrebbe sottrarsi ma in effetti non può:

⁸⁶ Cfr. A. TABUCCHI, *L'automobile, la nostalgia e l'infinito*, op.cit., pp. 31-37.

Lenta, descansa a onda que a maré deixa.
Pesada cede. Tudo é sossegado.
Só o que é de homem se ouve.
Cresce a vinda da lua.
Nesta hora, Lídia ou Neera ou Cloé
Qualquer de vós me é estranha, que me inclino
Para o segredo dito
Pelo silêncio incerto.
Tomo nas mãos, como caveira, ou chave,
De supérfluo sepulcro, o meu destino,
E ignaro o aborreço
Sem coração que o sinta.

Trad.

Lenta, riposa l'onda che la marea abbandona.
Pesante cede. Tutto è tranquillo.
Solo l'umano si ode.
Cresce l'avvento della Luna.
In quest'ora, Lidia o Neera o Cloe,
qualunque di voi mi è estranea, che mi piego
all'arcano rivelato
dal silenzio ambiguo.
Tolgo nelle mani, come teschio, o chiave
di superfluo sepolcro, il mio destino,
e ignaro lo aborro
senza cuore che lo senta⁸⁷.

È notte, tutto è tranquillo, la luna risplende alta nel cielo. L'incipit è sicuramente di gusto romantico, e l'eco di Leopardi è evidente anche qui: *dolce e chiara è la notte e senza vento, / e queta sopra i tetti e in mezzo agli orti posa la luna*⁸⁸. Ciò che il notturno rivela è la sola voce dell'umano: solo l'umano si ode, scrive Pessoa-Reis, *Ahi, per la via/odo non lunge il solitario canto/dell'artigian [...] e fieramente mi si stringe il core, / a pensar come tutto al mondo passa, / e quasi orma*

⁸⁷ F. PESSOA, *Odi di Ricardo Reis*, op.cit., pp. 44-45.

⁸⁸ "La sera del dì di festa".

*non lascia*⁸⁹, scrive invece Leopardi, richiamando anche l'ode precedentemente analizzata, nella quale dopo un elenco di azioni e condizioni umane, si dice che *tutto dilegua*⁹⁰. La placida notte suscita, però, nell'animo del poeta Reis sensazioni di spiacevole estraneità alla tranquillità delle cose di natura: il poeta aborrisce il suo destino, lo rinnega con forza e determinazione, fieramente, per usare un aggettivo leopardiano, e come Leopardi a suo modo si ribella alla silenziosa luna immobile nel cielo oscuro. Mentre però il poeta di Recanati si getta a terra, scalpitando, gridando e tremando ([...] *e qui per terra / migetto, e grido, e fremo*⁹¹), Reis azzera le cifre del suo cuore e si dichiara estraneo e sprezzante nei confronti del suo destino mortale: sceglie, inoltre, di lasciarsi inghiottire dallo stesso silenzio misterioso che ascolta fuori da sé, e per questo motivo si allontana anche dalle sue creature poetiche, dalle sue donne, dalle ancelle del suo pensiero. Queste dichiarazioni da parte di Reis aderiscono perfettamente a un altro valore tipico dello stoicismo: *l'aurea mediocritas*, ossia l'apprezzare le cose semplici, le cose che non apportano sentimenti intensi, e in questo senso anche le sue Muse non sono altro che mediocri creature di una fantasia timida. A differenza di Orazio, per il quale ogni donna citata nelle *Odi* aveva delle caratteristiche proprie, e aveva intrattenuto con il poeta rapporti amorosi di varia natura, Reis considera queste figure femminili semplici interlocutrici verso le quali egli si rivolge indistintamente, fino, in questo caso, a confonderle, a

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid.

uniformarle, a metterle tutte in un solo unico verso, per sottolineare la loro intercambiabilità e dunque il loro essere del tutto superflue⁹².

In questo modo Lidia si disperde tra le pagine, arriva a dissolversi così come si era rivelata, nascendo e morendo nello spazio breve della mente del suo poeta-amante, diventando pura materia letteraria nelle mani di un abile creatore di versi in grado di darle una forma e anche di togliergliela, senza che a lei sia concesso di pronunciare una sola autonoma parola per restare padrona della sua esistenza oltre lo spazio unidimensionale della pagina⁹³. Questa possibilità le sarà data soltanto nel 1984, anno della pubblicazione del romanzo di José Saramago, *L'anno della morte di Ricardo Reis*.

⁹² Cfr. L. VASCONCELLOS, *Ricardo Reis, poeta engajado*, op.cit., pp. 110-120.

⁹³ Le altre odi a Lidia dedicate, oltre a quelle fin qui analizzate, sono state reperite attraverso la ricerca all'interno dell'Archivio Pessoa, (<http://arquivopessoa.net/textos>), in quanto non tutte sono presenti in una o più edizioni italiane dei testi dell'eteronimo pessoano. Esse sono: "A cada qual, como a estatura, é dada...", "Cada coisa a seu tempo tem seu tempo.", "Como se chega à ideia de coexistência como quarta dimensão?", "Deixemos, Lídia, a ciência que não põe...", "Dia após dia a mesma vida é a mesma.", "É tão suave a fuga deste dia...", "Ininterrupto e unido guia o teu curso...", "Lenta, descansa a onda que a maré deixa...", "Não consentem os deuses mais que a vida...", "Não porque os deuses findaram, alva Lídia, choro...", "Nem vã esperança vem, não anos vão...", "No momento em que vamos pelos prados...", "Quantos gozam o gozo de gozar...", "Ténue, como se de Éolo a esquecessem.", "Temo, Lídia, o destino. Nada é certo."

Capitolo III

La domestica di José Saramago ne “L’anno della morte di Ricardo Reis”

III.1 José Saramago: una Lidia di carne ne “L’anno della morte di Ricardo Reis”

Nel 1984, presso l’editore Caminho di Lisbona, esce *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (*L’anno della morte di Ricardo Reis*), un romanzo del premio Nobel portoghese José Saramago.

Il romanzo è ambientato nel 1936, anno di cruciale importanza per le sorti della politica europea, poiché in quell’anno scoppia la Guerra Civile spagnola, e il medico e poeta Ricardo Reis giunge a Lisbona con un piroscafo partito da Rio de Janeiro. Mancano nove mesi alla morte di Ricardo Reis, mentre Fernando Pessoa, come sappiamo, è già morto⁹⁴: ma all’eteronimo e al suo creatore vengono da Saramago concessi nove mesi per poi sparire del tutto. Il romanzo compare nelle librerie portoghesi nel 1985, l’anno pessoano per antonomasia, poiché durante quell’anno le spoglie di Pessoa furono trasferite dal piccolo e appartato cimitero dei Prazeres, dove era stato sepolto accanto alla nonna pazza, al convento dei Jerónimos, panteon delle glorie patrie. Pessoa fu, dunque, sepolto accanto a Camões, vate nazionale. E non è un caso, come vedremo in seguito, che il romanzo si apra e si chiuda con una citazione dell’autore dei *Lusiadi*⁹⁵.

Lidia è una cameriera d’albergo, una donna semplice, fatta di carne, di pensieri propri, di desideri umani: è di quanto più lontano possa

⁹⁴ Ricardo Reis nasce a Porto nel 1887 e muore nel 1919: si trovava in Brasile per espatrio a causa di ragioni politiche – era fortemente monarchico. Fernando Pessoa, il suo creatore, muore nel 1935.

⁹⁵ Cfr. L. STEGAGNO PICCHIO, *José Saramago: istantanee per un ritratto*, Passigli, Firenze 2000, pp. 21-22.

esserci dalla Lidia cantata nelle *Odi* di Reis, che si innamorerà, quantomeno dal punto di vista fisico e passionale, della sua Musa vivendo in soli nove mesi quell'esistenza che non aveva mai voluto. Il suo nome oraziano sarà, all'inizio, solo motivo di divertito stupore per il medico poeta ma alla fine si rivelerà "coscienza" di tutto l'intreccio⁹⁶. Tuttavia, il riflesso della Lidia *pagana triste coi fiori in grembo*, malinconica e silenziosa, sommessa e immobile, verrà oggettivizzato nel secondo personaggio femminile del romanzo: la ragazza dalla mano paralizzata, Marcenda, una timida ventenne figlia della borghesia, fragile e priva di volontà propria, eterea fanciulla dal nome ironicamente gerundivo⁹⁷. Fernando Pessoa, in forma di fantasma, durante le incursioni notturne che compirà saltuariamente nella camera del suo eteronimo, rimprovererà quest'ultimo per aver spalancato il proprio letto a un'umile serva come Lidia. Ricardo Reis sta, però, vivendo nel contesto narrativo in questione un'esistenza normale, totalmente svincolata dal potere immaginifico dei suoi versi, e a Pessoa, che abbandonò la sua Ophèlia per cercare un senso metafisico mai raggiunto, riesce difficile riuscire a comprendere la banalità degli amori che nascono e muoiono, e delle persone che nascono e che muoiono⁹⁸, risucchiate dall'oblio di un ciclo naturale e inevitabile. Non importa che morendo, un anno dopo Pessoa, seguendo l'amico nel momento in cui l'oblio lo sta cancellando agli occhi dei suoi contemporanei, Reis lasci nel mondo un figlio avuto da

⁹⁶ Ivi, p. 26.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Cfr. P. COLLO, in F. PESSOA, *Poesie d'amore di Ricardo Reis*, op.cit., p. 8.

Lidia, di cui un giorno forse qualcuno ci dirà, come gli autori dei romanzi di cavalleria narravano le imprese dei figli degli eroi⁹⁹.

Tutti i romanzi di Saramago in generale offrono immense possibilità di studio e di interpretazione, ma *L'anno della morte di Ricardo Reis* si presenta particolarmente ricco a livello letterario, intertestuale, sociale e politico: a una prima lettura la storia appare semplice, ma non bisogna mai dimenticare che Reis è il frutto dell'immaginazione di Fernando Pessoa, anche se ci viene presentato come se fosse un uomo reale, ed egli stesso da personaggio principale del romanzo non presenta mai alcun dubbio sulla sua esistenza reale. Con un gioco raffinato di invenzione e reinvenzione, Saramago riesce a mostrare che tutto è molto più complesso di quanto apparisse a prima vista¹⁰⁰. Il significato del libro, infatti, è un altro rispetto alla semplice narrazione della vita di uno degli eteronimi pessoani: Reis, infatti, non è che uno spettatore di avvenimenti, un personaggio attraverso cui far filtrare, senza di certo falsarla, la lettura di fatti accaduti in un passato che ancora ci riguarda. Il vero protagonista non è lui, ma come suggerisce il titolo, l'anno della sua morte: il 1936¹⁰¹, in cui in Europa accade tutto quello che poco dopo sarebbe accaduto nel mondo, con il secondo conflitto mondiale¹⁰². Il punto di vista è certamente

⁹⁹ Cfr. L. STEGAGNO PICCHIO, *José Saramago: istantanee per un ritratto*, op.cit., pp. 26-27.

¹⁰⁰ Cfr. B. JURŠIČ, *As personagens femininas em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, in «Revista Triplov de Artes, Religiões e Ciências», Nova série 2011, Número 14, p. 1.

¹⁰¹ Sulla scrittura e sulla riscrittura della storia in Saramago vd. G. ROANI, *Saramago e a escrita do tempo de Ricardo Reis*, Editora Scortecci, São Paulo 2006.

¹⁰² Blitz italiano d'Etiopia, prodromi dell'Anschluss austriaco, asse Roma-Berlino, brigate internazionali e interventi fascisti in Spagna e, soprattutto, la guerra di Spagna sullo sfondo di un Portogallo ipocritamente neutrale e

portoghese, e il Portogallo che legge il romanzo di Saramago in quegli anni è un Portogallo che medita ancora democraticamente sulla lezione del passato, la ripete a se stesso, la rende così attuale e palpitante¹⁰³.

Ci sono diversi elementi che concorrono all'immediato successo del libro: la perfetta commistione tra romanzo storico¹⁰⁴ e romanzo d'intreccio, realismo fantastico e oralità, punto di vista ectopico e mutevole rispetto a quello dell'autore onnisciente, gusto del popolare, ammicco linguistico. Tutti questi elementi sono compresi entro l'orizzonte di attesa di un pubblico odierno, che più dell'evasione fine a se stessa, che pur deve esserci, chiede alla letteratura contemporanea delle conferme ideologiche, in un momento di incertezza e di fluidità delle ideologie. Il lettore chiede conferme culturali, chiede il recupero di un passato che ci appartiene e che da soli non riusciamo bene a decifrare per renderlo omologo a noi: ecco il ritrovato amore per il genere biografico e per il romanzo storico¹⁰⁵. Infine, chiede conferme

salazarianamente franchista. Cfr. L. STEGAGNO PICCHIO, *José Saramago: istantanee per un ritratto*, op.cit., p. 27.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ *L'anno della morte di Ricardo Reis* può essere e non essere considerato un romanzo storico poiché è ambientato a Lisbona, ma in una Lisbona che nelle descrizioni è a noi più vicina nella fantasia e nel tempo, che non rispecchia in toto la Lisbona degli anni descritti. Anche il personaggio è e non è allo stesso tempo un personaggio storico, poiché Ricardo Reis è sì riconosciuto da tutti i lettori fan dell'opera di Pessoa, ma resta pur sempre una creazione letteraria di quest'ultimo. Gli eteronimi, infatti, hanno solo vita poetica. Spetta a Saramago dare a uno di loro anche una vita reale, nel breve spazio di un romanzo. Ivi, pp. 22-23.

¹⁰⁵ A proposito dell'uso della storia nella narrativa, Saramago afferma: «Se io nei miei libri uso la storia, è perché per me la storia è una metafora dell'oggi. Io parlo del passato per parlare della nostra società, dei nostri problemi, del nostro stesso modo di parlare, di esprimerci e di comunicare oggi. Quando io parlo dell'anno della morte di Ricardo Reis, che è poi il 1936, è perché io ravviso nel 1936 l'uovo del serpente che ci strangolerà poi tutti di lì a poco, con la seconda guerra mondiale e perché io colloco in quel 1936 figure, femminili soprattutto, che sono prefigurazioni di personaggi della nostra società di oggi: Lidia, Marcenda. Le

di tipo individuale, di giustificazione intellettuale, da qui la moda del giallo: più che conoscere il lettore vuole riconoscere l'autore già affermato, la storia già nota, la nuova avventura di un personaggio a lui già legato da affinità elettive¹⁰⁶. È fondamentale anche riconoscere l'assoluta originalità dello stile di Saramago, che i critici definiscono come "stile orale". L'oralità di Saramago è un'oralità da lui stesso teorizzata quando dice ai suoi critici, e al suo pubblico perplesso di fronte a una pagina compatta, senza apparente respiro, priva di punti e virgole, di leggere ad alta voce la sua scrittura. È un'oralità mentalizzata, evocata cioè entro il narratore onnisciente e proviene come una musica interna, rielaborata dall'inconscio individuale, e che registra un inconscio collettivo, sociale, come fosse la registrazione della voce di ogni protagonista. Saramago introduce una virgola e subito dopo una maiuscola, ed ecco che si è subito in un'altra frase, nella battuta di un nuovo interlocutore, che per altro non parla direttamente con la sua voce, sentita con straniamento teatrale, brechtiano, dal narratore. Parla invece attraverso la registrazione, l'assaporamento da parte dell'autore di ogni sua singola parola e frase: il proverbio, la battuta, l'espressione polisemica. Al pubblico giunge l'interpretazione di tutto questo, e perciò è consono parlare di stile come ideologia nel caso di Saramago. Ogni voce all'interno della narrazione si distingue per l'individualità del timbro, fatto di intonazioni e di tratti propri, ma risponde a un'esecuzione collettiva e multivocale che obbedisce a una precisa partitura ritmica, cromatica, di cadenza. L'autore Saramago coincide sempre con il narratore, ed è

donne a volte vedono più chiaro degli uomini [...]». *Saramago: viaggia su una zattera di pietra la nostra identità*, in «Tuttolibri-La Stampa», Torino 26/11/1988.

¹⁰⁶ Cfr. L. STEGAGNO PICCHIO, *José Saramago: istantanee per un ritratto*, op.cit., pp. 22-23.

dentro, non fuori dello spettacolo. Di fronte a ogni quadro infatti dice *noi* e mai *loro*, come appunto nella letteratura orale, cantastoriale¹⁰⁷.

Prima di addentrarci nell'analisi dettagliata del romanzo, e dunque del modo di agire di una Lidia che è entrata da protagonista nello spazio della narrazione del romanzo della fine del '900, occorre fornire alcuni elementi circa la teoria critica del personaggio nel suddetto secolo.

Innanzitutto bisogna riflettere sulla profonda implicazione con la realtà e con l'attualità dell'opera letteraria di Saramago, sia essa narrativa che poetica o teatrale: è sempre presente una componente di denuncia nei confronti di una storia ogni volta scardinata nelle sue strutture apparenti e poi rimontata secondo un disegno diversi, alla ricerca costante di sempre nuovi significati. Per questo motivo, ogni volta che la critica riflette su Saramago, i contenuti spesso vincono sulle forme. Allo stesso tempo, però, risulta difficile scindere completamente i due aspetti e, volendo usare categorie come quelle proposte da Hjemslev, di forma del contenuto o di forma della forma, è giusto credere ancora in un recidivo strutturalismo che vuole una congiunzione di forme e contenuti atta a creare sia il senso dell'opera attribuito dal narratore, che il senso ravvisato dal narratario, ossia dal ricettore dell'opera, in quel determinato contesto narrativo e in quella determinata circostanza¹⁰⁸.

Il rapporto che si instaura tra Saramago-autore e Lidia-personaggio è legato ad alcune dinamiche ben precise, poiché la forma del romanzo e l'intenzione di creare per la prima volta un personaggio-Lidia agente, con una caratterizzazione fisica e psicologica precisissima,

¹⁰⁷ Ivi, pp. 128-129.

¹⁰⁸ Ivi, p. 126.

richiedono dinamiche di creazione letteraria molto diverse rispetto alla poesia – soprattutto se la poesia contiene in sé lo spettro di quella che è una donna solo per il nome che porta, e per nessun altro elemento¹⁰⁹. La critica formalistica e quella strutturalista hanno di fatto ridotto il personaggio letterario a una mera funzione dell'intreccio, riducendo l'identità al suo ruolo narrativo, finendo per appiattirlo alle sue azioni e considerandolo solo uno strumento atto al funzionamento di una storia. Questa interpretazione funzionale è sicuramente un'eredità aristotelica: nel pensiero di Aristotele riguardo la tragedia, infatti, emerge chiara la predominanza delle azioni rispetto ai personaggi che le compiono¹¹⁰. Ciò che conta è, quindi la *mimèsis*: i personaggi sono meri agenti. I formalisti e gli strutturalisti nel '900 convergono con le teorizzazioni aristoteliche: si pensi a Vladimir Jacovevič Propp (1895-1970), alla prima parte del pensiero di Roland Barthes (1915-1980), a Oswald Ducrot-Tzvetan Todorov (1939), a Henry Brémond (1865-1933) e a Algirdas Julien Greimas (1917-1992). Il limite di questi critici, in particolare di Greimas¹¹¹, consiste nel fatto che questi non tengono conto di testi narrativi complessi, né dell'impossibilità oggettiva di utilizzare un modello di riferimento generale per

¹⁰⁹ Per approfondimenti sull'universo labirintico dei personaggi di Saramago vd. *O mundo de Saramago*, intervista a cura di J. C. DE VASCONCELOS, «Visão», n. 515, gennaio 2003, *O labirinto de Ricardo Reis*, intervista con José Saramago in occasione della ristampa di *O Ano da morte de Ricardo Reis*, a cura di A. GOMES, «O Público», 29 Maggio 2002 e *José Saramago visto por quem o conhece*, intervista a cura di P. DEL RÍO, «Atlantis, TAP Air Portugal», n. 1, gennaio-febbraio 1999.

¹¹⁰ «La tragedia infatti è imitazione non di uomini ma di azioni e di un'esistenza, e dunque non è che i personaggi agiscono per rappresentare i caratteri, ma a causa delle azioni includono anche i caratteri, cosicché le azioni e il racconto costituiscono il fine nella tragedia, e il fine è di tutte le cose quella più importante.» ARISTOTELE, *Poetica*, (trad. a cura di D. LANZA), Bur, Milano 1987, p. 137.

¹¹¹ Il critico Algirdas Greimas riconduce la logica del racconto secondo la logica della proposizione.

analizzare un racconto, che è sempre il prodotto di una determinata epoca e di una determinata cultura¹¹². La Lidia di Saramago è un personaggio complesso e pieno di contraddizioni che non può essere considerato solo un mero “attante” che dispone la sua funzione entro coppie fisse quali soggetto-oggetto, donatore-destinatario, adiuvante-opponente, come appunto vorrebbe Greimas. Né si può dire che la Lidia di Saramago non sia padrona delle sue azioni, anzi è proprio questo lo scarto fondamentale che esiste tra lei e le precedenti Lidie poetiche. Todorov, invece, ha avuto il merito di fornire due ampie categorie narrative: una incentrata sulla trama e l'altra sul personaggio. La prima è transitiva in quanto l'attenzione cade sull'azione, ossia sul predicato piuttosto che sul soggetto. La seconda è intransitiva poiché l'attenzione cade sul soggetto. Il personaggio, nel primo caso, è fornito di limitata capacità di scelta poiché da un suo tratto derivano immediatamente certe azioni che lo rendono tale¹¹³. Anche il francese Brémond ha un grosso merito, che è quello di associare a “tipi” di personaggi dei “tipi” umani, collegando le funzioni di un personaggio ai comportamenti dell'uomo comune¹¹⁴. È un'apertura importante alla dimensione antropologica del personaggio. Il limite di questo critico, però, è il voler considerare come vero soggetto della narrazione il linguaggio e non il personaggio, il quale è sempre e comunque una funzione nell'intreccio e nient'altro. La medesima posizione la assume Roland Barthes: il

¹¹² Cfr. C. SEGRE, *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino 1974, pp. 45-51.

¹¹³ Cfr. T. TODOROV, *Les catégories du récit littéraires*, «Communications», n. 8, 1966, p. 133.

¹¹⁴ Cfr. H. BREMOND, *La logique des possibles narratifs*, «Communications», n. 8, 1966, p. 76.

linguaggio ha il compito di creare la forte interazione tra scrittore, personaggio e lettore¹¹⁵.

La “teoria aperta” del personaggio viene anticipata già agli albori del XX secolo da Henry James (1843-1916), che considera il personaggio preesistente all’intreccio e si cura di costruire personaggi a tutto tondo, complessi psicologicamente, capaci di scatenare gli eventi senza esserne dominati¹¹⁶. Chi ha però il merito di aver affermato che *le storie esistono soltanto dove si presentano sia eventi che esistenti, e non vi possono essere eventi senza esistenti*¹¹⁷ è il critico letterario e cinematografico Seymour Chatman (1928). Convinto da questa nuova teoria, Roland Barthes rivedrà quindi la sua posizione arrivando alle nozioni tradizionali di “tratto” e di “personalità”¹¹⁸. Chi fornisce elementi fondamentali per comprendere il valore della Lidia di Saramago come personaggio rispetto alla sua funzione all’interno di un intreccio narrativo e di un’epoca storico-letteraria è, però, il critico Robert Alter (1935), che sostiene il valore universale dei personaggi come figure che affasciano da sempre, perché capaci di riproporre dilemmi universali e di simulare la vita, proprio come i classici, i cui personaggi si ripropongono e si incarnano di volta in volta in nuovi romanzi che rispondono alle esigenze del proprio tempo¹¹⁹. Lidia è un classico che si rincarna: è il personaggio per eccellenza che trasmigra

¹¹⁵ Cfr. R. BARTHES, *Introduction à l’analyse structurale des récits*, «Communications», in AA.VV., *L’analisi del racconto*, Bompiani, Milano 1969, pp. 5-46.

¹¹⁶ Cfr. H. JAMES, *L’arte del romanzo*, (trad. da *The art of fiction*, 1884), Lerici, Milano 1959.

¹¹⁷ S. CHATMAN, *Storia e discorso (Story ad discourse*, trad. Di E. Graziosi), Il Saggiatore, Milano 2010, p. 117.

¹¹⁸ Cfr. R. BARTHES, *S/Z*, Einaudi, Torino 1972, p. 66.

¹¹⁹ Cfr. R. ALTER, *Partial magic, the novel as a self-conscious genre*, University of California Press, Berkeley 1978, pp. 273-4.

dalla poesia alla narrativa, dal I secolo a.C. agli anni 2000 facendosi portavoce dei suoi valori e dei suoi messaggi, che sono sempre necessariamente legati a momenti storico-letterari precisi e definibili. La necessità di Saramago era quella di creare una rottura nella tradizione letteraria lusitana, di far penetrare la luce della vita nell'oscurità dei versi rinunciatori dell'eteronimo Ricardo Reis utilizzando i suoi stessi strumenti, i suoi stessi personaggi, classici e quindi eterni.

Tornando alla "teoria aperta" del personaggio, è bene ricordare che per Chatman il ruolo del personaggio risulta predominante su quello dell'opera letteraria in sé:

Dire che i personaggi sono "mere parole" è sbagliato anche per altri versi. Troppi mimi, troppi films muti e senza didascalie, troppi balletti hanno mostrato l'irrazionalità di una simile restrizione. Molto spesso ricordiamo vividamente dei personaggi inventati, ma non una sola parola del testo dal quale provengono, e in realtà si può dire che i lettori in linea generale rammentano i personaggi proprio in questa maniera¹²⁰.

Ed è effettivamente così anche per Saramago: Lidia non è assolutamente un'entità disgiunta dal testo e dal contesto in cui agisce. In più, rispetto a Chatman, c'è da dire che per comprendere le dinamiche della Lidia di Saramago sarebbe utile anche tenere sempre presenti i suoi rapporti verticali con le Lidie del passato, da cui è inscindibile soprattutto nel caso specifico in esame¹²¹. Chatman pone anche l'attenzione sulla caratterizzazione psicologica dei personaggi distinguendo tra tratti psicologici, abitudini, stati d'animo transitori e

¹²⁰ S. CHATMAN, *Storia e discorso*, op.cit., p. 122.

¹²¹ Per approfondire le caratteristiche peculiari del romanzo di Saramago vd. B. BERRINI, *Ler Saramago: o romance*, Caminho, Lisboa 1998 (2^a edição).

sensazioni, proprio come accade per la valutazione degli esseri umani¹²². In particolare, distingue tra personaggio “piatto” e “a tutto tondo”: il primo è rappresentato da pochissimi tratti, o da uno solo che predomina sugli altri, mentre il secondo è rappresentato da una molteplicità di tratti che lo rendono più gradevole all’attenzione del lettore che vi si riconosce¹²³. Possiamo, dunque, definire la Lidia delle *Odi* di Orazio e di Reis (fermo restando che si tratta di poesia e non di narrativa), un personaggio “piatto”, funzionale solo alla rappresentazione dei valori stoico-epicurei del poeta, mentre la Lidia del romanzo di Josè Saramago un vero e proprio personaggio “a tutto tondo”, completo di ogni peculiarità psicologica (e anche fisica, per la prima volta) e capace di agire suscitando reazioni negli altri personaggi e scatenando eventi nel proprio ambiente narrativo.

Ecco come, nell’anno del cinquantesimo pessoano, Saramago mette in atto quella sua straordinaria capacità di raccogliere sul palcoscenico della storia le marionette del passato rimaste inerti, fissate al gesto attribuito loro dal tempo, per affidargli una nuova vita fatta di pensieri, sentimenti, parole, modi di dire, proverbi, sentenze. Nel momento in cui Reis rimette piede sul grigio suolo patrio comincia a costruire intorno a se stesso quella biografia di vita vissuta che Pessoa gli aveva dato solo come ipotesi e destino. Da agente di poesia Reis diviene personaggio d’azione, nonostante il suo atteggiamento in generale sia più quello di spettatore che di partecipe degli

¹²² S. CHATMAN, *Storia e discorso*, op.cit., p. 123.

¹²³ Ivi, p. 124.

avvenimenti, ma questo lo lasciavano prevedere i suoi versi da scettico ellenista e da disincantato epicureo¹²⁴.

¹²⁴ Cfr. L. STEGAGNO PICCHIO, *José Saramago: istantanee per un ritratto*, op.cit., pp. 24-25.

III.2 Lidia e Marcenda entrano in scena

Il personaggio di Lidia nel romanzo *L'anno della morte di Ricardo Reis* di Josè Saramago compare per la prima volta in forma di sola voce, è questo è già un primo, chiaro e forte indicatore della diversità della Lidia di Reis che, come sappiamo, non aveva voce alcuna:

[...] agora uns passos cautelosos no corredor, uma voz de mulher que diz; Já lá vou, deve ser criada, estas palavras, esta voz¹²⁵.

Non la fissità immobile, non il silenzio, non una realtà fittizia immortalata da un dipinto (*Tal seja, Lídia, o quadro / Em que fiquemos, mudos, / Eternamente inscritos / Na consciência dos deuses*¹²⁶) ma dei passi, seppur cauti, che lasciano intuire una presenza fisica, e una voce che annuncia una venuta, con parole precise, con un tono preciso, inconfondibile, che appartiene e apparterrà a questa Lidia e a nessun altro personaggio¹²⁷.

Dopo poco Ricardo Reis si reca nella sala dell'albergo per la cena e incontra una giovane donna i cui contorni sembrano, dalla delicatezza

¹²⁵ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Caminho, Lisboa 1984, p. 9. “[...] ora dei passi cauti nel corridoio, una voce di donna che dice, Vengo subito, dev’essere una cameriera, con queste parole, con questa voce”. Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 19.

¹²⁶ Trad. “Sia così, Lidia, il quadro / in cui, muti, rimarremo / eternamente iscritti / nella coscienza degli dèi.” F. PESSOA, *Poesie d'amore di Ricardo Reis*, op.cit., p. 57.

¹²⁷ Per un’analisi approfondita dei maggiori personaggi dei romanzi di Saramago vd. A. P. ARNAUT, *José Saramago*, Edições 70, Lisboa 2008.

che rivelano, fare di lei la Lidia delle *Odi*. Il lettore si sente così straniato, in quanto si sarebbe aspettato che una tale descrizione appartenesse alla cameriera, dal nome tanto evocativo:

A porta abriu-se outra vez, agora entrou um homem de meia-idade, alto, formal, de rosto comprido e vincado, e uma rapariga de uns vinte anos, se os tem, magra, ainda que mais exacto seria dizer delgada¹²⁸.

E invece i tratti somatici descritti appartengono al secondo, fondamentale personaggio femminile del romanzo. Se di Lidia abbiamo per ora conosciuto soltanto i passi, senza che la conformazione fisica sia stata ancora svelata, Marcenda entra timidamente ma inequivocabilmente in scena non con la sua voce, ma con la sua esile figura: la magrezza, che le attribuisce meno anni di quanti ne abbia in realtà, è anticipazione del suo profilo sfumato e sfuggente, il quale ricorda vagamente lo spettro di una Lidia pagana, seppure non ne porti il nome. Tuttavia è lei la vera Musa eterea e a prima vista sembra proprio una Lidia, una Neera o una Cloe: un vero e proprio tradimento romanzesco tragicamente provocato dal suo nome, simbolico ma diverso da quanto ci si sarebbe aspettati¹²⁹. Certo non è un caso nemmeno che si chiami Marcenda, e questo il lettore lo capirà con il procedere della narrazione. Marcenda sembra un fantasma, un'entità irreale che tenta con scarsa convinzione di esistere senza

¹²⁸ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 13. “La porta si è aperta di nuovo, ora è entrato un uomo di mezz’età, alto, compito, viso lungo e segnato, con una ragazza sui vent’anni, se ce li ha, magra, ancora più esatto sarebbe dire esile”. Trad. J. SARAMAGO, *L’anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 22.

¹²⁹ T. C. CERDEIRA DA SILVA, *José Saramago. Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, Dom Quixote, Lisboa 1989, p. 183.

interamente riuscirci: è una vera e propria apparizione nel romanzo, con la sua mano paralitica che pesa come una cosa morta e che allo stesso tempo pare, a tratti, la parte più viva di tutto il suo corpo assente, alieno¹³⁰. Poco dopo, un particolare fisico di Marcenda attira l'attenzione di Reis, che sente un *brivido*:

Então Ricardo Reis, surpreendido pela sua própria descoberta, repara que desde o princípio aquela mão estivera imóvel, recorda-se de que só a mão direita desdobrava o guardanapo, e agora agarra a esquerda e vai pousá-la sobre a mesa, com muito cuidado, cristal fragilíssimo, e ali a deixa ficar, ao lado do prato, assistindo à refeição, os longos dedos estendidos, pálidos, ausentes. Ricardo Reis sente um arrepio, é ele quem o sente, ninguém por si o está sentindo, por fora e por dentro da pele se arrepia, e olha fascinado a mão paralisada e cega que não sabe aonde há-de ir se a não levarem [...] ¹³¹.

Il fascino che la mano paralizzata di Marcenda suscita nel protagonista è racchiuso nel senso metaforico di tale handicap: assistere immobili e inermi (*deixados*, nelle *Odi*) al compiersi del pasto, ossia al piacere del simposio, essere pallidi (*brancos*, nelle *Odi*) e assenti, sentirsi ciechi fino a fluire con le cose, senza nessun'altra direzione se non quella che decide la Natura, è una delle tematiche fondanti delle *Odi* di Reis, e del suo modo di gestire, nel verso, la relazione con Lidia ([...] *nus, brancos antebraços / Deixados sobre a mesa / [...] Só os*

¹³⁰ B. JURŠIĆ, *As personagens femininas em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 2.

¹³¹ J. SARAGAMO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 13. “Allora Ricardo Reis, sorpreso dalla sua stessa scoperta, si accorge che fin dall’inizio quella mano era stata immobile, si ricorda che solo la mano destra aveva aperto il tovagliolo, e ora afferra la sinistra e la poggia sul tavolo, con molta cura, cristallo fragilissimo, e la lascia lì, accanto al piatto, ad assistere al pasto, le lunghe dita distese, pallide, assenti. Ricardo Reis sente un brivido e fuori e dentro la pelle rabbrivisce, e guarda affascinato la mano paralizzata e cieca che non sa dove andare se non la portano [...]”. Trad. J. SARAGAMO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., pp. 22-23.

*deuses socorrem / Com seu exemplo aqueles / Que nada mais pretendem / Que ir no rio das coisas*¹³²). La paralisi è l'atto fondativo dello stoicismo neo-pagano di Reis, e si oggettivizza qui, a sorpresa, in una giovane ragazza che sarà tutto quello che Lidia avrebbe dovuto essere nella realtà del romanzo, e che invece non sarà. Instabilità e incertezza nella definizione dei tratti somatici accomunano, infatti, la Lidia delle *Odi* alla Marcenda di Saramago, e non certo alla sua Lidia. Il nome della ragazza annuncia inequivocabilmente che ella deve marcire, poiché sta già marcendo (a partire dalla mano) e che quindi nulla è immarcescibile a questo mondo¹³³. È, però, anche vero che Marcenda sembra non essere mai stata viva e di essere meno che un fantasma, fatta com'è di una sostanza quasi inesistente: è, dunque, una Musa, ma non eterna né incorruttibile come quelle delle poesie di Reis. In qualche modo Marcenda e Reis si somigliano (e per questo si attraggono): entrambi, infatti, sono simili a spettri, e il medico si sente terribilmente attratto dalla sua rarefazione, del tutto somigliante alla sua¹³⁴.

...e o rumor do arrastamento, acaso excessivo, fez voltar-se o rosto da rapariga, de frente tem mais que os vinte anos que antes parecera, mas logo o perfil a restitui à adolescência, o pescoço alto e frágil, o queixo fino, toda a linha instável do corpo, insegura, inacabada¹³⁵.

¹³² “[...] nudi, bianchi avambracci / sul desco abbandonati: [...] Gli dèi col loro esempio / Aiutano soltanto / Chi non vuole nient’ altro / Che fluire con le cose.” F. PESSOA, *Poesie d’amore di Ricardo Reis*, op.cit., p. 57.

¹³³ T. C. CERDEIRA DA SILVA, *José Saramago. Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, op.cit., p. 183.

¹³⁴ B. JURŠIĆ, *As personagens femininas em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 2.

¹³⁵ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 14. “...e il rumore dello spostamento, forse eccessivo, ha fatto voltare il viso della ragazza, vista di faccia ha più dei vent’anni che erano parsi prima, ma subito il profilo la restituisce all’adolescenza, il collo lungo e fragile, il mento sottile, tutta la linea instabile del

Ricardo Reis incontra per la prima volta Lidia solamente il giorno seguente: la donna bussava discretamente alla porta, perché c'è dell'acqua da rimuovere di fianco alla finestra; il poeta, nel chiederle di pulire, compone inavvertitamente tre ottonari del medesimo contenuto della sua ordinaria richiesta, ma al di là della metrica si rende conto che il messaggio sarebbe arrivato alla cameriera allo stesso modo, anche con diverse e più semplici parole. Lidia, infatti, non ha di certo bisogno della poesia per capire un ordine banale, anzi probabilmente non sarebbe capace di interpretare dei versi, ed è in questo preciso momento della narrazione che inizia a sgretolarsi quel rapporto imprescindibile che esisteva prima di allora tra poesia e vita, ode e donna¹³⁶:

Ouviu passos no corredor, ressoaram discretamente uns nós de dedos na porta,
Entre, palavra que foi rogo, não ordem, e quando a criada abriu, mal a olhando,
disse, A janela estava aberta, não dei por que a chuva entrasse, está o chão todo
molhado, e calou-se repentinamente ao notar que formara, de enfiada, três versos
de sete sílabas, redondilha maior, ele, Ricardo Reis, autor de odes ditas sáficas ou
alcaicas, afinal saiu-nos poeta popular, por pouco não rematou a quadra,
quebrando-lhe o pé por necessidade da métrica, e a gramática, assim, Agradecia
limpasse, porém o entendeu sem mais poesia a criada, que saiu e voltou com
esfregão e balde, e posta de joelhos, serpeando o corpo ao movimento dos braços,
restituiu quanto possível a secura que às madeiras enceradas convém, amanhã lhes
deitará uma pouca de cera, Deseja mais alguma coisa, senhor doutor, Não, muito
obrigado...¹³⁷.

corpo, insicura, incompiuta”. Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 23.

¹³⁶ Lidia è una presenza del mondo di Saramago e non di quello di Reis, a cui è più vicino il personaggio di Marcenda, per i motivi già trattati. La paralisi della giovane ragazza sottolinea la sua distanza dal mondo di Saramago e la sua vicinanza, per opposizione, al mondo rarefatto di Reis. Cfr. A. M. FERREIRA, *As vozes de Lidia*, op.cit., p. 21.

¹³⁷ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., pp. 26-27.

Poco dopo, i due personaggi si guardano per la prima volta negli occhi, e Reis chiede alla misteriosa cameriera come si chiama. Alla risposta di lei, il poeta non replica subito, e sembra quasi ripetere nella sua mente quel nome a lui così familiare sussurrandolo: quando la donna esce dalla stanza sorride tra sè con ironia, poiché pensa alla stranezza di quella situazione e alla disparità tra la Lidia contenuta nel suo cassetto, adagiata su fogli pieni di poesie, alla quale aveva detto più volte che una vita meschina e uguale a se stessa era comunque meglio di una morte sofferta dopo un'esistenza turbolenta, e quella che poco prima ha asciugato il pavimento con secchio e straccio, in ginocchio. Lidia è una donna semplice che vive la vita come può e come sente ed è la sola nell'universo dei personaggi del romanzo a non avere consistenza di fantasma: fugge dalla poesia, e da tutto quello che è irreal e privo di consistenza, e sceglie la dimensione quotidiana, palpabile, reale¹³⁸. È evidente il gioco del rovescio presentatoci dall'autore, che lascia intravedere gli sviluppi di una trama fondata sulla negazione della verità apparente. L'atteggiamento del narratore è già chiaro giunti a questo punto: egli arriva dal di fuori, ma rimane pur sempre sulla soglia, in posizione liminare rispetto agli eventi che accadono e che accadranno, tutti dipendenti dalle scelte dei personaggi¹³⁹.

[...] e ambos se olharam de frente, a chuva batia fortíssima nas vidraças, acelerara-se o ritmo, agora rufava como um tambor, em sobressalto os adormecidos acordavam, Como se chama, e ela respondeu, Lídia, senhor doutor, e acrescentou, As ordens do senhor doutor, poderia ter dito doutra maneira, por exemplo, è bem

¹³⁸ B. JURŠIĆ, *As personagens femininas em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 4.

¹³⁹ Cfr. F. PELLEGRINI, E. TARANTINO, *Il romanzo contemporaneo, voci italiane*, Troubadour publishing, Leicester 2006, p. 34.

mais alto, Eis-me aqui, a este extremo autorizada pela recomendação do gerente, Olha lá, ó Lídia, dá tu atenção ao hóspede do duzentos e um, ao doutor Reis, e ela lha estava dando, mas ele não respondeu, apenas pareceu que repetira o nome, Lídia, num sussurro, quem sabe se para não o esquecer quando precisasse de voltar a chamá-la, há pessoas assim, repetem as palavras que ouvem, as pessoas, em verdade, são papagaios umas das outras, nem há outro modo de aprendizagem, acaso esta reflexão veio fora de propósito porque não a fez Lídia, que é o outro interlocutor, deixemo-la sair então, se já tem nome, levar dali o balde e o esfregão, vejamos como ficou Ricardo Reis a sorrir ironicamente, é um jeito de lábios que não engana, quando quem inventou a ironia inventou a ironia, teve também de inventar o sorriso que lhe declarasse a intenção, alcançamento muito mais trabalhoso, Lídia, diz, e sorri. Sorrindo vai buscar à gaveta os seus poemas, as suas odes sáficas, lê alguns versos apanhados na passar das folhas, E assim, Lídia, à lareira, como estando, Tal seja, Lídia, a quadro, Não desejemos, Lídia, nesta hora, Quando, Lídia, vier o nosso outono, Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira-rio, Lídia, a vida mais vil antes que a morte...¹⁴⁰.

Di fronte a questa realtà così stridente e contrapposta alle sue raffinatezze poetiche, rileggendo i propri versi Reis tramuta il suo sorriso in una smorfia e cerca immediatamente di ritrovarsi nelle sue *Odi*, di riconoscersi in esse, di dirsi contento di non provare nulla, di aderire completamente all'ideale epicureo dell'atarassia, di non essere presente a se stesso; ma mentre vuole credere a tutto questo inizia a vacillare e a capire che *colui che non desidera altro che quello che è già suo vuole tutto*¹⁴¹, ossia vuole Lidia, quella Lidia in carne e ossa che è già sua dal momento stesso in cui i loro occhi si sono incrociati, ed è una bramosia reale, difficile da controllare¹⁴². La frattura tra vita e

¹⁴⁰ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 27. Reis sorride ironicamente e recupera dal cassetto le sue poesie, le sue odi saffiche, e sfogliandone le pagine legge alcuni versi a Lidia dedicati come “E così, Lídia, accanto al focolare”, “Tale sia, Lídia, il quadro”, “Non vogliamo, Lídia, in questa ora”, “Quando, Lídia, verrà il nostro autunno”, “Vieniti a sedere, Lídia, in riva al fiume”, “La vita più meschina meglio che la morte...”

¹⁴¹ J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 41.

¹⁴² Diverso sarà il sentimento che legherà Reis a Marcenda, prevalentemente affettivo e spirituale, quasi platonico. Cfr. E. CALBUCCI, *Saramago: um roteiro para os romances*, Ateliê Editorial, Granja Viana – Cotia SP 1999, p. 43.

poesia si è aperta dopo la minaccia del primo sguardo, e ricomporla è impossibile. L'autore vuole a tutti i costi spingere Ricardo Reis a smentire se stesso e ad ammettere che sensualità e desiderio fisico non possono essere elementi evitabili della vita umana, tanto quanto l'amore, nel suo senso più spirituale – in questo caso rappresentato da Marcenda¹⁴³.

já não roto vestígio de ironia no sorriso, se de sorriso ainda justificam o nome dois lábios abertos sobre os dentes, quando por dentro da pele se alterou o jogo dos músculos, ricto agora ou doloroso esgar se diria em estilo chumbado. Também isto não durará. Como a imagem de si mesmo reflectida num trémulo espelho de água, o rosto de Ricardo Reis, suspenso sobre a página, recompõe as linhas conhecidas, daqui a pouco poderá reconhecer-se, Sou eu, sem nenhuma ironia, sem nenhum desgosto, contente de não sentir sequer contentamento, menos ser o que é do que estar onde está, assim faz quem mais não deseja ou sabe que mais não pode ter, por isso só quer e que já era seu, enfim, tudo¹⁴⁴.

Reis sta per intraprendere, suo malgrado, un percorso che in soli nove mesi lo porterà alla scoperta dolorosa della propria umanità, che significa nascita ma anche morte: il medico intuisce il rischio e, per allontanare l'ombra di quel desiderio e di quel presagio, fa un gesto con la mano ricacciando indietro ogni pensiero audace e scrive nervosamente un verso delle sue *Odi*, proclamando a gran voce la sua fede negli dèi, ai quali chiede *che mi concedano di non chieder loro nulla*¹⁴⁵. Quasi una preghiera, affinché gli eventi e i sentimenti non lo travolgano, trascinandolo via dalla quiete delle sue carte: un tentativo di riagganciarsi alla sua poesia, di trovare spazio in essa, per eclissarsi

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 27. Reis smette subito di sorridere e leggendo i suoi versi torna in quello stato di assenza emotiva in cui è sicuro di riuscire a rifugiarsi ancora per lungo tempo.

¹⁴⁵ J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 41.

totalmente. Dopo questo verso, tuttavia, la sua penna si ferma, e Reis rimane immobile, affascinato dal silenzio e timidamente desideroso di assistere al corso delle cose, sorprendentemente indeciso se abbandonarsi a esso, cedendo alle passioni, o se rimanere ancorato ai suoi principi filosofici e letterari. La verità è che Lidia è nel romanzo l'unico personaggio veramente reale, quello che rappresenta la vita senza alcun elemento fantastico: la donna ha una voce e un corpo ed è il vero solo punto di congiunzione tra Reis e il mondo¹⁴⁶.

A penumbra do quarto tornou-se espessa, alguma nuvem negra estará a passar no céu, um escuríssimo nimbo como seriam os que foram convocados para o dilúvio, os móveis caem em súbito sono. Ricardo Reis faz um gesto com as mãos, taceia o ar cinzento, depois, mal distinguindo as palavras que vai traçando no papel, escreve, Aos deuses peço só que me concedam o nada lhes pedir, e tendo escrito não soube que mais dizer, há ocasiões assim, acreditamos na importância do que dissemos ou escrevemos até um certo ponto, apenas porque não foi possível calar os sons ou apagar os traços, mas entra-nos no corpo a tentação da mudez, a fascinação da imobilidade, estar como estão os deuses, calados e quietos, assistindo apenas¹⁴⁷.

Reis avverte tutta l'impazienza del cambiamento dentro di sé, e per sfuggirvi lascia la stanza per recarsi a cena con largo anticipo; ma prima torna a fissare il suo foglio, e rilegge il suo verso sentendolo già inevitabilmente estraneo, nonostante gli sforzi: è già un altro colui che ha composto il principio di quell'ode, qualcuno che è dentro di lui e lo irrita molto, ma di certo non Lidia, non la cameriera. Lei non scrive poesie e della poesia sembra non avere bisogno: tuttavia ce n'è

¹⁴⁶ B. JURŠIĆ, *As personagens femininas em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 1.

¹⁴⁷ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., pp. 25-27. Reis è ancora tentato, nonostante tutto, dal fascino dell'immobilità, dallo stare come stanno gli dèi, zitti e tranquilli, solo ad assistere, poiché considera lo stoicismo un'arma fondamentale di difesa dai disordini del mondo interiore ed esteriore.

un'altra di Lidia, ed è quella della dimensione poetica; come poterla ignorare? È lo scherno di una sorte che sembra volergli a tutti i costi sottrarre ogni certezza¹⁴⁸. Saramago aggiunge, instillando il dubbio nel lettore, che *chi finisce una cosa non è mai quello che l'ha cominciata*¹⁴⁹: gli ultimi nove mesi della sua vita, infatti, Reis li vivrà nella maniera più distante possibile dal suo passato da perfetto stoico. È qui evidente l'uso dell'ironia del Saramago autore, che ha sempre sostenuto la distanza tra autore e narratore, asserendo che è l'autore a esercitare la funzione narrativa reale nel progetto finzionale della trama del romanzo, ed è dunque compito suo trovare il mezzo per indirizzare il lettore alla verità (in questo caso, l'atteggiamento manifestamente ironico)¹⁵⁰. L'ironia che permea le storie di Saramago di certo non semplifica, piuttosto risveglia e mantiene viva l'inquietudine di un'interrogazione permanente che non vede risposte all'orizzonte, ma solo una ricerca spasmodica, perpetua e disagiata di quest'ultime¹⁵¹.

Appare chiaro, giunti a questo punto della narrazione, come il romanzo di Saramago, attraverso l'uso dell'ironia e dell'intertestualità intesa come riscrittura, aderisca pienamente alle teorie di Michail Bachtin sulla carnevalizzazione e sulla polifonia del testo narrativo¹⁵². *L'anno della morte di Ricardo Reis* possiede in sé tutti gli elementi

¹⁴⁸ Cfr. E. CALBUCCI, *Saramago: um roteiro para os romances*, op.cit., p. 43.

¹⁴⁹ J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 43.

¹⁵⁰ Per le teorie di J. SARAMAGO sulla funzione del narratore cfr. J. SARAMAGO, *O autor como narrador*, «Cult. Revista Brasileira de Literatura», São Paulo 1998, p. 38.

¹⁵¹ R. DE MARCO, *Saramagico, Elementi e funzioni del fantastico nel romanzo filosofico di José Saramago*, Edizioni ETS, Pisa 2012, p. 10.

¹⁵² Cfr. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. M. ROMANO, Einaudi, Torino 1979 e M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, trad. it. C. S. JANOVIC, Einaudi, Torino 2001.

della carnevalizzazione in letteratura¹⁵³: la pluralità dei personaggi e degli eventi presentati, la *coincidentia oppositorum* di sacro e profano, di parodia e di ambiguità, di verità e menzogna, di bene e male (è difficile discernere giusto e sbagliato all'interno dei comportamenti di Reis, tutti validi e tutti possibili, privati del giudizio morale da parte dell'autore, che con la sua ironia incalzante getta ancor di più nella confusione il lettore), il senso di incompletezza e di incertezza, la rottura delle gerarchie (la cameriera che seduce il medico), la messa in scena di comportamenti eccentrici (mai avremmo immaginato Ricardo Reis innamorarsi di una cameriera e di una ragazza con una paralisi e abbandonare così facilmente la strada dello stoicismo). Anche la *scoronazione* del personaggio principale rientra nel processo di carnevalizzazione del testo letterario: in fondo a Reis viene sottratta del tutto l'aurea del poeta impassibile e coerente con le sue teorie filosofiche, e viene presentato come un uomo succube delle passioni come chiunque altro. La *scoronazione* ha inoltre, in se stessa, un carattere ambivalente e duplice: non dice che è giusto o sbagliato che Reis ceda alle passioni, dice solo che è inevitabile, e dietro questa evidenza si nasconde lo spettro angosciante di un destino comune a tutti gli uomini. Il romanzo di Saramago è altresì polifonico¹⁵⁴, poiché si fonda tutto sull'intertestualità (o, ancor meglio, in questo caso della vera e propria riscrittura¹⁵⁵) e dunque su riferimenti diretti e indiretti ad altre opere (di Reis-Pessoa, ma non solo: la frase di apertura e di chiusura del romanzo sono entrambi citazioni dirette dai *Lusiadi* di

¹⁵³ Cfr. C. R. BENQUERER, *Carnivalization in José Saramago's O Ano Da Morte de Ricardo Reis*, University of North Carolina, Chapel Hill, 1995.

¹⁵⁴ Sulla polifonia dei romanzi di Saramago vd. H. BLOOM, *The Varieties of José Saramago*, Fundação Luso-Americana, Lisboa 2002.

¹⁵⁵ Cfr. A. COMPAGNON, *Literatura para quê?*, Belo Horizonte: UFMG 2009, p. 30.

Camões¹⁵⁶). La sua polifonia consiste, appunto, nella costruzione del testo come un mosaico di citazioni varie, che assorbe e riscrive un testo preesistente¹⁵⁷. Questa intertestualità spinta è l'elemento che nel romanzo in questione assolve alla funzione dell'Unheimliche, poiché è l'intertestualità che sfrutta al massimo l'effetto straniante derivato dalla decontestualizzazione e dalla ricontestualizzazione continua del discorso che cita o a cui alluda¹⁵⁸.

Sono questi i motivi per cui il racconto ti prende dalla prima pagina per la sua singolare capacità di affabulazione, tutta fondata sul racconto e sul metaracconto, sul discorso e sul metadiscorso, in un susseguirsi ravvicinato di immagini e di considerazioni, di enunciati e di divertite riflessioni sui modi dell'enunciare. Saramago gioca costantemente con le citazioni, in questo esercizio affascinante di intertestualità da parte di chi tutto ascolta e tutto reimpiega: il proverbio, lo slogan, il segmento lessicale, la canzonetta, l'inno patriottico, la poesia memorizzata sui banchi di scuola e diventata status-symbol e collante fra i membri della comunità internazionale¹⁵⁹.

Mas antes de sair releu o que escrevera, sem tocar no papel, diríamos que impaciente, como se estivesse a tomar conhecimento de um recado deixado por alguém de quem não gostasse, ou o irritasse mais do que é normal e desculpável. Este Ricardo Reis não é o poeta, é apenas um hóspede de hotel que, ao sair do quarto, encontra uma folha de papel com verso e meio escritos, quem me terá

¹⁵⁶ “Aqui o mar acaba e a terra principia” e “Aqui onde o mar se acabou e a terra espera”. Per un'analisi completa dell'intertestualità nel romanzo cfr. S. VENTURA, *A intertextualidade como elemento de base construtiva em O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, in: Dossiê: Saramago. Nau Literária. V. 02 n. 02. Porto Alegre: UFRGS, jul/dez 2006, p. 1.

¹⁵⁷ Cfr. J. KRISTEVA, *Il linguaggio, questo sconosciuto: iniziazione alla linguistica*, Adriatica, Bari 1992, p. 68.

¹⁵⁸ R. DE MARCO, *Saramago, Elementi e funzioni del fantastico nel romanzo filosofico di José Saramago*, op.cit., p. 42.

¹⁵⁹ Cfr. L. STEGAGNO PICCHIO, *José Saramago: istantanee per un ritratto*, op.cit., pp. 27-28.

deixado isto ou a outra, que maçada ser preciso acabá-lo, é como uma fatalidade,
E as pessoas nem sonham que quem acaba uma coisa nunca é aquele que a
começou, mesmo que ambos tenham um nome igual, que isso só é que se mantém
constante, nada mais¹⁶⁰.

Marcenda è, di fatto, l'incarnazione della Lidia poetica, tuttavia Reis ancora non lo sa. Marcenda annuncia la morte fisica di Ricardo Reis, la sua impossibilità di agire, ed è a differenza di Lidia un personaggio molto poetico¹⁶¹. Cercandola nella sala da pranzo con lo sguardo il dottore si chiede perché provi tanto interesse nei confronti di questa giovane ragazza dalla mano paralizzata, e non sa darsi una risposta, poiché la sua è una domanda retorica (*perché certe domande si fanno solo per rendere più esplicita l'assenza di risposta*¹⁶²): Reis è affascinato da Marcenda a prescindere, o forse proprio per la sua paralisi. Marcenda, come già detto, rappresenta l'amore spirituale, e la paralisi il punto di contatto tra la vita e la morte, tra l'evidenza del vivere e il desiderio di non esistere, *marcendo* nell'immobilità. È, dunque, chiaro il motivo per cui Reis inizi a provare questo sentimento profondo e controverso nei confronti della ragazza, il cui nome suona come straniero, come un mormorio, un'eco, una nota suonata col violoncello, che evoca il tramonto, la fine, la malattia, perturbando e affascinando al medesimo tempo, come ricorda lo

¹⁶⁰ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 29. “Ma prima di uscire ha riletto ciò che aveva scritto, senza toccare il foglio, diremmo impaziente, come se stesse prendendo visione di un messaggio lasciato da qualcuno che non gli piace, o che lo irrita più del normale e giustificabile [...]”. Si noti come Reis inizi a sentire una distanza netta tra il se stesso poeta e il se stesso personaggio di un'esistenza fattuale. Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 43.

¹⁶¹ B. JURSIĆ, *As personagens femininas em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 1.

¹⁶² J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 45.

stesso Saramago¹⁶³. Pronunciare quel nome per Reis è come squarciare un velo segreto, svelare un mistero, spergiurare: Marcenda è come un vento leggero che tocca lievemente la coscienza e poi passa, come il frutto inconsistente della nostra immaginazione e della nostra eccessiva sensibilità, ma allo stesso tempo rimane, pietrificato, nella memoria¹⁶⁴.

Então não está cá, foram-se embora, pensou, Ou jantam fora, contrapôs, só então admitiu o que já sabia mas fingira não saber, e tanto que estivera registrando a entrada de todos os hóspedes, em meio alheamento, em dissimulação consigo mesmo, isto é, que descera cedo para ver a rapariga, Porquê, até esta pergunta era fingimento, em primeiro lugar porque certas perguntas são feitas apenas para tornar mais explícita a ausência de resposta, em segundo lugar por ser simultaneamente verdadeira e falsa essa outra resposta possível e oblíqua de haver motivo bastante de interesse, sem mais profundas ou laterais razões, numa rapariga que tem a mão esquerda paralisada e a afaga como a um animalzinho de estimação, mesmo não lhe servindo para nada, ou por isso mesmo¹⁶⁵.

L'interesse di Reis per la giovane è dunque dettato dal suo inconscio, che riconosce in Marcenda delle caratteristiche fisiche e comportamentali simili a quelle dell'immateriale Lidia, tanto cantate e ammirate nelle *Odi*: la giovane ragazza, come gli riferisce il portiere Salvador, il direttore dell'albergo, è sempre *triste*, e nessuno la vede ridere, nonostante il padre sia un uomo ricco, che la porta a Lisbona da Coimbra mensilmente per un controllo medico al braccio (e con questa scusa banale incontra la sua amante). È una creatura angelicata che con la sua mano paralitica annuncia la morte, l'impossibilità di

¹⁶³ Ivi, p. 2.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 31. Colpisce la descrizione di Marcenda che accarezza la sua mano sinistra paralizzata come un animaletto che le è caro, anche se non le serve a niente, oppure, dice Saramago, proprio perché non le serve a niente. È questo uno dei motivi fondamentali del profondo interesse che Reis prova per la giovane ragazza.

agire di Reis: è lei il personaggio che rinforza il fallimento della conquista dell'autonomia da parte di entrambi i personaggi. Entrambi, infatti, vorrebbero costruirsi una propria storia personale senza riuscirci per mancanza di coraggio: Marcenda non è capace di resistere alle imposizioni che provengono dall'esterno (si limita a eseguire gli ordini del padre come Reis, pur sforzandosi in senso contrario, finisce con il seguire Fernando Pessoa al termine dei nove mesi), di spaccare le convenzioni sociali, di definire la propria identità (come una vera Musa antica) e proprio come Reis sembra non appartenere affatto al tempo in cui vive, persa nel labirinto della sua incapacità¹⁶⁶. È proprio lei, dunque *la pagana triste coi fiori in grembo*¹⁶⁷, e qui inizia a nascere quella profonda scissione sentimentale che porterà Reis al tentativo maldestro di gestire due relazioni sentimentali parallele e complementari:

...é bem verdade que o dinheiro não dá felicidade, o pai com tanto de seu, e a filha assim, não e há quem a veja rir¹⁶⁸.

Il primo flebile contatto fisico con Lidia avviene il mattino successivo, quando la cameriera porta la colazione in camera del dottore, com'era stato stabilito. I dubbi che stanno tormentando Reis non sono solamente di natura letteraria: la sua inibizione è, infatti, anche frutto

¹⁶⁶ B. JURSIĆ, *As personagens femininas em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 2.

¹⁶⁷ Si noti anche qui il forte elemento intertestuale e la sua rilevanza ai fini della trama del romanzo: "Pagã triste", F. PESSOA, *Poesie d'amore di Ricardo Reis*, op.cit., p. 37.

¹⁶⁸ J. SARAGAMO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 32. Trad. J. SARAGAMO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 47: "...è proprio vero che il denaro non dà a felicità, il padre che ne ha tanti, e la figlia così, non c'è nessuno che la veda ridere".

della disparità sociale esistente tra i due, che di fatto impedirebbe a un medico benestante di instaurare un rapporto amoroso alla pari con una donna di rango sociale inferiore¹⁶⁹. Un monarchico e un conservatore come Reis non è certamente scevro da tali pregiudizi, e così a un fugace momento di leggerezza, di risata condivisa, seguirà immediatamente un veloce ritorno al proprio ruolo sociale e un discreto imbarazzo: dopotutto, dice Saramago, la felicità è un istante, e quando arriva è già passata, poiché *sono momenti fugaci dell'età dell'oro, nascono d'improvviso, muoiono subito, per questo la felicità ci ha messo così poco tempo a stancarsi*¹⁷⁰, e Reis lo sa bene, poiché nelle sue *Odi*, da buon epicureo, avverte Lidia più volte del pericolo della fugacità del piacere e della vita stessa (*Quelle volucris rose, Lidia, amo, / che sbocciano e sfioriscono / in uno stesso giorno*¹⁷¹).

[...] mas nem sempre os olhos vêem o que deveriam, pois esta parece criada, e custa-nos acreditar que o seja mesmo e de condição, ou então estão a subverter-se perigosamente as relações e posições sociais, caso muito para temer, repete-se, porém há ocasiões, e se é verdade que na ocasião se faz o ladrão, também se pode fazer a revolução, como esta de ter ousado Lídia assomar à janela por trás de Ricardo Reis e com ele rir igualitariamente do espectáculo que a ambos divertia. São momentos fugazes da idade de ouro, nascem súbito, morrem logo, por isso levou tão pouco tempo a cansar-se a felicidade. Foi-se esta já, Ricardo Reis cerrou a janela, Lídia, apenas criada, recuou para a porta...¹⁷²

Fino a ora, però, non sono state rese note le caratteristiche fisiche della Lidia cameriera: il dato di fatto è che, a differenza della Lidia delle *Odi*, avrà un volto, un corpo piuttosto desiderabile, un colore preciso

¹⁶⁹ E. CALBUCCI, *Saramago: um roteiro para os romances*, op.cit., p. 43.

¹⁷⁰ J. SARAGAMO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 50.

¹⁷¹ “As Rosas amo dos jardins de Adônis, / Essas volucres amo, Lídia, rosas, / Que em o dia em que nascem, / Em esse dia morrem.” Cfr. F. PESSOA, in *Poesie d'amore di Ricardo Reis*, op.cit., p. 21.

¹⁷² J. SARAGAMO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., pp. 33-34.

di capelli e di carnagione. Presentare la cameriera in tutta la sua fisicità è, dunque, ciò che rende definitivo e incontrovertibile il distacco tra le due Lidia, il rovesciamento carnevalesco del personaggio narrativo, e Saramago attende il terzo incontro tra i due per mostrarci, finalmente, il volto della donna. Lidia ha circa trent'anni, è la classica bruna portoghese, bassina, ha un segno vicino alla narice che le dona, è vestita con grembiule, crestina e colletto ricamato e dunque il suo viso è composto da una combinazione di tratti concreti e ben distinguibili, conquistando così un'autonomia che fin'ora le era stata negata:

Lídia tem quê, os seus trinta anos, é uma mulher feita e bem feita, morena portuguesa, mais para o baixo que para o alto, se há importância em mencionar os sinais particulares ou as características físicas dum simples criada que até agora não fez mais que limpar o chão, servir o pequeno-almoço e, uma vez, rir-se de ver um homem às costas doutro, enquanto este hóspede sorria, tão simpático, mas tem o ar triste, não deve de ser pessoa feliz, ainda que haja momentos em que o seu rosto se torna claro...¹⁷³

Appena tre giorni dopo avverrà il primo contatto fisico tra di loro, seppur breve: Reis ha lasciato raffreddare crostini e caffelatte perché assorto nei suoi pensieri¹⁷⁴ e Lidia se ne duole, pensa di aver sbagliato

¹⁷³ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 52. Reis si lascia andare a una riflessione sulla sua persona, immaginando i pensieri della cameriera al suo riguardo: certo deve apparire come un uomo triste, non felice, anche se in alcuni momenti – come quello della risata condivisa – il suo viso si rischiarava e sembra brillare di luce propria, conquistando frammenti di provvisoria spensieratezza.

¹⁷⁴ Reis è molto preoccupato poiché Fernando Pessoa, in forma di fantasma, è venuto a fargli visita quattro giorni prima, e l'episodio lo ha fortemente scosso, dal momento che Reis lo sapeva morto. A quanto pare, però, Fernando Pessoa dovrà vagare in forma di anima per nove mesi, finché non finiranno i gironi dello stesso Reis, che è di Pessoa creazione e parte integrante. Reis attende, dunque, con ansia il loro prossimo incontro, anche perché avverte il peso del giudizio

qualcosa, si propone di portargliene degli altri, ma Reis, che in realtà ha semplicemente poca fame, per rassicurarla le posa automaticamente la mano sul braccio¹⁷⁵, sentendo sotto le dita il cotone del grembiule ma soprattutto *il calore della pelle*¹⁷⁶: Lidia ha un corpo e del sangue che circola nelle vene riscaldandole l'epidermide, è dunque una donna in carne e ossa, e la sua esistenza corporea avrà degli effetti imprevedibili e devastanti nell'interiorità falsamente in equilibrio del poeta; resistere alle tentazioni del piacere sensuale è molto più difficile nella realtà che nei suoi versi, in cui il foglio era l'unico reale oggetto di conversazione e di desiderio a cui Reis raccomandava l'atarassia, non esistendo materialmente alcuna donna dinanzi ai suoi occhi.

Não é preciso, fico bem assim, o apetite também não era grande, entretanto levantara-se e para sossegá-la pusera-lhe a mão no braço, sentia a cetineta da manga, o calor da pele, Lídia baixou os olhos, depois deu um passo para o lado, mas a mão acompanhou-a, ficaram assim alguns segundos, enfim Ricardo Reis largou-lhe o braço, e ela agarrou e levantou a bandeja, as porcelanas tremiam, parecia que se estava dando um abalo de terra com o epicentro neste quarto duzentos e um, mais precisamente no coração desta criada...¹⁷⁷

morale del suo autore-creatore riguardo alla sua attrazione nei confronti di una serva. Si noti come qualunque riscrittura del testo nel romanzo di Saramago sia velata di ironica parodia. Reis cercherà sempre di opporre una sua certa individualità al Pessoa-fantasma che da morto cercherà attraverso Reis di tornare in vita: non obbedirà ai suoi dettami, vivendo pochi mesi di un'esistenza completamente stravolta rispetto ai suoi principi; tuttavia alla fine sceglierà di seguire Fernando Pessoa e di terminare al suo fianco il percorso nella terra dei morti, dei morti fisicamente, così da liberare definitivamente anche l'animo del defunto Pessoa. Cfr. B. JURŠIĆ, *As personagens femininas em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 1.

¹⁷⁵ Poco dopo, però, Reis si pente immediatamente di quell'avvicinamento e il suo primo pensiero è: "incredibile quel che ho fatto, una cameriera." Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 76.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 54. La scena del primo contatto fisico tra Reis e Lidia è di fondamentale importanza, poiché è

L'attrazione a ogni modo si fa, giorno dopo giorno, sempre più incontrollabile: Reis si lascia definitivamente andare e sussurra sensualmente a Lidia che è molto bella, la fissa con prepotenza negli occhi, poi si volta di spalle per la vergogna, tuttavia cede agli istinti, anche se sia lui che Pessoa, e con loro gli altri eteronimi, hanno sempre avuto un atteggiamento sprezzante nei confronti delle serve d'albergo; è questa la dimostrazione che poesia e vita possono non conciliare, anzi per Saramago non conciliano assolutamente in questo caso, e che l'epicureismo è impraticabile nel secolo corrente, e, forse, lo è sempre stato. La presenza ingombrante del fantasma di Pessoa che giudica e si prende anche gioco della sua creazione eteronimica ci offre un gioco di prospettive complesso e affascinante: Saramago ci propone un problema pirandelliano alla rovescia, in quanto Reis non cerca il suo autore reale (Pessoa) ma anzi prova ansia e angoscia nel rivederlo, né cerca l'autore Saramago, ma è trovato da quest'ultimo. Reis è l'altro dello stesso, in quanto eteronimo di Pessoa: sottile e straordinario il gioco delle maschere e delle ambiguità, che ci riporta con evidenza al concetto del carnevalesco. Reis esiste per Saramago come segno plurivoco di tutta questa ambiguità, ed è un attante, e un tema, in stretta correlazione con la vita e con l'opera di Pessoa. A tutto questo si aggiunge l'invenzione narrativa di Saramago che va

questo il momento esatto in cui Lidia si innamora di Reis e, attraverso il suo tremore, comincia a esistere non solo spiritualmente ma anche e soprattutto oggettivamente. “[...] Frattanto si era alzato e per tranquillizzarla le aveva posato la mano sul braccio, sentiva la cotonina della manica, il calore della pelle, Lídia ha abbassato gli occhi, poi ha fatto un passo di lato, ma la mano l’ha accompagnata, sono rimasti così qualche secondo, infine Ricardo Reis le ha lasciato il braccio e lei ha afferrato e sollevato il vassoio, le porcellane tremavano, sembrava che ci fosse un terremoto con l’epicentro in questa camera duecentouno, più esattamente nel cuore di questa cameriera...”. Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 76.

ulteriormente a complicare e a completare allo stesso tempo questo gioco di prospettive. Pessoa diventa come Pirandello in *Sei personaggi in cerca d'autore*: non termina la sua creazione e la affida nelle stesse mani dei personaggi. A Saramago il compito di scrivere il romanzo della totalità, della conclusione puntuale della vita di Reis¹⁷⁸.

Lídia, disse Ricardo Reis, ela pousou a bandeja, levantou os olhos cheios de susto, quis dizer, Senhor doutor, mas a voz ficou-lhe presa na garganta, e ele não teve coragem, repetiu, Lídia, depois, quase num murmúrio, atrocemente banal, sedutor ridículo, Acho-a muito bonita, e ficou a olhar para ela por um segundo só, não aguentou mais do que um segundo; virou costas, há momentos em que seria bem melhor morrer, Eu, que tenho sido cómico às criadas de hotel, também tu Álvaro de Campos, todos nós. A porta fechou-se devagar, houve uma pausa, e só depois se ouviram os passos de Lídia afastando-se.

Ricardo Reis passou todo o dia fora a remoer a vergonha...¹⁷⁹

Quella stessa sera Ricardo Reis e la cameriera Lidia consumano il loro primo rapporto sessuale: Reis lascia volontariamente il chiavistello della porta della sua camera aperto (anzi, si alza per aprirlo una volta che già si era coricato), e aspetta che arrivi Lidia, la cameriera che ha un nome da Musa inconsistente e un corpo fatto di calore consistente, ma che ora è gelato, tremante, per il freddo, e che toccherà al dottore

¹⁷⁸ W. KRYSINSKI, *Il romanzo e la modernità*, Armando editore, Roma 2003, p.

30.

¹⁷⁹ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 59. La vergogna che prova Reis dopo aver confessato a Lidia la sua attrazione per lei è indescrivibile: lui sa che, insieme agli altri eteronomi di Pessoa, è sempre stato comico nei confronti delle serve d'albergo, e ora si ritrova a non poter resistere alla bellezza di una di queste, e a cedere alla passione sensuale. “[...] Lei è molto bella, ed è rimasto a guardarla per un secondo solo, non ce l’ha fatta più di un secondo, si è girato di spalle, ci sono momenti in cui sarebbe molto meglio morire, Io, che sono stato comico per le serve d'albergo, anche tu, Alvaro de Campos, tutti noi. La porta si è chiusa lentamente, c’è stata una pausa, e solo dopo si son sentiti i passi di Lídia che si allontanava. Ricardo Reis passò fuori tutto il giorno, a rimuginare la sua vergogna...”. Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 83.

riscaldare, mentre un dubbio pervade la sua mente: deve o no baciare Lidia sulla bocca? Deve trattarla come una donna sua pari, o deve trattarla come una cameriera, una sottoposta? O, per meglio dire, deve rinunciare a esprimere liberamente la sua pulsione per rientrare nell'immagine del se stesso delle *Odi*, oppure può accettare di voler amare attivamente una cameriera senza badare ai precetti di una filosofia rinunciataria e passiva¹⁸⁰? Dopotutto siamo nel Portogallo del 1935-1936: la realtà sociale in cui sono immersi i personaggi non può non influire sulle scelte dei personaggi, il cui spessore è dato proprio da questa aderenza agli istituti sociali del tempo. Pluralità di prospettive e di identità si mescolano ai pregiudizi sociali e alle problematiche storiche degli anni in cui i personaggi sono calati. Leggendo gradualmente il testo, e cercando allo stesso tempo di trarne un'analisi del personaggio Lidia (e del personaggio Reis, inscindibile all'interno del discorso sulla donna) si ci rende conto di come tutti i dialoghi, i monologhi e le descrizioni siano disposti in modo da creare un testo che gioca molto sulla ricchezza dei fenomeni del mondo reale, ma anche sulla presenza immateriale del sogno (vedi Pessoa-fantasma), del mito (vedi la Lidia delle *Odi*)¹⁸¹.

Levantou-se bruscamente, e, mesmo às escuras, guiando-se pela luminosidade difusa que se filtrava pelas janelas, foi soltar o trinco da porta, depois encostou-a devagar, parece fechada e não está, basta que apoiemos nela subtilmente a mão.

Tornou a deitar-se, isto é uma criancice, um homem, se quer uma coisa, não a

¹⁸⁰ Il tema del bacio sulla bocca è ricorrente nelle *Odi* di Reis, che lo affronta sempre in modo stoico e distaccato: “Amiamoci tranquillamente, pensando che potevamo, / se avessimo voluto, scambiarcì baci e abbracci e carezze, / ma che vale di più starcene seduti uno accanto all'altro / ad ascoltare il fiume e a vederlo correre.” Cfr. F. PESSOA, in *Poesie d'amore di Ricardo Reis*, op.cit., p. 37. È questo un altro splendido esempio d'intertestualità e riscrittura.

¹⁸¹ W. KRYSINSKI, *Il romanzo e la modernità*, op.cit., p. 30.

deixa ao acaso, faz por alcançá-la, haja vista o que trabalharam no seu tempo os cruzados, espadas contra alfanges, morrer se for preciso, e os castelos, e as armaduras, depois, sem saber se ainda está acordado ou dorme já, pensa nos cintos de castidade de que os senhores cavaleiros levaram as chaves, pobres enganados, aberta foi a porta deste quarto, em silêncio, fechada está, um vulto atravessa tentando, pára à beira da cama, a mão de Ricardo Reis avança e encontra uma mão gelada, puxou-a, Lídia treme, só sabe dizer, Tenho frio, e ele cala-se, está a pensar se deve ou não beijá-la na boca, que triste pensamento¹⁸².

È ormai inarrestabile il processo sentimentale che porterà Lidia e il poeta ad incontrarsi ogni notte nella camera d'albergo, così com'è inevitabile, per l'abitudine di Saramago di giocare sulla pluralità degli opposti, che Reis continui a desiderare e a cercare la presenza della pallida ed eterea Marcenda, la sua giovane e fragile ninfa, nonostante *questi episodi, romantici, non possono rientrare in un'ode alcaica, il che dimostra, se di dimostrazioni ancora abbiamo bisogno, che non di rado ciò che sta scritto è sfasato rispetto a ciò che, in quanto vissuto, dovrebbe avergli dato origine*¹⁸³.

Questa è l'ammissione definitiva del distacco netto e decisivo tra vita poetica e vita reale: questo discorso sottolinea il carattere fittizio della creazione romanzesca, che però non significa soltanto pura invenzione. Siamo di fronte a quello che i formalisti russi chiamano *ostranenje*, ossia lo straniamento¹⁸⁴, che è il sentimento che accompagna il lettore fin dal principio di questo romanzo. Ciò che Saramago trasferisce dalla cronaca al romanzo è il trattamento stilistico del tempo. Contrariamente al tempo istituzionale del discorso

¹⁸² J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 60.

¹⁸³ Ivi, p. 90.

¹⁸⁴ Lo straniamento che viene trasferito dalla cronaca al romanzo era stato anticipato da Swift nei suoi *Vaggi di Gulliver*, da Voltaire nel racconto dell'«Ingenuo» ancor più che nel *Candide*, e, ancor prima, da Montesquieu nelle *Lettere Persiane* del 1721. Cfr. L. STEGAGNO PICCHIO, *José Saramago: istantanee per un ritratto*, op.cit., p. 157.

storico che, dovendo seguire gli avvenimenti della narrazione, dovrebbe essere o il passato (remoto, imperfetto) o il presente storico con valore temporale di passato remoto, il tempo principale della narrazione di Saramago è il presente, alternato con quello che Todorov¹⁸⁵, nel suo studio sul *Decameron* di Boccaccio, e dopo di lui Genette¹⁸⁶, hanno chiamato tempo «preditivo», proprio cioè della narrazione anteriore di cui può far uso un narratore onnisciente come Saramago, il quale conosce non solo gli avvenimenti passati ma anche quelli futuri¹⁸⁷.

Se è vero che *il nuovo appare sempre alla stregua di un miracolo*¹⁸⁸, Saramago è abile nell'impostare il suo discorso di ricerca della verità sull'uso dell'inatteso, del nuovo miracoloso. Saramago utilizza l'elemento fantastico di scarto dalla realtà abituale per richiamare il lettore alle sue responsabilità di giudizio critico e per tenerlo costantemente nel dubbio, rimuovendo così le zone di torpore della realtà immobile e codificata e spingendo chi legge a usare il pensiero attivamente e ad agire eticamente¹⁸⁹. È senz'altro possibile, in questo contesto, riconoscere una certa prossimità dello stile di Saramago al realismo magical latinoamericano, ma come declinazione europea. Lo scrittore stesso chiarisce questo punto in un'intervista rilasciata a Beatriz Berrini nel 1999 per il suo libro *Ler Saramago*, dicendo che non è sua intenzione essere meraviglioso per forza, per sfruttare una qualche moda, ma solo perché gli sembra che la letteratura non possa

¹⁸⁵ Vd. T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris 1972, s.v. «Temps du discours», pp. 398-404.

¹⁸⁶ Vd. G. GENETTE, *Temps de la narration*, in *Figures III*, Seuil, Paris 1972.

¹⁸⁷ Ivi, pp. 158-159.

¹⁸⁸ H. ARENDT, *Vita activa – La condizione umana*, Bompiani, Milano 1964, 1988, p. 185.

¹⁸⁹ Cfr. G. LANCIANI, *José Saramago: il bagaglio dello scrittore*, Bulzoni, Roma 1996, p. 70.

respirare fuori da quella quarta dimensione che è l'immaginazione fertile. Questo suo pensiero non è un eclettismo strumentale ma solo una visione circolare del mondo¹⁹⁰. E tale visione circolare la si riconosce facilmente nel romanzo *L'anno della morte di Ricardo Reis*, dove le righe finali appunto riprendono alla lettera, ricombinate, le parole del rispettivo *incipit*. Se, dunque, la quarta dimensione è l'habitat naturale della letteratura, Saramago non può non introdurre nelle sue opere elementi del fantastico¹⁹¹. Nel caso di *L'anno della morte di Ricardo Reis* addirittura l'elemento irrealistico si sdoppia: sul piano della trama con il fantasma Pessoa e sul piano extratestuale con l'immissione nella realtà storica del romanzo di Reis, ectoplasma della fantasia di Pessoa. Non è solo una rielaborazione storica romanzata, né una totale riscrittura postmoderna, perché mette perfino in scena, accanto a un autore realmente esistito (Pessoa) un suo personaggio (Reis). L'interrogazione critica Saramago la fa all'anno 1936, servendosi di questi due personaggi: l'autore interroga, così, le coscienze del lettore sugli avvenimenti terribili di quegli anni e sulle loro terribili conseguenze. È giusto condividere l'inclinazione reisiana a trovare saggio chi si contenta dello spettacolo del mondo? O non è forse meglio affrontare la vita e i suoi accadimenti alla maniera di Lidia, senza istruzione filosofica ma con tanta capacità pratica¹⁹²?

La ricchezza della trama di Saramago comunica defamiliarizzazione: è un romanzo plurivalente, include in sé lo stile e la rappresentazione, la storia e le passioni, la letteratura e la poesia. Sicuramente la lezione

¹⁹⁰ Cfr. B. BERRINI, *Do Maravilhoso ao Fabuloso Alegórico*, in *Ler Saramago. O romance*, op.cit., p. 40.

¹⁹¹ Cfr. R. DE MARCO, *Saramagico, Elementi e funzioni del fantastico nel romanzo filosofico di José Saramago*, op.cit., pp. 10-11.

¹⁹² Ivi, pp. 41-42.

definitiva, alla luce di quanto appena letto, è che la letteratura non attinge mai alla realtà. La letteratura esiste proprio perché il reale non si può rappresentare, insegna Barthes. La realtà e la letteratura sono cose separate, e il romanzo tenta di rivelare l'illusione dell'esistenza di una sola verità¹⁹³.

Il giudizio dell'autore riguardo al poetare di Reis – e, quindi, di riflesso, di Pessoa – è evidente dal modo in cui ci ha presentato il personaggio di Lidia, e da come ce lo descrive volta per volta: nonostante la disparità sociale e le difficoltà che le convenzioni recano al rapporto tra i due amanti, è sicuramente stata più fortunata la cameriera che, rispetto alla muta Musa delle *Odi*, ha conosciuto gemiti e calore umano che soli bastano a giustificare le sofferenze di un'esistenza trascorsa ad assecondare le passioni piuttosto che a respingerle, scegliendo una vita anonima e inconsistente.

Saramago afferma che Lidia è Lidia *per caso*¹⁹⁴, poiché il nome è la sola cosa che condivide con la Lidia delle *Odi*: non potrebbe essere altrimenti, dato che quest'ultima non è che una ninfa silente, uno spirito di solo nome. In realtà il nome di Lidia, associato alla figura della domestica, condurrà Reis in un luogo ancora inesplorato perché non è un'associazione coerente, come ci si sarebbe aspettati. Non è una donna passiva, né silenziosa o saggia, né si può pensare di conversare con lei di filosofia: al contrario ella è consapevole della realtà in cui vive e fortemente ancorata a essa¹⁹⁵. Lidia in Reis non rappresenta l'amore platonico ma quello sensuale, che è il suo esatto opposto, ed è per Reis l'unica possibilità di intraprendere un cammino

¹⁹³ W. KRYSINSKI, *Il romanzo e la modernità*, op.cit., pp. 30-31.

¹⁹⁴ J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 91.

¹⁹⁵ B. JURSIĆ, *As personagens femininas em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 5.

reale verso la propria autonomia e la propria indipendenza esistenziale: attraverso di lei, come Teseo attraverso Arianna, egli potrebbe passare dall'alienazione alla partecipazione attiva, dall'eteronimo al personaggio, dall'ode al romanzo, dalla morte alla vita¹⁹⁶. Anche se quello che unisce Reis e la cameriera non è di certo un sentimento puro, quello che sperimentano tra le lenzuola è qualcosa di certamente migliore rispetto allo starsene seduti immobili sulla riva di un fiume a raccontarsi le angosce di un epicureo rinunciatario:

...que não pode haver amor neste amplexos nocturnos entre hóspede e criado, ele poeta, ela por acaso Lídia, mas outra, ainda assim afortunada, porque a dos versos nunca soube que gemidos e suspiros estes são, não fez mais que estar sentada à beira dos regatos, a ouvir dizer, Sofro, Lídia, do medo do destino¹⁹⁷.

Sembra, però, non essere concorde con questa analisi delle cose Fernando Pessoa, o sarebbe meglio dire il suo spirito, che vaga in attesa dello scadere dei nove mesi, alla fine dei quali Reis inevitabilmente morirà; solo in questo modo, infatti, Pessoa potrà riposare per sempre assieme alla sua ultima creazione poetica. Il fantasma ben presto si palesa nuovamente al dottor Reis e lo schernisce con parole di rimprovero riguardo i suoi rapporti amorosi

¹⁹⁶ T. C. CERDEIRA DA SILVA, *José Saramago. Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, op.cit., p. 186.

¹⁹⁷ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 65. "...che amore non ce ne può essere in questi amplessi notturni fra cliente e cameriera, lui poeta, lei per caso Lídia, ma un'altra, e tuttavia fortunata, perché quella dei versi non seppe mai che gemiti e sospiri son questi, non fece altro che restarsene seduta sulle rive dei ruscelli, a sentir dire, Soffro, Lídia, per tema del destino". Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 91. Saramago insiste nel voler sottolineare la distanza sociale tra i due protagonisti amanti, e anche la distanza letteraria tra la Lidia delle *Odi* e la Lidia cameriera. Nonostante questo, però, la loro passione non può non consumarsi.

con Lidia, non senza sarcasmo¹⁹⁸. Non riesce ad accettare che un poeta, intimo amante delle dee dell'Olimpo e delle ninfe, sia stato capace di spalancare il letto a una serva qualunque, e si prende gioco del suo eteronimo, dicendogli *tanto ha invocato Lidia, che Lidia è arrivata*¹⁹⁹, riferendosi così a una specie di giustizia poetica al rovescio, che come abbiamo detto è elemento tipico della narrazione in Saramago; ma prontamente Reis ribatte che ad arrivare è stato solo il nome di Lidia, ma non la donna, poiché, come il lettore ha avuto modo di capire, le due Lidia sono tutt'altro che simili. Nonostante l'arguta risposta Pessoa continua a provocarlo, dicendo a Reis che non potrebbe di certo sapere che donna sarebbe stata la Lidia delle sue *Odi* se fosse esistita davvero; tuttavia si corregge immediatamente, e aggiunge che è quasi impossibile possa esistere fisicamente quel concentrato di *passività, silenzio sapiente e puro spirito*²⁰⁰ che era la Lidia poetica, autodenunciando così l'inutilità della sua poesia stoico-epicurea:

Não vamos poder conversar muito tempo, talvez me apareça aí uma visita, há-de concordar que seria embaraçoso, Você não perde tempo, ainda não há três semanas que chegou, e já recebe visitas galantes, presumo que serão galantes, Depende do que se queira entender por galante, é uma criada do hotel, Meu caro Reis, você, um esteta, íntimo de todas as deusas do Olimpo, a abrir os lençóis da sua cama a uma criada de hotel, a uma serviçal, eu que me habituei a ouvi-lo falar a toda a hora, com admirável constância, das suas Lídias, Neeras e Cloes, e agora sai-me cativo duma criada, que grande decepção, Esta criada chama-se Lídia, e eu não estou cativo, nem sou homem de cativo, Ah, ah, afinal a tão falada justiça poética sempre existe, tem graça a situação, tanto você chamou por Lídia, que Lídia veio, teve mais sorte que o Camões, esse, para ter uma Natércia precisou de inventar o nome e daí não passou, Veio o nome de Lídia, não veio a mulher, Não

¹⁹⁸ B. JURŠIĆ, *As personagens femininas em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 5.

¹⁹⁹ J. SARAGAMO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 100.

²⁰⁰ Ivi, p. 101.

seja ingrato, você sabe lá que mulher seria a Lídia das suas odes, admitindo que exista tal fenómeno, essa impossível soma de passividade, silêncio sábio e puro espírito²⁰¹.

Reis non si sbilancia, difende timidamente Lidia e se stesso dalle accuse di prigionia amorosa, e lascia che le cose accadano; oramai i sensi hanno deciso per lui, e la storia con la cameriera continuerà, anche perché dopotutto *l'hai detto tu che il poeta è un fingitore*²⁰²: con queste parole Reis provocherà Pessoa, infastidito dalla pungente ironia e dall'acredine con cui il suo creatore lo accusa di non essere allo stesso modo poeta anche nella vita reale così come lo è stato nei suoi versi. È un gioco di specchi sottile e abile: Pessoa critica se stesso e da se stesso viene criticato, mettendo a nudo i vizi e le virtù di due diversi modi di fare poesia, entrambi aventi l'intenzione malcelata di tenersi a debita distanza dalla vita reale, dalle passioni torbide e intense che trascinano l'uomo in un abisso di sofferenza e imprevedibilità, nel quale gli animi fragili non intendono piombare.

É duvidoso, de facto, Tão duvidoso como existir, de facto, o poeta que escreveu as suas odes, Esse sou eu, Permita-me que exprima as minhas dúvidas, caríssimo Reis, vejo-o aí a ler um romance policial, com uma botija aos pés, à espera duma criada que lhe venha aquecer o resto, rogo-lhe que não se melindre com a crueza da linguagem, e quer que eu acredite que esse homem é aquele mesmo que escreveu Sereno e vendo a vida à distância a que está, é caso para perguntar-lhe

²⁰¹ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 72. Pessoa accusa Reis di non essere coerente, con le sue frequentazioni da esteta, con le dee dell'Olimpo, e lo dichiara prigioniero di una cameriera, mostrandogli tutta la sua delusione. Ancora una volta viene citato Camões: l'autore lusitano si è limitato a inventare il nome della sua amata per averla accanto a sé, ma Reis ha saputo andare oltre, sebbene non volontariamente. Di certo, Pessoa stesso si rende conto che la Lidia delle *Odi* non potrebbe mai esistere realmente, poiché è una "impossibile somma di passività, di silenzio sapiente e puro spirito." Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., pp. 100-101.

²⁰² J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 101.

onde é que estava quando viu a vida a essa distância, Você disse que o poeta é um fingidor...²⁰³

La Lidia umana, d'altra parte, non certo è esente da nessuno degli umani sentimenti: quando comprende che la presenza di Marcenda potrebbe costituire un pericolo per la sua relazione²⁰⁴, comincia a provare gelosia, e non lo nasconde: non frequenta più la camera del dottor Reis per alcune sere, finché una mattina non gli porta la colazione in stanza, e lui osa chiederle *sei arrabbiata?*²⁰⁵. Naturalmente la donna, per orgoglio e perché in realtà non ne avrebbe diritto, non rivela in modo chiaro la sua gelosia, ma tacitamente acconsente a tornare quella sera stessa tra le lenzuola di Reis, fingendo che nulla sia successo. È questo embrionale scontro di intenzioni a mettere sempre più in chiaro il ruolo di Lidia nella vicenda: la donna sa benissimo che la sua posizione sociale non le permette di avanzare nessuna richiesta esplicita nei confronti del dottore, ma riconosce a se stessa di provare un sentimento molto intenso e di essere determinata nel volerlo vivere fino alle sue estreme conseguenze. La risolutezza della cameriera cozza contro tutte quelle che erano state le caratteristiche del suo nome sui fogli delle poesie di Reis, che lei neanche saprebbe leggere.

Mas ao quinto dia Ricardo Reis não desceu de manhã, Salvador disse, Ó Lídia, leva o café com leite ao duzentos e um, e quando ela entrou, um pouco trémula, coitada, não ó pode evitar, ele olhou-a com gravidade, pôs-lhe a mão no braço, perguntou, Estás zangada, ela respondeu, Não, senhor doutor, Mas não tens aparecido, a isto não soube Lídia que resposta dar, encolheu os ombros, infeliz.

²⁰³ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., pp. 72-73.

²⁰⁴ I due avevano conversato a lungo seduti nella hall dell'albergo, e Lidia aveva portato loro del thè. Reis, inoltre, il mese prima si era recato a teatro solo per incontrare Marcenda, sapendo che lei avrebbe visto lo spettacolo.

²⁰⁵ J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 127.

então ele puxou-a para si, nessa noite já ela desceu, mas nem um nem outro falaram das razões deste afastamento de alguns dias, não faltaria mais nada, ousar ela e condescender ele, Tive ciúmes, Ó filha que ideia a tua, nunca seria uma conversa de iguais, aliás, dizem, não há nada mais difícil de alcançar, assim como O mundo está²⁰⁶.

Le giornate di Reis trascorrono tra il dubbio che i dipendenti dell'albergo abbiano intuito la sua storia con Lidia e la contraddizione di desiderare che si sappia: è questa l'ennesima dimostrazione di quanto Reis nel romanzo di Saramago assuma fattezze e comportamenti totalmente umani, spogliandosi di quell'aurea intoccabile e asettica che lo teneva distante dalle cose del mondo, che lo rendeva un essere psicologicamente privo di spessore e di complicazione alcuna. L'ironia di Saramago è evidente nel descriverlo come un uomo incapace di dirigere e ordinare i propri pensieri²⁰⁷. La paura che all'hotel Bragança si diffondano le voci della sua relazione clandestina è tale che sfiora la paranoia: eppure Reis, in cuor suo, quasi vorrebbe che tutti sapessero, così da potersi liberare di quel peso, da potersi sentire meno colpevole, libero da qualunque tipo di segreto da difendere e di cui imbarazzarsi.

Quando Ricardo Reis regressou ao hotel, sentiu pairar na atmosfera uma febre, uma agitação, como se todas as abelhas duma colmeia tivessem endoidecido, e, tendo na consciência aquele conhecido peso, logo pensou, Descobriu-se tudo. No

²⁰⁶ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 91. Lidia non può intrattenere una conversazione alla pari con il dottore, e non può dunque spiegargli i motivi reali del suo temporaneo allontanamento. La gelosia non è un sentimento che la cameriera potrebbe coltivare nei confronti di Reis, e ne è ben consapevole: il suo carattere determinato e sicuro le permette di tacere, e di sottomettersi alle leggi non scritte del mondo. Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 127.

²⁰⁷ B. JURISIC, *As personagens femininas em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 3.

fundo é um romântico, julga que no dia em que se souber da sua aventura com Lídia virá abaixo o Bragança com o escândalo, é neste medo que vive, se não será antes o mórbido desejo de que tal venha a acontecer, contradição inesperada em homem que se diz tão despegado do mundo, afinal ansioso por que o mundo O atropela, mal ele suspeita que a história já é conhecida, murmurada entre risinhos, foi obra do Pimenta, que não era pessoa para se ficar por meias palavras. Em inocência andam os culpados, e Salvador também ainda não está informado, que justiça irá ele decretar quando qualquer destes dias um denunciante invejoso, homem ou mulher, lhe for dizer, Senhor Salvador, isto é uma vergonha, a Lídia e o doutor Reis, bom seria que respondesse, repetindo o antigo exemplo, Aquele de vós que se achar sem pecado, atire a primeira pedra, há pessoas que por honrarem o nome que lhes deram são capazes dos mais nobres gestos²⁰⁸.

Durante il corso delle sue umane esperienze, Reis si ammala d'influenza e Lidia lo accudisce affettuosamente durante il decorso della febbre: è qui che compare un'altra importante ed esplicativa notazione fisica della cameriera, la descrizione dettagliata della sua mano. Una mano piagata dalle fatiche di un lavoro non esattamente intellettuale, che a tratti appare addirittura quasi brutta, se confrontata con quella della Lidia poetica, inconsistente, eterea, che s'immagina sottile e vellutata, ma anche se confrontata con quella di Marcenda, la nuova Musa che ricorda la Musa antica, e che, come abbiamo già detto, Reis associa in parte inconsciamente alla sua Musa delle *Odi* – la mano viva, naturalmente, non quella paralizzata, che è

²⁰⁸ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 96. Magistrale la descrizione della contraddizione interiore che attanaglia Reis, e che accomuna tutti gli uomini e i loro pensieri: “subito pensò, Hanno scoperto tutto. In fondo è un romantico, crede che il giorno in cui si saprà della sua avventura con Lídia il Bragança crollerà per lo scandalo, vive in questa paura, se non è piuttosto il morboso desiderio che succeda proprio questo, una contraddizione inattesa in un uomo che si dichiara così staccato dal mondo, ansioso in fondo che il mondo lo investa”. Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 133.

prefigurazione della morte dello stesso Reis e di tutte le cose umane –

209

Estou doente, não tinha sido isso que ela lhe perguntara, pousou o tabuleiro na mesa, aproximou-se da cama, ele já se deitara, num gesto simples pôs-lhe a mão na testa, Está com febre, bem o sabia Ricardo Reis, para alguma coisa lhe serve ser médico, mas, ouvindo outra pessoa dizê-lo, sentiu pena de si mesmo, colocou uma das mãos sobre a mão de Lídia, fechou os olhos, se não for mais que estas duas lágrimas poderei retê-las assim, como retinha aquela mão castigada de trabalhos, áspera, quase bruta, tão diferente das mãos de Cloe, Neera e a outra Lídia, dos afuselados dedos, das cuidadas unhas, das macias palmas de Marcenda, da sua única mão viva, quero dizer, a esquerda é morte antecipada [...] ²¹⁰.

A questo punto della narrazione viene introdotto l'elemento contraddittorio e ingombrante della Storia: l'ombra della dittatura fascista di Salazar, attiva in Portogallo già alla fine del 1934, si abbatte ben presto sul medico poeta, e la polizia lo convoca per indagare sulla sua vita solitaria e sulla sua scelta di emigrare dal Brasile per tornare in patria dopo tanti anni. Il modo in cui la dittatura viene descritta, gli effetti deleteri di quest'ultima sulla società, è spietato quanto privo di apparente trasporto emozionale: Saramago ha una visione scetticistica della Storia, poiché ne ha un'idea morale che

²⁰⁹ T. C. CERDEIRA DA SILVA, *José Saramago. Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, op.cit., p. 184.

²¹⁰ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 105. Ancora una volta Reis insiste sulla differenza al tatto della mano di Lidia rispetto a quella di Marcenda (e dunque rispetto alle sue Muse inconsistenti), specificando però che solo la destra di Marcenda è morbida e dalle dita affusolate, dal momento che la sua mano sinistra è solo prefigurazione di morte: “quella mano castigata dal lavoro, ruvida, quasi bruta, tanto diversa dalle mani di Cloe, Neera e dell'altra Lídia, dalle affusolate dita, dalle curate unghie, dalle morbide palme di Marcenda, dalla sua unica mano viva, voglio dire, la sinistra è morte anticipata”. Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 145.

di fatto non si realizza. La Storia è priva di morale, imprevedibile²¹¹: Saramago ammette di averne anche un'idea neorealista, tuttavia inconciliabile con l'attitudine odierna di associare il neorealismo allo scetticismo²¹².

Lidia non viene informata dell'interrogatorio del dottore, e quando Salvador ricorda l'appuntamento a Reis con la polizia con la cameriera presente, i due amanti discutono, poiché emerge la quasi nulla conoscenza reciproca delle proprie vite. Reis si meraviglia che Lidia abbia un fratello²¹³, Lidia gli risponde di non aver mai ricevuto domande sulla sua vita, a parte quelle banali e fondamentali: *per quel che serviva, è bastato*²¹⁴, afferma poi la donna, in tono piccato, sentendosi un mero oggetto di piacere sessuale, privo d'interesse altro. A Ricardo Reis si stringe il cuore. È vero, in maniera evidente, quel che lei dice. Anche perché, come affermato dalla stessa Lidia, non c'è nulla d'intellettualmente interessante in una cameriera semianalfabeta che trascorre gran parte delle sue giornate in albergo: tuttavia il loro rapporto per qualche strano motivo continua a esistere nell'intensità di un contatto necessario e irrinunciabile da entrambe le parti²¹⁵. E proprio questo rende il loro modo di amarsi degno di essere vissuto e raccontato.

²¹¹ Cfr. A. BAPTISTA-BASTOS, *José Saramago, un ritratto appassionato*, L'Asino d'oro edizioni, Roma 2011, p. 13.

²¹² Ivi, p. 25.

²¹³ Costui lavora nella marina militare, è marinaio sull'Afonso de Albuquerque, ha ventitré anni e si chiama Daniel, tuttavia è contro il regime di Salazar. È un fratellastro di Lidia, suo padre è morto, mentre il padre di Lidia è sconosciuto. Il loro cognome da parte di madre è Martis. Dunque Lidia ha anche un cognome.

²¹⁴ J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 149.

²¹⁵ Cfr. J. STURROCK, *The Oxford Guide to Contemporary World Literature*, Oxford Paperbacks, Oxford 1996, pp. 320-322.

Quando ao princípio da noite Ricardo Reis descer para jantar, sente-se já bastante sólido das pernas para não ficar no quarto, verá como o vão olhar os empregados, como subtilmente se afastarão dele, não procede Lídia desta desconfiada maneira, entrou no quarto mal Salvador acabara de descer ao primeiro andar, Dizem que foi chamado à polícia internacional, está alarmada a pobre rapariga, Fui, tenho aqui a contrafé, mas não há motivo para preocupações, deve ser qualquer coisa de papéis, Deus o ouça, que dessa gente, pelo que tenho ouvido, não se pode esperar nada de bom, às coisas que o meu irmão me tem contado, Não sabia que tinhas um irmão, Não calhou dizer-lhe, nem sempre dá para falar das vidas, Da tua nunca me disseste nada, Só se me perguntasse, e não perguntou, Tens razão, não sei nada de ti, apenas que vives aqui no hotel e sais nos teus dias de folga, que és solteira e sem compromisso que se veja, Para o caso, chegou, respondeu Lídia com estas quatro palavras, quatro palavras mínimas, discretas, que apertaram o coração de Ricardo Reis, é banal dizê-lo, mas foi tal qual assim que ele as sentiu, coração apertado, provavelmente nem a mulher se deu conta do que dissera, só queria lastimar-se, e de quê, ou nem sequer tanto, apenas verificar um facto indesmentível, como se declarasse, Olha, está a chover, afinal de contas saiu-lhe da boca espontânea a amarga ironia, como nos romances se escreve, Eu, senhor doutor, sou uma simples criada, mal sei ler e escrever, portanto não preciso de ter vida, e se a tivesse, que vida poderia ser a minha que a si lhe interessasse, desta maneira poderíamos continuar a multiplicar palavras por palavras, e muito mais, as quatro ditas, Para o caso, chegou, fosse isto duelo de espada e estaria Ricardo Reis sangrando²¹⁶.

Fernando Pessoa torna presto a far visita a Ricardo Reis: rendendosi conto che non c'è speranza di allontanare Reis dai piaceri della carne, cerca almeno in tutti i modi di orientarlo verso Marcenda, poiché vede in lei quantomeno un pallido riflesso delle ninfe del poeta. Dopotutto Marcenda è una ragazza di buone maniere, socialmente alla pari, e ha un atteggiamento nei confronti della vita che non può dispiacergli in

²¹⁶ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., pp. 108-109. “Per quello che serviva, è bastato, si fosse trattato di un duello con le spade, Ricardo Reis starebbe già sanguinando”: in questo modo Saramago dichiara che le parole della cameriera hanno profondamente colpito Reis, che si è sentito in colpa per aver confidato i suoi problemi con la polizia segreta a Marcenda e non a Lidia, non ritenendola un interlocutore adeguato a raccogliere quel tipo di confidenze. Le parole di Lidia sono, d'altra parte, intrise di ironia e amarezza. Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., pp. 149-150.

quanto passivo e rinunciatario; in fondo, però, non è per niente soddisfatto dal comportamento generale del suo eteronimo, e non si fa scrupolo di affermare che lo preferiva quando guardava la vita alla giusta distanza, tenendosi fuori dalle logiche della passione e del cedimento umano. Reis controbatte senza esitazione: il medico si è reso conto, più di ogni altra cosa, attraverso il desiderio di Lidia e di Marcenda, che la vita è sempre vicina a chi è in vita, e non ce ne si può tenere lontani. Pessoa, quasi offeso e, nello stesso tempo, ostinatamente convinto delle sue tesi, lascia bruscamente Reis – che in quel momento attendeva Marcenda sull’Alto de Santa Catarina, per raccontarle dell’interrogatorio che dovrà avere con la polizia²¹⁷.

Aquela rapariga, Sim, Nada feia, um pouco magrizela para o meu gosto, Não me faça rir, é a primeira vez na vida que o ouço explicar-se a respeito de mulheres, ó sátiro oculto, ó ganhão disfarçado, Adeus, caro Reis, até um destes dias, deixo-o a namorar a pequena, você afinal desilude-me, amador de criadas, cortejador de donzelas, estimava-o mais quando você via a vida à distância a que está, A vida, Fernando, está sempre perto, Pois aí lha deixo, se é vida isso. Marcenda descia entre os canteiros sem flores, Ricardo Reis subiu ao seu encontro [...] ²¹⁸.

Ricardo Reis, al ritorno dall’incontro con Marcenda, è deciso ad abbandonare l’albergo per trovarsi un appartamento e riprendere la sua attività di medico in un nuovo studio. Dopo quell’incontro si sente ancora più vicino spiritualmente a Marcenda: la ragazza non riesce a

²¹⁷ La quale crede che sia un infiltrato, un rivoltoso, un emigrato ostile al regime con delle conoscenze pericolose.

²¹⁸ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit, p. 115. Pessoa accusa Reis di non essere più capace di vedere la vita alla giusta distanza in cui essa si trova da noi e dal nostro essere, ma Reis oramai è convinto del contrario, e dice a Pessoa che la vita è sempre vicina, anche se è poca cosa, anche se è una passione passeggera per una cameriera o un amore impossibile per una ragazzina dalla mano apralitica. Trad. J. SARAMAGO, *L’anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 158.

liberarsi del suo dolore per la perdita della madre così come Reis non riesce in alcun modo ad allontanarsi dall'ombra di Pessoa. Il risultato del dolore di Marcenda è l'incurabile paralisi, il risultato della prigionia del personaggio Reis sarà il suo inevitabile destino di morte di lì a breve²¹⁹. Quando comunica la sua decisione a Lidia, la reazione della cameriera sarà quella di chiedergli se, durante i suoi giorni liberi, potrà continuare ad andare a trovarlo, prendendosi cura del suo appartamento – e anche di lui. Lidia è tutto sommato felice di ciò che ha, poiché ha la grande virtù di accontentarsi, nonostante non abbia mai studiato la filosofia stoica. Non pretende certamente di conquistare l'amore totale di Reis o di riuscire a sposarlo, e si limita a volere ciò di cui ha diritto: è la sua una saggezza che proviene da una vita semplice, fatta di umani sacrifici, e per questo Saramago la descrive sempre come una donna che, senza accorgersene, con le sue parole oltrepassa il limite comune della sua istruzione e della sua classe sociale. Reis si sorprende spesso delle parole e delle azioni di Lidia: a differenza di Marcenda la domestica sa bene come gestire la propria vita e come affrontare tutte le difficoltà della vita umana²²⁰. È indubbio che Saramago sia dalla sua parte, perché il narratore predilige sempre gli oppressi e gli umili, coloro che lottano giorno dopo giorno contro le imprevedibilità della vita e che soprattutto si assumono le responsabilità e le conseguenze delle proprie azioni²²¹. Numerosi dubbi però invadono in questo momento, non a torto, la mente della donna: è consapevole, infatti, che Reis potrebbe trovare

²¹⁹ B. JURŠIĆ, *As personagens femininas em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 3.

²²⁰ B. JURŠIĆ, *As personagens femininas em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 6.

²²¹ T. C. CERDEIRA DA SILVA, *José Saramago. Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, op.cit., p. 187.

una donna della sua educazione – magari proprio Marcenda – e abbandonarla da un momento all’altro. D’altra parte Reis non sembra farsi molti scrupoli: *la vita è così, le persone si incontrano, si separano*²²², afferma, e cerca a più riprese di convincere Lidia di avere più fiducia in se stessa e nelle sue possibilità, di trovarsi un ragazzo, un marito, così da poter avere dei figli, e condurre una vita normale. Ma la donna non vuole sentir ragioni: la sua felicità si trova nella precarietà di quel rapporto disarmonico ma intenso, anche se le riesce difficile accettarlo senza timore e soprattutto spiegarlo al suo amante, che tuttavia alla fine del loro discorso si lascia andare a un complimento, a una gratificazione (*spieghi molto più di quanto tu creda*²²³), facendo in questo modo presente a se stesso e a Lidia quanto una donna, anche se semianalfabeta, sia in grado di penetrare gli oscuri sentieri dell’animo umano meglio dello stesso poeta,²²⁴ spesso confuso e incoerente:

Vai-se embora, não me tinha dito, Mais tarde ou mais cedo teria de ser, não ia ficar aqui o resto da vida, Nunca mais o tornarei a ver, e Lídia, que descansava a cabeça no ombro de Ricardo Reis, deixou cair uma lágrima, sentiu-a ele, Então, não chores, a vida é assim, as pessoas encontram-se, separam-se, quem sabe se amanhã não casarás, Ora, casar, já estou a passar a idade, e para onde é que vai, Arranjo casa, hei-de encontrar alguma que me sirva, Se quiser, Se quiser, o quê, Posso ir ter consigo nos meus dias de folga, não tenho mais nada na vida, Lídia, por que é que gostas de mim, Não sei, talvez seja pelo que eu disse, por não ter mais nada na vida, Tens a tua mãe, o teu irmão, com certeza tiveste namorados, hás-de tornar a tê-los, mais do que um, és bonita, e um dia casarás, depois virão os filhos, Pode ser que sim, mas hoje tudo o que eu tenho é isto, És uma boa rapariga, Não respondeu ao que lhe perguntei, Que foi, Se quer que eu vá ter consigo quando tiver a sua casa, nos meus dias de saída, Tu queres, Quero, Então

²²² J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 173.

²²³ Ibid.

²²⁴ Cfr. J. BARTROLÍ, *Lisboa, La ciudad que navega*, Ecos Travel Books Barcellona, 2013., p. 52.

irás, até que, Até que arranje alguém da sua educação, Não era isso que eu queria dizer, Quando tal tiver de ser, diga-me assim Lídia não volte mais a minha casa, e eu não volto, As vezes não sei bem quem tu és, Sou uma criada de hotel, Mas chamas-te Lídia e dizes as coisas duma certa maneira, Em a gente se pondo a falar, assim como eu estou agora, com a cabeça pousada no seu ombro, as palavras saem diferentes, até eu sinto, Gostava que encontrasses um dia um bom marido, Também gostava, mas ouço as outras mulheres, as que dizem que têm bons maridos e fico a pensar, Achas que eles não são bons maridos Para mim, não, Que é um bom marido, para ti, Não sei, És difícil de contentar, Nem por isso, basta-me o que tenho agora, estar aqui deitada, sem nenhum futuro, Hei-de ser sempre teu amigo, Nunca sabemos o dia de amanhã, Então duvidas de que serás sempre minha amiga, Oh, eu, é outra coisa, Explica-te melhor, Não sei explicar, se eu isto soubesse explicar, saberia explicar tudo, Explicas muito mais do que julgas, Ora, eu sou uma analfabeta, Sabes ler e escrever, Mal, ler ainda vá, mas a escrever faço muitos erros. Ricardo Reis apertou-a contra si, ela abraçou-se a ele, a conversa aproximara-os devagarinho duma indefinível comoção, quase uma dor, por isso foi tão delicadamente feito o que fizeram depois, todos sabemos o quê²²⁵.

Ben presto Reis si trasferisce definitivamente nel nuovo appartamento, e lo comunica a Lidia che se ne rattrista, ma subito dopo conferma di voler restare vicino al dottore durante i suoi giorni liberi, insistendo per occuparsi anche della gestione della casa. Reis vorrebbe cercare qualcun altro per questo, ma Lidia insiste, e così lui le dice, con tenerezza: *sei una brava ragazza*²²⁶ e lei semplicemente risponde: *insomma, sono come sono*²²⁷. Lidia non ha dubbi, conosce se stessa piuttosto bene, ha fatto propri senza conoscerli gli insegnamenti degli

²²⁵ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit, pp. 126-127. Reis è risoluto nell'andare via dall'albergo, ma meno a lasciar andare Lidia definitivamente. Anche se la donna è solo una cameriera, sa dire le cose in un certo modo, e dunque non è la sua educazione culturale che la rende più o meno intelligente delle altre donne. Reis immagina per Lidia un buon marito, dei figli, una situazione consona e serena che sappia dare alla donna la serenità che merita, ma Lidia insiste che la sua sola serenità e la sua sola felicità si trova tra le braccia del dottore, e così entrambi decidono di protrarre la loro relazione anche dopo il trasferimento di Reis. Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., pp. 173-174.

²²⁶ J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 174.

²²⁷ Ibid.

antichi Latini e Greci, differentemente dall'insicura Lidia delle *Odi*, muta e priva di coscienza di sé.

Nessa noite Ricardo Reis disse a Lídia que tinha alugado casa. Ela chorou algumas lágrimas, de pena de não o ter agora diante dos olhos a todas as horas, exagero seu, seu apaixonamento, que em todas o não podia ver, as nocturnas sempre de luz apagada por causa dos espiões, as outras, matutinas e vesperais, a fugir, ou fingendo respeito eccessivo quando na presença de testemunhas, assim oferecendo um espectáculo à malícia, por enquanto à espera de oportunidade para tirar completa desforra. Ele confortou-a, Deixa, vemo-nos nos teus dias de folga, com outro sossego, querendo tu, palavras estas que de antemão conheceriam a resposta, Então não hei-de querer, já lhe tinha dito, e quando é que se muda para a sua casa, Assim que ela estiver em condições, mobília tenho eu, mas falta-lhe tudo, roupas, louças, não preciso de muita coisa, o mínimo para começar, umas toalhas, lençóis, cobertores, depois aos poucos e poucos irei pondo o resto, Se a casa tem estado fechada, há-de precisar de ser limpa, eu vou lá, Que ideia. arranjo alguém ali do bairro, Não consinto tem-me a mim, não precisa de chamar outra pessoa, És uma boa rapariga, Ora, sou como sou, e esta frase é das que não admitem réplica, cada um de nós devia saber muito bem quem é, pelo menos não nos têm faltado conselhos desde os gregos e latinos, conhece-te a ti mesmo, admiremos esta Lídia que parece não ter dúvidas²²⁸.

Se Lidia è umana e dominata dalla passione per il dottor Reis, la medesima cosa si puo' dire per lo stesso dottore che non soltanto si abbandona al desiderio per la cameriera, ma intesse addirittura una doppia trama sentimentale, coinvolgendo nell'ipotesi di una seconda relazione parallela la giovane e delicata Marcenda. Trasferitosi nella

²²⁸ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 131. Saramago apprezza molto quei personaggi che, come Lidia, sono umili e privi di una istruzione adeguata, ma allo stesso modo, e forse anche meglio, sanno vivere in base alle norme filosofiche che applicano senza conoscerle. Inoltre, vivere senza dubbi inutili, come quelli che fino a quel momento si erano posti Pessoa e Reis, permette a Lidia di essere risoluta nelle proprie decisioni e sicura dei propri desideri: "ciascuno di noi dovrebbe sapere molto bene chi è, perlomeno non ci sono mancati i consigli fin dal tempo dei greci e dei latini, conosci te stesso, ammiriamo questa Lidia che non sembra avere dubbi". Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 179.

nuova casa, Reis comunica alla ragazza dalla mano paralizzata il suo nuovo indirizzo, mentre a Lidia dice di non riferire nulla a Marcenda, facendole così credere di averla esclusa dalla sua vita. Lidia si sente sollevata, ma non sa di essere stata ingannata. Una settimana dopo, infatti, Marcenda si recherà nell'appartamento di Reis all'insaputa della cameriera e, non di certo inaspettatamente, i due si baceranno, non si sa se per *amore o per disperazione*²²⁹. Dopo il bacio, però, Reis e Marcenda non andranno oltre poiché la reticenza della ragazza, dettata dalla sua profonda similarità con la Musa frigida delle *Odi* e dalla sua inesperienza verginale, impedirà che il loro rapporto maturi e si completi attraverso un rapporto carnale compiuto (*in camera non oltrepassarono la porta, solo uno sguardo*²³⁰). In più Reis le chiederà di sposarlo, ma la ragazza rifiuterà, per evidente incapacità emozionale e perché non è solamente la sua mano a essere morta, ma è tutta la sua persona a essere evanescente. Da quel momento in poi i due non si vedranno più ma Reis continuerà a scriverle delle lunghe lettere, come se Marcenda si trovasse in un luogo molto lontano, in un altro mondo. La Musa tornerà dunque al suo luogo privilegiato: la pagina unidimensionale, inconsistente, senza tempo e senza dimora²³¹.

Ricardo Reis avançou um passo, ela não se mexeu, outro passo, quase lhe toca, então Marcenda solta o cotovelo, deixa cair a mão direita, sente-a morta como a outra está, a vida que há em si divide-se entre o coração violento e os joelhos trémulos, vê o rosto do homem aproximar-se devagar, sente um soluço a formar-se-lhe na garganta, na sua, na dele, os lábios tocam-se, é isto um beijo, pensa, mas isto é só o princípio do beijo, a boca dele aperta-se contra a boca dela, são os lábios dele que descerram os lábios dela, é esse o destino do corpo, abrir-se, agora

²²⁹ J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., pp. 212-214.

²³⁰ Ibid.

²³¹ B. JURSIĆ, *As personagens femininas em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 3.

os braços de Ricardo Reis apertam-na pela cintura e pelos ombros, puxam-na, e o seio comprime-se pela primeira vez contra o peito de um homem, ela compreende que o beijo ainda não acabou, que neste momento não é sequer concebível que possa terminar, e voltar o mundo ao princípio, à sua primeira ignorância, compreende também que deve fazer mais alguma coisa que estar de braços caídos, a mão direita sobe até ao ombro de Ricardo Reis, a mão esquerda está morta, ou adormecida, por isso sonha, e no sonho relembra os movimentos que fez noutra tempo, escolhe, liga, encadeia os que, a sonhar, a erguem até à outra mão, agora já se podem entrelaçar os dedos com os dedos, cruzarem-se por trás da nuca do homem, não deve nada a Ricardo Reis, responde ao beijo com o beijo, às mãos com as mãos, pensei-o quando decidi vir, pensei-o quando saí do hotel, pensei-o quando subia aquela escada e o vi debruçado do corrimão, Vai beijar-me. A mão direita retira-se do ombro, escorrega, exausta, a esquerda nunca lá esteve, é a altura de o corpo ter um movimento ondulatório de retracção, o beijo atingiu aquele limite em que já não se pode bastar a si mesmo, separemo-nos antes que a tensão acumulada nos faça passar ao estádio seguinte, o da explosão doutros beijos, precipitados, breves, ofegantes, em que a boca se não satisfaz com a boca, mas a ela volta constantemente, quem de beijos tiver alguma experiência sabe que é assim, não Marcenda, pela primeira vez abraçada e beijada por um homem, no entanto percebe, percebe-o todo o seu corpo dentro e fora da pele, que quanto mais o beijo se prolongar maior se tornará a necessidade de o repetir, sofregamente, num crescendo sem remate possível em si mesmo, será outro o caminho, como este soluço da garganta que não cresce e não se desata, é a voz que pede, sumida, Deixe-me, e acrescenta, movida não sabe por que escrúpulos, como se tivesse medo de o ter ofendido, Deixe-me sentar. Ricardo Reis encaminha-a até ao sofá, ajuda-a, não sabe o que fará a seguir, que palavra lhe compete dizer, se recitará uma declaração de amor, se pedirá desculpa simplesmente, se ajoelhará aos pés dela para isto ou aquilo, se ficará em silêncio à espera de que ela fale, tudo lhe parecia falso, desonesto, a única verdade profunda foi dizer, Vou beijá-la, e tê-lo feito.

Marcenda está sentada, pousou a mão esquerda no regaço, bem à vista, como se a tomasse por testemunha, Ricardo Reis sentou-se também, olhavam-se, sentindo ambos o seu próprio corpo como um grande búzio murmurante, e Marcenda disse, Talvez não devesse dizer-lho, mas eu esperava que me beijasse. Ricardo Reis inclinou-se para a frente, agarrou-lhe a mão direita, levou-a aos lábios, falou enfim, Não sei se foi por amor ou desespero que a beijei, e ela respondeu, Ninguém me beijou antes, por isso não sei distinguir entre o desespero e o amor, Mas, pelo menos, saberá o que sentiu, Senti o beijo como o mar deve sentir a onda, se fazem algum sentido estas palavras, mas ainda é dizer o que sinto agora, não o que senti então, Tenho estado todos estes dias à sua espera, a perguntar-me o que iria acontecer se viesse, e nunca pensei que as coisas se passariam assim, foi quando aqui entrámos que compreendi que beijá-la seria o único acto com algum

sentido, e quando há pouco lhe disse que não sabia se a tinha beijado por amor ou por desespero, se nesse momento soube o que significava, agora já não sei, Quer dizer que afinal não está desesperado, ou que afinal não me tem amor, Creio que todo o homem ama sempre a mulher a quem está a beijar, ainda que seja por desespero, Que razões tem para sentir-se desesperado, Uma só, este vazio, Um homem que pode servir-se das suas duas mãos, a queixar-se, Mas eu não estou a queixar-me, digo só que é preciso estar muito desesperado para dizer a uma mulher, assim, como eu disse, vou beijá-la, Podia tê-lo dito por amor, Por amor beijá-la-ia, não o diria primeiro, Então não me ama, Gosto de si, Eu também gosto de si, E contudo não foi por isso que nos beijámos, Pois não, Que vamos fazer agora, depois do que aconteceu, Estou aqui sentada, na sua casa, diante de um homem com quem falei três vezes na vida, vim cá para o ver, falar-lhe e ser beijada, no resto não quero pensar, Um dia talvez tenhamos de o fazer, Um dia, talvez, hoje não, Vou arranjar-lhe uma chávena de chá, tenho até uns bolos, Eu ajudo-o, depois terei de me ir embora, pode meu pai chegar ao hotel, perguntar por mim, Ponha-se à vontade, tire o casaco, Estou bem assim. Beberam o chá na cozinha, depois Ricardo Reis foi-lhe mostrar a casa, no quarto não passaram da porta, apenas um olhar, voltaram ao escritório [...] ²³².

Tutt'altro comportamento Reis assumerà nei confronti di Lidia, quando la donna si recherà a casa sua per le pulizie settimanali: dopo averla invitata a fare un bagno caldo per ripulirsi dal sudore e dalla fatica, la ospiterà nudo nel suo letto, e avranno un rapporto, com'è consuetudine: quando Lidia uscirà Reis si inebrierà dell'odore *animale* dei loro corpi, niente di più lontano dall'atmosfera asettica della cornice epicurea della sua poesia. È questo il momento in cui appare chiaro che Reis non può fare a meno di nessuna delle due relazioni, ossia di nessuno degli aspetti contraddittori ma ugualmente validi

²³² J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., pp. 156-158. Reis è disperato, al punto da anticipare a Marcenda la sua volontà di baciarla: la ragazza, però, non vuole spingersi oltre, in accordo con il suo temperamento fragile, rinunciatario, passivo. Non intende far ritardo all'appuntamento col padre, e non intende lasciarsi andare alla passione con un uomo con cui in fondo ha parlato solo poche volte. Abbandona così la sua sola speranza di tornare a nuova vita, di guarire: sprofonda nel limbo del non detto e del non fatto, rimandando tutto il resto a un domani che non ci sarà. Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., pp. 212-214.

della sua personalità, che è umana come quella di chiunque altro. Il medico cerca la passione carnale smisurata, godibile nell'immediatezza, senza troppe promesse, ma allo stesso tempo è alla ricerca di un amore spirituale che lo nutra da un punto di vista sentimentale e affettivo. E non è disposto a scegliere, brama entrambe le donne, è disposto a mentire pur di averle entrambe al suo fianco.

[...] mas antes vais tomar um banho para ficares fresca, Ora, que jeito tem, tomar banho na sua casa, se já se viu, Não se viu, mas vai-se ver, faze o que te digo. Ela não resistiu mais, não poderia, ainda que o impusessem as conveniências, porque este momento é um dos melhores da sua vida, pôr a água quente a correr, despir-se, entrar devagarinho na tina, sentir os membros lassos no conforto sensual do banho, usar aquele sabonete e aquela esponja, esfregar todo o corpo, as pernas, as coxas, os braços, o ventre, os seios, e saber que para lá daquela porta a espera o homem, que estará ele a fazer, o que pensa adivinho, se aqui entrasse, se viesse ver-me, olhar-me, e eu nua como estou, que vergonha, será então de vergonha que o coração bate tão depressa, ou de ansiedade, agora sai da água, todo o corpo é belo quando da água sai a escorrer, isto pensa Ricardo Reis que abriu a porta, Lídia está nua, tapou com as mãos o peito e o sexo, diz, Não olhe para mim, é a primeira vez que assim está diante dele, Vá-se embora, deixe-me vestir, e di-lo em voz baixa, ansiosa, mas ele sorri, um tanto de ternura, um tanto de desejo, um tanto de malícia, e diz-lhe, Não te vistas, enxuga-te só, oferece-lhe a grande toalha aberta, envolve-lhe o corpo, depois sai, vai para o quarto e despe-se, a cama foi feita de lavado, os lençóis cheiram a novo, então Lídia entra, segura ainda a toalha à sua frente, com ela se esconde, não delgado cendal, mas deixa-a cair ao chão quando se aproxima da cama, enfim aparece corajosamente nua, hoje é dia de não ter frio, dentro e fora todo o seu corpo arde, e è Ricardo Reis quem treme, chega-se infantilmente para ela, pela primeira vez estão ambos nus, depois de tanto tempo, a primavera sempre acabou por chegar, tardou mas talvez aproveite. No andar de baixo, alcandorada em dois bancos altos de cozinha, sobrepostos, com risco de queda e ombro deslocado, a vizinha tenta decifrar o significado dos ruídos confusos, como um novelo de sons, que atravessam o tecto, tem a cara vermelha de curiosidade e excitação, os olhos brilhantes de vício reprimido, assim vivem e morrem estas mulheres, querem vocês ver que o doutor e a fulana, ou quem sabe se afinal não será só o trabalho honrado de virar e bater colchões, embora a uma legítima suspicácia não pareça. Meia hora mais tarde, quando Lídia saiu, a vizinha do primeiro andar não ousou abrir a porta, até mesmo o

descaramento tem limites, contentou-se com espreitá-la, felina e olho-de-falcão, pelo ralo, imagem rápida e leve que passou envolvida em cheiro de homem como uma couraça, que esse é o efeito, no nosso corpo, do odor do outro. Ricardo Reis, lá em cima, na sua cama, fecha os olhos, neste minuto ainda pode acrescentar ao prazer do corpo satisfeito o prazer delicato e precário da solidão apenas começada, rolou o corpo para o lugar que Lídia ocupava, estranho cheiro este, comum, de animal estranho, não de um ou do outro, mas de ambos, emudeçamos nós, que não somos parte²³³.

La conoscenza dei propri reali sentimenti e dell'identità delle donne da cui Reis è attratto è, però, limitata dalle umane incoscienze e dalle consuete illusioni che conducono all'idealizzazione dell'oggetto del desiderio amoroso: nel successivo incontro con il fantasma di Fernando Pessoa, Reis opporrà nuovamente la sua ferma volontà di vivere intensamente, totalmente, sostenendo che *vivere è significativo*²³⁴, in risposta all'affermazione di Pessoa secondo cui *tutto è insignificante visto dal lato della morte*²³⁵. Tuttavia Pessoa fa notare a Reis quanto è impossibile conoscersi davvero tra vivi: certo Lidia e Marcenda²³⁶ sono vive, sono fatte di carne, trasmettono piacere, chi con la carne chi con la mente, ma c'è un muro, invalicabile, che separa i vivi gli uni dagli altri, altrettanto presente quanto quello che separa i vivi dai morti, per cui ognuno resta da solo,

²³³ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., pp. 161-162. Dopo il rifiuto di Marcenda, Reis tenta di rendere il rapporto con Lidia ancor più confidenziale e familiare, invitandola a fare un bagno in casa sua. Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., pp. 218-219.

²³⁴ J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 236.

²³⁵ Ibid.

²³⁶ Dopo averle scritto numerose volte dopo il loro incontro, Marcenda risponderà a Reis dicendogli che preferisce una semplice amicizia, sia per la differenza di età notevole, sia perché probabilmente lei smetterà di venire a Lisbona data l'inutilità delle cure. Cfr. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p.230. In seguito, andrà a salutarlo presso lo studio medico un'ultima volta, ribadendo la sua posizione. Cfr. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 252.

nella propria inconsapevolezza. Meglio dunque l'assenza di passioni, meglio il distacco: ma Reis è irremovibile, perché ha già scelto di percorrere fino in fondo la strada opposta, nonostante nei tempi morti continui a lavorare alle sue *Odi*, con risultati per altro discreti. D'altra parte poesia e vita camminano su binari paralleli, come sostiene Saramago, che nel caso della poesia stoico-epicurea non si incontrano mai, ma proseguono in totale autonomia, pur con momenti di incontro-scontro.

[...] você nem sonha até que ponto tudo é insignificante visto do lado da morte, Mas eu estou do lado da vida, Então deve saber que coisas, desse lado, são significantes, se as há, Estar vivo é significante, Meu caro Reis, cuidado com as palavras, viva está a sua Lídia, viva está a sua Marcenda, e você não sabe nada delas, nem o saberia mesmo que elas tentassem dizer-lho, o muro que separa os vivos uns dos outros não é menos opaco que o que separa os vivos dos mortos, Para quem assim pense, a morte, afinal, deve ser um alívio, Não é, porque a morte é uma espécie de consciência, um juiz que julga tudo, a si mesmo e à vida [...] ²³⁷.

Tra le varie esperienze umane sperimentate da Reis, c'è anche una delle più misere per un uomo: durante uno dei suoi incontri con Lidia, il dottore avrà problemi d'impotenza, e ne rimarrà profondamente scosso. Se avesse seguito i dettami dei suoi versi, avrebbe evitato questa sofferenza inutile, questo dover ammettere a se stessi la propria miseria e la propria umana falibilità, il degrado del corpo e lo sfaldarsi delle stesse pulsioni che avevano animato la vita, la quale comincia a

²³⁷ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 175. “Mio caro Reis, attenzione con le parole, viva è la tua Lídia, viva è la tua Marcenda e tu non sai niente di loro, e non lo sapresti neanche se loro tentassero di dirtelo, il muro che separa i vivi gli uni dagli altri non è meno opaco di quello che separa i vivi dai morti”. Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 236.

perdere senso e direzione²³⁸. È questa la prima riflessione che fa reagendo all'imprevisto non calcolato: è un meccanismo di autodifesa comprensibile. Prima di ora non era mai accaduto nulla del genere, e tutto sembrava mostrare a Reis la convenienza assoluta della sua scelta esistenziale. La vita è però imperfetta, destinata al naturale deperimento di tutti i suoi elementi, ed è questo che Reis non aveva previsto, dimenticando che era stata proprio questa la ragione intrinseca al suo ritiro dalle scene del mondo fino a quel momento.

Não te queres deitar, Prometi a minha mãe que ia lá almoçar, se me deito chego atrasada Só um bocadinho, vá, depois deixo-te ir, a mão de Ricardo Reis desceu até à curva da perna, levantou a saia, passou acima da liga, tocou e acariciou a pele nua, Lídia dizia Não, não, mas começava a ceder, tremiam-lhe os joelhos foi então que Ricardo Reis percebeu que o seu sexo não reagia, que não iria reagir, era a primeira vez que lhe acontecia o temido acidente, sentiu-se tomado de pânico, lentamente retirou a mão, murmurou, Põe-me a água a correr, quero tomar banho, ela não compreendeu, começara a desapertar o cós da saia, a desabotoar a blusa, e ele repetiu, numa voz que de súbito se tornara estridente, Quero tomar banho, pôs-me a água a correr, atirou o jornal para o chão, enfiou-se bruscamente pelos lençóis abaixo e voltou-se para a parede, quase derrubou o tabuleiro do pequeno-almoço. Lídia olhava-o desconcertada, Que foi que eu fiz, pensou, eu até me ia deitar, mas ele continuava de costas viradas, as mãos, que ela não podia ver, tentavam excitar o sexo desmaiado, mole, oco de sangue, vazio de vontade, e inutilmente se esforçavam, agora com violência, ou raiva, ou desespero. Retirou-se Lídia tristíssima, leva consigo o tabuleiro, vai lavar a louça, vai-la lavar alva, mas antes acende o esquentador, põe a água a correr para a tina, experimenta a temperatura à saída da torneira, depois passa as mãos molhadas pelos olhos molhados, Que foi que eu lhe fiz, se eu até me ia deitar, há desencontros assim, fatais, tivesse-lhe ele dito, Não posso, estou maldisposto, e ela não se importaria, mesmo não sendo para aquilo talvez se deitasse, que dizemos nós, deitar-se-ia de certeza, em silêncio o confortando naquele grande medo, porventura teria a comovente lembrança de suavemente pousar a mão sobre o sexo dele, sem intenção picante, apenas como se dissesse, Deixe lá, não é morte de homem, e,

²³⁸ Cfr. D. GIBSON FRIER, *The Novels of José Saramago: Echoes from the Past, Pathways Into the Future*, University of Wales Press, Cardiff 2007, p. 123.

serenamente, ambos adormeceriam, já esquecida ela de que a mãe estava à sua espera com o almoço na mesa, a mãe que por fim diria ao filho marinho, Vamos nós almoçar, que a tua irmã, agora, não se pode contar com ela, não parece a mesma, são assim as contradições e injustiças da vida, aí está Ricardo Reis que não teria nenhuma razão para pronunciar aquelas últimas e condenatórias palavras. Lídia apareceu à porta do quarto, já pronta para sair, disse, Até para a semana, ela vai infeliz, ele infeliz fica ela sem saber que mal terá feito, ele sabendo que mal lhe aconteceu. Ouve-se a água correr, cheira ao vapor quente que se expande pela casa, Ricardo Reis ainda se deixa ficar alguns minutos deitado, sabe que é imensa aquela tina, mar mediterrâneo quando cheia, enfim levanta-se, lança o roupão pelas costas, e, arrastando os chinelos, entra na casa de banho, olha o espelho embaciado onde felizmente não pode ver-se, essa devia ser, em certas horas, a caridade dos espelhos, então pensou, Isto não é morte de homem, acontece a todos, algum dia tinha de me acontecer a mim, qual é a sua opinião, senhor doutor, Não se preocupe, vou-lhe receitar umas pílulas novas que lhe resolverão esse pequeno problema, o que é preciso é não se pôr a empreender no caso, saia, distraia-se, vá ao cinema, se realmente foi esta a primeira vez, até pode considerar-se um homem de sorte. Ricardo Reis fechou a torneira, despiu-se, temperou com alguma água fria o grande lago escaldante e deixou-se mergulhar devagarinho, como se renunciasse ao mundo do ar. Abandonados, os membros eram impelidos para a superfície, boiavam entre duas águas, também o sexo murcho se movia, preso, como uma alga, pela sua raiz, acenando, agora não ousava Ricardo Reis levar a mão até ele, tocar-lhe, olhava-o apenas, era como se não lhe pertencesse, qual a qual, é ele meu, ou eu é que sou dele, e não procurava a resposta, perguntar já era angústia bastante²³⁹.

Dopo l'ultimo incontro con Marcenda, che ha scelto deliberatamente di mantenere una semplice amicizia col dottore, mettendo da parte il bacio fugace che c'era stato tra di loro all'indomani del trasferimento di Reis nel nuovo appartamento e soprattutto all'insaputa di Lidia, Reis si ricorda di non aver detto a Marcenda di essere un poeta. Certo lei, a differenza di Lidia, ha una certa educazione, un grado di cultura

²³⁹ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit, pp. 183-184. Reis prima spinge Lidia a rimanere con lui, poi non riesce ad avere con lei un rapporto: la donna equivoca, si sente in colpa, crede di aver fatto qualcosa, ma Reis dice di essere indisposto, cerca una scusa banale, tutto si incrina pericolosamente, come la vita stessa, sottoposta a continui improvvisi mutamenti. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., pp. 247-249.

capace di comprendere e di apprezzare la poesia: è una Musa, in un certo senso, di carne sì, ma acculturata; si è concessa, ma non troppo, vive, ma è paralizzata, non solamente in relazione al suo arto malato, ma anche in riferimento agli schemi sociali a cui sceglie di aderire e di non sottrarsi, rinunciando alla passione per Reis, proprio come le Lidie, le Neere e le Cloe delle *Odi*, seppure per motivi diversi.

Dunque Reis avrebbe voluto giocare anche questa carta, per avere in sposa Marcenda: le avrebbe letto le sue *Odi* per affascinarla maggiormente, spiegandole che non doveva provare gelosia alcuna per le donne citate nei versi, giacché erano solamente *astrazioni liriche, pretesti*²⁴⁰, ombre con un nome, e nient'altro. Pensando a questo, Reis si ferma, e di nuovo riflette sulla coincidenza che vede l'esistenza di due Lidia tanto dissimili tra loro. Nello stesso momento immagina e utilizza la sua poesia come strumento di finzione per uno scopo non esattamente poetico: i suoi versi diventano l'ultimo disperato tentativo di conquistare una donna, e Reis arriva a negare se stesso pur di avere Marcenda tutta per sé. Non potrebbe compiere un gesto più sacrilego nei confronti della sua poesia, che tutto sommato sta beffando il medico fin dal principio, con una Lidia sdoppiata e una Marcenda dal nome altamente carico di forza simbolica. Ciò che contribuisce a questa atmosfera di vaghezza e di indecisione è anche il modo in cui Saramago descrive i luoghi di Lisbona, la natura e i suoi effetti: una descrizione sempre fantasmagorica, impalpabile²⁴¹, ma assolutamente autentica, che svela realtà minuscole altrimenti invisibili, incrementando il racconto di ulteriori microscopiche linee

²⁴⁰ Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 256.

²⁴¹ Sui luoghi della finzione narrativa in Saramago vd. M. A. SEIXO, *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda Lisboa 1999.

narrative che si dipanano verso gli spazi insondabili dell'animo umano, dell'etica o della politica²⁴². Oltre a riequilibrare notevolmente gli elementi finzionali del romanzo, l'ancoraggio a questi elementi concreti ci dice molto anche sulla tensione meta-narrativa del romanzo che, riflettendo su se stesso, afferma che la storia appartiene all'ordine del discorso e può quindi essere cambiata se cambia la narrazione, mentre le cose, gli oggetti storici, appartengono all'ordine della concretezza, e sono quindi caratterizzati da una stabilità indipendente dall'interpretazione²⁴³.

Sullo sfondo di queste descrizioni puntuali e dettagliate si muove la Marcenda esangue, che è ugualmente presente con la sua assenza, in quanto è sempre stata assente, priva di forze, debole, involuta. Reis ne fa per questo l'ultima delle sue astrazioni liriche²⁴⁴: dal momento che non può riferirsi alla domestica Lidia nei suoi versi, fa occupare a Marcenda lo spazio poetico dal quale la Lidia-domestica è scappata per occupare un contesto reale, a volte banale, quotidiano, ma sicuramente palpabile e veritiero²⁴⁵.

²⁴² La scelta dei dettagli naturalistici e cittadini da descrivere non è casuale, ma evita il rischio dell'indistinzione, avvertito dallo scrittore come un peccato di ignominia morale. Saramago documenta la vita quotidiana della Lisbona del 1936 descrivendo piazze, trasporti pubblici, odori, suoni, notizie, inserzioni pubblicitarie, notizie dei quotidiani, prezzi di affitti, taxi, alberghi, entità in millimetri delle precipitazioni atmosferiche: tutto attinto in maniera assolutamente veritiera e meticolosa dai documenti dell'epoca. Cfr. R. DE MARCO, *Saramagico, Elementi e funzioni del fantastico nel romanzo filosofico di José Saramago*, op.cit., p. 70.

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ B. JURŠIĆ, *As personagens femininas em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 4.

²⁴⁵ T. C. CERDEIRA DA SILVA, *José Saramago. Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, op.cit., p. 184.

Mas gostava, ao menos, que Marcenda soubesse que o doutor Ricardo Reis, este mesmo que a beijou e lhe pediu casamento, é poeta, não apenas um vulgar médico de clínico geral metido a cardiologista e fisiologista substituto, ainda que substituto não ruim, apesar de lhe faltar habilitação científica, pois não consta ter aumentado dramaticamente a mortalidade naqueles foros nosológicos desde que entrou em exercício. Imagina as reacções de Marcenda, a surpresa, a admiração, se a tempo lhe houvesse dito, Sabe, Marcenda, que eu sou poeta, num tom assim desprezado, de quem não atribui à prenda grande importância, claro que ela compreenderia a modéstia, e teria gostado de saber, seria romântica, olharia com doce suavidade, Este homem quase de cinquenta anos e que gosta de mim é poeta, que bom, que sorte a minha, agora vejo como é diferente ser amada por um poeta, vou-lhe pedir que leia as poesias que fez, aposto que me vai dedicar algumas, é costume dos poetas, dedicam muito. Então Ricardo Reis explicaria, para prevenir eventuais ciúmes, que aquelas mulheres de quem Marcenda irá ouvir falar não são mulheres verdadeiras, mas abstrações líricas, pretextos, inventado interlocutor, se é que merece este nome de interlocutor alguém a quem não foi dada voz, às musas não se pede que falem, apenas que sejam, Neera, Lídia, Cloe, veja lá o que são coincidências, eu há tantos anos a escrever poesias para uma Lídia desconhecida, incorpórea, e vim encontrar num hotel uma criada com esse nome, só o nome, que no resto não se parecem nada²⁴⁶.

La tensione tra vita e poesia, tra Lidia e Marcenda, si accentua sempre di più, nonostante la definitiva partenza di quest'ultima, che non tornerà più a Lisbona: la sua essenza poetica, però, e ciò che essa rappresenta – in quanto Musa possibile, affascinante proprio per la sua inafferrabilità – spinge Reis a cercare ancora contatti, a scriverle, a chiedere di lei²⁴⁷. D'altra parte, Lidia oscilla tra un sentimento di leggerezza e ardore amoroso e un senso d'inutilità e di stanchezza:

²⁴⁶ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., pp. 189-190. “Imagina le reazioni di Marcenda, la sorpresa, l'ammirazione, se fin dall'inizio le avesse detto, Sa, Marcenda, che sono poeta, con un tono così, disinvolto, di chi non attribuisce alla dote grande importanza, è chiaro che lei avrebbe capito la modestia, e le sarebbe piaciuto saperlo, sarebbe stata romantica, l'avrebbe guardato con una soave dolcezza [...]”. Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 256.

²⁴⁷ Cfr. T. C. CERDEIRA DA SILVA, *De Pessoa a Saramago, as metáforas de Ricardo Reis*, Atti del IV congresso internazionale di studi pessoani II, Fondazione Eng. António de Almeida, Porto 1991, pp. 385-391.

l'epilogo del romanzo si avvicina, ed è anticipato da brevi, illuminanti presagi disseminati nel testo, tra cui, il più rilevante:

[...]É nesta altura que Ricardo Reis se aproxima por trás dela, cinge-a pela cintura, ela faz meio gesto para esquivar-se, mas ele beija-lhe o pescoço, então o prato foge das mãos de Lídia, estilhaça-se na chão, Afinal sempre partiste, Alguma vez tinha de ser, ninguém foge ao seu destino [...]²⁴⁸.

Nessuno può sfuggire al proprio destino ultimo, e quello di Lidia e Ricardo è un destino di rottura, di frantumazione del rapporto, poiché ciò che deve finire è la vita dello stesso personaggio.

Tuttavia Saramago sceglie di non lasciare che la morte di Ricardo Reis sia solo un sintomo incontrovertibile del suo non aver mai vissuto, e riscatta parzialmente l'autore delle *Odi*, poiché non vuole che il suo passaggio nel mondo rimanga privo di conseguenze: di lui resterà un prolungamento reale, un ammasso di cellule piuttosto significativo, poiché Lidia è incinta, aspetta un figlio da lui, e glielo comunica a letto, dopo la paura di un bombardamento che ha fatto tremare case e cuori. Morire senza lasciare nulla sarebbe stato equivalente a non aver mai vissuto, e così poesia e vita in qualche modo si sarebbero pericolosamente conciliate, rendendo nulla l'intera avventura di Reis a Lisbona. Il bimbo è, per altro, prefigurazione dei tempi difficili a cui il Portogallo sta andando incontro: egli nascerà nel 1937 e quando crescerà sarà obbligato a partecipare alla guerra coloniale del 1961, dove probabilmente morirà. Il bimbo annuncia gli

²⁴⁸ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 211. “[...] è a questo punto che Ricardo Reis le si avvicina da dietro, le cinge la vita, lei fa un mezzo gesto per schivarsi, ma lui la bacia sul collo, allora il piatto sfugge dalle mani di Lídia, si frantuma per terra, Visto che alla fine l’hai rotto, Prima o poi doveva capitare, nessuno sfugge al proprio destino”. Trad. J. SARAMAGO, *L’anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 285.

anni più violenti della storia del Portogallo nel XX secolo. Nel 1961 avrà 24 anni e dovrà arruolarsi: probabilmente sarà a tutti gli effetti un futuro martire e la madre Lidia diventerà così il simbolo della donna e della madre portoghese che sacrifica il proprio figlio alla Nazione. Lidia è davvero, alla luce di tali considerazioni, l'unico personaggio del romanzo che vive calata nel presente e ne subisce tutte le conseguenze²⁴⁹.

Depois, pouco a pouco, a tranquilidade regressa, agora Lídia volta-se para Ricardo Reis e ele para ela, o braço de um sobre o corpo do outro, ele torna a dizer, Não foi nada, e ela sorri, mas a expressão do olhar tem outro sentido, vê-se bem que não está a pensar no abalo de terra, ficam assim a olhar-se tão distantes um do outro, tão separados nos seus pensamentos, como logo se vai ver quando ela disser, de repente Acho que estou grávida, tenho um atraso de dez dias²⁵⁰.

Reis finge di esserne felice, ma gli riesce piuttosto male: in realtà considera quel figlio una *scocciatura*²⁵¹; sa che dovrà riconoscerlo come dovere morale ma, come poi affermerà in seguito, non lo sente nemmeno suo. Per quanto ci provi, e per quanto Lidia dia a Reis continue dimostrazioni d'amore gratuito, il poeta non riesce a provare affetto e sensibilità nei confronti della donna, e catalizza tutte le sue attenzioni sentimentali sulla perduta Marcenda²⁵². Candidamente Lidia, intuendo la malcelata delusione e preoccupazione, dice a Reis che non è obbligato a riconoscere il bambino, proprio come suo padre

²⁴⁹ B. JURŠIĆ, *As personagens femininas em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 6.

²⁵⁰ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 228. L'annuncio di Lidia è perentorio e inequivocabile e avrà conseguenze devastanti sulla vita di Reis: "Credo di essere incinta, ho un ritardo di dieci giorni". Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 307.

²⁵¹ Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 310.

²⁵² Cfr. E. CALBUCCI, *Saramago: um roteiro para os romances*, op.cit., p. 37.

fece con lei quando nacque. Naturalmente queste parole colpiscono Reis al cuore, mettendolo di fronte al suo umano, inguaribile egoismo, e provando vergogna di sé e pietà allo stesso tempo, versa delle lacrime, e durante i giorni successivi tra i due amanti sembra regnare una pace rarefatta.

Pensas em deixar vir a criança, o que vale é não haver aqui ouvidos estranhos, não faltaria ver-se acusado Ricardo Reis de sugerir o desmancho, e quando, terminada a audição das testemunhas, o juiz ia proferir a sentença condenatória, Lúdia meteu-se adiante e responde, Vou deixar vir o menino. Então, pela primeira vez, Ricardo Reis sente um dedo tocar-lhe o coração. Não é dor, nem críspação, nem despegamento, é uma impressão estranha e incomparável, como seria o primeiro contacto físico entre dois seres de universos diferentes, humanos ambos, mas ignotos na sua semelhança, ou, ainda mais perturbadoramente, conhecendo-se na sua diferença. Que é um embrião de dez dias, pergunta mentalmente Ricardo Reis a si mesmo, e não tem resposta para dar, em toda a sua vida de médico nunca aconteceu ter diante dos olhos esse minúsculo processo de multiplicação celular, do que os livros ao acaso lhe mostraram não conservou memória, e aqui não pode ver mais do que esta mulher calada e séria, criada de profissão, solteira, Lúdia, com o seio e o ventre descobertos, o púbis retraído apenas, como se reservasse um segredo. Puxou-a para si, e ela veio como quem enfim se protege da mundo, de repente corada, de repente feliz, perguntando como uma noiva tímida, ainda é o tempo delas, Não ficou zangado comigo, Que ideia a tua, por que motivo iria eu zangar-me, e estas palavras não são sinceras, justamente nesta altura se está formando uma grande cólera dentro de Ricardo Reis, Meti-me em grande sarilho, pensa ele, se ela não faz o aborto, fico para aqui com um filho às costas, terei de o perfilhar, é minha obrigação moral, que chatice, nunca esperei que viesse a acontecer-me uma destas. Lúdia aconchegou-se melhor, quer que ele a abrace com força, por nada, só pelo bem que sabe, e diz as incríveis palavras, simplesmente, sem nenhuma ênfase particular, Se não quisesse perfilhar o menino, não faz mal, fica sendo filho de pai incógnito, como eu. Os olhos de Ricardo Reis encheram-se de lágrimas, umas de vergonha, outras de piedade, distingam-as quem puder, num impulso, enfim, sincero, abraçou-a, e beijou-a, imagine-se, beijou-a muito, na boca, aliviado daquele grande peso, na vida há momentos assim, julgamos que está uma paixão a expandir se e é só o desafogo da gratidão. Mas o corpo animal cura pouco destas subtilidades, daí a nada uniam-se Lúdia e Ricardo Reis, gemendo e suspirando, não tem importância, agora é que é aproveitar, o menino já está feito. Estes dias são bons. Lúdia está em férias do hotel passa quase todo o tempo

com Ricardo Reis, só vai dormir as noites a casa da mãe por uma questão de respeito [...] ²⁵³.

Tuttavia gli spettri della poesia e dell'idealizzazione sono sempre in agguato: al termine del breve periodo di ferie di Lidia, Reis si ritrova nuovamente solo con se stesso, e mentre pensa a rileggere e risistemare i versi composti qualche giorno prima per Marcenda, unica tra le due donne alle quali per lui è possibile scrivere un'ode che sia fatta solo di idee rinunciatricie, compare nuovamente Fernando Pessoa. A costui Reis confida di stare per diventare padre e Pessoa si stupisce, chiedendo di quale delle due donne sia il figlio. Reis risponde che naturalmente è di Lidia, poiché non ha sposato Marcenda, unica condizione possibile e necessaria per poter avere con lei un rapporto fisico completo. Tuttavia non è solo una questione di convenzioni sociali: è che *una cameriera d'albergo è anche una donna* ²⁵⁴, a differenza di una giovane vergine con un braccio paralitico e un'educazione nobile, molto più vicina alla dimensione inafferrabile ed evanescente di una Musa, intrisa di nostalgia e rimpianti, elementi fondativi della poesia di Reis ²⁵⁵. Marcenda non riscalda certo un letto, così come non lo faceva la Lidia delle *Odi*, tanto obbediente

²⁵³ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., pp. 229-230. Reis è inquietato dalla condizione di Lidia: il suo ventre nasconde un segreto, lui tenta tra senso di colpa e desiderio di liberarsi da quell'impiccio, e alla fine bacia Lidia quando la donna le dice di essere disposta a crescere quel figlio da sola, senza che Reis debba per forza riconoscerlo. Il dottore si sente sollevato da questa affermazione e bacia Lidia con senso di sollievo e di riconoscenza, vergognandosene poco dopo. Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., pp. 310-311.

²⁵⁴ J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 314.

²⁵⁵ Sulla *saudade* in Saramago vd. E. LOURENÇO, *O labirinto da saudade*, Gradiva, Lisboa 2005, 4ª edizione.

nell'attendere per sempre il nulla sulla riva di quel fiume, mentre la cameriera dalle mani rozze e dai fianchi carnosì sa riscaldare un letto e un corpo di amante molto bene, ed è parecchio probabile che da quell'unione di carne si generi un essere vivente, reale, frutto di una passione consumata e non soltanto osservata da lontano.

Una cameriera d'albergo è anche una donna, dunque, mentre Marcenda non lo è, se non in proiezione, se non potenzialmente, se non all'interno della rinuncia e della distanza dalla sua stessa femminilità. Ed è proprio per questo che Reis non riesce a dimenticarla: Marcenda è funzionale alla sopravvivenza della sua vena poetica, alla sua dimensione trascendentale, che Lidia cameriera ha appiattito, messo da parte, smascherato in tutta la sua vanesia inutilità ai fini meramente esistenziali.

Ricardo Reis acabara de beber o café, e agora debatia consigo mesmo se sim ou não leria o poema que dedicara a Marcenda, aquele, Saudoso já deste verão que vejo, e quando enfim se decidira e principiava o movimento de levantar-se do sofá, Fernando Pessoa, com um sorriso sem alegria, pediu, Distraia-me, conte-me outros escândalos, então Ricardo Reis não precisou de escolher, de pensar muito, em três palavras anunciou- o maior deles, Vou ser pai. Fernando Pessoa olhou-o estupefacto, depois largou a rir, não acreditava, Você está a brincar comigo, e Ricardo Reis, um tanto formalizado, Não estou a brincar, aliás, não percebo esse espanto, se um homem vai para a cama com uma mulher, persistentemente, são muitas as probabilidades de virem a fazer um filho, foi o que aconteceu neste caso, Das duas, qual é a mãe; a sua Lídia ou a sua Marcenda, salvo se ainda há uma terceira mulher, com você tudo é possível, Não há terceira mulher, não casei com Marcenda, Ah, quer dizer que da sua Marcenda só poderia ter um filho se casasse com ela, F fácil concluir que sim, você sabe o que são as educações e as famílias, Uma criada não tem complicações, As vezes, Diz você muito bem, basta lembrar-nos do que dizia o Álvaro de Campos, que muitas vezes foi cómico às criadas de hotel, Não é nesse sentido, Então, qual, Uma criada de hotel também é uma mulher, Grande novidade, morrer e aprender, Você não conhece a Lídia, Falarei sempre com o maior respeito da mãe do seu filho, meu caro Reis, guardo em mim verdadeiros tesouros de veneração, e, como nunca fui pai, não precisei de

sujeitar esses sentimentos transcendentais ao aborrecido quotidiano, Deixe-se de ironias [...] ²⁵⁶.

Dopotutto, come dirà Pessoa, il quotidiano è *fastidioso*, e i *sentimenti trascendentali* ²⁵⁷ non andrebbero assoggettati a quest'ultimo: Reis, infatti, si trova in difficoltà e non pensa di sposare Lidia, né è sicuro di riconoscere il bambino, nonostante sappia che non farlo sarebbe una meschinità imperdonabile. Purtroppo, però, egli sente che il bambino non è suo, perché se la madre è una donna in carne ed ossa, e rivendica la sua fisicità senza dubbio alcuno, Reis considera se stesso come un puro accidente, come una necessità momentanea, come l'ultima protesi poetica di Fernando Pessoa: sente definitivamente di non aver nient'altro da fare adesso, dopo aver lasciato un prolungamento di sé visibile, se non aspettare la morte. Che fosse quello lo scopo ultimo del suo ritorno a Lisbona prima di morire? L'idea è destabilizzante, quasi oscena:

Não tenho trabalho nem me apetece procurá-lo, a minha vida passa-se entre a casa, o restaurante e um banco de jardim, é como se não tivesse mais nada que fazer que esperar a morte, Deixe vir a criança, Não depende de mim, e não me resolveria nada, sinto que essa criança não me pertence, Pensa que será outro o pai, Sei que o pai sou eu, a questão não é essa, a questão é que só a mãe existe de verdade, o pai é um acidente, Um acidente necessário, Sem dúvida, mas dispensável a partir da satisfação dessa necessidade, tão dispensável que poderia morrer logo a seguir, como o zângão ou como o louva-a-deus [...] ²⁵⁸.

²⁵⁶ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 233. Continua l'alterco tra Pessoa e Reis: il primo si mostra sarcastico alla notizia della paternità del dottore, che invece difende Lidia e il bambino, dicendo che una cameriera è prima di tutto una donna, e che avere un figlio è un rischio naturale probabile che corrono gli amanti. Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., pp. 313-314.

²⁵⁷ J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 131.

²⁵⁸ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 234. Reis sente di non poter dare più nulla né a Lidia, né a suo figlio: attende solo la morte, in

Reis confida poi a Pessoa di aver scritto un'ode per Marcenda, e vorrebbe leggergliela: Pessoa però rifiuta, poiché conosce lo stile delle *Odi* di Reis, e di innovativo ci sarebbe solamente il nome della donna, non più Lidia, poiché non è possibile continuare a usare il nome di una donna oramai rivelatasi in carne e ossa, ma Marcenda, con i medesimi contenuti dei tipici componimenti stoico-epicurei del dottore. È ora Marcenda la sola Lidia-Musa possibile²⁵⁹. La sostituzione si è compiuta: la Lidia cameriera ha schiacciato inconsapevolmente quella poetica, assorbendola in sé, annullandola. Tuttavia la poesia resiste, e si annida in un personaggio diverso, ma di simili attitudini. Un nome vale l'altro, quando si tratta di Muse incorporee, ed è questa una lezione tutta oraziana.

Não voltou a ter notícias de Marcenda, Nem uma palavra, eu é que escrevi, há dias, uns versos sobre ela, Duvido, Tem razão, são apenas uns versos em que o nome dela está, quer que lhos leia, Não, Porquê, Conheço os seus versos de cor e salteado, os feitos e os por fazer, novidade seria só o nome de Marcenda, e deixou de o ser [...] ²⁶⁰.

quanto sente se stesso esistere come un puro accidente, che dopo aver soddisfatto la necessità della procreazione può anche estinguersi come un parassita qualsiasi. Si avvicina il momento del distacco dalla vita di Reis, il momento della scelta della sua dipartita: “il problema è che solo la madre esiste davvero, il padre è un accidente, Un accidente necessario, Senza dubbio, ma dispensabile dopo aver soddisfatto a quella necessità, tanto dispensabile che potrebbe morire subito dopo, come il parassita o come la mantide”. Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 131.

²⁵⁹ A Marcenda Reis spedirà alcuni giorni dopo la sua poesia, conscio del fatto che la ragazza non lo riconoscerà come il mittente, non sapendo che costui è un poeta.

²⁶⁰ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit, p. 234. Pessoa non è interessato a leggere i nuovi versi di Reis, poiché sa che non sono tanto diversi da quelli che ha scritto in precedenza: la sola cosa che cambia è il nome, da Lidia a Marcenda, mentre il contenuto è pressoché il medesimo. Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 315.

Saramago gioca con l'ode effettivamente scritta da Reis, ed è qui presente uno degli elementi più affascinanti dell'intertestualità del romanzo di Saramago. L'ode viene composta all'interno del romanzo pensando a Marcenda: è un'ode in cui non compaiono effettivamente destinatari precisi, ma è presente un predicativo dell'oggetto particolarmente evocativo:

Saudoso já deste verão que vejo,
Lágrimas para as flores dele emprego
Na lembrança invertida
De quando hei-de perdê-las.
Transpostos os portais irreparáveis
De cada ano, me anticipo a sombra
Em que hei-de errar, sem flores,
No abismo rumoroso.
E colho a rosa porque a sorte manda.
Marcenda, guardo-a; murche-se comigo
Antes que com a curva
Diurna da ampla terra.²⁶¹
Trad.
Nostalgico già dell'estate che vedo,
lacrime per i suoi fiori verso
nel ricordo invertito
di quando li perderò.
Trasposti i cancelli irreparabili
di ogni anno, anticipo a me l'ombra
In cui errerò, senza fiori,
nell'abisso rumoroso.
Colgo la rosa ché il fato comanda.
Mentre sfiorisce, la serbo; con me appassisca
anziché con la diurna
curva dell'ampia terra²⁶².

²⁶¹ Testo pubblicato da Fernando Pessoa col nome di Ricardo Reis nella prima edizione della rivista *Athena*, nell'ottobre del 1924, pp. 19-24.

²⁶² Trad. di P. CECCUCCI, in F. PESSOA, *Un'affollata solitudine, poesie eteronime*, Bur, Milano 2012.

Dunque Marcenda compare, nel decimo verso, non come nome proprio bensì come predicativo dell'oggetto, che Saramago saggiamente trasforma in un vocativo. Marcenda – da *marcĕo*, *marces*, *marcĕre* = *marcire* –, è la donna che appassisce, sfiorisce, marcisce: il suo processo decompositivo è già iniziato con la paralisi alla sua mano, ella è una rosa che non dura che un giorno, che sta già sfiorendo, che sta già morendo. Consunta e notturna, Marcenda è destinata all'oscurità, è destinata a perire, a scomparire dalla vita del poeta, rinunciando definitivamente all'amore platonico che li legava: lì dove la cameriera Lidia è giorno, luce, potenza vivifica della carne, Marcenda è una Musa indiretta che muore assieme al giorno breve e alla felicità che sfugge²⁶³.

La guerra frattanto imperversa, i morti aumentano, le paure si moltiplicano assieme agli elementi d'instabilità interiore: Lidia comincia a essere insoddisfatta di quel rapporto non alla pari, non vuole più fare la cameriera dell'uomo che dovrebbe amarla e da cui aspetta un figlio, e le sue lacrime rilevano il senso di nullità che prova. Prima di andare via dalla casa del dottore, dopo aver terminato le pulizie, guarda Reis che dorme e lo trova invecchiato, poi promette a se stessa di non tornare più in quel luogo. Lidia è determinata, è pienamente consapevole che il suo ruolo all'interno di quella buffa vicenda esistenziale del dottore sta per esaurirsi, e in qualche modo avverte che l'epilogo di tutte le cose è vicino, e che il futuro lo porta in grembo, e solo di lui deve occuparsi. Lidia però allo stesso tempo soffre, soffre per quell'amore impossibile da realizzarsi pienamente, e sente che la sua verità individuale va in direzione opposta rispetto alla

²⁶³ Cfr. L. STEGAGNO PICCHIO, *José Saramago: istantanee per un ritratto*, op.cit., p. 53.

verità sociale del suo tempo, a cui si sente vincolata e dalla quale si sente ferita²⁶⁴. Nonostante ciò, ella sceglierà sempre e solo la vita, e non penserà mai né di uccidere il figlio che porta in grembo, né di morire come farà Ricardo Reis²⁶⁵.

Depois, na cozinha, enquanto lava a louça suja acumulada, desatam-se-lhe as lágrimas, pela primeira vez pergunta a si mesma o que vem fazer a esta casa, ser a criada do senhor doutor, a mulher-a-dias, nem sequer a amante, porque há igualdade nesta palavra, amante, amante, tanto faz macho como fêmea, e eles não são iguais, e então já não sabe se chora pelos mortos de Badajoz, se por esta morte sua que é sentir-se nada.

[...]

Quando Lídia, concluídos os seus trabalhos domésticos, entrou no escritório, Ricardo Reis tinha o livro fechado sobre os joelhos. Parecia dormir. Assim exposto, um homem quase velho. Olhou-o como se fosse um estranho, depois, sem rumor, saiu. Vai a pensar, Não volta mais, mas a certeza não tem²⁶⁶.

Tuttavia Lidia tornerà un'ultima volta. Cercherà anche di giustificare la sua assenza in modo rocambolesco, finendo per ammettere di sentirsi stanca di quella vita. Osservando Reis lo troverà invecchiato. Lui è indebolito, fragile, dice a Lidia *mi sei mancata*²⁶⁷, Lidia s'intenerisce, ma comincia a piangere: suo fratello Daniel, imbarcato sulla nave Alfonso de Albuquerque, membro della marina militare, è rientrato da Alicante, un porto ancora in mano al governo spagnolo,

²⁶⁴ T. C. CERDEIRA DA SILVA, *José Saramago. Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, op.cit., p. 189.

²⁶⁵ B. JURSIĆ, *As personagens femininas em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 7.

²⁶⁶ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 254. Il ruolo di Reis nella vita di Lidia si avvia a una netta e triste conclusione: "Quando Lídia, finite le sue faccende domestiche, tornò nello studio, Ricardo Reis aveva il libro chiuso sulle ginocchia. Sembrava dormisse. In questa posa è un uomo quasi vecchio. Lo guardò come se fosse un estraneo, poi, senza far rumore, se ne andò. Sta pensando, Non torno più, ma la certezza non ce l'ha." Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 341.

²⁶⁷ J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 352.

con tutto l'equipaggio, e ha intenzione di ribellarsi assieme ad altre navi vicine. L'idea è di prendere il mare raggiungendo l'isola di Angra do Heroísmo, liberare i prigionieri politici e aspettare che avvenga una sommossa: in caso ciò non si verifichi, proseguire per la Spagna unendosi al governo. Tutto ciò è molto rischioso giacché le navi non riusciranno neanche a uscire dal porto: Lidia sa che il fratello si è praticamente condannato a morte da solo, e non riesce a non dolersene. Tra Lidia e il dottore solo un breve bacio di consolazione stavolta, nel quale si perdonano gemiti di piacere e dispiacere: probabilmente non sono consapevoli del fatto che quello sarà il loro ultimo bacio. Se Lidia seguisse Reis al cimitero potrebbe ancora una volta ribaltare il suo ruolo rispetto alle *Odi*, rigettare la vita e assumere la forma incorporea della Musa, cantata ma impersonale e inesistente. Invece Lidia opta per un cammino sicuramente più complesso ed esigente, che è quello della vita normale, con tutte le sue amarezze e le sue difficoltà, con tutti i suoi ostacoli e le sue preoccupazioni: in questo modo scriverà le pagine del libro della sua vita e non quelle di un'altra persona, che nemmeno esiste. Lei è la sola vera autrice del proprio destino e anche se il fratello sarà vittima della situazione storica di quel tempo, la sua morte non sarà vana: al contrario, il suo martirio sarà fecondo, perché aprirà la strada a un percorso tortuoso ma vincente verso la conquista di un futuro migliore per il Portogallo²⁶⁸.

Não volto aqui, dissera Lídia, e é ela quem neste momento bate à porta. Traz no bolso a chave da casa, mas não se serve dela, tem os seus melindres, disse que não

²⁶⁸ B. JURŠIĆ, *As personagens femininas em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 7.

voltaria, mal parecia agora meter a chave à porta como em casa sua, que nunca foi, hoje ainda menos, se esta palavra nunca admite redução, admitamo-la nós, que das palavras não conhecemos o último destino. Ricardo Reis foi abrir, disfarçou a surpresa, e como Lídia se mostrava hesitante, se entraria no quarto, se iria para a cozinha, decidiu passar ao escritório, ela que o seguisse, se quisesse. Lídia tem os olhos vermelhos e inchados, talvez depois de grande luta com o seu nascente amor de mãe tenha acabado por resolver fazer o desmancho, pela expressão da cara não parece ser causa do desgosto ter caído Irun e estar cercado San Sebastian. Ela diz, Desculpe, senhor doutor, não tenho podido vir, mas quase sem transição emendou, Não foi por isso, pensei que já não lhe fazia falta, tornou a emendar, Sentia-me cansada desta vida, e tendo dito ficou à espera, pela primeira vez olhou de frente para Ricardo Reis, achou-o com um ar envelhecido, estará doente, Tens-me feito falta, disse ele, e calou-se, dissera tudo o que havia para dizer. Lídia deu dois passos para a porta, irá ao quarto fazer a cama, irá à cozinha lavar a louça, irá ao tanque pôr a roupa em sabão, mas não foi para isto que veio, ainda que tudo isto venha a fazer, mais tarde. Ricardo Reis percebe que há outras razões, pergunta, Por que é que não te sentas, e depois, Conta-me o que se passa, então Lídia começa a chorar baixinho, É por causa do menino, pergunta ele, e ela acena que não, lança-lhe mesmo, em meio das lágrimas, um olhar repreensivo, finalmente desabafa, É por causa do meu irmão. Ricardo Reis lembra-se de que o Afonso de Albuquerque regressou de Alicante, porto que ainda está em poder do governo espanhol, soma dois e dois e acha que são quatro, O teu irmão desertou, ficou em Espanha, O meu irmão veio com o barco, Então, Vai ser uma desgraça, uma desgraça, Ó criatura, não sei de que estás a falar, explica-te por claro, É que, interrompeu-se para enxugar os olhos e assoar-se, é que os barcos vão revoltar-se, sair para o mar, Quem to disse, Foi o Daniel em grande segredo, mas eu não consigo guardar este peso para mim, tinha de desabafar com uma pessoa de confiança, pensei no senhor doutor, em quem mais havia de pensar, não tenho ninguém, a minha mãe não pode nem sonhar. Ricardo Reis espanta-se por não reconhecer em si nenhum sentimento, talvez isto é que seja o destino, sabermos o que vai acontecer, sabermos que não há nada que o possa evitar, e ficarmos quietos, olhando, como puros observadores do espectáculo do mundo, ao tempo que imaginamos que este será também o nosso último olhar, porque com o mesmo mundo acabaremos, Tens a certeza, perguntou, mas disse-o somente porque é costume dar a nossa cobardia ao destino essa última oportunidade de voltar atrás, de arrepender-se. Ela acenou que sim, chorosa, esperando pelas perguntas apropriadas, aquelas a que só podem ser dadas respostas directas, se possível um sim ou um não, mas trata-se de proeza que está acima das humanas capacidades. Na falta, sirva-nos, por exemplo, Qual é a intenção deles, com certeza não contam sair para o mar acreditando que será bastante para fazer cair o governo, A ideia é ir para Angra do Heroísmo, libertar os presos políticos, tomar posse da ilha, e esperar que haja levantamentos

aqui, E se não os houver, Se não houver, seguem para Espanha, vão juntar-se ao governo de lá, É uma rematada loucura, nem conseguirão sair a barra, Foi o que eu disse ao meu irmão, mas eles não dão ouvidos a ninguém, Para quando será isso, Não sei, ele não mo disse, é um destes dias, E os barcos, quais são os barcos, É o Afonso de Albuquerque, mais o Dão e o Bartolomeu Dias, É uma loucura, repete Ricardo Reis, mas já não pensa na conspiração que com tanta simplicidade lhe foi descoberta. Recorda-se, sim, do dia da sua chegada a Lisboa, os contratorpedeiros na doca, as bandeiras molhadas como trapos pingões, as obras mortas pintadas de morte-cinza, O Dão é aquele mais perto, dissera o bagageiro, e agora o Dão vai sair para o mar, em rebeldia, deu por si Ricardo Reis a inspirar fundo, como se ele próprio fosse na proa do barco, recebendo em cheio na cara o vento salgado, a amarga espuma. Tornou a dizer, É uma loucura, mas é a própria voz que desmente as palavras, há nela um tom que parece de esperança, foi ilusão nossa, seria absurdo, não sendo esperança sua, Enfim, talvez tudo venha a correr bem, sabe-se lá se não acabarão por pôr de parte o projecto, e se teimarem talvez consigam chegar a Angra, veremos o que acontece, e tu não chores mais, lágrimas não adiantam, porventura mudarão de ideias, Não mudam, não, o senhor doutor não os conhece, tão certo como chamar-me eu Lídia. Ter dito o seu próprio nome chamou-a ao cumprimento dos deveres, hoje não lhe posso arrumar a casa, tenho de ir a correr para o hotel, foi só o tempo de desabafar, talvez nem tenham dado pela minha falta, Não te posso ajudar em nada, Eles é que vão precisar de ajuda, com tanto rio para navegar antes de passarem a barra, o que mais lhe peço, por alma de todos os seus, é que não conte nada a ninguém, guarde-me este segredo que eu não fui capaz de calar só para mim, Fica descansada, que a minha boca não se abrirá. Não se abriu a boca, mas descerraram-se os lábios, o suficiente para um beijo de consolação, e Lídia gemeu, porém da mágoa que tem, embora não fosse impossível encontrar nesse gemido um outro som profundo, nós, humanos, é assim que somos, sentimos tudo ao mesmo tempo²⁶⁹.

La nave come previsto affonda, e Reis si lascia andare a un pianto disperato, quasi da infante nella sua totale tristezza, dopo essersi buttato sul letto e aver nascosto gli occhi con gli avambracci; poco

²⁶⁹ J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., pp. 260-262. Emblematica la scena finale dell'ultimo bacio tra Reis e Lidia, un bacio di addio e di consolazione, un bacio di dispiacere, per la prima volta, e non di piacere: "La bocca non si aprí ma si schiusero le labbra, il minimo per un bacio di consolazione, e Lídia gemette, ma per il dispiacere, benché non fosse impossibile trovare in quel gemito un altro suono profondo, noi, esseri umani, siamo così, sentiamo tutto contemporaneamente." Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., p. 352.

dopo esce e si reca all'Hotel Bragança, in cerca di Lidia, ma non la trova. Così torna a casa. Sente bussare alla porta, crede che sia Lidia, invece è Fernando Pessoa. L'ora è giunta, inevitabile. Un orologio che non c'era mai stato scocca. Fernando Pessoa annuncia che il suo tempo è giunto alla fine, Ricardo Reis sceglie di seguirlo: non può fare altrimenti. Non prende con sé il cappello, ma la copia del libro che sta leggendo, *The god of the Labyrunth*²⁷⁰. Sa che dovrebbe aspettare Lidia, ma sa anche che non potrebbe comunque più esserle utile in alcun modo; ora vivere è compito di colei che ha sempre vissuto, e della creatura che porta in grembo, traccia visibile del suo passaggio fantasma sulla terra, oltre che nella letteratura²⁷¹.

Lídia não estava à espera nem havia sinal de que tivesse passado. É quase noite.

Diz jornal que os presos foram levados primeiro para o Governo Civil, depois para a Mitra, que os mortos, alguns por identificar, se encontram no necrotério. Lídia andarà procura do irmão, ou está em casa da mãe, chorando babas o grande e irreparável desgosto. Então bateram à porta. Ricardo Reis correu, foi abri já prontos os braços para recolher a lacrimosa mulher afinal era Fernando Pessoa, Ah, é você, Esperava outra pessoa, Se sabe o que aconteceu, deve calcular que sim creio ter-lhe dito um dia que a Lídia tinha um irmão na Marinha, Morreu, Morreu. Estavam no quarto, Fernando Pessoa sentado aos pés da cama, Ricardo

²⁷⁰ Il titolo di questo libro è il medesimo citato in un racconto di Borges inserito nell'opera *Finzioni*: ecco un altro importante indizio, un po' occulto, del referente estetico di riscrittura e di intertestualità cui Saramago si ispira per la sua costruzione narrativa, ossia Jorge Luis Borges, evocato dalla rotta Londra-Buenos Aires, metonimia della doppia origine dello scrittore argentino. Nel corso del romanzo questo elemento viene appunto confermato dal titolo del libro letto da Ricardo Reis: *The god oh the Labyrinth* è un romanzo poliziesco recensito da Borges, ma della cui reale esistenza non si hanno prove. Questo è un esempio chiaro e particolarmente evocativo di intertestualità e riscrittura. Cfr. R. DE MARCO, *Saramagico, Elementi e funzioni del fantastico nel romanzo filosofico di José Saramago*, op.cit., p. 42. Sul rapporto Samarago-Pessoa-Borges vd. A. SCHWARTZ, A. PÉCORÀ, *O abismo invertido: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago*, Editora Globo, Porto Alegre 2004.

²⁷¹ L. DE SOUSA REBELO, *O ano da morte de Ricardo Reis*, «Colóquio/Letras», n. 88, novembre 1985, pp. 144-148.

Reis numa choradeira. Anoitecera por completo. Meia hora passou assim ouviram-se as pancadas de um relógio no andar de cima. É estranho, pensou Ricardo Reis, não me lembrava deste relógio, ou esqueci-me dele depois de o ter ouvido pela primeira vez. Fernando Pessoa tinha as mãos sobre o joelho, os dedos entrelaçados, estava de cabeça baixa. Sem se mexer, disse, Vim cá para lhe dizer que não tornaremos a ver-nos, Porquê, O meu tempo. chegou ao fim, lembra-me de eu lhe ter dito que só tinha para uns meses, Lembro-me. Pois é isso, acabaram-se. Ricardo Reis subiu o nó da gravata, levantou-se, vestiu o casaco. Foi à mesa-de-cabeceira buscar *The god of the labyrinth*, meteu-o debaixo do braço, Então vamos, disse, Para onde é que você vai, Vou consigo, Devia ficar aqui, à espera da Lídia, Eu sei que devia, Para a consolar do desgosto de ter ficado sem o irmão, Não lhe posso valer, E esse livro, para que é, Apesar do tempo que tive, não cheguei a acabar de lê-lo, Não irá ter tempo, Terei o tempo todo, Engana-se, a leitura é a primeira virtude que se perde, lembra-se. Ricardo Reis abriu o livro, viu uns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja, Já me custa ler, disse, mas mesmo assim vou levá-lo, Para quê, Deixo o mundo aliviado de um enigma. Saíram de casa, Fernando Pessoa ainda observou, Você não trouxe chapéu, Melhor da que eu sabe que não se usa lá. Estavam no passeio do jardim, olhavam as luzes pálidas do rio, a sombra ameaçadora dos montes. Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis. O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera²⁷².

La morte, per Reis, è dunque la sola strada possibile. Dopo aver cercato invano Lidia e non averla trovata, Reis riflette sullo *spettacolo del mondo*²⁷³ di cui il saggio avrebbe dovuto, secondo quanto da lui stesso scritto, accontentarsi: guerra, morte, sentimenti strozzati,

²⁷² J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., pp. 268-269. Lidia è scomparsa, si è fatto buio, i prigionieri sono stati ammazzati. Reis apre la porta a Pessoa, sperando di trovare la donna. Restano insieme in silenzio per mezz'ora, dopodiché Pessoa comunica a Reis che il suo tempo da fantasma è terminato. Reis indossa la giacca e sceglie di seguire Pessoa, che credeva invece di dover affrontare quel suo ultimo viaggio da solo (“Dovresti restare qui, ad aspettare Lídia, Lo so che dovrei, Per consolarla del dispiacere di aver perduto il fratello, Non le posso essere utile”). Il romanzo si conclude, come già anticipato, con una citazione di Luís de Camões (“Qui, dove il mare è finito e la terra attende”). Trad. J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, op.cit., pp. 359-361.

²⁷³ “Saggio è colui che si accontenta dello spettacolo del mondo”, è citazione dello stesso Ricardo Reis, da Saramago inserita in epigrafe al romanzo, con chiaro intento intertestuale, ironico e critico.

irrealizzati e irrealizzabili, miseria dell'essere umano, assenza di moralità nella storia. La morte è di gran lunga preferibile, ora che gli dèi sono andati via, ora che il suo credo poetico e filosofico si è sconfessato da solo, con l'aiuto di una donna che per beffa del destino porta lo stesso nome di un mero ectoplasma poetico. Il medico epicureo che ha trascorso la sua intera vita a non scegliere, adesso viene messo di fronte alla più radicale delle decisioni, e la affronta con l'atteggiamento di chi ha vissuto una vita intera in soli nove mesi e può dire se ne valga o meno la pena²⁷⁴. Dopotutto, dal romanzo emerge chiaramente che Saramago è stato fortemente critico nei suoi confronti: il non aver agito e l'esser rimasto a ogni modo inerme dinanzi alle imminenti catastrofi della guerra e delle stragi è un atteggiamento imperdonabile, così come l'aver rinunciato ad amare consapevolmente e totalmente Lidia, sebbene fosse una cameriera²⁷⁵. La morte è l'unica via, l'ultimo annullamento di un personaggio che, in realtà, non è mai esistito, se non nella mente di Fernando Pessoa e nelle fantasie di José Saramago²⁷⁶. Reis perde così la possibilità di essere un personaggio reale e indipendente: Lidia era il suo legame unico col mondo, con la vita reale, ma Reis non sa approfittare fino in fondo di questa opportunità, poiché non ne ha la forza e per lui risulta essere più facile continuare a essere per sempre un sogno, un'allucinazione. Il futuro terrorizza Reis, mentre Lidia, con la sua gravidanza, si concede alla speranza di un futuro migliore, fecondo,

²⁷⁴ Cfr. N. GARZA SALDÍVAR, *Por una ética de la mirada (La novela oblicua de José Saramago)*, Universidad autónoma de Coahuila, Saltillo 2010, p. 105.

²⁷⁵ Sulla psicoanalisi dei personaggi di Saramago vd. J. MARTINHO, *Pessoa e a psicanálise*, Almedina, Coimbra 2001.

²⁷⁶ Cfr. M. I. RAMALHO SOUSA SANTO, *Atlantic Poets: Fernando Pessoa's Turn in Anglo-American Modernism*, University Press of New England, One Court St., Lebanon, NH 2003, pp. 9-10.

possibile, e sceglie di vivere senza il dottore. Sono le persone che lottano con semplicità e coerenza, e non i fantasmi abulici, che costruiscono il domani di un Paese, dell'umanità. I morti non possono costruire il mondo presente, né quello futuro, mentre i vivi, rischiando giorno dopo giorno di soccombere, con disperata perseveranza permettono al domani di sorgere con maggiore speranza²⁷⁷.

²⁷⁷ B. JURSIĆ, *As personagens femininas em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op.cit., p. 7.

Capitolo IV

Lina-Lidia: una Musa in forma di donna

IV.1 Lina-Lidia e Giosue: un amore vissuto e ispirato

Giosue Carducci è il primo poeta che, oltre a scrivere di Lidia, riprendendo i suoi tratti classici e reinterprelandoli alla luce delle esigenze di un contesto storico-letterario quale la metà dell'800, gode del privilegio di viverla concretamente, come creatura ispiratrice d'amore e di versi, poiché nel 1872 viene travolto da una passione incontrollabile per una donna di nome Carolina Cristofori Piva, che lui ribattezzerà Lidia all'interno delle *Odi Barbare*. I convegni d'amore tra i due amanti, durante i sei anni della loro intensa relazione, non supereranno la dozzina: per questo motivo si ritiene che la loro storia d'amore sia in qualche modo più pensata che agita²⁷⁸, poiché da essa Carducci ha tratto ispirazione per una notevole quantità di composizioni poetiche e, per questo, più vagheggiata che realmente vissuta. I pochi contatti fisici tra i due sono, naturalmente, gonfi di magniloquenza, e a loro viene attribuito dal poeta un valore sentimentale che forse, in fondo, non hanno. Tuttavia è un dato di fatto che Lidia, attraverso la vita e la penna di Giosue Carducci assuma un corpo e vesta degli abiti reali, sebbene questi forse si allontanino, nella trasposizione poetica, dalle peculiarità della Lidia per cui, e di cui, Carducci compone²⁷⁹.

La loro storia d'amore viene puntualmente descritta attraverso la testimonianza di un carteggio fitto, che è bene analizzare per comprendere i meccanismi di una relazione e per entrare nel privato di una donna misteriosa che non svelerà mai del tutto le sue carte e che

²⁷⁸ Cfr. P. DI STEFANO, *Il desiderio di Carducci per Lidia «Abruzzo e non mi dà pace»*, in «Corriere della Sera», 23 agosto 2011.

²⁷⁹ Ibid.

porterà il nome di Lidia, e per tale ragione, oltre che per le poesie a lei dedicate, si inserirà nella tradizione letteraria. Certamente la Lidia di Carducci è una Lidia scissa: c'è, infatti, la Lidia poetica, che trae immediata ispirazione dalla Carolina-Lidia reale, ma che da lei si allontana parzialmente tramite l'artificio poetico – assumendo di volta in volta funzioni diverse – e c'è la Carolina-Lidia reale, che è cosa altra dai versi a lei ispirati, e che è autrice scaltra e innamorata delle lettere che di seguito saranno oggetto di analisi. Carducci vive una sintesi tra la Lidia del verso e la Lidia della carne, non priva di contraddizioni e non sempre riuscita, ma fondata su un nesso carsico incontestabile tra amore vissuto e amore cantato. Sebbene ci siano differenze profonde tra i due piani – com'è inevitabile che sia quando si parla di vita e di letteratura – il personaggio qui coincide con la persona, e la persona coincide con il personaggio che le viene attribuito.

È impossibile scindere i testi a Lina dedicati e l'epistolario privato dei due amanti – che molto spesso si è rivelato fondamentale per l'esegesi dei testi carducciani – dall'attività poetica e dall'impegno civile di Carducci: è noto che l'autore il più delle volte, anche all'interno dello stesso componimento, si muova in direzioni diverse e molteplici, intrecciando continuamente motivi lirici, polemici, e utilizzando a tal fine registri stilistici contrastanti con l'utilizzo di recuperi, sovrapposizioni, riprese. Lina diventa così un punto di vista da cui osservare l'opera carducciana, al fine di rivelarne altre trame sottese a quelle già note. Complesse sono le suggestioni che si attivano nella poesia di Carducci a partire dagli eventi della sua vita privata: i lutti familiari, ad esempio, gli ispirano liriche dettate dalle memorie

letterarie di autori quali Virgilio, Catullo, Foscolo²⁸⁰. Tutto questo in parallelo è verificabile nell'epistolario privato, la cui Edizione Nazionale viene pubblicata da Zanichelli (Bologna, 1938-1968) in 22 volumi, e che, di fatto, rappresenta un vero e proprio controcanto, soprattutto nel caso di Lina-Lidia, figura della tensione e della fusione tra vita e poesia, alla quale il poeta non confida solamente le ragioni e le fasi compositive delle liriche a lei dedicate, ma anche le sue teorizzazioni politiche e letterarie di vario genere²⁸¹. Lidia diventa così la custode dei sentimenti pubblici e privati del poeta, anche quando nel 1872 egli matura una svolta poetica, ricorrendo alla vitalità delle origini, al culto delle memorie storiche e a un nuovo vigore descrittivo²⁸² e allontanandosi parzialmente dal vasto ciclo di vagheggiamento della perfezione greca, culminato nelle *Primavere elleniche*. A lei parlò anche della sua maturata attitudine alla rievocazione della gloria passata, alla malinconia di certi luoghi come Bologna o la Maremma, all'uso del tratto agreste e bucolico (si pensi all'"asin bigio" di *Davanti San Guido*²⁸³), non perdendo occasione per ribadire insistentemente la novità della sua poesia (a Lina, il 17 maggio 1874 Carducci scrive: *io credo che dirai un'altra volta, che,*

²⁸⁰ Cfr. G. CARDUCCI, *Poesie*, introduzione di W. SPAGGIARI, Feltrinelli, Milano 2010, p. V.

²⁸¹ A Carolina Cristofori Piva, ad esempio, il 31 maggio 1872 Carducci confidava le sue riserve sul "santo impero" teorizzato da Dante, definito "monarchista arrabbiato e furioso teologo", contro il favore dell'esegesi risorgimentale e post-unitaria.

²⁸² A Carolina Cristofori Piva, l'11 febbraio 1873 Carducci scrive: "d'ora innanzi la poesia per me sarà riflessione se non memoria soltanto. Ho trentasei anni, e il peso di molti dolori e disinganni sul cuore, e veggio le più nobili idee le più divine speranze fuggire e sento freddo per l'aere di febbraio e fruscio della candida ala della musa che s'invola. Addio alla gioventù e alla gloria, ma non all'arte che coltiverò sempre riverente e adorerò nei grandi esemplari, ma non al dovere per cui combatterò fin che vita mi basti". Cfr. G. CARDUCCI, *Poesie*, introduzione di W. SPAGGIARI, op.cit., p.VIII.

²⁸³ Ivi, p. X.

*dopo Foscolo, io sono da vero l'ultimo figlio de' poeti eolii*²⁸⁴). È indubbio che la Piva sia stata per Carducci un punto di riferimento fondamentale non soltanto dal punto di vista amoroso, ma anche per la ricostruzione delle fasi della produzione poetica dell'autore, e per l'interpretazione dei singoli testi: questi sono i motivi per cui l'epistolario dei due amanti resta il più vivo, arguto e appassionato della nostra letteratura.

È questa già una testimonianza sufficiente del fatto che Carducci non fu solo il poeta ufficiale dello Stato italiano, sollecitandone la tromba storica, patriottica, ammonitoria e pedagogica; pur essendo stato consegnato alquanto imbalsamato alle celebrazioni crociane e alle storie letterarie (col successivo rigetto), Carducci è stato difatti molto meno uniforme, quieto e compatto di quanto sembra. Nell'amore per l'Ellade e per la sua Musa, ad esempio, il poeta reagisce alla frustrazione e al disinganno proprio delle generazioni post-risorgimentali di fronte ai gravosi problemi, alla mediocrità e alle contraddizioni del povero Stato unitario, deludente rispetto alle speranze risorgimentali²⁸⁵. Carducci concepisce la poesia come atto eroico, e sente sicuramente su di sé il compito di essere un creatore di modelli per la nazione: a essa offre, infatti, un sogno splendido e irrealizzabile che si scontra con la volgarità e la viltà dei suoi tempi, un amore libero e ideale contro i precetti del matrimonio borghese. Questo conforto e questa gratificazione Carducci cerca di applicarlo anche a se stesso e alle sue sfortunate vicende private: inserire l'amante Lina in un contesto arcadico, emendato da qualunque

²⁸⁴ Ibid.

²⁸⁵ Cfr. G. CARDUCCI, *Poesie*, introduzione di G. B. SQUAROTTI, Garzanti, Milano 2015, p. IX.

coinvolgimento passionale di torbida natura, significa allontanarsi da una realtà sordida che il poeta rifiutava *in toto*. C'è, comunque, una netta dissonanza tra la poesia amorosa per Lidia (dove l'amore viene trascritto in termini mitico-eroici) e le lettere a Lina (con le dovute eccezioni, come si vedrà): l'eterno contrasto poesia-vita vive pertanto una tensione irrisolta, e lì dove la creatura poetica Lidia brilla di luce propria in un contesto mitico e idillico, completamente snaturato dalla realtà, Carolina Piva svolge il ruolo di amante e di confidente del poeta, che a lei comunica ogni evoluzione dei suoi stessi testi poetici, esponendone dettagliatamente la genesi²⁸⁶. È questo il punto in cui le due Lidia si toccano, si sfiorano, tentano una fusione impossibile ma in ogni caso pensata, voluta, bramata da un Carducci sempre più disilluso e immerso nei suoi sogni d'amore e di gloria antichi.

²⁸⁶ Ivi, p. XX.

IV.2 L'epistolario

Nel 1870 due eventi stravolsero la vita interiore del poeta Giosue Carducci: la morte della madre, avvenuta il 3 febbraio, e quella del figliolletto Dante, di soli tre anni, a cui dedicherà *Pianto Antico*, il 9 novembre. Tali sconvolgimenti sconquassarono la famiglia Carducci, e provocarono un vuoto nel poeta che egli cercò di colmare in altri modi, inseguendo una nuova, sconosciuta gioia che potesse fargli da fonte d'ispirazione novella²⁸⁷. Fu la marchesa Colombi, autrice di un romanzo intitolato *Un matrimonio in provincia*, al secolo Maria Antonietta Torriani, futura moglie del fondatore del *Corriere della Sera*, Eugenio Torelli Viollier, a rendere propizio un nuovo amore per Carducci.

A fine aprile del 1871 la Torriani, insieme ad Anna Maria Mozzoni, apostolo della massoneria e del profemminismo lombardo, desideravano ardentemente conoscere Carducci, e per raggiungere lo scopo la Colombo sedusse due suoi amici cari, il Panzacchi e il Belluzzi, strappandogli la promessa di una dedica da Giosue. Rientrata da Milano, Maria Antonietta raccontò tutto alla sua amica Carolina Cristofori Piva, futura amante e futura Lidia del poeta. Carolina aveva a quel tempo trentaquattro anni, era mantovana di nascita, ma milanese d'educazione: suo padre era un noto medico, direttore degli ospedali di Mantova, Milano e Padova. A venticinque anni la giovane donna aveva sposato il colonnello futuro generale di brigata Domenico Piva, uno dei Mille. Nel capoluogo lombardo era un'assidua frequentatrice del celebre salotto letterario della contessa

²⁸⁷ Cfr. M. SAPONARO, *Carducci, con 23 ritratti e due lettere autografe*, Garzanti, Milano 1944, p. 5.

Clarina Maffei. Era una donna molto colta e intelligente, conosceva l'inglese e il tedesco, aveva numerosi ambizioni ed era consapevole del proprio fascino²⁸⁸.

Carolina scrisse la sua prima lettera a Carducci nel giorno del suo genetliaco, il 27 luglio, allegando un suo ritratto fascinoso e un suo sonetto, composto accuratamente alla maniera carducciana. La lettera recitava così:

Eccole un ritrattino della complice di Maria, complice solo per una quinta parte, perché non c'è di mio che il primo sonetto. Io certo non mi attendevo che quel parto scellerato di una musa ben poco e male esercitata incontrasse così benevolo plauso dal più grande tra i poeti viventi (ed è poco) ma da uno che è grandissimo anche al cospetto del passato e lo sarà sempre. Io dunque che di modestia non me n'intendo, senza pensare ad altro ho l'animo che nuota nei godimenti della superbia, e da Maria mi sono fatte cedere le Sue righe al Belluzzi per confortarmi ogni volta che qualcheduno osasse di sospettare che sono un po' bestia, e per incoraggiarmi, se mai mi balenasse l'idea di tradire una seconda volta le muse. È inutile che io Le dica, come avvezza a non lasciar mai nulla a metà, mi sono abbandonata con delirio alla lettura de' Suoi bei versi, e spesso ho baciato anche il libro, parendomi che non bastasse d'averlo impresso nella memoria. Con tutto questo, veggia stranezza! io non ho punto desiderio di conoscere d'avvicino un uomo dichiarato grande, e maledico il Bargani, che avendo turbato la pace delle reliquie foscoliane, mi abbia obbligata a considerare gli avanzi delle basette ammuffite di colui, che la mia immaginazione e il mio cuore avevano vestito di forme non mortali, e che a me pare divino anche quando brandisce il flagello sibilante sulle spalle nude della contessa Arese, tremila volta infedele.

Sono un po' lunga per una prima visita; mi accommiato dunque inchinandomi e stringendo la mano al poeta:

Carolina Cristofori Piva

Il poeta le rispose solamente il 30, inviandole una copia dell'ode *Per il trasporto delle reliquie di Ugo Foscolo in Santa Croce*, poeta di cui

²⁸⁸ Cfr. G. D. BONINO a c. di, G. CARDUCCI, *Amarti è odiarti, Lettere a Lidia 1872-1878*, Salerno editrice, Roma 2010, pp. 7-8.

Carolina era fervente ammiratrice, e fu da prima un po' sostenuto ma gentilissimo, e anche incoraggiante. La donna replicò con lettere sempre più espansive e chiedeva dei versi nuovi, solo per lei: così Carducci le mandò quattro mesi dopo, il 20 novembre, il manoscritto del *Canto dell'Italia che va in Campidoglio*. In cambio egli le chiese di continuare la loro gradevole e costruttiva corrispondenza: provava un piacere nuovo a leggere queste lettere di donna, che gli aprivano uno spiraglio su un mondo inesplorato²⁸⁹.

Ben presto la confidenza tra i due si fece maggiore, e Lina riuscì con carezzevole ingegno e malizia disincantata a occupare cuore e mente di Carducci: per conquistare la fiducia di sua moglie, gli mandò un regalo per la signora Elvira, un prezioso ventaglio racchiuso in un cofanetto.

L'uomo ingenuo rimase incantato. E iniziò a risponderle immediatamente, lasciando la corrispondenza con i vecchi amici per scrivere all'amica nuova. Pur tra il riservato e l'evasivo si lasciava andare alle confidenze e alle curiosità. Gli piaceva naturalmente anche il ritratto della donna, bella di una bellezza accesa e febbrile. E più di tutto gli piaceva il mistero di cui la distanza avvolgeva l'apparizione, la vaghezza di quel nuovo affetto nascente nella sua vita da uno scambio di lettere, la magia dell'ignoto, la malinconia che gli scendeva dolcissima nel cuore e le fantasie poetiche che da quella malinconia sorgevano²⁹⁰. Carducci le scriveva:

Sono solo, vivo e penso solo. Tutto quel che vedo, tutto quel che sento, qui intorno a me, mi è cagione di noia e di sdegno, e sempre più mi allontanano dall'ideale...

²⁸⁹ Ivi, p. 9.

²⁹⁰ Ibid.

Addio alla gioventù e alla gloria, ma non all'arte che coltiverò sempre riverente e adorerò nei grandi esemplari, ma non al dovere per cui combatterò finché vita mi basti. E a voi addio, ma sol per poco, mia cara e nobile amica, che amate e consolate i poeti da lontano...

Forse se udissi voi, e vi vedessi a dire i miei versi, i miei versi d'una volta, chi sa che lo spirito eolio non si ridestasse almeno nel canto del cigno! Ma no, non voglio venire a Milano. Addio, mia dolce signora. Ai credenti i credenti di cuore sogliono raccomandare gli uni agli altri di ricordarsi continuamente nelle loro orazioni. Io vi prego di ricordarvi di me nei vostri momenti felici, nei momenti d'entusiasmo e d'amore, a vedere se per grazia vostra il sorriso delle Camene mi riconfortasse...

I loro incontri fisici d'amore, sebbene rari, si rivelarono di fondamentale importanza per la struttura sentimentale di una relazione che permetterà al poeta di creare la sua personale Lidia e di dedicare a lei numerosi componimenti, tra i più felici della sua produzione. La prima volta si videro in un caffè di Bologna, durante una sera fredda e nebbiosa, il 9 aprile 1872. Lina era già stata a Bologna l'8 aprile, per ascoltare Panzacchi – con il quale probabilmente flirtava, e che sarà uno dei principali motivi della gelosia dello stesso Carducci – a una conferenza su Wagner. Anche Carducci aveva partecipato a quell'evento, ma i due non ebbero contatti. Tuttavia, all'indomani di quel convegno Carducci spedì a Lina le prime strofe della seconda *Primavera ellenica*, la *Dorica*. In questo modo si apriva uno degli epistolari più famosi dell'800 italiano, e da questo punto in poi Lidia diventerà non solo una donna fatta di sensi, ma anche una donna veramente esistita, da amare non solo attraverso il filtro della letteratura, ma anche nell'effettiva realtà della carne²⁹¹.

Tra la primavera e l'inverno inoltrato del 1827 ci saranno cinque incontri amorosi, intervallati da numerose epistole: il primo, a Milano,

²⁹¹ Ivi, p. 11.

nei primi giorni di maggio, con visita al cimitero di San Gregorio e con escursione al parco di Monza; seguito da due incontri nel luglio, a Lodi, con gita in barca sull'Adda e a Parma, e, dopo un lungo intervallo, ai primi di ottobre e tra novembre e dicembre di nuovo a Milano, Monza e Como. Carducci, per incontrare Lina, doveva affrontare un viaggio ben poco agevole con le Regie Ferrovie, in omnibus, trascorrendo da 8 a 10 ore a bordo del mezzo disagiata. Il 1872 è l'anno in cui la relazione amorosa raggiunse l'acme della passione; il 7 luglio il poeta arrivò a scriverle due lettere l'una di seguito all'altra, sintomo della frenesia di un sentimento tanto bruciante quanto a tratti delirante, di cui si riportano alcuni estratti:

Bologna, 7 luglio 1872

Amor mio,

anzitutto non ti far bionda; non togliere il bel riflesso biondo-bruno delle tue trecce o de' tuoi ricci castagni d'intorno alla tenue fronte e al bello ovale del tuo visino. Non fo dissertazioni a uso Chioma di Berenice, ma "A me son care le tue chiome e il viso/E le dolci vigilie²⁹²/come le baciai come le adorai come le gustai divinamente la prima volta./ [...]"

A te poi, amor mio, mio bello e unico amore, un vortice di baci; parte de' quali dee ricadere anche su le belle mani che scrivono sì belle cose, e uno almeno dovrebbe smarrirsi lì presso ove batte quel cuore così tenero e sì passionato. E già tu m'intendi: sai che colla natura mia non posso non essere a momenti geloso; e tu mi perdoni, non è vero? Lina, io ti amo coll'ideale della prima gioventù e col senso della seconda e col sentimento della vita; e a questo aggiungo l'ammirazione per il tuo spirito e per il carattere, e la coscienza della brevità del tempo che ci resta, la coscienza che il fior della vita è passato, e che il resto è vanità; e vuoi che io non tema, che io non mi crucci, ch'io non sia geloso? [...]

E ancora:

²⁹² Verso di Vittorio Alfieri nel sonetto "Sublime specchio".

Bologna, 7 luglio 1872

Cara, cara, unicamente cara,

non è pur un'ora che ho terminato una prima lettera per te; saranno circa dieci minuti da che l'ho gittata in buca; e voglio scriverti ancora, qui da questo caffè ove mi rifugio con la dolce imagine tua. Ho bisogno di stare con te, di conversare con te un altro poco. Quanto ti amo, Lina mia! quanto, quanto! e quanto soffro, e quanto godo in te! Non riderti di me; cara, non ridere; e distruggi subito questa lettera. Ma io ho bisogno di dirti che ogni mio pensiero è di te, che io oramai non penso che a te, sempre, sempre, notte e giorno, pur troppo! che io per te ho dimenticato tutto, che per te sdegno e fastidisco tutto. Il dolce tuo capo posa con me sul mio guanciale la sera; e, se pur mi lascia dormire, esso è che mi sveglia la mattina, e la mia prima sensazione è lui. Che cosa succeda, quando non mi lascia dormire, non sto a dirtelo: sono gioie spasimanti d'angeli condannati a tormentarsi in desiderio. E il giorno, quando pur voglio pensare ad altro, agli studi già dilette, alle idee mie già adorate come divinità uniche e severe e gelose, ecco quel capo: quel leggiadro capo, a scuotere le sue belle anella, e quegli occhi e quella bocca, tanto sospirata desiderata, a dirmi: – Che? che pensi tu di pensare, altro che noi, povero innamorato? Noi ci mettiamo fra te e le tue idee, fra te e i tuoi studi! E che vuoi tu fare, povero infelice? Contempla e pensa, e ricorda, e ama, e struggiti!

[...]

È importante sottolineare come la storia d'amore tra il poeta e Lina vada di pari passo con la stesura di componimenti poetici a Lidia dedicati, e che la donna ha direttamente ispirato, o in cui comunque la sua presenza traspare chiaramente. Ben presto, però, l'idillio d'amore iniziò a incrinarsi, poiché Lina-Lidia si manteneva troppo impegnata in rapporti mondani non sempre limpidi e chiari, suscitando la gelosia incontrollabile di Carducci. Il poeta era consapevole che altri scrittori, giornalisti, cascamorti di vario tipo, colleghi ufficialotti e subalterni del marito si aggiravano intorno alla donna per sottrargliela, per altro potendola vedere e potendole parlarle molto di più rispetto a lui²⁹³. Per

²⁹³ Cfr. M. SAPONARO, *Carducci, con 23 ritratti e due lettere autografe*, op.cit., p. 20.

il poeta, Lina si attaccava innocentemente a tutti poiché tale era la sua indole, e questo fu un mero tentativo di giustificare il carattere malizioso della donna, attribuendo la colpa alla natura tutt'altro che innocente degli uomini. Egli credeva di essere riuscito a cambiarla col suo amore, ma sapeva bene che non era così: lo stile di vita condotto da Lina, le sue vesti, i suoi cappelli, i gioielli che indossava, richiedevano la presenza costante e variegata di una figura maschile al suo fianco. In una delle sue epistole feroci di gelosia, Carducci scriveva il 4 novembre 1872:

Amor mio,

della tua lettera, carissima, quel che mi rimane e pesa sul cuore è il procedere di Panzacchi. Io lo prevedevo, forse lo sapevo: tu, probabilmente per fare un po', di dispetto alla Torriani, tiolesti levare il gusto di grazieggiare con lui: ora egli ti ripaga di quella moneta che solo può spendere. Tu non conoscevi la bestia: di basso animo e senza fede in nulla che sia alto e gentile, non gli parve vero di raccontare una vittoria forestiera qui, dove, che ne dica, non ha avuto altro che basse prede e rifiuti: ora poi vanta tutto quel che vuole anche in Milano. Tu sconti così la tua leggerezza. Se io confrontassi quel che mi dici ora ad altre mezze confessioni tue, alle tue paure del giugno, a quel che si disse in Bologna da alcuni nel marzo e nell'aprile, io dovrei creder qualcosa di peggio: e l'animo mi bolle: ma ricordo i tuoi giuri e scongiuri delle prime lettere che mi scrivevi, ricordo che tu vuoi ch'io ti creda, ricordo che tu hai il di-ritto di pretendere molto da me... E in fondo, non ostante i miei sospetti, traverso anche le mie furie mi traluce l'idea che tu mi paresti e mi pari un nobile animo, che non ha bisogno di mentire e d'ingannare. Leggera e mobile, più di fantasia che d'altro, sei: e ciò è che presso alcuni ti pregiudica. Leggera e mobile ho detto: forse male: dovevo dire che ti affretti troppo a comunicar di te stessa e a voler piacere a cui non importerebbe nulla che tu piacessi. E credi che la relazione tua qualunque con P. e i correnti che furono fatti da pochissimi, ma che pure furono fatti su la tua dimora di due giorni d'aprile mi sono stati causa di orribili patimenti: e non posso ripensarvi senza sentirmi prendere da una voglia di sbranare. [...]

O mia delizia e tormento, ti stringo a me con tutto il cuore; dimmi quel che hai nell'animo, dimmelo.

Nonostante tutto questo, i cinque incontri in otto mesi, tra maggio e dicembre, riaccessero l'estro poetico di Giosue, proprio come egli inconsciamente sperava: nacquero così le *Primavere elleniche seconda e terza* e, nell'ordine, *Panteismo*, *Qui regna Amore*, *Visione*, *Miro e verità*, *Sole e Amore*. Il 1872, quindi, tra gli alti e i bassi della relazione tra i due amanti, fu particolarmente prolifico. Lidia irruppe copiosamente sulla scena poetica assumendo caratteristiche neoclassiche, ma rimanendo pur sempre la rapace amante del poeta, come vedremo più specificamente in seguito.

Meno prolifico, invece, da questo punto di vista, fu il 1873, il secondo anno della relazione amorosa, che pure vide il nascere di componimenti quali *Anacreontica romantica* e l'asclepiadea *Su l'Adda*: i due, infatti, avevano di nuovo navigato, ai primi di luglio, sul fiume. Seguirono tre incontri a Milano, rispettivamente a gennaio, marzo e aprile, e uno a Bologna, verso la fine di ottobre. Tuttavia Carducci in quel periodo era notevolmente impegnato tra lezioni, esami e polemiche letterarie²⁹⁴.

Mentre Lidia, "dolce pantera", si muoveva duttilmente nella società elegante di Milano, districandosi tra situazioni equivoche ed evitando la gelosia di Carducci, la signora Elvira Menicucci Carducci, moglie del poeta, scopriva il loro legame amoroso, dopo averli sorpresi non di rado in situazioni inequivoche, come alla stazione bolognese, dopo un convegno. La relazione non si mantenne privata nemmeno all'interno dell'ambiente universitario: i colleghi di Carducci scoprirono il

²⁹⁴ Come quella dopo la morte di Manzoni (22 maggio), rappresa in articoli del giugno-luglio, poi condensati in "A proposito di alcuni giudizi su Alessandro Manzoni", in seguito la rilettura delle bozze delle "Nuove poesie" edite dal Galeati nel settembre, e un immenso lavoro di erudizione, filologia, storia letteraria, tra ballate anonime ed epica ariostesca. Ivi, p. 10.

segreto del “leone” e le sue fughe d’amore periodiche fuori e dentro la città²⁹⁵. Le scriveva il poeta:

Dolce pantera, l’il trovi tutti i modi di tormentarmi: mi mandi il ritratto, e ini rimandi a domenica. Intanto ti ringrazio del ritratto; il quale, che che ne paia a te, mi rapisce in tiri mondo di rimembranze e di sogni e lui mette un desiderio di abbracciamenti intorno alla bella persona, da non dirsi. E me lo tengo come un acconto di quel ritratto che dovea essere solamente per ine: del resto, se non lo hai dato ad altri, lui tengo egualmente caro anche questo.

Intendo tutte le ragioni tue pel differimento, e puoi comprendere che non ho cosa da opporre. E pur ne sono dolente: m’ero fissato tutto per domani. Domenica intanto no, se ti piace; ma lunedì. Domenica l’ho occupata posteriormente alla lettera che ti scrissi ultima. Ma, ti prego, ti supplico in ginocchione; lunedì, sia. Se no, non so che sarà di me.

Non mi parlare di quelli che ti trovano bella e spiritosa, sieno vecchi sieno giovani. Mi fan tutti rabbia ad un modo. Cotesti stupidi debbon vederti e dirti quel che vogliono; ed io, no. Io devo esser sempre tanto lontano da te: io debbo struggermi solo, io che ti amo tanto, io che solo sono degno di te, io che ti amo come tu meriti, e che tu dovresti alla tua volta riamar tanto... [...]

Nonostante quindi i sospetti del poeta sull’infedeltà di Lidia crescessero, l’idillio amoroso proseguì e dalla loro unione nacque Gino, che però porterà il cognome Piva, come se a generarlo fosse stato il marito di Carolina. Tra desiderio e gelosia, lungo tutto l’arco del 1874, Carducci fu molto impegnato in studi, letture, celebrazioni e discorsi inaugurali e le lettere che scambiò con Lina divennero progressivamente un momento di autoritratto del poeta, in cui lei era solo uno specchio riflettente. Carducci usò Lina come Musa per comporre le sue *Odi*, difatti affermerà: *e io voglio toccare nella lirica quante più note mi è possibile, come fecero Catullo, Orazio ed i*

²⁹⁵ Ivi, p. 15.

*greco*²⁹⁶, con la sostanziale differenza, soprattutto rispetto a Orazio, di dover gestire, oltre alla composizione poetica, anche una relazione amorosa reale con la donna protagonista delle sue liriche.

Il 1875 fu parco d'incontri tra i due: tra l'estate e l'autunno furono tre. A metà giugno e nella prima decina di settembre a Milano e dintorni, e una più lunga sosta tra fine settembre e inizio ottobre a Verona, dove Lina si era trasferita assieme al marito e ai figli. Tra aprile e novembre Carducci compose per Lidia *Fantasia*, *Ruit hora e Preludio*. Tuttavia persisteva la gelosia del poeta, e i rivali stavolta erano Ruggero Bonghi, ministro del Regno, e un tal conte e senatore Filippo Linati, verboso e arcadico gentiluomo, definito da Carducci un poeta strabico e imbecille. Lina tentava di giustificarsi, il poeta non le credeva ma non aveva la forza di spezzare il loro legame, che persisteva nel suo cuore e nei suoi versi.

Durante il 1876, invece, ci furono una mezza dozzina di incontri tra i due innamorati: qualcuno in Lombardia, uno a Verona e poi sul Garda, a Brescia, Modena e Desenzano. Nel frattempo la popolarità di Carducci cresceva come poeta, come studioso e come insegnante. In più, egli s'impegnò nell'attività politica, e fu eletto in Parlamento²⁹⁷. Nonostante questo, durante quest'anno scrisse per Lidia le sue liriche più belle e più famose: *In una chiesa gotica* e *Alla stazione in un mattino d'autunno*. Cresceva, di pari passo, la gelosia ossessiva del poeta, che però insisteva nella sua cronicità attitudinale, e restava imbrigliato nella relazione amorosa.

Negli ultimi due anni del loro rapporto, Lina si trasferì a Rovigo, poi a Chieti e infine a Foggia, sempre al seguito del marito militare. Non

²⁹⁶ Ivi, p. 12.

²⁹⁷ In cui però non entrerà mai, in base a un successivo sorteggio.

riuscì mai a convincere Carducci della sua presunta fedeltà, qualunque fossero le sue estroversioni e il suo compiacimento a essere corteggiata.

Il 1877 e il 1878 furono contrassegnati, rispettivamente, da sei e quattro incontri. In particolare, il 1878 fu l'ultimo anno del rapporto tra i due amanti. Carducci in quel periodo era del tutto proiettato all'esterno, proteso a raccontare alla lontana avvenimenti pubblici come la morte del re Vittorio Emanuele e l'incontro col nuovo re e con la regina Margherita. Il fatto che Carducci scrivesse all'amata di politica e di affari professionali è indice di una perdita di valenza del loro rapporto privato: il poeta è timido oramai verso chi, forse per stordita e incosciente leggerezza o per lucido arrivismo culturale lo ha tradito, deluso e sicuramente offeso²⁹⁸.

Il 25 giugno del 1878, Carducci rivelò a Lina che i suoi sentimenti si erano in qualche modo intiepiditi, a causa delle reiterate menzogne della donna:

...Mia dolce amica, tu ti lagni che io non ti mando più oramai una di quelle parole nelle quali vorresti confortarti. Che vuoi, mia cara? Un po' è che, crescendo gli anni, la ragione la vince ora-mai su la fantasia: mi vergogno del sentimento. Un po' è che la memoria di quei giorni nei quali le dolcezze scaturivano dal mio cuore come onda viva per ine è trista: m'irrita a trovarmi in colpa di dir tenerezze. Tu griderai all'infamie disconoscenza. Ala ripensa un po' ai dolori che mi desti quando io gemevo dolcezza: ripensa un po', ritorna in te stessa, scrútati, sii schietta; e poi di' se hai ragione di esigere quello che il necessario procedimento della verità ha tolto di mezzo. Te ne avvertii fin da principio: Bada – ti dicevo – che quando la ragione ini avrà persuaso che... io potrò soffrire diabolicamente, ma non disconoscere il vero. E ora addio.

²⁹⁸ Cfr. M. SAPONARO, *Carducci, con 23 ritratti e due lettere autografe*, op.cit, p. 17.

Dopo la fredda interruzione delle epistole, due lutti sconvolsero e avvicinarono i due amanti: il 18 gennaio del 1880 morì il figlio quindicenne di Lina, Guido²⁹⁹. Ai primi di giugno Lina stessa aveva avvertito l'amico Betteloni di essere afflitta da un male incurabile. Si trasferì quindi col marito e i figli, e arrivò a Bologna alla fine dell'anno. Era una povera creatura estenuata. Non era più bella. Il processo della tisi precipitava più rapido di quanto i medici pessimisti non pronosticassero. Sbattuta di città in città il destino la portava a morire nel luogo in cui la sua breve vita aveva trovato l'ideale. Venne ad abitare nel palazzo Spada, nella stessa via Mazzini, a pochi passi da Giosue³⁰⁰: e qui lo ritrovò sotto le vesti di un amico affettuoso, che la accompagnò durante gli ultimi giorni della sua vita. Il poeta non si distolse mai dal capezzale dell'inferma: lo stringeva una gran pena assistendo a quel disfacimento così crudele e così doloroso di una creatura che gli aveva donato il più dolce dono dell'esistenza. Il puro ovale di quel caro volto dagli occhi dolenti era angelicato. Il corpo bello, così esiguo ormai, quasi inconsistente sotto le bianche coltri, era scosso da fiere convulsioni.

Lidia morì il 25 febbraio 1881. Il 27 Carducci assistette al funerale e qualche ora dopo scrisse: *alle otto e un quarto ella era separata dal mondo vivente, dall'aria, dal sole. Ma non mai, non mai dal nostro pensiero*³⁰¹. Se ne andava così una presenza fisica importante, che

²⁹⁹ Giosue scriverà per questa triste occasione l'odicina "Ave".

³⁰⁰ Cfr. M. SAPONARO, *Carducci, con 23 ritratti e due lettere autografe*, op.cit., p. 26.

³⁰¹ Carducci scrisse anche il necrologio per Lina in una piccola rivista di Milano, la «Fortuna», il 7 marzo: "È morta a Bologna la signora Carolina Cristofori Piva. È morta a trentasei anni, come Raffaello, di cui ne' modi e negli affetti ritraeva qualche cosa dell'ideale gentilezza. Se in lei il concepimento e il rispetto dell'arte fossero stati meno alti e meno costanti, non avremmo ora da scriverne come di sconosciuta affatto, od ammirata da alcuni soltanto. Perché poche donne, in Italia

aveva dato tanto al sommo poeta in termini d'ispirazione, oltre che in termini sentimentali ed esistenziali: la Lidia di Carducci è dunque una donna realmente esistita, realmente amata, al di là delle pagine di una letteratura che tradusse in odi e rime una realtà del tutto carnale. Contraddizioni, queste, che si risolvono nella continuità di componimenti poetici pregni della figura femminile di Carolina, trasfigurata talvolta in una Musa, talvolta in una silenziosa spettatrice, talvolta in una donna che parte per non tornare più. Tuttavia ben presto un'altra Lidia entrò nella vita del poeta: con il consenso della moglie Elvira, infatti, Carducci prese in casa Lidia, l'ultima figliola di Carolina Cristofori Piva.

specialmente, ebbero più lunga e squisita educazione, più sicuro sentimento d'artista." Ivi, p. 28.

IV.3 Il “Fondo Evangelisti” e la «pazza lettera»

All'interno della sala di consultazione dell'Archivio Storico della Provincia dei Frati Minori di Cristo Re di Bologna Riccardo Pedrini, pose all'attenzione di Armando Antonelli un incartamento che appariva nuovo, in quanto emerso tra le carte personali di un frate minore. Il contenuto era parte dello scottante carteggio Carducci-Piva, che rimane in parte distrutto, o ricostruito da copie dattiloscritte, oppure bruciato dalla moglie di Carducci per orgoglio³⁰². La domanda principale era chi avesse avuto cura di quel carteggio dopo la morte di Elvira Menicucci, e a chi lo avesse affidato affinché oggi si trovasse in quel luogo. Le carte personali di Anna Evangelisti³⁰³, allieva di Carducci con il quale discusse la tesi di laurea nel 1893, si trovano tutte, per l'appunto, presso l'Archivio storico della Provincia di Cristo Re dei frati minori dell'Emilia Romagna, ubicato presso il convento di S. Antonio da Padova a Bologna, ma non fanno parte delle carte private di alcun frate. Le ricerche dell'Evangelisti vertevano appunto proprio sulla figura del suo maestro, ed esse confluirono in una raccolta organica stampata a Bologna con il titolo *Giosue Carducci, 1835-1907: saggi storico-letterari* (editore Cappelli). Tra le varie fonti da lei gelosamente custodite in Archivio, vi era un inserto intitolato appunto «Corrispondenza tra Giosue Carducci e Carolina Cristofori

³⁰² Cfr. A. ANTONELLI, R. PEDRINI, *Elementare Watson: scoperta la «pazza lettera» del 1877 e svelato il mistero del carteggio Piva-Carducci*, 1 ottobre 2014, https://www.academia.edu/9656244/Elementare_Watson_scoperta_la_pazza_lettera_del_1877_e_svelato_il_mistero_del_carteggio_Piva-Carducci, p.1.

³⁰³ Per il profilo biografico della Evangelisti cfr. S. Santucci, *Lettere inedite di Carolina Cristofori Piva a Giosue Carducci*, in «Archivio del Nuovo», 10-11 (2002).

Piva³⁰⁴», sulla base del quale la studiosa elaborò due saggi: *Memorie carducciane* e *Poeti e poetesse in ambiente carducciano del 1872*. All'interno dell'incartamento dell'Evangelisti fu ritrovata anche quella «pazza lettera» autografa che si riteneva perduta (così come accadde a un mazzo non esiguo di lettere inviate dal poeta alle sue amanti) e che Carducci inviò a Lina nel 1877 da Rovigo. Questa lettera rimane una delle poche che l'allieva di Carducci riuscì a salvare insieme a quelle conservate presso Casa Lyda Borrelli, poi pubblicate da Francesca Florimbii e Lorenza Miretti³⁰⁵.

Nel 1977 la nipote di Carducci, Elvira Baldi Bevilacqua, scrive del carteggio Carducci-Piva, spiegando che le lettere furono donate dalla signora “Titti” al suo avvocato Lorenzo Ruggi, che essendo un uomo di teatro con velleità da scrittore, lasciò a sua volta il carteggio in eredità nelle mani della casa di riposo degli artisti “Lyda Borrelli”³⁰⁶. L'avvocato, a sua volta, dichiara di aver ricevuto nel 1946 quell'incartamento da una delle figlie di Carducci, Libertà. Nel 1945, infatti, espone all'amico Sabatino Lopez di aver trovato quelle lettere presso i frati del convento³⁰⁷, i quali se ne sarebbero indebitamente appropriati, avendoli ricevuti in dono dalla Evangelisti, la quale a sua volta avrebbe rifiutato di restituire a Elvira Menicucci quelle lettere

³⁰⁴ L'inventario è consultabile online all'indirizzo: <http://cittadegliarchivi.it/pages/getDetail/idiUnit:1/archCode:ST0105>, Bologna, Archivio della Provincia di Cristo Re dei frati minori dell'Emilia Romagna, Fondo Anna Evangelisti (da ora Fondo Anna Evangelisti), b. 4, fasc. 6.

³⁰⁵ *Lydia a Giosue. Frammenti di un epistolario*, a c. di F. FLORIMBII e L. MIRETTI, Archetipolibri, Bologna 2010. Sull'epistolario vd. anche S. SANTUCCI, *Lettere inedite di Carolina Cristofori Piva a Giosuè Carducci*, in «Archivio del. Nuovo», 10-11 (2002) pp. 69-80; A. BRAMBILLA, *Il leone e la pantera. Frammenti di un ritratto amoroso*, in *Carducci e i miti della bellezza*, a c. di M. A. BARZOCCHI e S. SANTUCCI, BUP, Bologna 2007, pp. 74-89.

³⁰⁶ *Lydia a Giosue. Frammenti di un epistolario*, a cura di F. FLORIMBII e L. MIRETTI, op.cit., p. 23.

³⁰⁷ Ivi, pp.25-26.

che lei le aveva soltanto prestato per i suoi studi³⁰⁸, ma che di fatto non erano mai tornate indietro. A quel punto il 31 dicembre del 1946 il Ruggi scrisse a padre Tarcisio Benvegnù, frate minore del convento di S. Antonio di Padova, esponendo i fatti³⁰⁹, e ottenne che l'incartamento fosse affidato a Libertà, che a sua volta lo donò all'avvocato. Oltre ai materiali utilizzati per gli studi e la ricerca, all'interno del Fondo Anna Evangelisti ci sono tre lettere, due indirizzate alla Piva e una a Elvira, tutte autografe³¹⁰. Si aveva già notizia dell'esistenza di queste lettere sempre grazie alle copie dattiloscritte dell'Evangelisti, edite da Florimbii o alla pubblicazione avvenuta in occasione dell'*Edizione Nazionale delle opere di Giosue Carducci*, e conservate presso Casa Lyda Borrelli³¹¹. Queste tre lettere autografe furono donate da Elvira alla Evangelisti nel 1911 e fu in

³⁰⁸ Questo avvenne presumibilmente tra il 1915 e il 1925, data della pubblicazione dell'articolo dell'Evangelisti intitolato "Poeti e poetesse nell'ambiente carducciano intorno al 1872".

³⁰⁹ Fondo Anna Evangelisti, b. 4, fasc. 7.

³¹⁰ A. ANTONELLI, R. PEDRINI, *Elementare Watson: scoperta la «pazza lettera» del 1877 e svelato il mistero del carteggio Piva-Carducci*, op.cit., pp. 2-3.

³¹¹ Lettera di Giosue Carducci ad Anna Evangelisti, Bologna 16 ottobre 1898. Originale autografo conservato in Fondo Anna Evangelisti, b. 1, fasc. 7; una carta di colore bianco, ingiallito, mm. 210 x 133, inchiostro di colore nero, in *Edizione Nazionale delle opere di Giosue Carducci. Lettere*, XX, Zanichelli, Bologna 1957, p. 179, nr. 5669; biglietto di Giosue Carducci ad Anna Evangelisti, Roma 1896 (?). Originale autografo conservato nel Fondo Anna Evangelisti, b. 1, fasc. 7; biglietto da visita con la scritta a stampa «Giosue Carducci», di colore giallo, mm. 70 x 92, scritto su entrambi i lati, inchiostro nero, in *Edizione Nazionale*, XIX, Zanichelli, Bologna 1956, p. 264, nr. 5365. Del biglietto si dice che l'autografo è conservato «presso la famiglia Evangelisti» in ivi, p. 313; Lettera di Giosue Carducci a Elvira Carducci, Milano, 9 maggio 1872. Originale autografo in Fondo Anna Evangelisti, b. 4, fasc. 7; bifoglio di colore bianco, ingiallito, mm. 226 x 140, inchiostro di colore nero, in *Lydia a Giosue*, cit., pp. 423-424; Lettera di Giosue Carducci a Lina Cristofori Piva, Bologna, 18 settembre 1878. Originale autografo in Fondo Anna Evangelisti, b. 4, fasc. 7; bifoglio di colore azzurro, mm. 135 x 105, inchiostro di colore nero, in *Lydia a Giosue*, p. 422; Lettera di Giosue Carducci a Lina Cristofori Piva, ottobre 1874. Originale autografo in Fondo Anna Evangelisti, b. 4, fasc. 7; bifoglio di colore bianco, ingiallito, mm. 211 x 132, inchiostro di colore nero, in *Lydia a Giosue*, pp. 425-426.

questa data, il 5 settembre, che l'Evangelisti entrò in possesso anche della «pazza lettera». Questo piccolo nucleo di epistole rimase estraneo sia a Libertà Carducci sia all'avvocato Lorenzo Ruggi e fu conservato privatamente tra le carte di un frate, recuperate di recente. Oltre le quattro lettere di cui si è detto, sono conservate in questo plico anche sei buste da lettera indirizzate a Enotrio Romano (cioè Giosue Carducci) da Lina Cristofori Piva: una busta è priva della data e del timbro postale, le altre recano tutte il timbro postale che le data al 7 novembre 1872 da Milano, al 23 e al 24 gennaio 1876 da Verona, al 7 agosto 1877 da Marignano Marittimo. Infine si trova una busta da lettera inviata dal Carducci «alla gentildonna Lina Cristofori Piva» con timbro postale del 29 agosto 1878, contenente un foglietto che trasmette il regesto di quattro «lettere di Carducci dirette a Rovigo da Bologna³¹²».

Il testo della pazza lettera recita così:

Lina Cristofori Piva a Giosue Carducci, Rovigo, 31 agosto 1877³¹³.

Mio caro, non sono ancora abbastanza impazzita perché mi venga l'idea di scrivere all'Elvira. Perché e di che le scriverei? Oh amor mio, anche la storiella dell'aborto, sorprende la buona fede di un poeta. Se ebbi mai voglia di ridere è

³¹² A. ANTONELLI, R. PEDRINI, *Elementare Watson: scoperta la «pazza lettera» del 1877 e svelato il mistero del carteggio Piva-Carducci*, op.cit., p. 6.

³¹³ Dall'originale autografo conservato a Bologna presso l'Archivio della Provincia di Cristo Re dei frati minori dell'Emilia Romagna, Fondo Anna Evangelisti, b. 4, fasc. 7; un bifoglio e una carta di colore bianco, ingiallito, di mm. 210 x 135. Inchiostro di colore bleu. Su c. 3v: «Regalate ad Anna Evangelisti la presente lettera con un'altra di Giosue e tre altre della Piva. 5 sett. 1911». Segue la firma autografa di Elvira Carducci. Della lettera fa cenno l'Evangelisti, in *Lydia a Giosue*, p. 193, dove la definisce «la pazza lettera». Si conserva anche la busta di mm. 110 x 145, con timbri postali «Rovigo. 31 ago 77. 2 S» e «Bologna. 31 8 – 77. 6 S». Appartiene a Lina Cristofori Piva l'annotazione dell'indirizzo «Ferma in posta. Enotrio Romano. Bologna». Appartengono ad Anna Evangelisti le annotazioni, a lapis, «31 agosto 1877» e «Lettera della Piva con autentica del dono fattomi dalla sig.a Elvira».

questa volta. Io sono pratica di certe cose, lo sai, come un medico, come una mammana e assai di più. Che mi parli tu di aborto di due mesi e di feto morto da quindici giorni? Ma non sai che prima dei due mesi non c'è che una raccolta di sangue informe e non altro, che l'aborto a due mesi poi non è pericoloso da comprometter la vita? Oh frottole, frottole! Del resto, mio caro, dopo tanti anni che la Elvira non rimaneva incinta dato pur che ci rimanesse, se ella te lo tacque fu perché non pensava di esserlo e tanto meno ci pensava perché alla sua età una gravidanza è stranissimo caso: e fu appunto la pia età, non i dolori romantici che se mai cotesto strano caso fosse avvenuto, la fecero abortire: ciò concorderebbe anche co' suoi passati mali di testa che un difatto concepimento era cosa affatto irregolare. Il medico vuol' anch'egli tentare tutti i mezzi per rimetterti sulla buona via e ammette e sostiene l'aborto e il gran pericolo. Oh gran bontà dei cavalieri antiqui! Di certo tu ed io l'abbiamo ammazzata: lascia pur fare a lei. Se ella non lo dicesse a che tu mi preverresti che non le scrivesti? No, no, mio Caro; i commedianti mi annoiano; figuratevi un feto di due mesi morto da 15 giorni! Ma io credo che c'è da far ridere un'idiota: ti scongiuro di credere che ciò non è, non può essere e che qui si tratta forse di una semplice emorragia che non è cosa straordinaria a 43 o 44 anni quando la donna può finire di esserlo. «Buona, buona!» Ma che buona d'Egitto! Perché vuoi che sia buona? Oh povero Giosue, che aveva fatto il maschietto! La signora Osti ne sarà informata. Dio, Dio! Le garçon manqué. Che sciocchezze! morto prima d'esser vivo. E io che le scriva? Ma tu perdi la testa! Del resto chi sa mai di chi è cotesto bebé morto prima di vivere: tuo, no di certo or che ci penso: son tanti mesi oramai che la castità aleggia sul talamo maritale, che il conubio è posto sotto gli auspici di santa Elisabetta regina d'Ungheria e del santo Ladislao suo marito! «Si guardan sempre e non si toccan mai.» Non temere, non temere: io non verrò a turbar la quiete dell'interessante puerpera: no, no! Non tutte sono forti come me da ricevere nel puerperio anche delle bastonate da orbi: oh che divina dolcezza, filer l'amour accanto a una dolente vittima a cui avete ucciso un bambino nel seno, un bambino di due mesi non vitale da quindici giorni e che non voleva uscire! Spiriti di Madame Robinet soccorretemi! Tante bestialità in una ci vuol' una sola di medico, un ciarlatano, uno sfacciato per dirle! Oh dolce sposa morente di Francesco Tornabuoni non ti fa rider nel marmo la storiella di un bambino concepito senza opera d'uomo e che non vuol' uscire perché a due mesi è vivo benché sia morto da 15 giorni! Oh che pazienza! Mio povero Giosue, come ci vorrebbe poco a ingannarti. Io preferisco non farlo per dignità di me stessa ed ora poi per fuggire alla volgarità di un'imitazione. Di che quiete relativa mi parli? Che quiete relativa tolgo io all'interessante puerpera? E non vedi con che voluttà la giovanetta délaissée fa la vittima e quel che è cagione (se pur è) de' suoi carnevali lo mette sul canto delle quaresime? Per altro c'è sempre rimedio. Appena che sia migliorata si riprova e si ottiene che il seme prezioso non cada disperso sulla terra. Il maschietto, il maschietto! Veggo di qua le scene coniugali, gli abbracci, le

lagrime, le parole interrotte, i propositi nuovi, i perdoni e il dottor Verità rivestito da angelo che sorride in un canto e intesse corone di gigli: il circonciso inneggia al decadimento dell'arte greca. Oh miei gliconii! S'ode a destra uno squillo di tromba. Viva il dottor Verità: facciamo amenda onorevole.

A sinistra risponde uno squillo.

Oh mio povero Giosue, l'anima tua piangendo lagrime di tenerezza ti chiede pur un'eco delle tue gioie presenti con le migliori nuove che tu vorrai darle della tua diletta e di te, assicurato dalla speranza che fra nove mesi il male sarà rimediato, Ornamento ed splendor del secol nostro.

La grecque mourante

Imagino già che tu le avrai detta ogni cosa, chiaro e tondo quando ti bastava dichiarare che non sapevi né pur dove fossi.

È affascinante notare, alla luce non solo di questa, ma di tutte le epistole riportate e analizzate in questa sede, come lo stile citazionistico contraddistingua la scrittura epistolare della Piva. Diretti sono in questa sede i riferimenti all'Ariosto, al carteggio di Madame de Sévigné, a Manzoni, ad Aleardo Aleardi e a personaggi più o meno noti della storia dell'arte e della letteratura³¹⁴. Questo suo atteggiamento probabilmente era in linea con la sua volontà di apparire come donna colta e all'altezza dell'amore dei poeti e degli scrittori da lei frequentati: una pseudo-finzione, insomma, dietro alla quale stava la creazione in parte cosciente di un personaggio, che Carducci conoscerà appieno e fisserà in eterno nei suoi versi. Lidia è già la Carolina Piva che scrive citando i grandi scrittori e vivendo una vita reale quanto attentamente costruita, basata sulla fascinazione dell'uomo di cultura del suo tempo. La «pazza lettera» è piena di sarcasmo contro una rivale in amore di fatto imbattibile (la moglie di

³¹⁴ A. ANTONELLI, R. PEDRINI, *Elementare Watson: scoperta la «pazza lettera» del 1877 e svelato il mistero del carteggio Piva-Carducci*, op.cit., p. 7.

Carducci) che accusa il poeta di averle causato, con il suo comportamento fedifrago, un aborto spontaneo e, quindi, tra le righe, lo rimprovera di aver in sostanza ucciso il bambino che portava in grembo da soli due mesi. La Piva smentisce con piglio razionale e quasi scientifico tali affermazioni, rivelando la natura ingenua, sensibile e anche colpevole del poeta preoccupato che le scrive, incapace di gestire una situazione esistenzialmente complessa molto più dei suoi stessi versi, nei quali – come abbiamo potuto vedere – Carducci intrecciò sapientemente poesia e vita dando un primo embrionale avvio alle nuove istanze poetiche che saranno protagoniste della Modernità letteraria. È bene considerare che la storia con Carolina non è solamente, secondo un'interpretazione semplicistica e riduttiva, una rinascita dopo l'angoscia dei lutti nel 1870: Carducci non è banalmente un uomo addolorato in cerca di confronto, o un marito borghese annoiato e pertanto sensibile al fascino femminile. Così come Lina non è una donna stanca dei salotti e desiderosa di ammaliare Carducci per il semplice ruolo che ricopre: questo è testimoniato dagli aspetti drammatici, cupi e sicuramente non semplici della loro relazione (figlio illegittimo compreso). Carducci con Lina resta un poeta rivoluzionario, insofferente, barbaro, feroce, mostrandosi nella totalità della sua personalità, sempre tesa ad arginare gli agguati di una realtà in cui Lina-Lidia è compresa non come un accessorio, ma come parte integrante. Le conseguenze di questo incontro, come stiamo vedendo, sono molteplici: la più evidente è che il poeta cominciò a scrivere poesie meno legate alla

politica e più orientate all'estetica – carduccianamente – neoclassica, la quale culmina nella stesura delle *Primavere Elleniche* del 1872³¹⁵.

³¹⁵ Cfr. F. BENOZZO, *Carducci*, Salerno editrice, Roma 2015, pp. 66-67.

IV.4 Le *Primavere Elleniche*: una nuova Lidia pagana

Composte fra il dicembre 1871 e il maggio 1872, le tre *Primavere elleniche* sono dedicate a Carolina Cristofori Piva e sono notoriamente connesse con la svolta poetica ed esistenziale carducciana di quel periodo³¹⁶: esse, infatti, collegano fra loro i due momenti fondamentali di quella crisi e di quel rinnovamento, e cioè l'inizio dell'amore per Lydia e la conversione poetica dall'ispirazione epodica all'*arte pura*³¹⁷. Il nesso è accreditato in primo luogo dallo stesso Carducci, che a più riprese, già nelle lettere di quel periodo, parla delle tre *Odi* in questione come del manifesto di un modo nuovo e di una nuova fase della propria poesia suscitati dall'amore appena sbocciato. Esplicite, in particolare, alcune lettere del giugno 1872³¹⁸. In quel giugno la seconda *Primavera (Dorica)* viene pubblicata sulla «Nuova Antologia» destando scalpore, consensi e pettegolezzi, mentre la prima (*Eolia*) circola già da tempo e con successo fra gli amici; contestualmente matura il progetto di riunire queste due con la terza (*Alessandrina* ma originariamente *In camposanto*) per stamparle in una plaquette, che uscirà presso Barbèra ai primi di agosto con il titolo

³¹⁶ Cfr. L. RUSSO, *Carducci senza retorica*, Laterza, Bari 1970, p. 221.

³¹⁷ La formula, come si sa, è dello stesso Carducci: dalla citatissima lettera a Giuseppe Chiarini del 20 dicembre 1871, alla quale, fra l'altro, il poeta univa il testo della prima delle odi, *Eolia*; cfr. LEN VII, p. 71: “Godo de’ tuoi studi inglesi. E del mio nuovo epodo ho caro che ti sia piaciuto il principio: sentirai, prima o poi, la fine. Ma ora voglio da vero farla finita con cotesta poesia, se non vengano ragioni esterne: voglio ritornare all’arte pura, che di per sé è morale più d’ogni altra”.

³¹⁸ Cfr. G.B. SQUAROTTI, *Le Primavere elleniche*, «Per Leggere», Vol. 7, n. 13, 2007, p. 70.

*Primavere elleniche di Enotrio Romano*³¹⁹. Successivamente furono incluse nelle *Nuove poesie di Enotrio Romano* (Imola, Galeati, 1873) e nelle *Rime nuove* del 1887, ma di fatto le *Primavere* vanno considerate come una trilogia autonoma tutta dedicata a Lidia³²⁰.

Certamente, nella comprensione piena delle *Primavere Elleniche*, un ruolo di non poco conto assume l'epistolario tra i due amanti – come era stato precedentemente anticipato: al suo interno spesso e volentieri Carducci chiosa o anticipa i suoi versi a Lidia, che ha sicuramente determinato questa svolta radicale nella vita artistica oltre che privata del poeta, anche se è lecito pensare che la conversione letteraria fosse già internamente maturata e avesse solo bisogno di trovare un pretesto da cui trarre profonda ispirazione. Tale pretesto sarebbe stato rappresentato da Lina, in particolare dalle sue doti amorose e culturali, che facevano di lei una nuova Musa neopagana, sulla scia della Lidia di Orazio. Il profilo della donna che emerge dalle *Primavere* nasce da un'ideale di perfezione neoclassica che si muove tra forma pura e atmosfera onirica: il sentimento ideologico che sta alla base di questi componimenti si innesta – come testimoniato in un'altra epistola alla Piva³²¹ – in un contesto emotivo a metà tra panteismo e neopaganesimo³²²:

³¹⁹ Cfr. LEN VII, p. 207 (a Lidia, 17 giugno 1872): “Mi hai gentilmente prevenuto, confortandomi a pubblicare anche il *Camposanto*: era quello che volevo chiederti come segno d'amore: come m'intendi! E ora che siamo d'accordo mando il tutto alla stampa. Ne fo tirare poche copie; cioè un 150 o 200. E tu ne avrai quante ne vuoi. Sono un po' vano, vano come un principiante o come un ragazzo, di quel che dicono e dimostrano per l'ode stampata nella *Nuova antologia*: ne son vano, ma per il bel nome a cui è intitolata”.

³²⁰ Cfr. F. BENOZZO, *Carducci*, op.cit., p. 111.

³²¹ LEN (VII, p. 219).

³²² Cfr. S. PAVARINI, *Carducci*, Palumbo, Palermo 2003, p. 34.

“Tu hai uno spirito elevato e un’anima che poche donne hanno, e al medesimo tempo una schiettezza naturale che nessuna forse ha. Tu non hai il gran dissidio moderno dello spirito della natura. Anche in questo sei una bella greca³²³”.

La Lidia di Carducci attraverserà dunque una vera e propria fase evolutiva, partendo come emblema di una greicità vagheggiata e perduta nelle *Primavere* – in cui la donna viene ancora chiamata col diminutivo Lina – fino a giungere alle *Rime Nuove* e alle *Odi Barbare*, nelle quali assumerà non solo il nome di Lidia (questo avverrà come già detto solo nelle *Odi Barbare*), ma anche tratti esistenziali forti, definiti *dalla e nella* realtà. La Piva-Lidia non sarà, dunque, soltanto la destinataria di sterili e lamentevoli recriminazioni stoico-epicuree, ma progressivamente diventerà personaggio principale e insostituibile di un rinnovamento complessivo dell’animo e della predisposizione letteraria del poeta. L’autore, infatti, in questa fase si trova nella zona centrale della sua maturità ed è testimone di questo il fitto sistema di rapporti contestuali che le tre *Primavere Elleniche* intrattengono sia con la stagione post-giambica della sua poesia, sia con le *Rime Nuove* e con le *Odi Barbare*. Il mito dell’Ellade a cui Carducci tende per immergere l’uomo in questo sogno di felicità (secondo una modalità per altro già delineatasi alle origini del movimento romantico nel classicismo tedesco di Goethe e Schiller) si traduce in poesie “ideali insieme e naturali³²⁴”; ed è proprio dal tentativo di fondere idea e natura che nascerà il personaggio di Lina-Lidia, sulla quale grava il compito di accompagnare il poeta mentre tende la corda elegiaca del

³²³ LEN (VII, pp. 239-240).

³²⁴ LEN (VII, 192).

confronto tra passato e presente (come accade nel finale della *Dorica*)³²⁵.

Grazie alla frequentazione che il poeta avvia con Carolina Piva viene, inoltre, favorita la tendenza di Carducci a un certo gusto dell'idillio borghese e la sua conseguente partecipazione presso le riviste romane alla moda, come la «Cronaca bizantina» e la «Domenica letteraria». È una strategia di successo, che richiede uno sguardo sprovvincializzante sulle letterature europee dopo le chiusure giovanili del poeta, che man mano inizia a porsi come l'interprete del pubblico borghese italiano, il quale desidera leggere opere esteticamente nuove. In questo senso è indicativo il gesto galante del poeta esibito verso la donna sul finale della *Dorica*: *chino su 'l cuore mormorarle – O dolce / signora, io v'amo*. Un gesto che elegge una Lina-Lidia divenuta dama ottocentesca in un mondo olimpico, a suggello dell'armonia tra la Grecia di ispirazione schilleriana e il sentimento goethiano della natura³²⁶. Alcuni, nel mito esotico del viaggio in Grecia hanno visto *un certo provincialismo italiano ritardatario*, ma in realtà con le *Primavere* Carducci propone un programma di rinascita umanistica preciso: siamo dunque lontani dal neoclassicismo di inizio Ottocento, in quanto la resituazione dello spirito pagano è raggiunta attraverso una prima soglia di panteismo contemporaneo, attuato attraverso la compenetrazione con l'amata e la conseguente confusione con la natura³²⁷.

³²⁵ Cfr. S.

, *Carducci*, op.cit., p. 35.

³²⁶ Ivi, p. 37.

³²⁷ Cfr. F. BENOZZO, *Carducci*, op.cit., p. 114.

I. EOLIA

Lina, brumaio torbido inclina,
Ne l'aër gelido monta la sera:
E a me ne l'anima fiorisce, o Lina,
La primavera.

In lume roseo, vedi, il nivale
Fedriade vertice sorge e sfavilla,
E di Castalia l'onda vocale
Mormora e brilla.

Delfo a' suoi tripodi chiaro sonanti
Rivoca Apolline co' nuovi soli,
Con i virginei peana e i canti
De' rusignoli.

Da gl'iperborei lidi al pio suolo
Ei riede, a' lauri dal pigro gelo:
Due cigni il tragono candidi a volo:
Sorridente il cielo.

Al capo ha l'aurea benda di Giove;
Ma nel crin florido l'aura sospira
E con un tremito d'amor gli move
In man la lira.

D'intorno girano come in leggera
Danza le Cicladi patria del nume,
Da lungi plaudono Cipro e Citera
Con bianche spume.

E un lieve il séguita pe 'l grande Egeo
Legno, a purpuree vele, canoro:
Armato règgelo per l'onde Alceo
Dal plettro d'oro.

Saffo dal candido petto anelante
A l'aura ambrosia che dal dio vola,

Dal riso morbido, da l'ondeggante
Crin di viola,

In mezzo assidesi. Lina, quieti
I remi pendono: sali il naviglio.
Io, de gli eolii sacri poeti
Ultimo figlio,

Io meco traggoti per l'aure achive:
Odi le cetere tinnir: montiamo:
Fuggiam le occidue macchiate rive,
Dimentichiamo³²⁸.

II. DORICA

Sai tu l'isola bella, a le cui rive
Manda il Ionio i fragranti ultimi baci,
Nel cui sereno mar Galatea vive
E su' monti Aci?

De l'ombroso pelasgo Èrice in vetta
Eterna ride ivi Afrodite e impera,
E freme tutt'amor la benedetta
Da lei costiera.

Amor fremono, amore, e colli e prati,
Quando la Ennea da' raddolciti inferni
Torna co 'l fior de' solchi a i lacrimati
Occhi materni.

Amore, amor, sussuran l'acque; e Alfeo
Chiama ne' verdi talami Aretusa
A i noti amplessi ed al contento acheo
L'itala musa.

Amore, amore, de' poeti a i canti
Ricantan le cittadi, e via pe' fòri
Doriesi prorompono baccanti

³²⁸ G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, Mucchi, Modena 2017, p. 110.

Con cetre e fiori.

La valle ov'è che i bei Nèbrodi monti
Solitaria coronano di pini,
Ove Dafni pastor dicea tra i fonti
Carmi divini?

– Oh di Pèlope re tenere il suolo,
Oh non m'avvenga, o d'aurei talenti
Gran copia, e non de l'agil piede a volo
Vincere i venti!

Io vo' da questa rupe erma cantare,
Te fra le braccia avendo e via lontano
Calar vedendo l'agne bianche al mare
Siciliano. –

Cantava il dorio giovine felice,
E tacean gli usignoli. A quella riva,
O chiusa in un bel vel di Beatrice
Anima argiva,

Ti rapirò nel verso; e tra i sereni
Ozi de le campagne a mezzo il giorno,
Tacendo e rifulgendo in tutti i seni
Ciel, mare, intorno,

Io per te sveglierò da i colli aprichi
Le Driadi bionde sopra il piè leggero
E ammiranti a le tue forme gli antichi
Numi d'Omero.

Muoiono gli altri dèi: di Grecia i numi
Non sanno occaso; ei dormon ne' materni
Tronchi e ne' fiori, sopra i monti i fiumi
I mari eterni.

A Cristo in faccia irrigidí ne i marmi
Il puro fior di lor bellezze ignude:
Ne i carmi, o Lina, spira sol ne i carmi
Lor gioventude;

E, se gli evoca d'una bella il viso
Innamorato o d'un poeta il core,
Da la santa natura ei con un riso
Lampeggian fuore.

Ecco danzan le Driadi, e – Qual etade –
Chieggon le Oreadi – ti portò sí bella?
Da quali vieni ignote a noi contrade,
dolce sorella?

Mesta cura a te siede in fra le stelle
De gli occhi. Forse ti ferí Ciprigna?
Crudel nume è Afrodite ed a le belle
Forme maligna.

Noi coglierem per te balsami arcani
Cui lacrimâr le trasformate vite,
E le perle che lunge a i duri umani
Nudre Anfitrite.

Sola tra voi mortali Elena argea
Di nepente a gli eroi le tazze infuse;
Ma noi sappiam quanti misteri Gea
Nel sen racchiuse.

Noi coglierem per te fiori animati,
Esperti de la gioia e de l'affanno:
Ei le storie d'amor de' tempi andati
Ti ridiranno;

Ti ridiranno il gemer de la rosa
Che di desio su 'l tuo bel petto manca,
E gl'inni, nel tuo crin, de la fastosa
Sorella bianca.

Poi nosco ti addurrem ne le fulgenti
De l'ametista grotte e del cristallo,
Ove eterno le forme e gli elementi
Temprano un ballo.

T'immergerem ne i fiumi ove il concerto
De' cigni i cori de le Naidi aduna:

Su l'acque i fianchi tremolan d'argento
Come la luna.

Ti leverem su i gioghi al ciel vicini
Che Zeus, il padre, piú benigno mira,
Ove d'Apollo freme entro i divini
Templi la lira.

Ivi, raccolta ne le aulenti sale
Nostre, al bell'Ila ti farem consorte,
Ila che noi rapimmo a la brumale
Ombra di morte. –

Ahi, da che tramontò la vostra etate
Vola il dolor su le terrene culle!
Questo raggio d'amor no 'l m'invidiate,
Greche fanciulle.

La cura ignota che il bel sen le morde
Io tergerò co 'l puro mèle ascreo,
L'addormirò co' le tebane corde.
Se fossi Alceo,

La persona gentil ne lo spirtale
Fulgor de gl'inni irradiar vorrei,
Cingerle il molle crin co' l'immortale
Fior degli dèi,

E, mentre nel giacinto il braccio folce
E del mio lauro la protegge un ramo,
Chino su 'l cuore mormorarle – O dolce
Signora, io v'amo³²⁹.

III. ALESSANDRINA

Gelido il vento pe' lunghi e candidi
Intercolonnii fería, su tumuli
Di garzonetti e spose
Rabbrividian le rose

³²⁹ Ivi, p. 112.

Sotto la pioggia, che, lenta, assidua,
Sottile, da un grigio cielo di maggio
Battea con faticoso
Metro il piano fangoso;

Quando, percossa d'un lieve tremito,
Ella il bel velo d'intorno a gli omeri
Raccolto al seno avvinsse
E tutta a me si strinse:

Voluttuosa ne l'atto languido
Tra i gotici archi, quale tra' larici
Gentil palma volgente
Al nativo oriente.

Guardò serena per entro i lugubri
Luoghi di morte; levò la tenue
Fronte, pallida e bella,
Tra le floride anella

Che a l'agil collo scendendo incaute
Tutta di molle fulgor la irradiano:
E piovvemi nel cuore
Sguardi e accenti d'amore

Lunghi, soavi, profondi: eolia
Cetra non rese più dolci gemiti
Mai né sí molli spirti
Di Lesbo un dí tra i mirti.

Su i muti intanto marmi la serica
Vesta strisciava con legger sibilo,
Spargeanmi al viso i venti
Le sue chiome fluenti.

Non mai le trombe sí belle apparvero
A me ne i primi sogni di gloria.
Oh amor, solenne e forte
Come il suggel di morte!

Oh delibato fra i sospir trepidi

Su i cari labri fiore de l'anima
E intraviste ne' baci
Interminate paci!

Oh favolosi prati d'Elisio,
Pieni di cetre, di ludi eroici
E del purpureo raggio
Di non fallace maggio,

Ove in disparte bisbigliando errano
(Né patto umano né destin ferreo
L'un l'altra divelle)
I poeti e le belle³³⁰!

Le *Primavere elleniche* rappresentano indubbiamente un momento di passaggio obbligatorio per la fondazione della sua poesia barbara; sappiamo, infatti, che le tre odi in questione avrebbero dovuto far parte di una raccolta più ampia, contenente dieci componimenti, e che alla fine quelli concepiti per questo progetto confluirono nelle *Odi barbare*. È questa, dunque, una fase intermedia del poeta, che prelude allo sperimentalismo successivo: anche se mantiene ancora la rima, le forme sono classiche (strofa saffica e alcaica)³³¹, e in tal modo istanze giambiche e neoclassiche si alternano in un movimento di fuga e ritorno, lotta e riflessione che spesso sfugge a una definizione univoca sembrando quasi incoerente ma costituendo, in realtà, la segreta sincerità di ogni vero poeta³³².

Nel 1872, Carducci scrive a Lidia:

³³⁰ Ivi, p. 117.

³³¹ Cfr. G. A. PAPINI, *Formazione del Carducci 'barbaro'*, in «Convivium», XXXVI 1968, pp. 1-79; E. SALIBRA, *Ragioni metriche delle 'Odi barbare'*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», x 2007, pp. 69-84; F. AUDISIO, *Carducci e la saffica: modelli ed esecuzione*, in «Stilistica e metrica italiana», VIII 2008, pp. 169-215.

³³² Cfr. F. BENOZZO, *Carducci*, op.cit., p. 118.

Tutte insieme le tre poesie fatte per te o di te sono le più veramente belle che io abbia fatte per donna alcuna. [...] In queste v'è anche il senso naturale (è necessario alla poesia mia, perché sincera), ma odorato e rinfiorito da tanto fiore di sentimento estetico, che si cambia in una apoteosi aulente e risplendente della bellezza (e questo è il vero divino ellenico). Cara donna! tutta questa canaglia convenzionale e accademica, e forse io stesso, credevano che io fossi incapace e inetto a riprendere la grande poesia ideale e artistica; mi credevano e mi predicavano un selvaggio, un fazioso iconoclasta: me, greco! Certo, la loro stupida e mascherata e imbellettata società non mi aveva mai presentata una forma su cui fermarmi! Pretendevano forse che io elevassi a tipi ideali le loro madame equivoche e bottegaie? Triviali fenomeni! Ma ora, per te, che sei un cuore e una mente e una forma estetica, vedi pure che ho fatto tre poesie che, ideali insieme e naturali, sono forse il meglio della mia concezione poetica rispetto alla bellezza. Dunque vedi che io non sono un barbaro, né un selvaggio, né un iconoclasta, né un antropofago. Datemi il bello, il bello nel mio senso largamente naturale e sensibile, e io son poeta gentile e profondo come i greci, come il Petrarca ne' suoi migliori momenti e come il Foscolo (salvo differenza di facoltà). [...] Ma quanto egoismo in questa lettera! e tutto questo per dirti che io son felice che a te non dispiaccia che io pubblichi insieme le tre odi: son le tre cose migliori mie, e son tue; sono tu stessa, in tre diversi aspetti! Lina, io ti amo, ti amo, senza misura³³³.

Il poeta utilizza, dunque, Lina come strumento per dimostrare quanto il poeta polemico e rissoso dei *Giambi ed epodi* sia capace anche di fare poesia ideale e artistica³³⁴. Il *vero divino ellenico* dal poeta stesso citato, è l'operare poetico attraverso una prospettiva di ritorno ai classici (Petrarca e Foscolo su tutti) e di una grecità ritrovata: entrambi questi elementi si scorgono in Lidia, ed è possedendo Lidia, conquistando il suo amore e nutrendosi della sua anima che Carducci riuscirà in questo scopo; solo così egli potrà convertirsi all'*arte pura* e intraprendere una svolta davvero neoclassica. Che il merito più grande

³³³ LEN VII, pp. 191-92.

³³⁴ Cfr. F. MATTESINI, *Per una lettura storica di Carducci*, Vita e Pensiero, Milano 1975, p. 172.

di tale cambiamento sia di Lidia, Carducci non lo nega, anzi³³⁵. Il 16 novembre 1873 scrive alla donna che la perfetta fattura classica delle *Odi* è ascrivibile all'influenza che la donna ha su di lui, poiché *il libro, nelle sue parti migliori l'hai fatto tu, è tuo: è ben vero*³³⁶. In questa stessa epistola Carducci dichiara di aver esaurito la fase degli *Epodi* e di avere aperto quella delle *odi oggettive*, ellenizzanti nella forma e reali nei contenuti (l'amore per Lidia)³³⁷.

Lidia è incarnazione della poesia greca, e così come quest'ultima, non conosce il dissidio moderno tra spirito e natura, poiché in essa ideale e naturale si conciliano. È un tripudio di armonie quello che il poeta vive in Lidia e nelle *Primavere*: armonia di varietà e di stile, armonia di oggettivismo dei contenuti e ricerca formale, armonia di conservazione e innovazione. Le *Primavere* sono come una tazza greca di contenuto tutto moderno³³⁸. L'idea che Carducci ha delle *Primavere*, e quindi del suo neonato rapporto d'amore, è anche quella di uno svago dalla tensione dell'impegno, di un distacco contemplativo, estetizzante e consolatorio da una realtà in se stessa oppressiva. L'*otium* degli antichi viene qui recuperato in una forma salvifica, poiché l'evasione e il rifugio nel mito dell'Ellade è nel sogno della bellezza greca, e quindi nel sogno d'amore per la donna-Musa. La realtà oppressiva da cui Carducci vuole liberarsi è

³³⁵ Cfr. G.B. SQUAROTTI, *Le Primavere elleniche*, op.cit., p.71.

³³⁶ LEN VIII, p.297

³³⁷ “Sì, la serie degli epodi, con i quali feci proprio quel che Orazio dice, la serie degli epodi è chiusa: non ne fo altri, perché finirei con l'imitare e ricopiare me stesso. E ho aperto una nuova serie: le odi oggettive, per così dire, lavorate come una tazza greca, e di contenenza tutta moderna. Le primavere elleniche devono essere dodici: non tutte odi per altro, vi sarà anche qualche elegia in distici di esametri e pentametri.” (LEN IX, pp. 135-36.)

³³⁸ Che è l'assunto sintetizzato nel celebre emistichio de *Il sonetto, Rime Nuove*: “Memore innovo”.

naturalmente quella costellata dalle delusioni del 1870, quando la politica diviene bassa, d'intrigo e d'insidie personali, dopo le feconde e nobili passioni che avevano alimentato il Risorgimento³³⁹. Un mondo di pura contemplazione estatica e di poesia ellenizzante sembra essere l'unico modo per discostarsi da quella realtà nauseabonda: analogo il procedimento di Ricardo Reis con la sua Lidia e quello del Reis di Saramago, quando, per fuggire gli orrori della guerra civile e dalle contraddizioni sociali dell'amore per Lidia destinato a non potersi evolvere, inizia a scrivere versi neopagani per Marcenda, contemplando la sua figura inconsistente, riempiendo di magniloquenza quei brevi e insignificanti incontri con la giovane ragazza. Con Pessoa-Reis, Carducci condivide, in modo ovviamente inconsapevole, anche l'idea di un neopaganesimo possibile, tutto fondato sulla contemplazione arcadica ed ellenizzante del bello in natura, oltre all'esplicita adesione ad un unico, principale modello: Orazio.

La presenza di Lidia è fondamentale nelle *Primavere*: se togliessimo la realtà dell'amore per la Musa, così piena di natura, così reale nello svolgersi di una relazione passionale, non resterebbe nulla se non il vagheggiamento ellenizzante fine a se stesso e una maschera fissa di una decorazione stile Impero. Le epistole che il poeta scrive così di frequente alla donna per tenerla informata sulla stesura delle sue

³³⁹ Cfr. M. PRAZ, *Il "Classicismo" di Giosue Carducci*, in «Gusto neoclassico», Rizzoli, Milano 1974, p. 369: "Il Carducci, quando si trovò dinanzi al neo-ellenismo romantico straniero, lo prese per classicismo bell'e buono" e p. 371: "No, il romanticismo del Carducci non cominciò colle battagliere e ironiche poesie scritte a imitazione di Barbier, di Hugo, di Heine: il vero romanticismo di Carducci cominciò quando la sua anima si trovò nelle condizioni atte ad accogliere quella forma del mal du siècle di cui abbiamo visto la formula: la beauté sereine et tranquille de l'art grec paraissait exprimer merveilleusement le nouveaux besoins d'apaisement".

Primavere sono, pertanto, un tentativo piuttosto riuscito di agganciare la vita al travestimento mitico-letterario e di ancorare il reale all'ideale³⁴⁰. Lidia è Musa, ma è anche donna. È donna, ma è anche Musa. Ed è essa stessa fonte di poesia e poetessa. Una fusione perfetta di due aspetti che Orazio aveva tenuto distinti e separati, così legati a un mondo neopagano che escludeva qualunque influenza meramente reale.

Le *Primavere* si sviluppano secondo una precisa linea evolutiva sull'istanza della maggiore adesione al vero, che diventa un valore aggiunto: dall'*Eolia* all'*Alessandrina*, che rievoca un incontro milanese del maggio 1872 realmente accaduto e la visita al cimitero di Porta Orientale, la realtà entra prepotentemente nel testo per ammissione dello stesso Carducci (*ma nel Camposanto c'è più verità, non è vero? E già; sfido io!*³⁴¹). Questa evoluzione sarà inarrestabile e si vedrà in maniera chiara in seguito, nel canzoniere d'amore che Carducci scriverà per Lidia e che distribuirà fra *Rime nuove* e *Odi barbare*³⁴². Dal vago e decorativo ellenismo Carducci passerà all'idillio realistico, all'elegia, alla poesia dei ricordi, alla polemica letteraria e alla riflessione metapoetica, recuperando inevitabilmente anche la realtà storica e politica che si era impegnato a tenere lontana in questa sede³⁴³.

Quanto l'incontro con Lidia pesi sulla composizione dell'*Eolia* è poi da verificare: di certo alcuni elementi significativi vengono dalla

³⁴⁰ Cfr. G.B. SQUAROTTI, *Le Primavere elleniche*, op.cit., p. 74.

³⁴¹ 17 giugno 1872, LEN VII, p. 209.

³⁴² Su questa raccolta virtuale poi confluita in parte nelle *Odi barbare* e in parte nelle *Rime Nuove*, cfr. G. PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci primavere elleniche*, in «Studi di filologia italiana», XXXII 1974, pp. 204-82.

³⁴³ Cfr. A. LA PENNA, *Note alle «Primavere elleniche»*, in «Studi di letteratura e di storia in memoria di Antonio Di Pietro», Vita e pensiero, Milano 1977, p. 282.

cronologia dell'*Eolia*. Il testo di fatto risale al dicembre 1871: l'autografo reca, con il titolo provvisorio ma eloquente di *A Lina*, la data dell'8. Tuttavia il primo incontro tra i due non avviene che nell'aprile dell'anno seguente, quando Lina trascorre due giorni a Bologna, peraltro senza dire nulla a Giosue e riservandogli – come già detto in precedenza – solo una rapida visita prima di ripartire. A meno quindi di non ammettere un *amor de lonh* alla Jaufrè Rudel³⁴⁴ la domanda è lecita: è davvero l'amore per Carolina a ispirare i versi della prima *Primavera ellenica*? Probabilmente Lidia, la cui presenza epistolare viene avvertita da Carducci come quella di una bella dama milanese, colta, emancipata, dotata di buon gusto, di estro, animata da velleità poetiche e affamata di frequentazioni letterarie, fu un idolo a cui intitolare un esperimento di poesia amorosa all'interno del quale doveva concretarsi l'*arte pura*. È possibile quindi affermare che l'esercizio letterario dell'*Eolia* abbia preceduto l'effettivo coinvolgimento sentimentale nei confronti di Lina, che poi avverrà poco dopo. Un poeta non coinvolto sentimentalmente tanto quanto Orazio, dunque, che difatti scrive una prima *Primavera ellenica* ancora parzialmente vuota di realtà, decorata e imbellettata nelle forme ellenizzanti, dove la presenza della donna è ancora velata poiché non fondata su elementi di reale passione vissuta.

Nelle altre due *Primavere*, invece, l'amore passionale è l'elemento fondante: la relazione tra i due amanti è, infatti, ormai avviata e incontestabile appare l'attinenza autobiografica dei due componimenti; l'amore come genera poesia così se ne alimenta. Tuttavia aderire pienamente a un classicismo di fisionomia grecizzante e pagana da opporre alla barbarie della modernità richiede

³⁴⁴ Cfr. G.B. SQUAROTTI, *Le Primavere elleniche*, op.cit., p. 76.

comunque una compensazione: cercare nella biografia la sponda a cui appoggiare, forse inconsciamente, un discorso che in partenza intende essere metapoetico e sperimentale, per giustificarsi anzitutto con se stesso e per conferire alla forma poetica la necessaria continenza tutta moderna e attuale³⁴⁵.

Per quanto riguarda l'*Eolia*, il testo si sviluppa principalmente intorno a due poli: da una parte l'antitesi iniziale fra inverno e primavera, l'uno presente e caratterizzato dal senso di oppressione che infondono gelo e tenebra, questa vagheggiata e fiorente nell'animo attraverso la contemplazione di una Grecia ideale come luogo dell'arte e della poesia; dall'altra parte l'esortazione finale ad abbandonare le *occidue macchiate rive* per cercare in quella Grecia il sollievo dell'oblio, che sarà naturalmente l'oblio dello stato di oppressione che domina l'inverno. In questa cornice si colloca il corpo centrale dell'ode, e cioè, per l'appunto, l'evocazione dell'Ellade mitica e ideale, la quale peraltro è condotta secondo una logica e un ordine ben precisi. Si parte con Apollo (vv. 5-20), dio del sole ma anche della poesia, che in quanto dio del sole, con il suo viaggio dalla terra degli Iperborei dove ha trascorso l'inverno riporta la primavera al *pio suolo* di Delfi (e in particolare all'albero che gli è sacro, l'alloro), e in quanto dio della poesia è collegato, come si capirà più avanti, alla fioritura eolica di Saffo e Alceo. Segue un rapido excursus geografico (vv. 21-24), che ha la funzione di connettere con Delfi, sede del dio, le terre che videro sorgere la lirica eolica (le Cicladi) associate emblematicamente alle isole di Venere (Cipro e Citera). Infine, l'epifania di Alceo e Saffo

³⁴⁵ Ivi, p. 77.

mentre solcano l'Egeo su un favoloso legno canoro (vv. 25-31). A loro, terzo e quarta di cotanto senno, si uniscono il Carducci e Lina³⁴⁶. Naturalmente tutto questo discorso è un'allegoria, in quanto l'inverno rappresenta i mali del presente, legati alle insoddisfazioni politiche di Carducci, e globalmente anche la decadenza morale e culturale dell'epoca che lui avverte come insanabile. La soluzione a questo stato di *spleen* apparentemente insanabile è un ritorno alla primavera ellenica, ossia alla dimensione rarefatta e quindi perfetta della classicità. L'Ellade è un paradiso perduto che bisogna recuperare attraverso l'amore per una donna simbolo di questa greccità: Lina-Lidia, strumento di oblio e dimenticanza, di annullamento in una sfera ideale di felicità edenica, di contemplazione della poesia sublime³⁴⁷. Dunque la coppia Alceo e Saffo è senza dubbio la coppia Carducci-Lidia, ed essi sono la rappresentazione di due generi diversi di poesia: Alceo *armato* rappresenta la poesia politica, battagliera e polemica (quella degli epodi), Saffo, invece, "dal candido petto anelante", rappresenta la poesia dell'*eros* e del sentimento pagano della natura³⁴⁸. La speranza con la quale va combattuto *brumaio che torbido inclina* (v. 1), ossia il mondo tenebroso, invernale e corrotto su cui non splende il sole di Apollo, è dunque l'adesione alla primavera dell'Ellade, dove invece il sole giunge con il suo dio e illumina trionfalmente ogni cosa: protagonista e figura centrale di questo passaggio da una stagione all'altra resta sempre, inevitabilmente Lidia, portavoce e incarnazione della poesia dell'ideale classico e pagano.

³⁴⁶ Ivi, p. 78.

³⁴⁷ Cfr. E. CATALANO, *La svolta Carducciana del 1871-72: le Primavere elleniche*, in «Lavoro critico» 14, 1978, p. 50.

³⁴⁸ Cfr. G.B. SQUAROTTI, *Le Primavere elleniche*, op.cit., p. 79.

Le due successive *Primavere*, invece, come anticipato, prendono altre direzioni stilistiche e tematiche³⁴⁹. L'amore è il trionfale protagonista della *Dorica*, che si apre infatti non nel segno di Apollo ma di Afrodite: i due amanti si sono incontrati, hanno iniziato a consumare la loro passione e difatti Carducci inserisce in questi versi una vera e propria dichiarazione d'amore in cui culmina l'ode. Ecco quindi che l'amore letterario per la prima volta si trasforma nel nome di Lidia in un amore anche reale e vissuto: la donna viene descritta nell'*Eolia* con parole che hanno anima greca ma forma italica (vv. 39-40: *o chiusa in un bel vel di Beatrice / anima argiva*) poiché non a caso *bel vel* è anche calco di un ricorrente modulo petrarchesco³⁵⁰.

Tuttavia il volto di Lina porta i segni di una misteriosa angoscia: le ninfe Oreadi che cantano e danzano ammirando la donna si accorgono del suo cruccio e si offrono di consolarla conducendola alle sedi degli

³⁴⁹ Per questo, quando si affaccia l'idea di pubblicare insieme le prime tre odi per Lydia come se formassero una serie organica, Carducci si trova di fronte al problema di assimilare un materiale che non era nato in quella prospettiva e che in effetti non è propriamente omogeneo, soprattutto in rapporto e in funzione alla natura del progetto: non solo celebrare la primavera di un amore, ma anche e in particolare – si diceva all'inizio – testimoniare una svolta poetica. Il sistema usato per risolverlo è in fondo il più semplice e diretto: intervenire sui titoli. Così la seconda ode presta il suo titolo al trittico e si trasforma in *Dorica*, per la prima viene coniato *Eolia* e la terza, *In camposanto*, diviene *Alessandrina*. [...] È evidente cioè che le tre odi, diventate *Primavere elleniche*, si presentano come una ricapitolazione per generi e per fasi della storia della civiltà letteraria greca, ovvero come una rivisitazione onnicomprensiva delle sue forme. *Eolia* si collega al momento aurorale della lirica erotica e civile in età arcaica. *Dorica* assume il paradigma dell'idillio teocriteo di ambiente e dialetto per l'appunto dorico, ma attraverso le allusioni in cifra dei vv. 106-107 a Esiodo ("puro mèle ascreo") e a Pindaro ("tebane corde") rinvia anche alla poesia epico-didascalica del periodo arcaico e all'ode corale a carattere parenetico e celebrativo del periodo pre-classico. *Alessandrina*, infine, secondo il titolo, rappresenterebbe la letteratura ellenistica. Che il procedimento sia per molti aspetti forzato e artificioso va da sé. Ivi, pp. 82-83.

³⁵⁰ Cfr. *Rerum Vulgarium Fragmenta* 302, 11 e *Triumphus Eternitatis* 142.

dèi, dove troverà Ila, pronto a sposarla³⁵¹. Carducci, però, non è d'accordo: non vuole che Lina, il suo raggio di sole, gli venga sottratta, in quanto la donna rimane l'unica soluzione per una vita condannata al dolore. Per questo si propone egli stesso di cancellare tutti gli affanni che affliggono la donna, *in primis* usando il *mèle ascreo* e le *tebane corde* di una poesia pindarica ed esiodea, quindi di fattura e qualità greche, e poi naturalmente sostituendosi a Ila nel gioco d'amore assieme a Lidia. Una vera e propria apoteosi della donna, dunque, attraverso un vasto dispositivo scenografico e celebrativo messo in atto dal canto delle Oreadi: il malessere di Lina è determinato da una condizione di angoscia esistenziale causata dall'impossibilità, nella realtà moderna, di una piena effusione spirituale e di una libera fruizione dell'amore e lo scopo della poesia è una catarsi, un'immersione totale nell'ellenismo letterario che sola potrà costituire la salvezza dallo sfacelo dei tempi. È anche vero, però, che guardando alle lettere di quel periodo, l'indisposizione di Lidia è da individuarsi in alcuni tratti peculiari del suo carattere: spesso infatti si mostra debole di nervi, volubile, tendente alla depressione³⁵².

Ideologicamente esplicita, all'interno della *Dorica*, è l'antitesi tra paganesimo e cristianesimo espressa nei vv. 49-56, dove traspare l'eredità del mito ellenistico che domina la recente tradizione

³⁵¹ Già amasio di Eracle, che prese parte alla spedizione degli Argonauti e andando ad attingere acqua sulle coste della Misia fu rapito dalle ninfe di una sorgente invaghitesi di lui (ed è da notare come l'immortalità di Ila per immersione nelle sorgenti della gremità pagana sia presentata come una fuga dalla stessa caligine invernale con cui si apre l'Eolia, rispecchiando la "brumale / ombra di morte" dei vv. 99-100 il brumaio che là "rapido inclina"). Cfr. G.B. SQUAROTTI, *Le Primavera elleniche*, op.cit., p. 86.

³⁵² Ivi, pp. 87-91.

neoclassica europea³⁵³: tale paganesimo è, però, da leggere più in chiave antiborghese³⁵⁴ che in chiave anticristiana, poiché il poeta teme e prova disgusto verso l'invidia dei contemporanei, verso la società pervertita e insana, più che verso il cristianesimo in sé.

Tuttavia, il nesso istituito fra la religione della natura e la pienezza dell'esperienza amorosa non lo si può interpretare semplicemente come espressione di vitalismo pagano sui presupposti del mito ellenistico. In alcune lettere dell'epistolario con Lidia, come quella coeva alla *Dorica* del 18 maggio 1872, Carducci si lamenta rispetto alla miseria della società e delle convenzioni che impediscono ciò che altrimenti in natura sarebbe ovvio e spontaneo, ossia l'unione libera dei due amanti:

È inutile, pericoloso anzi, parlare il dolce linguaggio della natura o accostare il fuoco dell'affetto a queste anfesi bene matrimoniali, quando si contorcono nelle spire della loro virtù e sibilan di rabbia su 'l loro turbato possesso legale. Elleno sanno bene di non posseder più nulla, e in fondo in fondo non preme loro più che tanto di queste crisalidi di amori benedetti o bollati; ma l'invidia che altri possegga e il rammarico che altri ami e la tristezza della gioventù caduta riempiono l'animo loro di quell'acre e freddo veleno che poi riversano sotto forma di sfogo morale. E la società, che ammette il pervertimento e l'anarchia della sensualità fino all'orrore brutale, la società, quando si tratta della gentile e profonda passione, dà sempre ragione alla consuetudine contro l'istinto, alla legge contro la natura, alla formula contro lo spirito³⁵⁵.

³⁵³ Assieme al mito "di un'Ellade recuperabile in chiave di vitalità intensa, di solarità, di aderenza, che si potrà definire neopagana, alla natura". Cfr. M. CERRUTI, *Dal Neoclassicismo al Parnassianesimo*, in «Carducci e la letteratura italiana: studi per il centocinquantenario della nascita di Giosue Carducci», AA.VV. Bologna, 11-12-13 ottobre 1985, p. 269.

³⁵⁴ Cfr. G.B. SQUAROTTI, *Le Primavere elleniche*, op.cit., p. 90.

³⁵⁵ LEN VII, p. 170.

Forte è anche la presenza dell'elemento panteistico: quando il poeta evoca la *santa natura* animata dalle divinità pagane che cantano, quando celebra l'offerta alla donna dei doni di Gea e Anfitrite in realtà sta pensando (come testimoniato da una lettera a Lidia del giugno '72) a un incontro con la sua donna avvenuto di notte per le colline di Bologna e alla contemplazione estatica della natura strettamente connessa al pensiero di Lina, in uno slancio irripetibile di *eros* e panteismo, poiché compenetrarsi nella donna significa confondersi con la natura viva e divina, ed è un qualcosa che riempie totalmente lo spirito, riportandolo alle radici dell'essere naturale.

Lidia resta la protagonista fondamentale anche della terza *Primavera* che, forse più delle altre, celebra una donna fatta di carne ma dall'animo ellenizzante, la cui immagine riesce a trasfigurare la realtà pur senza abbandonarla del tutto. Con l'*Alessandrina*, infatti, Carducci si richiama a una fase della cultura greca più vicina al romanticismo, con una sensibilità meno fresca e più raffinata della bellezza, poiché la stesura di quest'ode corrisponde a una fase in cui il rapporto con Lina è caratterizzato da una sensibilità erotica più voluttuosa e languida, che non si risparmia qualche pensiero malinconico sulla morte.

Nell'*Alessandrina* la parte centrale è occupata da una dettagliata descrizione della donna (vv. 17-25) che riprende il ritratto che Carducci fa di Lina nel loro epistolario: esso è preciso e insistente, poiché il poeta ha urgenza di fantasticarvi. Prima, nella lettera del 14 maggio che rievoca l'incontro milanese presso il cimitero di Porta Orientale, che darà ispirazione alla terza *Primavera*, vengono descritti dei tratti tutto sommato stereotipati: riccioli morbidi, nobile pallore del viso, sguardo amoroso, voce soave; successivamente, in una lettera del

24 maggio, Carducci sottolinea con più veemenza la fisionomia morale di Lina:

14 maggio

l'immagine tua nel parco di Monza e di altre più solenni e divine ore, quel bel volto di un così fino e puro ovale, intorneato da quelle anella di morbido castagno, reclinato nell'estasi dei baci, con gli occhi socchiusi, o sollevato ed acceso nell'entusiasmo del bello e con gli occhi raggianti, o inclinato su me mormorando parole di soavità con quella melodia di voce che è solo tua³⁵⁶.

24 maggio

Il tuo entusiasmo per il bello e l'ideale io non posso rappresentarmelo che co' tuoi bei ricci castagni irradianti del lor molle fulgore la fronte candida e pioventi giù per il collo. E quelle ciglia e quel puro ovale mi dicono e spiegano perché tu ami tanto la poesia di Foscolo e perché scrivi così bene³⁵⁷.

La parte finale dell'ode, invece, contiene la ripresa del *topos* romantico dell'affratellamento di amore e morte e il vagheggiamento dell'Elisio dei poeti e delle belle, i temi portanti delle altre due *Primavere elleniche*: annullamento panteistico nell'amore ed evasione nella terra ideale della poesia ellenizzante. La visione delle tombe durante la visita in coppia al cimitero suscita naturalmente una meditazione sul tema della morte. Lina però, trovandosi accanto al poeta, lo investe con la sua serenità apollinea e la morte arriva a sembrare addirittura qualcosa di bello e di desiderabile, in una sorta di similitudine tra il morire e il dissolversi nella passione cieca e nella comunione spirituale con l'amante. Solo così ci sarà un possibile

³⁵⁶ LEN VII, p. 165.

³⁵⁷ LEN VII, p. 174.

ritorno all'Elisio, alla dimensione della poesia classica greca, dove in un'eterna primavera edenica (*non fallace maggio*) e nell'esercizio aristocratico di un'arte riservata a pochi eletti (*in disparte*) si compensano il male e il dolore del presente³⁵⁸. Nell'*Alessandrina* il poeta riesce, più che negli altri due componimenti, a conciliare la necessità della descrizione realistica della Musa Lina-Lidia con la sua collocazione fuori dal tempo, nello spazio pagano (vv. 17-24, 29-32). In definitiva è giusto affermare che queste tre *Odi*, con le quali Carducci entra in una fase nuova della propria esistenza e che preannunciano il più intimo nucleo di poesie dedicate alla donna e spogliate dalla patina ellenizzante, sono un intreccio piuttosto riuscito di vita e di letteratura, testimonianza di una scelta sentimentale e poetica diversa, dove in quegli anni Lidia tiene le redini del discorso letterario ma anche di quello amoroso, in un susseguirsi tortuoso e veloce di versi e di incontri segnati dalla passione, i quali alimentano in Carducci un'ispirazione novella attraverso quel desiderio che *abbrucia e non da' pace*.

³⁵⁸ Cfr. G.B. SQUAROTTI, *Le Primavere elleniche*, op.cit., p. 93.

IV.5 Le *Rime Nuove*

Il tono elegiaco che caratterizza le tre *Primavere elleniche* viene dal Carducci recuperato per la composizione di altre celebri poesie a Lidia dedicate e raccolte in parte nelle *Rime nuove* (1887), in parte nelle *Odi barbare* (1877). Mesto e sentimentale, Carducci aggiunge alla descrizione dei propri strazi personali degli stilemi classicheggianti, coerentemente con la sua concezione della morte che può definirsi *pagana* per il suo radicarsi nel sentimento della Natura. I versi d'amore per Lidia, in particolare, sono nelle *Rime nuove* modulati su un registro che scivola nell'elegia, e il paesaggio, di sovente, oltre ad accogliere gli amanti nella dolcezza del presente, insinua anche il fantasma della perdita. La nostalgia è imperante, e a cavallo tra elegia e idillio, la rievocazione della felicità passata prende forma dalla contemplazione di un paesaggio in decadenza. Lidia è la donna che c'è ma non si afferra mai del tutto: passa come passa il tempo, e lì dove la natura si rigenera ricominciando il suo ciclo, l'amore e la bellezza della donna sono destinati a perire.

Le *Rime nuove* contengono, in sei libri, 105 componimenti poetici scritti tra il 1861 e il 1887. All'indomani nel 1870, Carducci avverte la necessità di rappresentare sia la continuità della tradizione che le esigenze dell'innovazione: da questa tensione nasce un'opera che è un ventaglio polimorfo di testi attraverso i quali il poeta compì tentativi in direzione moderna attraverso lo sviluppo di motivi quali il tedio, la tristezza, la morte. Le istanze di rinnovamento arrivavano a Carducci dalla letteratura militante, dagli artisti di avanguardia che si ribellavano ai linguaggi dei padri, dai giovani che ancoravano le loro

ispirazioni alla Modernità e alle donne che frequentando le università smascheravano le nevrosi del loro tempo borghese. Anche il “leone maremmano” inizia a scoprire che la vita è vuota oltre la sterile polemica, che la morte è in agguato e così sostituisce al furore il tedio, aprendosi alla psicologia contemporanea, aiutato anche dall’amore-trasporto per Lidia, contraddittorio e ambiguo quanto lo è la sua produzione poetica in questi anni³⁵⁹.

Questa raccolta, tuttavia, ha conosciuto un favore costante da parte dei critici carducciani, in quanto è comunque la più unitaria di tutte e quella in cui meglio si esercita non solo l’abilità tecnica del poeta, ma anche la sua capacità di sublimare in modo retorico tutte le tematiche in apparenza scolastiche e letterarie. Il libro, infatti, pur essendo oggettivamente eterogeneo, possiede un *segreto e vero centro unificatore* dato da quell’*atmosfera letteraria italiana e soprattutto romanza*³⁶⁰ di cui si è detto prima: in questo modo l’opera riesce a mantenere una struttura coesa ma aperta, acentrica e asimmetrica, piegando la tradizione a pensieri “nuovi”³⁶¹. È pur vero che alcuni testi, secondo il giudizio di Squarotti³⁶², sono troppo descrittivi e patetici (soprattutto all’interno del III libro), ma è anche innegabile che in essi a tratti appaiono delle rime ben ordinate che si soffermano sull’angoscia fisica e immediata della morte, crudele distruttrice di ogni sogno del poeta e di ogni possibile immagine letteraria del

³⁵⁹ Cfr. A. PIROMALLI, *Introduzione a Carducci*, Laterza, Bari 1988, pp. 61-67.

³⁶⁰ Cfr. M. MARTELLI, ‘*Rime nuove*’ di Giosue Carducci, in *Letteratura italiana. Le opere*, dir. A. ASOR ROSA, vol. III, *Dall’Ottocento al Novecento*, Einaudi, Torino 1995, p. 689.

³⁶¹ Cfr. M. STERPOS, *Il punto su ‘Rime nuove’*, in V. RODA e E. PASQUINI (a cura di), *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, Atti del Convegno di Bologna 23-26 maggio 2007, BUP, Bologna 2009, pp. 81-82.

³⁶² Cfr. G. CARDUCCI, *Poesie*, introduzione di G. B. SQUAROTTI, op.cit., pp. XXXV-XXXVI.

sublime, e restituiscono conforto e gratificazione proprio attraverso la loro asetticità³⁶³. In questi testi (come *Tedio invernale*, o *Pianto antico*, o ancora *San Martino*) Carducci non si trasforma certo in un poeta esistenziale, né in un autore di quadretti di genere, ma semplicemente si incrina il rapporto tra sogno della letteratura e offese e tormenti della vita vissuta: dallo scollamento di questi due piani, che faticosamente Carducci cercava di tenere paralleli, anche con il supporto della donna-Musa, emergono momenti di tristezza autentici, sebbene sempre inseriti in un contesto tardo-romantico di maniera e puro esercizio del tragico. È certo che le *Rime nuove* restano la silloge più estesa del poeta, con liriche composte nell'arco di 26 anni e dunque la più ricca di indicazioni, di riflessioni, di ricordo, di confronto tra la vitalità della natura e l'essere *pensoso de la morte* (*Ballata dolorosa*)³⁶⁴. È dunque un *work in progress* compiuto al di fuori di qualsiasi vincolo di tipo programmatico e per questo poeticamente aperto, eclettico, sperimentale, dall'incredibile versatilità metrica (dal sonetto all'anacreontica, dalla terzina dantesca alla ballata romantica, ispirata a Carducci dal romanticismo europeo di marca tedesca). Il poeta è in questa raccolta un "artiere": poliedrico, inquieto e contraddittorio, Carducci si trova a dover fronteggiare in qualche modo le istanze dell'attualità e la minore predisposizione all'evasione verso i territori dell'arte pura, ora sostituiti da un passato dal volto alienato e da un presente pieno di nodi irrisolti. Disillusione e fallimento sono in continuità con le epistole che durante gli anni della composizione della raccolta Carducci invia alla Piva: altalenanti, inquiete, mosse a volte da un amore spietato, altre da una placida e

³⁶³ Ibid.

³⁶⁴ Cfr. G. CARDUCCI, *Poesie*, introduzione di W. SPAGGIARI, op.cit., p. X.

tiepida rassegnazione e soprattutto illuminanti rispetto alla complessa vicenda compositiva di ogni singolo testo ispiratogli dalla presenza al suo fianco della donna. In definitiva, è giusto affermare che la “memoria-rifugio”, se non è il tema “principe” delle *Rime nuove*, come afferma Gianni Papini³⁶⁵, è sicuramente un elemento fondamentale della struttura portante della raccolta, scritta con una precisa volontà di diversificazione³⁶⁶ e modulata sui sentimenti della malinconia e del rimpianto³⁶⁷, per affrontare (e reggere) la prova della modernità³⁶⁸. Una cosa è certa: nelle *Rime nuove* si raccolgono in maniera più o meno equilibrata le vicende esistenziali e interiori, le tendenze poetiche e le passioni intellettuali di un Carducci oramai maturo, deciso a definire il ruolo del poeta. Nel *Congedo*, infatti, egli afferma con sicurezza che la poesia è un qualcosa di concreto, difficile, tecnico, contrapposto al morboso soggettivismo romantico, e ricco di obiettivi da condividere coi lettori, con cui bisogna comunicare senza sfumature né ambiguità: è una concezione sicuramente classica dell’arte poetica, e la stessa mescolanza di toni, a cui si è più volte accennato, viene vantata da Carducci come un’abilità che lo avvicinava ai grandi della letteratura, da Dante a Leopardi, capaci di gestire più registri contemporaneamente³⁶⁹.

³⁶⁵ Cfr. G. CARDUCCI, *Poesia*, a cura di G. PAPINI e M. M. PEDRONI, Salerno editrice, Roma 2004, p. 328.

³⁶⁶ Cfr. G. CAPOVILLA, *L’opposizione del classicismo. Giosue Carducci*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. MALATO, vol. III. *Tra l’Otto e il Novecento*, Salerno editrice, Roma 1999, p. 351.

³⁶⁷ Cfr. P. GIBELLINI, nota di commento a G. CARDUCCI, *Tutte le poesie*, a cura di P. G., note di M. SALVINI, Newton Compton, Roma 2006, p. 330.

³⁶⁸ Cfr. E. PASQUINI, *Diario del convegno*, in V. RODA e E. PASQUINI (a cura di), *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, op.cit., p. 630.

³⁶⁹ Cfr. G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, op.cit., p. XVI.

Di seguito verranno brevemente trattati i componimenti che, all'interno della raccolta, sono più marcatamente dedicati e ispirati da Lina, e che forniscono un'immagine completa e dettagliata del rapporto reale-ideale tra la donna amata e quella vagheggiata. Il processo di identificazione tra Carolina e Lidia si sviluppa e cresce all'interno di questi testi che preludono alle *Odi barbare*, in cui finalmente, per diverse motivazioni che spiegheremo più avanti, e dopo la richiesta della Piva dal poeta ben accolta, il nome di Lina diventa Lidia:

“Se lo credi conveniente muterò Lina in Lidia” perché “in Bologna, tu dici, tutti sanno chi è questa Lina³⁷⁰”.

³⁷⁰ LEN (VII, 176), lettera del 26 maggio 1872.

LIBRO II:

XX.

DIETRO UN RITRATTO DELL'ARIOSTO

Questa che a voi, donna gentil, ne viene
Imagin viva del divin lombardo
Ne l'ampia fronte e nel fiso occhio e tardo
Lo stupor de' gran sogni anche ritiene.

Oh lui felice! il qual, poi ch'ebbe piene
Tutte del mondo suo lieto e gagliardo
Le carte, aprir piú non sostenne il guardo
Sotto povero ciel, su meste arene.

E piú felice ancor! ché non favore
Di prence e di vulgo aura ogn'or novella
Né di teologal donna l'amore,

Ma premio a' canti era una bocca bella,
Che del fronte febeo lenía l'ardore
Co' baci, e quel fulgea come una stella³⁷¹.

L'autografo reca in calce la data 14 aprile 1874³⁷². Il poeta in quel periodo aveva preso l'impegno di scrivere la vita di Ariosto. Carducci scrive infatti a Lidia di invidiare il sommo poeta in quanto, come ricompensa alla composizione dell'*Orlando Furioso*³⁷³, ogni mese riceveva le grazie della sua amata, Alessandra Benucci che, come tramanda la leggenda, collaborava in un certo qual modo al poema, ponendo all'amante l'estaglio fisso di un canto ogni trenta giorni e

³⁷¹ G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, op.cit., p. 55.

³⁷² Casa Carducci, Mss., cart. II, 02.051: carpetta: "Dietro un ritratto dell'Ariosto, apr. 1874".

³⁷³ La considerazione che Carducci aveva di Ariosto era molto alta: il poeta, infatti, lo poneva su una linea culturale, etica e civile della letteratura nazionale che conciliava l'antico col moderno, con l'ecclesiastico o con il cavalleresco. Vd. G. CARDUCCI, *L'Ariosto e il Tasso*, Zanichelli, Modena 1941.

non apprendogli se non a consegna di lavoro finito³⁷⁴. Carducci invidiava la sorte felice dell'Ariosto, poiché costui poté restare tutta la vita accanto alla donna che amava³⁷⁵. Tuttavia si era forse lasciato ingannare troppo dall'affascinante contrapposizione tra donna astratta e teologale del medioevo e donna florida e carnale del Rinascimento, giacché egli stesso sa bene che per un poeta non esiste premio adeguato a una propria opera se non l'opera stessa nel momento della sua composizione³⁷⁶. Lidia è qui testimone muta del vagheggiamento del Carducci e destinataria unica del desiderio amoroso del poeta: la storia, infatti, è il vero sfondo del componimento, in cui agisce la contrapposizione concettuale della donna astratta del medioevo a cui fa riscontro la rinascimentale Alessandra Benocci, figura di mediazione dell'amore per Lina³⁷⁷, sentimento che emerge con evidenza nel finale del testo³⁷⁸.

³⁷⁴ Cfr. G. CARDUCCI, *Rime nuove; testimonianze, interpretazione, commento*, di P. P. TROMPEO E G. SALINARI, Zanichelli, Bologna 1958, p. 83.

³⁷⁵ Il sonetto trova riscontro nella lettera del 14 aprile 1874 a Lina (LEN IX 1725, p.78): "Tornai ieri, lunedì, da Ferrara, e ti mando un ricordo del mio soggiorno nella città epica. È il ritratto del gran lombardo, disegnato, come credesi con molti argomenti, dal Tiziano, e inciso in legno nell'edizione dell'Orlando del 1532, accresciuta e corretta dal poeta".

³⁷⁶ Sulla traduzione carducciana dell'Ariosto vd. A. ZOTTOLI, *Dal Boiardo all'Ariosto*, Carabba, Lanciano 1935.

³⁷⁷ Cfr. A. PIROMALLI, *Introduzione a Carducci*, op.cit., p. 69.

³⁷⁸ Cfr. G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, op.cit., p. VII.

XXIII
QUI REGNA AMORE

Ove sei? de' sereni occhi ridenti
A chi tempri il bel raggio, o donna mia?
E l'intima del cor tuo melodia
A chi armonizzi ne' soavi accenti?

Siedi tra l'erbe e i fiori e a' freschi venti
Dài la dolce e pensosa alma in balfìa?
O le membra concesso hai de la pia
Onda a gli amplessi di vigor frementi?

Oh, dovunque tu sei, voluttuosa
Se l'aura o l'onda con mormorio lento
Ti sfiora il viso o a' bianchi omeri posa,

È l'amor mio che in ogni sentimento
Vive e ti cerca in ogni bella cosa
E ti cinge d'eterno abbracciamento³⁷⁹.

Sulla copertina dell'inserto si legge *Bologna, agosto 1872*³⁸⁰. In una lettera a Carolina, Carducci definisce questi versi *un gemito soave d'amore*³⁸¹. Lina in questo periodo è a Venezia per i bagni, e Carducci la cerca nei suoi ricordi, riportando alla mente il sentimento di dolcezza che la presenza salvifica della donna riesce a infondergli. Il poeta si chiede a chi lei rivolga la melodia intima del suo cuore, e qui traspare in maniera velata ma neanche troppo quel lacerante sentimento di gelosia disperata per la lontananza che tormenta i due

³⁷⁹ G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, op.cit., p. 58.

³⁸⁰ Casa Carducci, Mss., cart. II, 02.033. Carpetta: "Ove sei? De' sereni occhi ridenti. Agosto 1872. Bologna".

³⁸¹ Cfr. G. CARDUCCI, *Rime nuove; testimonianze, interpretazione, commento*, di P. P. TROMPEO E G. SALINARI, op.cit., p. 90.

amanti³⁸². Ma non importa: ovunque la sua musa Lidia si trovi, il poeta fa vivere il suo amore in ogni bellezza della Natura, e in questo modo, nell'ambito di un mistico panteismo di cui si è già detto a proposito delle *Primavere*, la abbraccia in modo totale ed eterno. Sullo stesso sentimento di armonia e comunanza dell'amore con gli elementi naturali sono modulati i componimenti *Sole e amore* (XXI) e *Mattutino e notturno* (XXIV), in cui è *un'armonia / ogni pensiero, ed ogni senso un canto, [...] e al sol de gli occhi tuoi rivola il verso / come trillo di lodola che ascende*.

³⁸² LEN VII 1403, p. 248: "sai che colla natura mia non posso non essere a momenti geloso"; 18 agosto, 1426, p. 290: "non sorrider troppo ad alcuno nelle gondole al lume di luna o al tramonto sul mare".

XXIV
VISIONE

Or ch'a i silenzi di cerulea sera
Tra fresco mormorio d'alberi e fiori
Ella siede, e in soavi aure ed odori
Freme la voluttà di primavera,

Tu di vetta a l'antica alpe severa
Tra i verdi a l'albor tuo tremuli orrori
La cerchi, o luna, e quella dolce e altera
Fronte del tuo piú vivo raggio irrori.

Tal forse, o greca dea, la pura fronte
Chinavi, in cuor d'Endimion pensosa,
Su 'l tuo grande sereno arco d'argento;

E i fiumi al bianco piè pe 'l latmio monte,
Raggiati da la faccia luminosa,
Scendean d'amore a ragionar co 'l vento³⁸³.

Nell'autografo, in una delle redazioni, si legge la data *17-18 settembre 1872*³⁸⁴. Ciò che ha ispirato la composizione del sonetto è una lettera ricevuta da Lina che racconta del suo soggiorno a Torino e di una serata trascorsa tra i fiori sotto la pergola del giardino³⁸⁵. La descrizione della donna procede per elementi passionali (“voluttà”) ma al contempo sottili ed eterei, in una mistione ben riuscita tra una ninfa incorporea e un'amante reale. Forse troppo programmatica l'invocazione classicistica in relazione a Diana e quindi alla luna (o

³⁸³ G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, op.cit., p. 59.

³⁸⁴ Casa Carducci, Mss., cart. II, 02.034. Carpetta 257x158: “Or ch'ai silenzi di cerulea sera. 17-18 seett. 1872”.

³⁸⁵ Un mercoledì di settembre del 1872, dopo una notte quasi insonne, Carducci scrive a Lina (LEN VII 1457, p. 348): “Rileggendo una lettera tua da Torino, e la descrizione della sera da te goduta fra i fiori sotto la pergola del tuo giardino, mi ricordai un'immagine che avevo traveduta leggendo la prima volta. Ecco quel che ne venne.”

greca dea v. 9), ma non stupisce il paragone Lidia-Diana, in accordo col gusto neoclassico carducciano³⁸⁶, come in una sorta di *sphragìs*, che collega i versi a Lina³⁸⁷.

³⁸⁶ Cfr. G. CARDUCCI, *Rime nuove; testimonianze, interpretazione, commento*, di P. P. TROMPEO E G. SALINARI, op.cit., p. 93.

³⁸⁷ Cfr. G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, op.cit., p. IX.

MITO E VERITÀ

Narran le istorie e cantano i poeti,
 Cui diva nunzia Clio meglio ammaestra,
 Mirabil cosa che d'Artù la destra
 Oprò ne i campi di Bretagna lieti.

Spinse ei l'antenna del ferir maestra,
 E sí ruppe a Mordrèc le due pareti
 Del cuor, che i rai del sole irrequieti
 Risero per l'orribile finestra.

Meraviglia più nova in me si vede:
 Ché, strappando io la imagin bella e fiera
 Dal mio cuore a cui viva ella si abbranca,

Il cuor mi strappo, e movo alacre il piede;
 E per la piaga fumigante e nera
 Ride il dispetto de l'anima franca³⁸⁸.

Sulla copertina dell'autografo è presente la data *24 novembre 1872*³⁸⁹. Tutto il sonetto è basato sul confronto e sulla contrapposizione di un episodio della leggenda di Re Artù con un episodio della vicenda amorosa con Lina.

Per quel che riguarda Artù il poeta stesso annotò nelle *Nuove poesie* del 1873:

Mordrèc, secondo i romanzi, era figliuolo di Arturo; gli si ribellò e lo appostò per ucciderlo: ma Artù gli trasse tale un colpo di lancia per il petto, che dietro l'apertura della lancia passò per mezzo la piaga un raggio di sole sì manifestamente che Girflet lo vide. Dice La famosa e illustre storia di Lancillotto

³⁸⁸ G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, op.cit., p. 60.

³⁸⁹ Casa Carducci, Mss., cart. II, 02.039. Carpetta 218x155: "Narran le istorie e cantano i poeti, 24 nov. 1872, Bologna".

del Lago, lib. III, cap. 162. E Dante, Inf. XXXII 61: ...quelli a cui fu rotto il petto
e l'ombra / con esso un colpo per l'aman di Artù³⁹⁰.

Per quanto riguarda l'episodio biografico, il 21 novembre il Carducci ricevette da Lidia una lettera che sembrava quasi un congedo. Inizialmente Carducci credette di essersi liberato da quella passione, e scrisse il sonetto. Tuttavia l'ultimo verso tradisce un amore ancora molto radicato nell'animo: *ride il dispetto de l'anima franca*; ossia l'anima liberata dall'amore non è lieta, ma ride dolorosamente, perché in fondo rimpiange quell'amore e quella servitù. L'introduzione, inoltre, chiama in causa la Musa greca della storia, così da porsi in continuità con *Visione* per la tematica amorosa, anche se di segno opposto rispetto al precedente componimento³⁹¹.

³⁹⁰ Cfr. G. CARDUCCI, *Rime nuove; testimonianze, interpretazione, commento*, di P. P. TROMPEO E G. SALINARI, op.cit., p. 95.

³⁹¹ Cfr. G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, op.cit., p. IX.

LIBRO III:

XXXIX
PRIMAVERA CLASSICA

Da i verdi umidi margini
La violetta odora,
Il mandorlo s'infiora,
Trillan gli augelli a vol.

Fresco ed azzurro l'aere
Sorridente in tutti i seni:
Io chiedo a' tuoi sereni
Occhi un piú caro sol.

Che importa a me de gli aliti
Di mammola non tócca?
Ne la tua dolce bocca
Freme un piú vivo fior.

Che importa a me del garrulo
Di fronde e augei contento?
Oh che divino accento
Ha su' tuoi labbri amor!

Auliscan pur le rosee
Chiome de gli arboscelli:
L'onda de' tuoi capelli,
Cara, disciogli tu.

M'asconda ella gl'inanimiti
Fiori del giovin anno:
Essi ritorneranno.
Tu non ritorni piú³⁹².

Il componimento risale al *marzo del 1873*, come indica l'autografo³⁹³.
L'ispirazione della poesia è chiaramente anacreontica, e di nuovo

³⁹² G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, op.cit., p. 78.

Carducci contrappone la bellezza di Lina alla bellezza della rinascnte natura. Il titolo ci orienta verso motivi tradizionali carducciani, con l'utilizzo di metri settecenteschi. Il poeta non si cura dei profumi che le rosee chiome degli arboscelli emanano, poiché è interessato solo alla chioma della donna, nonostante lei sia un fiore destinato ad appassire in una sola stagione, a differenza dei fiori primaverili, eternamente destinati a rigenerarsi. Questo è il dettaglio che ci mostra quanto la fisicità di Lidia sia presente e quanto la donna sia non solo cornice ma anche elemento fondante dei versi del poeta³⁹⁴. Il senso della mortalità e dello scorrere del tempo, di matrice petrarchesca, accomuna i versi carducciani a quelli oraziani, avvicinando al massimo fino a sovrapporle Lina e Lidia. Il *gaudeamus igitur* di *Primavera classica* si lega alla saffica *Autunno romantico* (XL): la stagione cambia, ma l'esortazione ad amare è la stessa, seppure per l'"ultima volta"³⁹⁵.

³⁹³ Casa Carducci, Mss., cart. II, 02.045. Carpetta 221x157: "Primavera e amore negli ultimi di marzo del 1873".

³⁹⁴ Cfr. G. CARDUCCI, *Rime nuove; testimonianze, interpretazione, commento*, di P. P. TROMPEO E G. SALINARI, op.cit., p. 141.

³⁹⁵ Cfr. G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, op.cit., p. X.

XLIV
TEDIO INVERNALE

Ma ci fu dunque un giorno
Su questa terra il sole?
Ci fûr rose e viole,
Luce, sorriso, ardor?

Ma ci fu dunque un giorno
La dolce giovinezza,
La gloria e la bellezza,
Fede, virtude, amor?

Ciò forse avvenne a i tempi
D'Omero e di Valmichi,
Ma quei son tempi antichi,
Il sole or non è piú.

E questa ov'io m'avvolgo
Nebbia di verno immondo
È il cenere d'un mondo
Che forse un giorno fu³⁹⁶.

La copertina dell'autografo reca la data *29 marzo 1875*³⁹⁷. L'inverno di cui Carducci parla è quello terribile del 1875, durante il quale il poeta era appena uscito da un grave crisi sentimentale e sentiva oramai morire definitivamente il suo amore per Lina, provando per questo un senso di solitudine e di sgomento. Il freddo dell'inverno è dunque il freddo dell'animo deluso e senza amore; il distacco dagli esseri e dalle cose è sentito come preannuncio del non essere, che si considera preferibile al vivere in quella condizione³⁹⁸.

³⁹⁶ G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, op.cit., p. 85.

³⁹⁷ Casa Carducci, Mss., cart. II, 02.060. Carpetta 220x160: "Tedio invernale, 29 marzo 1875".

³⁹⁸ Cfr. G. CARDUCCI, *Rime nuove; testimonianze, interpretazione, commento*, di P. P. TROMPEO E G. SALINARI, op.cit., p. 157.

Lina è apparentemente assente in questo componimento, ma essendo anche lei una delle cause dello *spleen* del poeta, la sua presenza è sottesa ai versi. Carducci quasi stenta a credere che a quell'inverno seguirà un'altra primavera, e forse nemmeno si ricorda del sole, delle rose e delle viole in fiore. La dissoluzione e lo smarrimento della coscienza dell'essere insita ai tempi vissuti dal poeta rende impossibile credere a una nuova rinascita: questa forse c'è stata ai tempi eroici di Omero e dell'antico poeta indiano Ramayana. Oggi, però, non è più lecito sperare: l'inverno sembra destinato a durare ed è definito immondo, non solo perché rende fangose le vie ma anche perché è simbolo di tempi e di uomini egoisti e impuri. Quello della solitudine e del fastidio interiore causato dall'inverno tedioso è un tema continuo sul finire dell'amore per Lina³⁹⁹: dunque una sorta di continuità si stabilisce tra la bufera e l'inverno interminabile in questa vittorelliana dove il clima simboleggia la decadenza totale della realtà⁴⁰⁰.

³⁹⁹ Cfr. A. PIROMALLI, *Introduzione a Carducci*, op.cit., p. 72.

⁴⁰⁰ Cfr. G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, op.cit., p. XI.

XLVII
PANTEISMO

Io non lo dissi a voi, vigili stelle,
A te no 'l dissi, onniveggente sol:
Il nome suo, fior de le cose belle,
Nel mio tacito petto echeggiò sol.

Pur l'una de le stelle a l'altra conta
Il mio secreto ne la notte bruna,
E ne sorride il sol, quando tramonta,
Ne' suoi colloqui con la bianca luna.

Su i colli ombrosi e ne la spiaggia lieta
Ogni arbusto ne parla ad ogni fior:
Cantan gli augelli a vol – Fósco poeta,
Ti apprese al fine i dolci sogni amor. –

Io mai no 'l dissi: e con divin fragore⁴⁰¹
La terra e il ciel l'amato nome chiama,
E tra gli effluvi de le acacie in fiore
Mi mormora il gran tutto – Ella, ella t'ama⁴⁰².

Sia la copertina che l'autografo recano la data *15 giugno 1872*⁴⁰³. Il poeta è felice e sceglie di condividere questo stato d'animo con la Natura e con la donna che ama e che lo ama, in quanto intuisce romanticamente nell'amore l'anima divina dell'intero universo, infinito nelle sue forme e nelle sue manifestazioni, come infinita è la dimensione del sentire umano. *Panteismo* significa che il poeta innamorato sente un'anima divina in ogni manifestazione della

⁴⁰¹ Forse qui il poeta ha avuto come un vago ricordo di quel che dice Cicerone nel *Somnium Scipionis* intorno alla musica delle sfere che l'orecchio umano non può percepire, come i litoranei del Nilo non sentivano il fragore della grande cascata.

⁴⁰² G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, op.cit., p. 88.

⁴⁰³ Casa Carducci, Mss., cart. II, 02.026. Carpetta 218x157: "Panteismo. Io non lo dissi a voi..., 15 giugno 1872".

natura⁴⁰⁴. L'amore intenso per Lidia, infatti, permea la natura, dando vita alle stelle e al sole anche se qui la presenza femminile non è nominata neppure, quasi il poeta voglia nascondere l'identità fisica per trasfigurare la persona in un simbolo cosmico che apre sereni spazi fra terra, cielo e animo estasiato. La natura per incanto si trasforma, gli alberi e le colline distanti si animano; tutti gli elementi e gli esseri viventi chiamano il nome dell'amata e sussurrano al poeta dolci parole di speranza per un amore corrisposto. L'amore per Lina è qui riversato in maniera plastica nell'universo⁴⁰⁵ e il componimento di fatto rimodula l'*escondit* antico: non *S'i' 'l' dissi mai* come Petrarca (*Rvf* 206) ma *Io non lo dissi*⁴⁰⁶. Infine, il grido reiterato *Ella, ella t'ama* sigilla l'ideale perimetro della poesia. In merito a questa *geminatio* si fa riferimento a *Mare del Nord* di Heinrich Heine (*Essa l'ama! Essa l'ama!*), poeta amato e in alcune liriche magistralmente tradotto dal Carducci. Dopotutto, le immagini e i pensieri conservano in questa sede la naturalezza dell'ispirazione popolare che dà vita e senso ai versi, sottraendoli a tentazioni filosofiche e a trasfigurazioni classicheggianti.

⁴⁰⁴ Cfr. G. CARDUCCI, *Rime nuove; testimonianze, interpretazione, commento*, di P. P. TROMPEO E G. SALINARI, op.cit., p. 163.

⁴⁰⁵ Cfr. A. PIROMALLI, *Introduzione a Carducci*, op.cit., p. 73.

⁴⁰⁶ Cfr. G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, op.cit., p. XI.

LIII
DIPARTITA

Quando parto da voi, dolce signora,
Scura la terra e grigio il cielo appare,
Odo gufi cantar dentro e di fuori,
E gli alberi non restan di guardare.
Brulli, stupidi in vista e intirizziti,
Guardano a lungo come sbigottiti:
Guardan, crollano il capo e fuggon via,
E tornan sempre. Oh trista compagnia!

– O trista compagnia, che cosa vuoi?
– Noi ti guardiamo perché morto sei.
Noi siam gli spettri de' pensieri tuoi,
Noi siam gli spettri de' pensier di lei.
Ier tra canti d'uccelli e tutti in fiore:
Oh come fugge la vita e l'amore!
Oggi ti accompagnamo al cimitero:
Oh come freddo e lungo è il tempo nero⁴⁰⁷!

L'autografo ha le date *Perugia, 23 luglio 1878* e *Bologna, 1 agosto 1878*⁴⁰⁸. L'ode è composta per descrivere la sensazione di smarrimento che il poeta prova ogni volta che Lidia si separa da lui: all'interno di un'epistola Carducci confessa che quando torna, solo, alla realtà della sua vita, è freddo anche il sole di agosto, buio il cielo d'estate, piccolo l'orizzonte che si stende tra gli Appennini, le Alpi e il mare⁴⁰⁹. Anche se composta nel 1878, la poesia Carducci l'aveva pensata nel 1875, quando si era recato a Milano per incontrare Lidia e

⁴⁰⁷ G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, op.cit., p. 95.

⁴⁰⁸ Casa Carducci, Mss., cart. II, 02.090. Carpetta 215x157: "Strambotti. Dipartita. 23 l. 1 ag. 78". Da Bologna il 1° agosto 1878, il poeta scrive a Lina: "Vorrei mandarti due strambotti, Dipartita; ma sono troppo sciocchi" (LEN XII 2360, p. 22).

⁴⁰⁹ Cfr. G. CARDUCCI, *Rime nuove; testimonianze, interpretazione, commento*, di P. P. TROMPEO e G. SALINARI, op.cit., p. 177.

lì era rimasto alcuni giorni⁴¹⁰. Breve è la felicità, lungo il dolore, così come breve è l'incontro con Lidia rispetto ai giorni trascorsi senza di lei: il lessico è funebre, il termine della vita – e della storia d'amore – incombe e, senza voler rendere Carducci un poeta di quadretti di genere o un poeta drammatico ed esistenziale, c'è da registrare un'incrinatura definitiva del rapporto tra il sogno di una letteratura che guidasse la vita e le offese di una vita reale molto distante dalle sue illusioni eroiche⁴¹¹.

⁴¹⁰ Il 5 agosto Carducci riscrive a Lina: “Ti mando [...], anche, genere nuovo due strambotti o rispetti: metri popolari rifatti con sentimento più ultimo. [...] Gli strambotti furono pensati un giorno che io veniva via da Milano, quando ci rivedemmo in Milano nel giugno del 75, mi pare. Ahimè! Gli anni oramai sono termini lugubri”. (Casa Carducci, Mss., cart. XCI, Lettere a Lidia, 2, n. 53 dell'anno, stampiglio d'archivio 10616).

⁴¹¹ Cfr. G. CARDUCCI, *Poesie*, introduzione di G. B. SQUAROTTI, op.cit., p. XXXVI.

BALLATA DOLOROSA

Una pallida faccia e un velo nero
 Spesso mi fa pensoso de la morte;
 Ma non in frotta io cerco le tue porte,
 Quando piange il novembre, o cimitero.

Cimitero m'è il mondo allor che il sole
 Ne la serenità di maggio splende
 E l'aura fresca move l'acque e i rami,
 E un desio dolce spiran le viole
 E ne le rose un dolce ardor s'accende
 E gli uccelli tra 'l verde fan richiami:
 Quando piú par che tutto 'l mondo s'ami
 E le fanciulle in danza apron le braccia,
 Veggo tra 'l sole e me sola una faccia,
 Pallida faccia velata di nero⁴¹².

Sulla copertina dell'autografo il primo titolo è *Ballata funebre* con la data *28 aprile 1886*, seguito dall'annotazione *Ricordanza antica*⁴¹³. Tale annotazione fa riferimento ai funerali di Lydia del febbraio 1881 e al gennaio del 1882⁴¹⁴. La condizione spirituale di Carducci nell'aprile del 1886 è pessima: in una lettera alla donna egli confessa di avere la sensazione di aver pensato e amato troppo, e invano⁴¹⁵. Per questo motivo sente di essersi ammalato di nervi. Presagi oscuri di

⁴¹² G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, op.cit., p. 97.

⁴¹³ Casa Carducci, Mss., cart. III, 03.037. Carpetta 210x153 (foglio protocollo di lettera non carducciana datata 18 settembre 1885): "Ballata funebre | 28 apr. 1886 (ricordanza antica)".

⁴¹⁴ Trompeo e Salinari affermano questo basandosi su una lettera che Carducci scrive alla Bergamini, in cui appunto rinvoca quei funerali (LEN XII 2850). Cfr. G. CARDUCCI, *Rime nuove; testimonianze, interpretazione, commento*, di P. P. TROMPEO e G. SALINARI, op.cit., p. 183.

⁴¹⁵ Nella lettera a Lina del 9 gennaio 1873 Carducci scrive: "ho bisogno di rivederti, di rivederti col velo nero o con lo zendado o col mesero (non so come lo chiamate voi lombarde)" (LEN VIII 1502, p. 101). È dunque di Lina la "pallida faccia velata di nero". Ibid.

morte affollano la mente del poeta, conscio della malattia e colto dalla morte della sua amata compagna. Carducci non attende la ricorrenza del giorno dei morti, quando tutti si recano al cimitero, per pensare alla morte. Questo pensiero, infatti, gli ricorre alla mente anche nel pieno della bella stagione. Lidia è prossima alla morte e presto sarà già morta: sfiorisce la sua bellezza e sfiorisce il tempo dell'amore umano. Il ricordo della donna diventa ancora più cocente poiché nel mondo tutto è vita e sta per giungere la primavera; nulla resta se non il suo nome fissato in eterno dai versi.

LIBRO V:

LXX
VENDETTE DELLA LUNA

Te, certo, te, quando la veglia bruna
Lenti adduceva i sogni a la tua culla,
Te certo riguardò la bianca luna,
Bianca fanciulla.

A te scese la dea ne la sua stanca
Serenitade e con i freddi baci
China al tuo viso – O fanciulletta bianca, –
Disse – mi piaci. –

E al fatal guardo, ove or s’annega e perde
L’anima mia, piovea lene il gentile
Tremolar del suo lume entro una verde
Notte d’aprile.

Ti deponea tra i labbri la querela
De l’usignuolo al frondeggiante maggio,
Quando la selva odora e argentea vela
Nube il suo raggio;

E del languor niveo fulgente, ond’ella
Ride a l’Aurora da le rosee braccia,
Ti diffondeva la persona bella,
La bella faccia:

Onde a’ cari occhi tuoi, dal cui profondo
Tutto lampeggia quel che ama e piace,
Nel roseo tempo che sorride il mondo
Io chiesi pace:

Pace al tuo riso, ove fiorisce pura
La voluttà che nel mio spirto dorme,
E che promesso m’ha l’alma natura
Per mille forme.

Ahi, ma la tua marmorèa bellezza

Mi sugge l'alma, e il senso de la vita
M'annebbia; e pur ne libo una dolcezza
Strana, infinita:

Com'uom che va sotto la luna estiva
Tra verdi susurranti alberi al piano;
Che in fantastica luce arde la riva
Presso e lontano,

Ed ei sente un desio d'ignoti amori
Una lenta dolcezza al cuor gravare,
E perdersi vorria tra i muti alberi
E dileguare⁴¹⁶.

Questo componimento risale al febbraio-marzo 1873⁴¹⁷. Il Carducci ha da poco letto Baudelaire e ne è rimasto profondamente scosso, difatti il poeta stesso annota alle prime due strofe che il principio dell'ode è tratto dal XXXVII dei *Petits poèmes en prose*, intitolato *Les bienfaits de la Lune*⁴¹⁸. In realtà Baudelaire è più o meno presente in tutta la poesia. Nelle lettere a Lidia vi è più di un riferimento alla genesi e alla composizione di questa poesia: il poeta si trova per le colline di Bologna di notte per una passeggiata assieme ai suoi *giovini accademici*, e pensa a Lidia che dorme di fianco a suo marito, quando per logica e sentimento dovrebbe riposare tra le braccia del Carducci, che la desidera ardentemente senza poterla possedere del tutto⁴¹⁹. Il

⁴¹⁶ G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, op.cit., p. 133.

⁴¹⁷ Casa Carducci, Mss., cart. II, 02.043. Carpetta 222x156: "Vendette della luna – febbraio e marzo 1873".

⁴¹⁸ Cfr. P.P. TROMPEO, *Carducci e Baudelaire*, in Id., *Carducci e D'Annunzio*, Tumminelli, Roma 1943, pp. 33-68.

⁴¹⁹ Si individua «la trama genetica della futura ode» nella lettera a Lina del 23 giugno 1872. Qui Carducci racconta che, qualche giorno prima, a mezzanotte, quando lei non trovava riposo nel suo "virginale lettuccio", aveva fatto una passeggiata con alcuni giovani verso San Michele in Bosco (una mezz'oretta di strada dal centro di Bologna), sotto la «luna candidissima» (LEN VII 1391, pp. 218-219): "Ed io pensava a te, sempre, sempre a te; e pensava che tu a quell'ora

silenzio della notte comunica un bisogno disperato di amare al Carducci, che avverte una metafisica sensuale, panteistica e satanica ogni volta che Lidia lo bacia, poiché coi suoi baci ella fa risuonare ogni parte del suo essere.

dormissi a fianco di tuo marito; mentre era logico, era necessario, era umano, che tu fossi con me, in quella pace, in quel silenzio [...].”). Cfr. G. CARDUCCI, *Rime nuove; testimonianze, interpretazione, commento*, di P. P. TROMPEO e G. SALINARI, op.cit., p. 272.

IV.6 Le *Odi barbare*

Quando si parla di classicismo a proposito di Carducci, si fa riferimento, oltre che alle dichiarazioni di poetica e ad alcune costanti tematico-stilistiche individuabili nella sua opera, a una ricerca formale protratta negli anni e rispecchiata soprattutto dalla sperimentazione di metri cosiddetti *barbari*, appunto delle *Odi barbare*, dove il poeta tenta a suo modo una “poesia nuova” ricercando, da una parte, una modernità “classicista” ispirata ai modelli della letteratura italiana, e dall’altra un interventismo polemico contro chi tenta di riformare la letteratura senza seguire gli ideali di perfezione formale e accentuando le descrizioni realistiche a discapito dell’ “immaginoso”⁴²⁰.

Scriva il poeta nel 1896 a Severino Ferrari: *Alle odi barbare ci pensai fin da giovane; ne fermai il pensiero dopo il 1870, poi ch’ebbi letto i lirici tedeschi. Se loro perché non noi?*⁴²¹. Carducci si pone dunque una sfida, anche se il metodo tedesco di Goethe e J. H. Voss, molto rigido, costringeva la lingua moderna dell’interprete a modellarsi sul sistema ritmico della lirica classica, violando nel caso dell’italiano gli accenti grammaticali delle parole, pur di inserirle a forza negli schemi metrici dei modelli. Tutto ciò per Carducci è impraticabile, e non solo per meri scrupoli di tipo linguistico: egli, infatti, concepisce in questa fase la sua poesia come maturo fenomeno sperimentale che combina metri e temi per adattarli alle esigenze del pubblico borghese⁴²². Pertanto, il poeta decide di risolvere il problema tra versificazione

⁴²⁰ Cfr. G. MANITTA, *La ‘poesia nuova’ del Carducci e la ricerca della modernità*, in *Carducci contemporaneo*, a cura di G. MANITTA, Il convivio, Castiglione di Sicilia 2013, p. 17.

⁴²¹ LEN (XIX, p. 224).

⁴²² S. PAVARINI, *Carducci*, op.cit., p. 45.

antica e romanza utilizzando la soluzione proposta da Chiabrera (il protagonista della poesia barbara tra Cinquecento e Seicento) e dunque interpretando il verso italiano come unità lirica in grado di riprodurre la scansione del verso classico sostituendo la quantità con l'intensità, senza rinunciare così a una certa libertà compositiva, negata ai tedeschi. Eliminando per altro la rima Carducci opera una vera e propria rivoluzione metrica che nel tempo aprirà la strada non solo alla strofe libera dannunziana, ma anche alla pratica avanguardistica del verso libero e all'infrazione della norma (Lucini, Campana)⁴²³: sicuramente i suoi metri sarebbero sembrati barbari agli occhi dei Greci e dei Latini, che li avrebbero giudicati rozzi e incivili, poiché il poeta stava tentando arditamente di tradurre i versi della poesia classica in forme moderne⁴²⁴. In questa fase, però, a Carducci e alla sua sensibilità storica risulta chiaro che, se non si vuole resistire un freddo repertorio da museo della bellezza antica, è necessario dare un'immagine dinamica di quest'ultima, legando le due culture e le due sensibilità: egli sente perfettamente la necessità di rivivere la storia come realtà viva, attuale e non più solo come un sogno o una nostalgia lontana, anche (e soprattutto) per trovare in maniera durevole e definitiva se stesso⁴²⁵. È l'operazione che il poeta fa anche con Lydia in questa sede, volgendosi verso quello che sarà il futuro della nostra

⁴²³ Ivi, pp. 46-47.

⁴²⁴ Difatti, mentre la metrica classica era basata sul sistema quantitativo, ossia il ritmo del verso era scandito dalla successione di sillabe di diversa quantità (lunghe o brevi), pronunciate come note musicali di differente durata, la metrica italiana è invece basata sul sistema accentuativo, poiché nelle lingue romanze si è persa la percezione della diversa durata delle vocali e delle sillabe: pertanto il ritmo è scandito da una serie di accenti che si alternano nella misura del verso, composto dallo stesso numero di sillabe (isosillabismo).

⁴²⁵ Cfr. M. SACCENTI, *La poesia delle rovine*, in AA.VV., *Carducci e Roma*, Atti del convegno, Roma 18-19 novembre 1999, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma 2001, p. 45.

scrittura, fatta di schemi tanto liberi quanto complessi. Certo è che la concezione della poesia che sorregge l'impianto delle *Odi barbare* è quella dell'oraziano *monumentum*⁴²⁶, anche perché a livello strutturale la bipartizione tra odi civili e odi personali rimanda direttamente al terzo libro dei *Carmina*⁴²⁷. Analoga dicotomia si riscontra a livello metrico e infine la scelta aulico-sublime della lingua è del tutto oraziana, corredata dal *labor limae*⁴²⁸. Infine, secondo il modello latino di Orazio, provò a ridurre i ritmi delle sue strofe con la combinazione di più versi in uso nella tradizione italiana⁴²⁹. Con il poeta latino Carducci condivide anche un altro elemento importante oltre al metro – analizzato a fondo nei testi che prenderemo in esame: naturalmente parliamo di Lidia, che in Orazio era musa di puro spirito, mentre in Carducci è una donna di carne vissuta nei suoi aspetti umani e quotidiani e non solo nella mente dello scrittore.

Le *Odi barbare* ebbero molteplici edizioni e rivisitazioni. Furono infatti edite per la prima volta per la casa editrice Zanichelli nel 1877 all'interno della «Collezione elzeviriana», e comprendevano solamente 14 testi; furono quindi seguite da *Nuove odi barbare* del 1882 e del 1886; dalle *Terze odi barbare* del 1889 e infine da *Delle odi barbare 'lettura'* del 1893. Il sogno classicistico si fa greve, Carducci si autoidentifica con il “vate” dell'Italia unita che ha il compito di

⁴²⁶ Cfr. G. COPPOLA, *L'Orazio di Carducci*, in «Nuova Antologia», VII serie. CCCLI, maggio-giugno 1935, pp. 490-498, alla p. 497: «Ho cercato nella Biblioteca Carducci le edizioni di Orazio, le traduzioni, i libri di esegesi oraziana. Sono molti, più di cento».

⁴²⁷ Cfr. G. NENCIONI, *Sulla lingua poetica di Giosue Carducci*, in «Rivista di letteratura italiana», maggio-agosto 1987, p. 306.

⁴²⁸ Cfr. E. HAZELTON HAIGHT, *Giosue Carducci, the Italian Horace*, *Studies in Philology*, Volume XLVI, Number 3, July 1949, p. 4.

⁴²⁹ Per esempio, per la resa dell'esametro latino, Carducci adoperò la combinazione tra vari versi italiani (un novenario e un settenario combinati insieme, o con versi più piccoli).

biasimare le viltà del presente e di esaltare le glorie passate, ai fini di consolare la borghesia post-risorgimentale e fornire loro una sorta di sublimazione ideologica; il poeta è combattuto tra il dover ridare forza a eventi troppo remoti e il voler aprirsi a nuove descrizioni realistiche, antieristiche, attuali (come accade in *Dinanzi alle Terme di Caracalla*, ad esempio): da questo scontro emerge il senso della perdita, della morte, del disfarsi di ogni piacere, che è poi la *summa* di una realtà senza orpelli linguistici né presenze fantasmatiche del classicismo. Per tali motivi il tono di questa raccolta cambia definitivamente: non può, d'altronde, essere quello della celebrazione oratoria, altisonante e a tratti vuota, ma è quello di una tragicità sofferta, sentita, vissuta e soprattutto lontanissima dal sogno idilliaco-eroico delle *Rime nuove*⁴³⁰. Da questa maggiore aderenza alla realtà e alle sue sfortunate vicende – oltre che al dichiarato modello oraziano – muove probabilmente la scelta di Carducci di rivolgersi a Lidia utilizzando il suo nome all'interno di cinque componimenti delle *Odi barbare*. L'identificazione della donna con la Musa oraziana, però, subisce il filtro di una storia d'amore effettivamente consumata, trasformando la ninfa in una donna conosciuta, capace di irretire e di indebolire il poeta⁴³¹. Lidia rappresenta, nelle odi a lei dedicate, il rifiuto ostinato della realtà presente, che si traduce in un rifugio nel passato storico (dall'Italia medievale alla Roma antica) rievocato attraverso i monumenti e i luoghi che i due amanti visitano durante i loro incontri, ma anche la presa di coscienza di quella stessa realtà, incompatibile con la letteratura ma pur sempre esistente. La struggente nostalgia per

⁴³⁰ Cfr. G. CARDUCCI, *Poesie*, introduzione di G. B. SQUAROTTI, op.cit., pp. XL-XLIV.

⁴³¹ LEN (VII, pp. 140-141).

il mondo antico si fonde così con la nostalgia per la donna amata e lontana, il cui ricordo è intriso di un'ossessione per il senso della fuga del tempo e della morte⁴³².

Sulla scelta di identificare Carolina con Lidia all'interno dei versi, bisogna partire dall'autunno del 1872, quando il Carducci delle epistole chiamava Jole la stessa Piva⁴³³, attribuendole in qualche maniera la causa della sua personale corruzione e rendendo il loro amore travagliato il simbolo di un'imminente crollo di tutta la società, così come Iole fu causa della rovina e della morte di Ercole (eroe con cui lo stesso Carducci – come emerge da alcune lettere a Carolina⁴³⁴ – si identificava). Non sarà, dunque, casuale la scelta di chiamare ancora la donna Lina nel 1872, anno della stesura delle *Primavere*: aferesi sì di Carolina ma, forse, anche di Jolina. È in *Su l'Adda* che per la prima volta compare l'oraziano Lidia (dicembre 1873): è una scelta che obbedisce a una richiesta precisa, che proviene dall'atmosfera di quel componimento. È quanto afferma anche il Valgimigli: “Per la prima volta, in questa prima ode barbara, che è una asclepiadea, il Carducci dà alla sua donna il nome che Orazio dà alla sua in quella bellissima asclepiadea d'amore, *Donec gratus eram tibi*, che è la nona del libro III”⁴³⁵. Molto probabile, quindi, che chiamando Lidia la sua amante, Carducci pensasse all'asclepiadea di cui parla Valgimigli, anche se, come è stato analizzato, Lidia compare nella lirica oraziana altre volte, e in componimenti che sicuramente il poeta conosceva e ricordava

⁴³² Cfr. G. TOFFANIN, *Carducci – Poeta dell'Ottocento*, Libreria Scientifica Ed., Napoli 1950, p. 130.

⁴³³ Come dimostrato da Mario Saccenti nel cappello introduttivo ad *Autunno romantico*, di *Rime nuove*, in G. CARDUCCI, *Opere scelte*, vol. I, *Poesie*, a c. di M. SACCENTI, Utet, Torino 1996, pp. 486-487.

⁴³⁴ “Del resto io sono Ercole che fila, ma Ercole sempre [...]”, LEN (VII, p. 253).

⁴³⁵ Cfr. G. CARDUCCI, *Odi barbare*, testimonianze, interpretazione, commento di M. VALGIMIGLI, Zanichelli, Bologna 1960, p. 97.

bene tanto quanto la nona del terzo libro. Come non pensare, per esempio a quel *Lidia perdit* dell'ottava ode del primo libro, che ben ricorda una lettera in cui Carducci dice a Lina che lei lo *distrugge*⁴³⁶. Adatto a definire la natura tormentosa di quel legame era anche la venticinquesima ode del primo libro, lì dove Orazio augura a Lidia una vituperosa vecchiaia, dal momento che si sente ferito dal rifiuto della donna, dalle sue menzogne, e dall'esistenza di numerosi suoi altri amanti: sicuramente Carducci – e ancora una volta le epistole confermano questa tesi – teneva bene in mente quei versi; allo stesso modo forse il poeta pesava alla terza ode del libro nono quanto ha scritto *Alla vittoria, In una chiesa gotica, Ruit hora e Alla stazione in una mattina d'autunno* – le altre odi (a parte *Su l'Adda*) in cui compare il nome di Lidia, tutte scritte tra il 1875 e il 1876⁴³⁷.

⁴³⁶ Cfr. R. BUSCAGLI, *Carducci nelle lettere. Il personaggio e il prosatore*, Pàtron, Bologna 1972, pp. 88-89.

⁴³⁷ Cfr. M. MARTELLI, *Fonti classiche nelle Odi barbare*, in AA.VV., *Carducci e Roma*, Atti del convegno, Roma 18-19 novembre 1999, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma 2001, pp. 105-109.

LIBRO I

V

ALLA VITTORIA

TRA LE ROVINE DEL TEMPIO DI VESPASIANO IN BRESCIA

Scuotesti, vergin divina, l'auspice
ala su gli elmi chini de i pèltasti,
poggiasti il ginocchio a lo scudo,
aspettanti con l'aste protese?

o pur volasti davanti l'aquile,
davanti i flutti de' marsi militi⁴³⁸,
co 'l miro fulgor respingendo
gli annitrenti cavalli de i Parti?

Raccolte or l'ali, sopra la galea
del vinto insisti fiera co 'l poplite,
qual nome di vittorioso
capitano su 'l clipeo scrivendo?

È d'un arconte, che sovra i despoti
gloriò le sante leggi de' liberi?
d'un consol, che il nome i confini
e il terror de l'impero distese?

Vorrei vederti su l'Alpi, splendida
fra le tempeste, bandir ne i secoli:
"O popoli, Italia qui giunse
vendicando il suo nome e il diritto."

Ma Lidia intanto de i fiori ch'èduca
mesti l'ottobre da le macerie
romane t'elegge un pio serto,
e, ponendol soave al tuo piede,

– Che dunque – dice – pensasti, o vergine
cara, là sotto ne la terra umida
tanti anni? sentisti i cavalli

⁴³⁸ I "Marsi militi", soldati fierissimi e formidabili ("metum Marsae cohortis", dice Orazio, *Odi* II 20,17).

d'Alemagna su 'l greco tuo capo? –

– Sentii – risponde la diva, e folgora –
però ch'io sono la gloria ellenica,
io sono la forza del Lazio
traversante nel bronzo pe' tempi⁴³⁹.

Passâr l'etadi simili a i dodici
avvoltoi tristi che vide Romolo
e sursi “O Italia” annunziando
“i sepolti son teco e i tuoi numi!”

Lieta del fato Brescia raccolsemi,
Brescia la forte, Brescia la ferrea,
Brescia leonessa d'Italia
beverata nel sangue nemico⁴⁴⁰. –

Carducci e Lidia visitano la statua della Vittoria bronzea a Brescia⁴⁴¹
sabato 7 ottobre 1876, mentre il giorno dopo visitano il Museo. Questa
gita ispira al poeta una lirica che egli definisce *senza intarsiature* e
scritta con *un metro divino, greco, di Alceo*.

Il ruolo di Lidia in quest'ode è di deporre, con gentile atto di
devozione, dei fiori ai piedi della dea. Carducci vorrebbe vedere la
Vittoria sulle Alpi, in quanto, nel momento in cui scrive, non tutte le
Alpi segnano ancora i naturali confini della patria: Trento e Trieste
sono ancora dall'altra parte.

La Vittoria rimase circa dodici secoli sepolta sotto le macerie, quando
finì sotto terra a causa dell'occupazione austriaca della Lombardia e

⁴³⁹ Cfr. “Aere perennius”, Orazio, *Odi* III 30, I.

⁴⁴⁰ Casa Carducci, Mss., cart. II, 82. Sulla copertina è presente la data 14-15-16
maggio 1877. G. CARDUCCI, *Odi Barbare*, edizione critica di G. A. PAPINI,
Mondadori, Milano 1988, pp. 19-20.

⁴⁴¹ La Vittoria di Brescia è una statua in bronzo, alta 1,95m., dell'età dei Flavi, e
probabilmente dovette essere collocata sul frontone del Capitolium di Brescia
romana, che fu innalzato da Vespasiano nella seconda metà del primo secolo dopo
Cristo. Ma non era una Vittoria l'originale greco da cui essa deriva, bensì
un'Afrodite armata che risale alla metà del quarto secolo avanti Cristo.

delle Venezie nel 1826. Tornò alla luce al tempo dei moti del '21 e del '31, che portarono poi alle battaglie vittoriose del Risorgimento⁴⁴².

Numerosi i richiami a Orazio, ma Lidia ha parte attiva e integrante nell'ode: la sua presenza non è superflua come si potrebbe pensare, bensì fondamentale, perché è solo in lei e attraverso di lei che passa la contemplazione della Vittoria e le considerazioni che derivano da quella visione. D'altra parte, come già accennato, con l'edizione definitiva del 1893 la raccolta mostra in maniera scoperta il proprio modello oraziano; in questo componimento è chiara l'esemplarità topico-celebrativa della rappresentazione, sulla scia del *Carmen Saeculare*. Il gusto da "art pour l'art", invece, rimanda a una certa inclinazione parnassiana che, assieme al nodo dell'occasione archeologica, fa dell'opposizione tra vitalismo e morte nuovo alimento all'immagine di Lidia, intenta a coltivare fiori in mezzo alle *macerie romane*. Il gesto ricorda un tentativo di rifondazione religiosa in chiave neopagana in questa sede analizzato a proposito di Pessoa-Reis e dell'ode *Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio*: al di là del cogliere il fiore, ciò che accomuna i due poeti e le due presenze femminili è questa concezione dichiarata di un 'antico' oramai scomposto nell'insorgenza di una precarietà che porta con sé l'immagine della decadenza (*Colhamos flores, pega tu nelas e deixas / No colo, e que o seu perfume suavize o momento — / Este momento em que sossegadamente não cremos em nada, / Pagãos inocentes da decadência*).

⁴⁴² Cfr. G. CARDUCCI, *Odi Barbare*, edizione critica di G. A. PAPINI, op.cit., p. 31.

IX
IN UNA CHIESA GOTICA

Sorgono e in agili file dilungano
gl'immani ed ardui steli marmorei,
e ne la tenebra sacra somigliano
di giganti un esercito

che guerra mediti con l'invisibile:
le arcate salgono chete, si slanciano
quindi a vol rapide, poi si rabbracciano
prone per l'alto e pendule.

Ne la discordia così de gli uomini
di fra i barbarici tumuli salgono
a Dio gli aneliti di solinghe anime
che in lui si ricongiungono.

Io non Dio chieggovi, steli marmorei,
arcate aeree: tremo, ma vigile
al suon d'un cognito passo che piccolo
i solenni echi suscita.

È Lidia, e volgesi: lente nel volgersi
le chiome lucide mi si disegnano,
e amore e il pallido viso fuggevoli
tra il nero velo arridono.

Anch'ei, tra 'l dubbio giorno d'un gotico
tempio avvolgendosi, l'Alighier, trepido
cercò l'immagine di Dio nel gemmeo
pallor⁴⁴³ d'una femina.

Sott'esso il candido vel, de la vergine
la fronte limpida fulgea ne l'estasi,
mentre fra nuvoli d'incenso fervide
le litanie saliano;

salian co' murmuri molli, co' fremiti
lieti saliano d'un vol di tortore,

⁴⁴³ Cfr. *Vita Nuova* XIX, la canzone è "Donne che avete intelletto d'amore".

e poi con l'ululo di turbe misere
che al ciel le braccia tendono.

Mandava l'organo pe' cupi spazii
sospiri e strepiti: da l'arche candide
parea che l'anime de' consanguinei
sotterra rispondessero.

Ma da le mitiche vette di Fiesole
tra le pie storie pe' vetri roseo
guardava Apolline: su l'altar massimo
impallidiano i cerei.

E Dante ascendere tra inni d'angeli
la toska vergine transfigurantesi
vedea, sentiasi sotto i piè ruggere
rossi d'inferno i baratri.

Non io le angeliche glorie né i démoni,
io veggo un fievole baglior che tremola
per l'umid'aere: freddo crepuscolo
fascia di tedio l'anima.

Addio, semitico nume! Continua
ne' tuoi misteri la morte domina.
O inaccessibile re de gli spiriti,
tuoi templi il sole escludono.

Cruciato martire tu cruci gli uomini,
tu di tristizia l'aër contamini:
ma i cieli splendono, ma i campi ridono,
ma d'amore lampeggiano

gli occhi di Lidia. Vederti, o Lidia,
vorrei tra un candido coro di vergini
danzando cingere l'ara d'Apolline
alta ne' rosei vesperi

raggiante in pario marmo tra i lauri,
versare anemoni da le man, gioia
da gli occhi fulgidi, dal labbro armonico

un inno di Bacchilide⁴⁴⁴.

Le date che compaiono dalle carte manoscritte sono 9, 10, 11 e 12 marzo 1876. Durante questi giorni Carducci ha fatto una visita al Duomo di Milano insieme a Carolina. Da questo breve soggiorno con la donna nasce l'asclepiadea *In una chiesa gotica*: la cupa atmosfera dei foschi templi cristiani intristisce notevolmente l'uomo e incupisce la sua vita. Emerge, infatti, con estrema chiarezza la sete di luce, di sole e di umana bellezza del poeta⁴⁴⁵. Le 16 strofe sono disposte simmetricamente: nelle prime 5 la protagonista è Lidia dinanzi al Duomo; nelle 6 centrali (che sono la chiave del canto), invece, i protagonisti sono Dante e Beatrice in una chiesa di Firenze; nelle ultime 5 nuovamente è presente Lidia all'interno del Duomo⁴⁴⁶.

L'apparire della donna è descritto nella quinta quartina: nel volgere lo sguardo il poeta ne riconosce le morbidi e soffici⁴⁴⁷ chiome e il viso pallido d'amore. Il pallore amoroso è un motivo comune ai poeti latini: non a caso, Orazio, *Odi* III 10, 14 *Tinctus viola pallor amantium*. Motivo caro anche a Dante, che qui è particolarmente presente, soprattutto per le sei strofe che seguono: *di un color pallido quasi come d'amore*, *Vita Nuova* XXXVI.

Dopo l'evocazione dell'incontro tra Dante e Beatrice in una chiesa di Firenze (episodio citato dallo stesso in *Vita Nuova* V), Lidia ritorna, coi suoi occhi che lampeggiano d'amore, portando, per contrapposto al freddo crepuscolo dell'anima causato dal Cristianesimo che

⁴⁴⁴ Casa Carducci, Mss., cart. II, 73. G. CARDUCCI, *Odi Barbare*, edizione critica di G. A. PAPINI, op.cit., pp. 34-36.

⁴⁴⁵ Cfr. G. CARDUCCI, *Poesie*, introduzione di G. B. SQUAROTTI, op.cit., p. 423.

⁴⁴⁶ Cfr. G. CARDUCCI, *Odi Barbare*, edizione critica di G. A. PAPINI, op.cit., pp. 72-74.

⁴⁴⁷ Nel testo si legge: lente, dal latino *lentus*, leggermente sciolte.

mortifica la vita in sè (poiché pone al di là e al di fuori della vita le ragioni della vita stessa), la sanità e la luce⁴⁴⁸.

Lidia è creatura salvifica tanto quanto Beatrice, come lei tenta di elevare in una dimensione ultraterrena il poeta (senza tuttavia riuscirci in questa sede): Carducci vorrebbe vederla in mezzo a un candido coro di vergini, mentre con esse danza pronunciando un inno di Bacchilide. C'è un frammento di Saffo che riflette modi e atteggiamenti di questo canto e di questa danza⁴⁴⁹: tipica immaginazione formale e coi consueti colori retorici del neoclassicismo.

⁴⁴⁸ Cfr. G. CARDUCCI, *Odi Barbare*, edizione critica di G. A. PAPINI, op.cit., p. 77.

⁴⁴⁹ "...intorno all'amabile ara le fanciulle cretesi, in credenza, coi molli piedi danzavano, leggermente sul tenero fiore dell'erba movendo." DIEHL 93.

XII

SU L'ADDA

Corri, tra' rosei fuochi del vespero,
corri, Addua cerulo: Lidia su 'l placido
fiume, e il tenero amore,
al sole occiduo naviga.

Ecco, ed il memore ponte dilungasi:
cede l'aereo de gli archi slancio,
e al liquido s'agguaglia
pian che allargasi e mormora.

Le mura dirute di Lodi fuggono
arrampicandosi nere al declivio
verde e al docile colle.
Addio, storia de gli uomini⁴⁵⁰.

Quando il romuleo marte ed il barbaro
ruggîr ne' ferrei cozzi, e qui vindice
la rabbia di Milano
arse in itali incendii,

tu ancor dal Lario verso l'Eridano
scendevi, o Addua, con desio placido,
con murmure solenne,
giú pe' taciti pascoli.

Quando su 'l dubbio ponte tra i folgori
passava il pallido còrso, recandosi
di due secoli il fato
ne l'esile man giovine,

tu il molto celtico sangue ed il teutono
lavavi, o Addua, via: su le tremule
acque il nitrico fumo
putrido disperdeasi.

⁴⁵⁰ L'allontanarsi del ponte e della città man mano che la barca procede sul fiume fa sembrare al poeta che tutta la visione della storia degli eventi narrati scompaia per sempre.

Moriano gli ultimi tuon de la folgore
franca ne i concavi seni: volgeasi
da i limpidi lavacri
il bue candido, attonito.

Ov'è or l'aquila di Pompeo? l'aquila
ov'è de l'ispido sir di Soavia
e del pallido còrso?
Tu corri, o Addua cerulo.

Corri tra' rosei fuochi del vespero,
corri, Addua cerulo: Lidia su 'l placido
fiume, e il tenero amore,
al sole occiduo naviga.

Sotto l'olimpico riso de l'aere
la terra palpita: ogni onda accendesi
e trepida risalta
di fulgidi amor turgida.

Molle de' giovani prati l'effluvio
va sopra l'umido pian: l'acque a' margini
di gemiti e sorrisi
un suon morbido frangono.

E il legno scivola lieve: tra le uberi
sponde lo splendido fiume devolvesi:
trascorrono de' campi
i grandi alberi, e accennano,

e giù da gli alberi, su da le floride
siepi, per l'auree strisce e le rosee,
s'inseguono gli augelli
e amore ilari mescono.

Corri tra' rosei fuochi del vespero,
corri, Addua cerulo: Lidia su 'l placido
fiume naviga, e amore
d'ambrosia irriga l'aure.

Tra' pingui pascoli sotto il sole aureo
tu con Eridano scendi a confonderti:

precipita a l'ocaso
il sole infaticabile.

O sole, o Addua corrente, l'anima
per un elisio dietro voi naviga:
ove ella e il mutuo amore,
o Lidia, perderannosi?

Non so; ma perdermi lungi da gli uomini
amo or di Lidia nel guardo languido,
ove nuotano ignoti
desiderii e misterii⁴⁵¹.

Anche quest'ode asclepiadea prende il suo argomento da una gita dei due amanti: stavolta Carducci e Lina si sono recati, dal 5 al 7 luglio del 1873 a Lodi, e con una barchetta hanno attraversato l'Adda. Lidia è qui teneramente innamorata, ed è questa la prima volta in ordine cronologico in cui Carducci dà alla sua donna il nome che Orazio dà alla sua Musa nell'asclepiadea d'amore *Donec gratus eram tibi*, che è la nona del terzo libro delle *Odi*. Nelle strofe seguenti Carducci rievoca le molteplici battaglie che l'Adda ha vissuto nella storia: la più importante, la battaglia di Lodi, detta anche *battaglia del ponte* del 10 maggio 1796, vide lo scontro epocale tra Napoleone, vittorioso, e gli Austriaci. Il ponte venne poi bruciato dagli Austriaci, nella ritirata da Lodi, il 10 giugno 1859 e ricostruito nel 1863. La poesia, dopo la rievocazione della sua storia militare, torna al fiume placido e alla navigazione fluviale e, quindi, a Lidia, con un'ebbrezza e un'esaltazione d'amore che si riflettono su tutte le cose circostanti, dalla terra fino al cielo⁴⁵².

⁴⁵¹ Casa Carducci, Mss., cart. II, 50. L'autografo reca la data 9, 11, 12 19 e 20 dec. 1873, Bologna. G. CARDUCCI, *Odi Barbare*, edizione critica di G. A. PAPINI, op.cit., pp. 43-45.

⁴⁵² Ivi, pp. 97-101.

L'ode si chiude con una riflessione: pur nel perenne ripetere il suo giro intorno alla terra, ogni evento passa, infaticabilmente ogni mattina il sole risorge e perennemente l'Adda, pur via via confondendosi e perdendosi nell'Eridano, continua a scorrere. Il poeta, cullato dalle onde e dalla malinconia di questi pensieri, sogna di perdersi anch'egli, e di sprofondare in una pace obliosa che sfocia in un placido nulla⁴⁵³. Dove si perderanno invece un giorno, pur navigando oggi per un elisio, dietro l'Adda che sfugge e dietro il sole che tramonta *l'anima... e il mutuo amore* del poeta e di Lidia?

In questo componimento, oltre al modello oraziano (qui soprattutto un modello strutturale), è rilevabile anche la presenza dell'Ovidio degli *Amores*. A proposito della struttura, si rileva che essa è divisa in due parti uguali di nove strofe ciascuna, ed entrambe sono segnate dal ripetersi dello stesso tetrastico (*Corri tra' rosei fuochi del vespero, / corri, Addua cerulo: Lidia su 'l placido / fiume, e il tenero amore, / al sole occiduo naviga [...]* *Corri tra' rosei fuochi del vespero, / corri, Addua cerulo: Lidia su 'l placido / fiume naviga, e amore / d'ambrosia irriga l'aure*). Fu da Orazio naturalmente che egli imparò a essere sensibile a questo aspetto delle sue liriche, e spesso, a margine delle sue traduzioni, era lui stesso a sottolinearlo. Sicuramente l'uso di quel tetrastico ripetuto è anche funzionale a creare un'eco che ripete la stessa voce così come l'acqua è abituata a scorrere in maniera indifferenziata e sempre uguale a se stessa. In questa ode Lidia è funzionale alla descrizione di un contrasto stridente tra il compito civile del Carducci poeta repubblicano e la rinuncia dolce ad assolverlo, abbandonandosi al tempo che passa e convincendosi che nulla ha valore nella vita di un uomo se non

⁴⁵³ Cfr. G. CARDUCCI, *Poesie*, introduzione di G. B. SQUAROTTI, op.cit., p. 434.

l'amore, e che tutto il resto è pura vanità che deve adeguarsi (come le mura cadenti di Lodi) all'acqua che si rialza e inghiottisce tutto. L'addio alla storia degli uomini del v. 12 sarà dunque un saluto che prelude a un abbandono totale del poeta tra le braccia dell'amata Lidia: quasi un riferimento al dantesco *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io* e soprattutto un'identificazione di Lidia con la corrente del fiume quasi incantato (alla maniera di una novella Armida o Alcina) che ancora una volta rimanda a quel *rio* pessoano sulle cui rive siedono il poeta e Lidia, per guardare scorrere inesorabili le sue acque. È qui che si riaggancia il riferimento agli *Amores* di Ovidio, quando nella prima elegia del secondo libro egli dice addio agli illustri nomi degli eroi, per dedicarsi solo ai versi d'amore⁴⁵⁴. La vicinanza a Ovidio ribadisce la modalità tormentosa in cui Carducci dovette vivere la sua storia d'amore, passionale ma avvilita.

⁴⁵⁴ “Quid mihi profuerit velox cantatus Achilles? / quid pro me Atrides alter et alter agent, / quique tot errando, / quot bello, perdidit annos, / raptus et Haemoniis flebilis Hector equis? / at facie tenerae laudata saepe puellae, / ad vatem, pretium carminis, ipsa venit. / magna datur merces! heroum clara valet / nomina; non apta est gratia vestra / mihi! / ad mea formosos vultus adhibete, puellae, / carmina, purpureus quae mihi dictat Amor!”

LIBRO II

XXVII FANTASIA

Tu parli; e, de la voce a la molle aura
lenta cedendo, si abbandona l'anima
del tuo parlar su l'onde carezzevoli,
e a strane plaghe naviga.

Naviga in un tepor di sole occiduo
ridente a le cerulee solitudini:
tra cielo e mar candidi augelli volano,
isole verdi passano,

e i templi su le cime ardui lampeggiano
di candor pario ne l'ocaso roseo,
ed i cipressi de la riva fremono,
e i mirti densi odorano.

Erra lungi l'odor su le salse aure
e si mesce al cantar lento de' nauti,
mentre una nave in vista al porto ammàina
le rosse vele placida.

Veggio fanciulle scender da l'acropoli
in ordin lungo; ed han bei pepli candidi,
serti hanno al capo, in man rami di lauro,
tendon le braccia e cantano.

Piantata l'asta in su l'arena patria,
a terra salta un uom ne l'armi splendido:
è forse Alceo da le battaglie reduce
a le vergini lesbie⁴⁵⁵?

Sulla copertina che contiene le prove di questa poesia si legge, di mano di Carducci, questo titolo: *La voce* (con data 14-16 aprile 1875). Naturalmente la voce è quella di Lidia, sulla cui onda e melodiosa

⁴⁵⁵ Casa Carducci, Mss., cart. II, 62. G. CARDUCCI, *Odi Barbare*, edizione critica di G. A. PAPINI, op.cit., pp. 82-83.

l'animo del poeta viene cullato in una visione classica piena di luce⁴⁵⁶. *La molle aurea lenta* della donna viene descritta nella prima strofa come non nel comune significato temporale, ma nel senso latino di flessibile, pieghevole, cedevole, il quale si addice appunto alle parole che precedono e seguono. In quest'ode il poeta indulge al motivo romantico dell'esotismo, la tendenza carducciana oramai affermata di voler evadere dalla realtà per rifugiarsi idealmente in paesi lontani nello spazio o nel tempo e dimenticare per un attimo gli affanni e il peso della vita quotidiana⁴⁵⁷.

La voce di Lidia ha un suono così dolce e carezzevole che, a sentirla, egli si estrania dalla realtà e naviga con la fantasia verso terre lontane e vede vaste distese azzurre e solitarie di mare e di cielo, candidi gabbiani, isole verdi di vegetazione, templi di marmo pario, cipressi e mirti, marinai che cantano e una nave fenicia che in vista del porto di Mitilene ammaina le vele: è Alceo che torna a Lesbo, dalle vergini e da Saffo.

Il poeta vede poi scendere dall'acropoli e avviarsi verso le spiagge dell'isola di Lesbo una lunga schiera ordinata di fanciulle vestite di lunghi pepli bianchi, che hanno al capo e in mano rami di alloro e cantano tendendo le braccia verso il poeta-soldato Alceo, che, piantata l'asta sulla terra della patria, salta giù armato dalla nave reduce dalla guerra vittoriosa⁴⁵⁸.

Il tema dell'ode, composta nell'aprile del 1875, è adombrato in una lettera del 29 giugno 1874 indirizzata a Lidia, in cui si legge *che*

⁴⁵⁶ Cfr. G. CARDUCCI, *Poesie*, introduzione di G. B. SQUAROTTI, op.cit., p. 464.

⁴⁵⁷ Cfr. M. PRAZ, *Il "Classicismo" di Giosue Carducci*, in «Gusto neoclassico», op.cit., p. 278.

⁴⁵⁸ Cfr. G. CARDUCCI, *Odi Barbare*, edizione critica di G. A. PAPINI, op.cit., pp. 196-197.

sull'onde armoniose della voce di lei egli si lascia andare verso altri cieli e altre terre: Lidia è il suo vascello onirico, la sua ispirazione arcadica. Pur rimanendo un testo inserito nel filone ellenico delle *Primavere*, questa ode riprende anche direttamente un modello tutto ottocentesco, in sintonia con lo *spleen* del nuovo gusto *fin de siècle*, e cioè il Baudelaire di *Parfum exotique*, vv. 8-14 (*Fleurs du mal*), anche se lo stesso Baudelaire viene dal Carducci rifiutato nelle *pointes* più morbide (il *sein chaleureux* diventa la *molle aurea* della voce di Lidia, perché in fondo l'isola del sogno è ancora la Grecia classica)⁴⁵⁹.

⁴⁵⁹ Cfr. S. PAVARINI, *Carducci*, op.cit., pp. 53-54.

XXVIII
RUIT HORA

O desiata verde solitudine
lungi al rumor de gli uomini!
qui due con noi divini amici vengono,
vino ed amor, o Lidia.

Deh, come ride nel cristallo nitido
Lio, l'eterno giovine!
come ne gli occhi tuoi, fulgida Lidia,
trionfa amore e sbendasi!

Il sol traguarda basso ne la pergola,
e si rinfrange roseo
nel mio bicchiere: aureo scintilla e tremola
fra le tue chiome, o Lidia.

Fra le tue nere chiome, o bianca Lidia,
langue una rosa pallida;
e una dolce a me in cuor tristezza súbita
tempra d'amor gl'incendii.

Dimmi: perché sotto il fiammante vespero
misteriosi gemiti
manda il mare là giù? quai canti, o Lidia,
tra lor quei pini cantano?

Vedi con che desio quei colli tendono
le braccia al sole occiduo:
cresce l'ombra e li fascia: ei par che chiedano
il bacio ultimo, o Lidia.

Io chiedo i baci tuoi, se l'ombra avvolgemi,
Lio, dator di gioia:
io chiedo gli occhi tuoi, fulgida Lidia,
se Iperion precipita.

E precipita l'ora. O bocca rosea,
schiuditi: o fior de l'anima,
o fior del desiderio, apri i tuoi calici:

o care braccia, apritevi⁴⁶⁰.

L'unica data che compare, sottoscritta a uno dei due autografi della poesia, è *16 agosto 1875*. Carducci era partito il 16 giugno 1875 per godere di qualche giorno in compagnia di Lidia a Milano e dintorni. Il paesaggio dell'ode sembra in parte corrispondere a questi luoghi (le prime quattro strofe), in parte no (pini e mare, strofa quinta). Il metro giambico non è casuale: per vicinanza e tributo all'Orazio degli *Epodi* Carducci scrive, con *Ruit hora*, il suo *carpe diem*.

Il titolo dell'ode richiama un motto latino: l'ora precipita, a monito della fugacità del tempo; e ciò non può non evocare al lettore il tema tipico di Orazio. La poesia è la trasfigurazione in chiave classico-pagana di un appuntamento d'amore tra Lidia e Carducci che qui assume il ruolo di poeta-amante impegnato a incoraggiare la sua donna alle gioie del vino e dell'amore. Godere del tempo presente, poiché il futuro di morte è sempre più vicino⁴⁶¹.

Lo scenario dell'incontro è un giardino silenzioso, ameno, dove s'incontrano Lidia, il poeta, il vino e l'amore. Bacco ride, amore trionfa, tutto è colto nella bellezza e nel godimento dell'attimo presente. Il sole si rifrange nel bicchiere colmo di vino, scintilla creando riflessi dorati sul capo castano di Lidia. Tra i capelli la donna ha una rosa che sta sfiorando: improvvisamente quest'immagine ricorda al poeta che tutto è morte e disfacimento. E che il tempo, per l'appunto, precipita. Sotto il tramonto rosso come un incendio il mare emette gemiti misteriosi e l'ombra successiva al tramonto ricopre i

⁴⁶⁰ Casa Carducci, Mss., cart. II, 69. G. CARDUCCI, *Odi Barbare*, edizione critica di G. A. PAPINI, op.cit., pp. 84-85.

⁴⁶¹ Ivi, p. 199.

colli in modo inquietante⁴⁶². La minaccia della caducità, però, sortisce l'effetto inverso nel cuore del poeta e lo spinge non a rinunciare alla passione, come avrebbe fatto Ricardo Reis osservando le rose di Adone morire nel breve spazio di un giorno (*As Rosas amo dos jardins de Adônis, / Essas volucres amo, Lídia, rosas, / Que em o dia em que nascem, / Em esse dia morrem*), ma a intensificare, se possibile, l'ardore del desiderio per Lidia, nel tentativo di godere dei frutti della loro passione il più profondamente e il più a lungo possibile.

Anche in questo componimento si evince la maggiore volontà del poeta di ampliare l'orizzonte dei suoi riferimenti letterari, andando nella direzione del Romanticismo europeo (in particolare delle odi di Platen), coadiuvato da un atteggiamento generale di rifugio nella propria interiorità.

⁴⁶² Cfr. N. Busetto, *Giosue Carducci, l'uomo, il poeta, il critico e il prosatore*, Liviana Editrice, Padova 1958, p. 76.

XIX
ALLA STAZIONE IN UNA MATTINA D'AUTUNNO

Oh quei fanali come s'inseguono
accidiosi là dietro gli alberi,
tra i rami stillanti di pioggia
sbadigliando la luce su 'l fango!

Flebile, acuta, stridula fischia
la vaporiera da presso. Plumbeo
il cielo e il mattino d'autunno
come un grande fantasma n'è intorno.

Dove e a che move questa, che affrettasi
a' carri foschi, ravvolta e tacita
gente? a che ignoti dolori
o tormenti di speme lontana?

Tu pur pensosa, Lidia, la tessera
al secco taglio dà de la guardia,
e al tempo incalzante i begli anni
dài, gl'istanti gioiti e i ricordi.

Van lungo il nero convoglio e vengono
incappucciati di nero i vigili,
com'ombre; una fioca lanterna
hanno, e mazze di ferro: ed i ferrei

freni tentati rendono un lugubre
rintocco lungo: di fondo a l'anima
un'eco di tedio risponde
doloroso, che spasimo pare.

E gli sportelli sbattuti al chiudere
paion oltraggi: scherno par l'ultimo
appello che rapido suona:
grossa scroscia su' vetri la pioggia.

Già il mostro, conscio di sua metallica
anima, sbuffa, crolla, ansa, i fiammei
occhi sbarra; immane pe 'l buio
gitta il fischio che sfida lo spazio.

Va l'empio mostro; con traino orribile
sbattendo l'ale gli amor miei portasi.
Ahi, la bianca faccia e 'l bel velo
salutando scompar ne la tènebra.

O viso dolce di pallor roseo,
o stellanti occhi di pace, o candida
tra' floridi ricci inchinata
pura fronte con atto soave!

Fremea la vita nel tepid'aere,
fremea l'estate quando mi arrisero;
e il giovine sole di giugno
si piaceva di bacciar luminoso

in tra i riflessi del crin castanei
la molle guancia: come un'aureola
piú belli del sole i miei sogni
ricingean la persona gentile.

Sotto la pioggia, tra la caligine
torno ora, e ad esse vorrei confondermi;
barcollo com'ebro, e mi tócco,
non anch'io fossi dunque un fantasma.

Oh qual caduta di foglie, gelida,
continua, muta, greve, su l'anima!
io credo che solo, che eterno,
che per tutto nel mondo è novembre.

Meglio a chi 'l senso smarrí de l'essere,
meglio quest'ombra, questa caligine:
io voglio io voglio adagiarmi
in un tedio che duri infinito⁴⁶³.

⁴⁶³ Casa Carducci, Fondo Chiarini, Mss., cart. II, 66. L'autografo riporta la data 25 giugno 1875 – 17 dec. 1876 | 27, 28, 29, 30 dec. 1876. G. CARDUCCI, *Odi Barbare*, edizione critica di G. A. PAPINI, op.cit., pp. 86-88.

Alla stazione in una mattina d'autunno è innanzitutto una lirica di separazione e d'amore per Lidia composta tra il 1875 e il 1876 (sulla copertina si legge: 25 giugno 1875 – 17 dec. 1876 / 27, 28, 29, 30 dec. 1876⁴⁶⁴): la scena è ambientata alla stazione di Bologna, e la separazione narrata risale al 1873. Le strofe scelte sono alcaiche, secondo il tributo consueto a Orazio. Il tema, come anticipato, è la partenza di Lidia del 23 ottobre 1873: la donna era già stata a Bologna una prima volta per salutare Carducci prima di partire per Civitavecchia dove suo marito, il colonnello Domenico Piva, era stato trasferito col suo reggimento.

Il distacco dei due amanti è sviluppato sul contrasto tra una scena lieta e una cupa e angosciosa⁴⁶⁵. La scena lieta, però, è nettamente la più breve (solo tre strofe: vv. 37-48) e narrata al passato (i momenti trascorsi in compagnia di Lidia), mentre le restanti dodici strofe sono incentrate sul presente dell'addio alla stazione. L'antitesi tra ricordi felici e tristezza presente è fortissima: allo scenario soleggiato, in cui trionfano vitalità e dolcezza, si oppongono i colori oscuri del cielo mattutino autunnale, la pioggia, il freddo, l'angoscia e la foschia. La continuità tra il grigiore autunnale e lo stato d'animo del poeta è il dato più interessante di quest'ode che proietta Lidia in un mondo meno ideale rispetto al solito: il componimento, difatti, costituisce la massima punta di modernità tematica e linguistica dell'intera raccolta

⁴⁶⁴ Ivi, p. 510.

⁴⁶⁵ Numerose sono le lettere che parlano di questa dolorosa separazione. Ad esempio, il 20 dicembre 1874, Carducci scrive: "Ripenso alla triste mattina del 23 ottobre 1873, quando ti accompagnai alla stazione, e tu mi t'involasti in un'orribile carrozza di seconda classe, e il faccin mi sorrise l'ultima volta incorniciato in un'infame abominevole finestrella quadrata; e poi il mostro, che si chiama barbaramente treno, ansò, ruggì, stridè, si mosse come un ippopotamo che corra fra le canne, e poi fuggì come una tigre". Cfr. G. CARDUCCI, *Poesie*, introduzione di W. SPAGGIARI, Feltrinelli, Milano 2010, p. 187.

poetica. Alla *musa che ride fuggente* subentra l'amante, a cui il poeta è legato da un *desiderio che abbrucia e non dà pace*. C'è da aggiungere che al di là dei lettori disgustati dalla politica contemporanea e dei convinti cultori del mondo antico, il poeta è consapevole dell'esistenza di un folto gruppo di intellettuali attenti agli aspetti della contemporaneità, aperto alle possibilità del futuro e alle letterature straniere: è incontestabile che Carducci in questa fase venga sollecitato alla rappresentazione artistica della modernità in termini innovativi nel contenuto e nel modo di sentire da un certo tipo di letteratura militante, dagli artisti d'avanguardia che si ribellavano ai padri e ai linguaggi consolidati della tradizione, dai giovani senza radici nel passato⁴⁶⁶. È così che il poeta trasfigura a suo modo il presente in termini poetici, lanciando ai contemporanei una sua proposta di sperimentalismo, non solo metrico ma anche linguistico, tematico: ecco allora comparire il tema dell'addio in stazione, del tutto inedito (mentre il tema del treno si poneva in una tradizione già consolidata) e coniugato secondo i sentimenti lugubri, tristi, allucinati tipici di una separazione. La vicenda sentimentale dei due amanti è assurda, incongrua, e questa sconnessione tra il piano ideale e quello reale viene trasferito all'interno dei versi, popolati di ombre inquietanti in un'atmosfera fosca, piena di rumori spaventosi che *paion oltraggi*, che sembrano schernire il poeta e la sua autentica sofferenza. Il treno, presenza fondamentale attorno cui ruota tutta la scena, non è assolutamente visto come un simbolo di progresso ma come un mostro frutto di un incubo in cui si è costretti a vivere e di fronte al quale il poeta borghese è impotente, aggirandosi come un fantasma tra i binari (*barcollo com'ebbro, e mi tocco, / non anch'io*

⁴⁶⁶ A. PIROMALLI, *Introduzione a Carducci*, op.cit., pp. 61-62.

fossi dunque un fantasma). Carducci è alienato dal presente: rigetta la separazione forzata da Lidia, rigetta la mostruosità di un mezzo di trasporto che non gli infonde fiducia nello sviluppo ma anzi gli provoca assuefazione, spingendolo a un tedio simile alla nausea, al desiderio di annullamento più volte citato e con cui di fatto l'ode si chiude (*io voglio io voglio adagiarmi / in un tedio che duri infinito*)⁴⁶⁷. Ma ciò che rende non accademico il poeta è proprio questo suo personale trasfigurare la realtà moderna in termini individuali: non esiste in Carducci alcun crudo realismo, come affermava De Lollis, quanto piuttosto un'originale trasfigurazione del treno – che egli non ha il coraggio di definire con il suo nome – in un *empio mostro*, reo di portargli via la donna inevitabilmente. In più, il poeta è incapace di aderire all'oggetto-treno in maniera immediata, a causa di una dichiarata educazione retorica, e pertanto deve in qualche modo nobilitarlo dal punto di vista immaginifico, dandogli un tono mitologico (come nel *Satana*, in cui pure lo definisce *mostro*, però *bello e orribile* al medesimo tempo) ed evitando di chiedersi se è più uno strumento di conformismo o di progresso, rifiutando la sua esistenza come treno a causa del suo pregiudizio classicistico e accademizzante. Perciò la situazione poetica viene classicizzata ma utilizzando un certo sperimentalismo linguistico; e questo spiega l'impiego dei latinismi sdruciolli – poco adoperati dai poeti a lui coevi ma abbondanti nella poesia di primo Novecento (*guardia* piuttosto che il francesismo *controllore*, *tessera* come neologismo semantico piuttosto che il francesismo *biglietto*, *vigili* che compare per la prima volta nella poesia italiana, *caligine* utilizzato come termine

⁴⁶⁷ Ivi, pp. 19-20.

dantesco a indicare l'accezione latina di *nebbia folta*⁴⁶⁸) e degli aulicismi (*velo*, *speme*), che tentano di nobilitare l'ambientazione e i personaggi del testo e che spesso sono associati ad alcuni *ardiri di stile*, utili alla rappresentazione del *vero*, come *sbadigliando*, *fanali*, *lanterne*⁴⁶⁹. A essi sono poi affiancati termini provenienti direttamente dalla realtà quotidiana, come *stazione* (anglismo), *fanali* (attestato anch'esso per la prima volta nella poesia italiana), *secco taglio*, *lanterna*, *mazze di ferro*, *ferrei freni*, *convoglio*, *sportelli sbattuti*, *vaporiera*, in un composto linguistico che ricalca l'oscillazione del tedio che opprime l'animo del poeta in contrasto con i ricordi felici e lontani dell'estate⁴⁷⁰. Tutto questo concorre altresì a creare un forte scarto tra l'impoetica società delle macchine (e il suo prosaico valore semantico) e l'alto tenore formale della resa poetica: la grande rivoluzione del Carducci consiste proprio nel rietimologizzare la lingua e il metro classico per esprimere la realtà urbana contemporanea, cruda, incombente, foriera di cambiamenti di assetto notevoli e irreversibili⁴⁷¹.

⁴⁶⁸ I. BOTTA, *Carducci: "Alla stazione (in una mattina d'autunno)"*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, a. c. di C. CARUSO – W. SPAGGIARI, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008, p. 539.

⁴⁶⁹ Cfr. G. PETRONIO, "*Oh quei fanali...*". *Variazioni critiche su un tema di Carducci*, in AA.VV., *Saggi di letteratura italiana in onore di Gaetano Trombatore*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1973; poi in *L'autore e il pubblico*, Studio tesi, Pordenone 1981, pp. 125-50.

⁴⁷⁰ Cfr. M. MARTI, *La XXIX delle "Barbare" e la modernità del Carducci ("Oh quei fanali...")*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXVI 1999, pp. 16-37; L. SERIANNI, "*Carducci, "Odi barbare"*", XXIX. *Qualche nota stilistica*, in *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Le Lettere, Firenze 2002, pp. 285-291.

⁴⁷¹ Cfr. F. BENOZZO, *Carducci*, Salerno editrice, Roma 2015, p. 177.

In questo testo, dunque, “si respira aria di Novecento⁴⁷²”, anche perché cambia totalmente il rapporto con la civiltà moderna, qui rappresentata dal treno: dal dominio dell’ideologia si passa al dominio dell’esistenza e l’ambientazione ferroviaria diventa il luogo di una vera e propria “crisi di spersonalizzazione⁴⁷³” del poeta che appare separato da se stesso, in quanto separato dalla donna, che dopo aver vidimato il biglietto con un *secco taglio* si confonde nella folla e appare senza identità, come chi la saluta e va via, tornando ai portici di una Bologna sfigurata dalla pioggia e confondendosi con la caligine. È evidente come scrivere di una stazione in chiave esistenziale sia una “operazione precorritrice⁴⁷⁴” di un motivo che sarà molto usato dai poeti futuri e che sarà sperimentato dai reali utenti delle stazioni: tutti sono inquieti e addolorati quando lasciano una persona cara al binario, e tutti assumono gli stessi atteggiamenti del poeta e di Lidia (stare in silenzio, proteggersi con i mantelli, vidimare i biglietti e così via)⁴⁷⁵. Per tali ragioni la lirica è pervasa da toni baudelairiani, rimbaudiani e verlainiani: la malinconia accidiosa di Carducci è in realtà – al di là del contingente addio alla sua donna – universale e assurge a un senso panico, assoluto, che tocca il mondo intero⁴⁷⁶: essa ricorda il senso di tristezza, di esilio e di separazione che accompagna, ad esempio, la prima delle tre *Villes* delle *Illuminations* di Rimbaud, in cui il poeta assiste a un paesaggio urbano pieno di orrore e squallore caratterizzato dalla routine, dalla nebbia e

⁴⁷² L. BALDACCI, *Giosue Carducci: strategia e invenzione*, in *Carducci Poeta*, Atti del convegno (Pietrasanta e Pisa, 26-28 settembre 1985) a cura di U. CARPI, Pisa Giardini 1987, p. 22.

⁴⁷³ Cfr. F. BENOZZO, *Carducci*, op.cit., p. 178.

⁴⁷⁴ V. RODA, “*Va l'empio mostro*”: note su un tema carducciano, in E. PASQUINI, V. RODA, *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, op.cit., p. 423.

⁴⁷⁵ Cfr. F. BENOZZO, *Carducci*, op.cit., p. 179.

⁴⁷⁶ Cfr. G. CARDUCCI, *Poesie*, introduzione di G. B. SQUAROTTI, op.cit., p. 468.

dalle tenebre; oppure ci riporta alla metropoli labirintica e ambigua di Baudelaire, piena di spettri misteriosi, allegorie infernali, mostri dall'aspetto eterno, fissata nei *Tableaux parisiens* come archetipo della città moderna⁴⁷⁷. In questi modelli, infatti, è presente lo stesso intreccio di angoscia e tedio, miseria e mistero tra luogo urbano e luogo esistenziale, sintomo di una dissonanza tra Io e mondo, soggetto e oggetto: tanto l'avventore occasionale quanto chi abita la città assiste a una trasformazione che investe strutture, costruzioni e assetti e che spesso causa un senso di nostalgia per il passato, di estraneità e di spaesamento ben espresso da Carducci in queste odi. Esso è il sintomo di un percorso complesso che nelle *Barbare* porta il poeta a un bivio tra antico e nuovo, tra tendenza realistica e idealizzante. Quel senso di precarietà esistenziale, dunque, non è solo una percezione elegiaca ma una consapevolezza tutta moderna di essere un "io" che si sdoppia, che si proietta in una dimensione onirica, tutta novecentesca, dove le persone e le cose diventano "fantasmi" anonimi⁴⁷⁸ (questa è la conquista della civiltà industriale, dopotutto).

È così che Lidia entra come personaggio – e come persona – nella Modernità; la donna e la sua funzione letteraria si evolvono di pari passo con la coscienza storica di Carducci, il quale finalmente si solleva sulla mediocre vicenda borghese per anticipare i grandi interrogativi sulla sopravvivenza dell'individuo nella nascente società di massa, pregna di nuovi modi di intendere la vita umana, di scoperte e di innovazioni storico-tecnologiche che destabilizzeranno gli equilibri pregressi. Pertanto Lidia diviene donna che trasfigura la

⁴⁷⁷ R. GIULIO, *Il nauta e il flâneur. Scritture dell'alterità*, Edisud, Salerno 2013, pp. 151-158.

⁴⁷⁸ Cfr. S. PAVARINI, *Carducci*, op.cit., pp. 55-56.

pagina, la supera, oltrepassando i secoli che solo dentro quella pagina l'hanno confinata, e a essi finalmente si uniforma, per rappresentarli ed esserne rappresentata.

Capitolo V

Lydia nel secondo '900: Sicari, Tripodo, Tabucchi

V.1 Lydia Mancinelli: la detenuta di Giovanna Sicari

Giovanna Sicari è nata a Taranto nel 1954. Moglie del poeta Milo De Angelis, è deceduta a Roma nel 2003, città di adozione in cui viveva dagli anni dell'università. La sua maturità poetica è collocata a cavallo degli anni Ottanta e Novanta: la sua peculiarità maggiore fu quella di rilanciare la poesia come "atto politico", distanziandosi dalla linea romana di pensiero legata alle riviste quali «Prato Pagano» e «Braci», la prima diretta da Gabriella Sica e la seconda che riuniva poeti i quali praticavano una poesia della "natura", nostalgica di una vita rurale e primitiva, contraria a tutti gli eccessi della società del benessere, e fondata sul riutilizzo del metro latino. La Sicari, invece, collaborò come redattrice alla rivista «Arsenale», che era impegnata in una difficile transizione fra la fine del riflusso della *parola innamorata* (l'antologia di Pontiggia era infatti uscita nel 1978) e i rigurgiti della poesia di contraddizione. La rivista cercava di dirigersi verso una poesia attenta ai dati concreti e sensibili oltre che verso una parola "politica" nel senso della scrittura poetica: i versi della Sicari contengono un alto tasso di *investimento oggettuale*; ella, infatti, non crea una poesia astratta ma una poesia che vuole uno scambio di contenuti tra due mondi sconosciuti. La poesia della Sicari non fa prevalere il significante sul significato ma sposta il baricentro sul significato in rapporto a un altro significato: è un *espressionismo significazionista*, cioè aderente al significato delle parole; ogni singola parola insegue se stessa in una ricerca costante del significato. Questo tipo di poesia *significazionista* e insieme *metafisica* può apparire di difficile ricezione, quasi impenetrabile, eccessiva e non in linea con i

dettami della poesia istituzionale. Essa è un esempio emblematico di una difficile età di transizione tra la fine del tardo moderno e il postmoderno e ci fornisce l'opportunità di ricostruire la geografia poetica degli anni '90 per poterne comprendere le ragioni della crisi⁴⁷⁹. È interessante rilevare che la presenza di Lydia caratterizza due poeti degli anni '80 e dell'area romana ma di scuola poetica opposta: come vedremo in seguito, infatti, Pietro Tripodo sarà un convinto sostenitore di «Prato pagano» e delle sue idee poetiche contribuendo alla rivista e traducendo, tra le altre cose, anche le odi latine di Orazio.

Giovanna Sicari dedica, all'interno della sua raccolta *Roma della vigilia*, del 1999 e poi all'interno di *Epoca Immobile*, del principio del 2004⁴⁸⁰, una composizione poetica a una Lydia, identificata con Lydia Mancinelli, una delle allieve predilette della poetessa durante il suo incarico di insegnante di Lettere a Rebibbia, dove iniziò a lavorare a partire dagli anni '80 fino al 1997, anno in cui si ammalò gravemente. Roma è la città nella quale – se si escludono l'infanzia tarantina e il breve periodo milanese in Via Bovisasca tra il 2002-2003 – Giovanna Sicari ha vissuto quasi tutta la sua vita (dopo la permanenza a Monteverde, infatti, la famiglia Sicari si trasferì nel 1970 in Via Nicola Stame). Infine, dopo un breve periodo in Via Prenestina, Giovanna, a seguito del matrimonio con Milo De Angelis, andò a vivere in Via Giolitti.

Roma della vigilia contiene 16 poesie, molto intense, ispirate a Roma in cui l'utrice si interroga sui luoghi e sulle situazioni di una

⁴⁷⁹ G. LINGUAGLOSSA, *La poesia significazionista di Giovanna Sicari*, lapresenzadierato.wordpress.com, 14.01.2014.

⁴⁸⁰ Raccolta postuma.

quotidianità vissuta nel tremore di un “buio ansioso”. I versi si muovono tra nostalgia e utopia sempre nel nome di una *pietas* di fondo che abbraccia l’intera umanità: essa è una forza che muove lo sguardo, una comunione profonda che lega gli esseri viventi nella verità e nella pena della morte⁴⁸¹.

Lydia

Poi quelle facce della periferia andando
mimando i piccoli fiori smorti delle aiuole
ancora un nome scritto dietro il recinto
errato: una donna gaia madre straniera
con la vitalità del lutto eterno. Hai chiesto pace
abbiamo pianto, ricordato in tre, tre donne
un giorno nell’aula di una cella.
Un riso amaro isterico felice quando dentro
è bagnato il lago – c’è un palazzo aperto solo alle lacrime –
Casal dei Pazzi, Roma, ancora Tiburtina
fumi, vetro degli occhi, fango senza foglie.
Questo ricorderemo della nostra vita: bontà
solida bontà e poi ancora il busto altero
di Lydia. Tutto comincia sempre per caso
i numi avversi, l’avventura di una Roma sparita
raccontata minuziosamente sul quaderno di scuola:
anno 1994, necessità, respiro, ora nient’altro⁴⁸².

Anche la poesia dedicata a Lydia è stata poi inserita in *Epoca immobile*, opera in cui la Sicari canta una nullità disarmante e assoluta all’interno di un presente immutabile e fermo. Ciò che la salva è la sua fede totale nella poesia, una fede che si appella a chiunque voglia ascoltare i suoi versi dedicati agli umili, agli esclusi, ai detenuti, a tutti

⁴⁸¹ G. FANTATO, *Invocando la meta: la poesia di Giovanna Sicari*, in AA. VV., *Omaggio a Giovanna Sicari (1954-2003)*, «Gradiva», n. 26, Fall 2004, p. 54.

⁴⁸² G. SICARI, *Epoca Immobile*, Jaca Book, Milano 2004, p. 22.

coloro che sono collocati ai margini della società. Tutto questo si mescola ad alcuni squarci visionari che stimolano la visione e che fanno della poetessa una veggente, una messaggera sibillina. La vita umana si svolge attraverso un gioco di coppie in eterna contraddizione (legge e caso, desiderio e convenzione, azzardo e necessità) e il poeta, di fronte a questo stato di cose, sacrifica il proprio Esserci per diventare una “scia d’amore”: sottraendosi fisicamente al disfacimento urbano delle periferie dove la Sicari lavorava e si muoveva, la poetessa riesce a cantarlo traendone ciò che in esso c’è di vitale, cavando dal lutto la Bontà. Una parziale liberazione da questa realtà fatta di tempo storico e di miserie avviene, in questa poesia, sia tramite degli sbocchi improvvisi e giulivi della memoria infantile che attraverso attimi in cui alla sensibilità poetica si offrono immagini di emarginazione sociale (prostitute, medicanti, detenuti); dall’impatto con questi personaggi nasce nei versi un moto catartico verso l’alto, una specie di agnizione liberatoria nel nome della dignità e della speranza, e soprattutto nel nome dell’amore, costantemente richiesto dalla poetessa alla nuda umanità di cui fa parte⁴⁸³. Ella non si fa portavoce di una denuncia delle ingiustizie sociali ma invita a essere umani, uscendo da qualunque forma di isolamento per incontrare i propri simili nel nome della finitezza e del dolore che ci accomuna tutti allo stesso modo: è un’ipotesi di riscatto e allo stesso modo una preghiera⁴⁸⁴. L’autrice compie un esercizio divinatorio in cui il vissuto sta da una parte mentre dall’altra c’è l’attesa della poesia che rigenera e anticipa: realtà e scrittura diventano così consequenziali ad un

⁴⁸³ L. FONTANELLA, *Per Giovanna: tra vita e poesia*, in AA. VV., *Omaggio a Giovanna Sicari (1954-2003)*, «Gradiva», op.cit., pp. 61-66.

⁴⁸⁴ Cfr. M. CAPORALI, *Giovanna Sicari*, ivi, p. 28.

allontanamento della comprensione in nome di un completo abbandono alle emozioni e alle immagini. L'atto poetico permette di accedere a una terra che non esiste, rende possibile un congiungimento tra l'individuo e l'altro che si basa su una prepotente forza di astrazione. I personaggi, sotto forma di un "tu" a cui spesso la poetessa si rivolge (in un dialogo apparente che cela un forte rilievo individuale), sono un caleidoscopio di forme e di presenze che mettono in rilievo i limiti del linguaggio di fronte alla vastità e alla complessità del reale⁴⁸⁵. È per questo che spesso la Sicari rinuncia a ogni pretesa di racconto lineare o di descrizione concentrandosi invece su quanto non è possibile dire: l'energia che muove il mondo, infatti, sfugge a qualsiasi congegno narrativo e a questa consapevolezza la Sicari adatta uno stile di scrittura che rompe i tradizionali nessi della sintassi, infrangendo la lingua nel tentativo di ristabilire un'armonia sotterranea tra Libro e Mondo⁴⁸⁶; per lei l'esperienza della poesia deve necessariamente combaciare con l'esperienza radicale della realtà, e cioè con lo slittamento semantico ma anche conoscitivo dal mentale all'emozionale, attraverso una scrittura dell'immersione e dell'attraversamento che semplicemente aderisce al flusso della vita⁴⁸⁷. È questa la chiave di lettura della sua Lydia: in questo componimento si riesce a percepire una realtà quotidiana rarefatta e desolata dove ogni cosa sembra sfaldarsi fino al suo dissolvimento insensato: in un vortice confuso si perdono amori, passioni, luoghi dell'anima, incontri, e, in questo caso *fumi, vetro degli occhi, fango*

⁴⁸⁵ Di questa stessa specie di "corporalità" sono caratterizzate le scritture dei suoi modelli principali: Pier Paolo Pasolini e Amelia Rosselli.

⁴⁸⁶ Cfr. R. DEIDIER, *Introduzione*, in G. SICARI, *Poesie 1984-2003*, Empiria, Roma 2006, pp. 5-11.

⁴⁸⁷ Cfr. M. ATTANASIO, *Il corpo-parola nella poesia di Giovanna Sicari*, in AA. VV., *Omaggio a Giovanna Sicari (1954-2003)*, «Gradiva», op.cit., p. 17.

senza foglie. Ogni cosa rivela la sua fallibilità, e la sua umanità: non c'è potere nella voce del poeta, c'è invece una sorta di impotenza e di svuotamento che sono anche una offerta estenuata, una battaglia combattuta sempre con “le armi della poesia” senza dichiarare mai la resa⁴⁸⁸. Lydia, mai come in questo caso, si fa donna e carne, si fa anima e pensiero, si fa detenuta e si fa straniera; esiste, e non è una pura invenzione letteraria, né una donna che trasfigura se stessa in Musa per abitare nel verso un neoclassicismo artefatto e impossibile, vestendo un nome diverso. Lydia è solamente se stessa, e vive in una cella del carcere di Rebibbia: è colpevole, è *madre*, è *gaia*, perché, citando lo stesso De Angelis, aveva una sorprendente *divertita accettazione della vita* e i suoi pensieri, i suoi discorsi si risolvevano con un *perenne “vabbé”*⁴⁸⁹. Non un vessillo di superficialità, bensì una consapevolezza violenta e pulita dell'inutile follia di ogni dolore esistenziale: difatti Giovanna Sicari parla della *sua vitalità del lutto eterno*, e della sua capacità di soffrire, e di versare lacrime da donna, da detenuta che non si arrende alle sue colpe. Lydia non è un muto fantasma che passivo si piega in silenzio alla stoica rinuncia della vita: niente di più lontano dall'effimera donna di Orazio e di Ricardo Reis, nonostante nell'atteggiamento estremamente rassegnato messo in evidenza dalla descrizione che di Lydia Mancinelli fa Milo De Angelis si possa intravedere in modo allusivo quella stasi sentimentale tipica dei poeti stoico-epicurei. Rassegnazione, però, non rinuncia: piuttosto un coraggio ostinato di opporsi all'altalena delle umane passioni. Lydia, pertanto, non è più nemmeno la creazione

⁴⁸⁸ Cfr. G. SICA, *Giovanna Sicari: l'epoca ha preso il volo*, ivi, p. 110.

⁴⁸⁹ Cito le generose parole di cui Milo De Angelis mi ha fatto dono all'interno di una e-mail a proposito di Lydia Mancinelli.

consapevole e funzionale di una nuova Musa in qualche modo diversa e lontana dalla donna mortale e imperfetta che era Carolina Cristofori Piva; Lydia è semplicemente ciò che è: dall'*aula di una cella* al verso, e viceversa, vive da emarginata in un perfetto scambio di poesia e vita, che rivela l'assoluta, crudele modernità di una resa ma anche di una carnalità selvaggia e intensamente femminile. Lydia si arrende ed esce dalla fantasia arcadica dell'universo letterario, si toglie la maschera, verga la pagina con le sue lacrime e con il suo *riso amaro isterico felice*, nell'irrisolvibile contraddizione dei *numi avversi*: ma il *respiro* è una *necessità*, e appropriarsi della propria identità spezzata, chiedendo *pace*, muovendosi all'interno di uno spazio irregolare e instabile, è un dovere che restituisce il volto a una Lydia che giunge a farsi finalmente donna, approdando alle rive della rassegnazione, del lutto e della pena con la determinazione del suo *busto altero*. Giovanna Sicari ci svela che, in verità, niente è perfettamente compatibile con la complessa interiorità dell'umano, né la quiete stoico-epicurea che ci tiene lontani dalle passioni (così cara a Orazio e a Ricardo Reis), né tantomeno la frenesia di un amore consumato tra fiamme alte (alla maniera di Saramago e di Carducci): l'unica verità consiste nell'atto poetico, che è gesto di salvezza perché *il linguaggio della poesia consente una libertà smusirata; straordinario è tradurre in poetico l'infinito impoetico*⁴⁹⁰.

⁴⁹⁰ Cfr. G. SICARI, *La legge e l'estasi*, I quaderni del battello ebbro, Bologna 1990.

V.2 Il *carpe diem* di Lidia: Pietro Tripodo

Pietro Tripodo è un autore che ha ricercato costantemente l'autenticità in una misura che si può definire 'classica': non esiste, infatti, una gerarchia tra i suoi testi poetici e i suoi rifacimenti di testi classici. La loro fusione non è soltanto naturale e spontanea, ma assolutamente necessaria e totalmente coerente rispetto alla scelta di ricercare una continuità poetica attraverso l'attività di traduttore ma soprattutto di poeta⁴⁹¹. La poesia degli antichi greci e latini, di fatto, cerca le cose con le parole, e in qualche modo le crea: c'è perfetta simbiosi tra Linguaggio e Oggetto, e nei testi tripodiani emerge chiaramente la sua volontà di ritornare a quel linguaggio classico caratterizzato dalla limpidezza dell'evocazione delle cose, a cui invece la Modernità aveva sottratto il contatto con la Natura. È questo il motivo per cui nello scritto più recente e autorevole a lui dedicato, di Eleonora Cavallini⁴⁹², il poeta viene accostato al Pavese traduttore di Ibico, sia per la metodologia utilizzata nella rielaborazione del classico, sia per i diversi rifacimenti e le varie riscritture dei testi, comuni a entrambi i poeti, a riprova del fatto che l'operazione del tradurre un poeta da parte di un altro poeta è sempre *in fieri*, cioè destinata a produrre esiti ogni volta diversi.

⁴⁹¹ Oltre ad *Altre Visioni*, Pietro Tripodo pubblica anche la raccolta *Vampe del tempo* nel 1998, nella collana d'arte "Duale", a cura di Enrico Pulsoni e diretta da Sergio Pandolfini. *Vampe del tempo* sarà interamente composto di testi dell'autore, senza rifacimenti, in forma di poesie senza metro.

⁴⁹² E. CAVALLINI, *Poeti traduttori di Ibico: Cesare Pavese e Pietro Tripodo*, in Ead., *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni 'd'autore' da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017, pp. 123-150.

Nato a Roma l'11 gennaio 1948, Pietro Tripodo ha sempre vissuto a Roma, prima con la famiglia formata dai genitori e una sorella, Patrizia, più piccola di dieci anni, rimanendo tuttavia molto legato alla Sicilia, considerata quasi una seconda terra, dove ha trascorso le vacanze estive grazie al rapporto preferenziale che ha sempre avuto con lo zio, suo omonimo, noto avvocato e allievo a Messina di Giovanni Pascoli, e che su Pietro deve aver avuto una certa influenza. Nel 1985 sposa Marisa Diletto, con la quale va a vivere in una traversa di via Merulana, dove il suo amato Gadda ha ambientato il *Pasticciaccio*. Per Tripodo Gadda rimarrà sempre un punto di riferimento letterario fondamentale: il suo romanzo preferito è, però, *La cognizione del dolore*, sia per l'originalità del lessico, sia per l'uso sapiente del grottesco⁴⁹³. Quando nascono Giulia e Valerio, Pietro va a vivere con la famiglia in una traversa della via Cassia, dove è prematuramente scomparso, dopo una lunga malattia, il 4 maggio 1999.

La sua parabola creativa si consuma nel breve arco di poco più di vent'anni, intensi e fecondi: due soli libri in versi, *Altre visioni* e *Vampe del tempo*, e molti libri di traduzioni, soprattutto negli anni Novanta. Anni di studio e di lavoro febbrile caratterizzano la sua esistenza, sempre alle prese con il lavoro di insegnamento nella scuola (Italiano e Storia) e con le molte incombenze familiari.

Lentamente il poeta entra nella vita culturale del suo tempo: sul finire degli anni Settanta diventa, infatti, amico di un gruppo di letterati che gli resteranno per sempre fedeli, di cui fanno parte Raffaele Manica,

⁴⁹³ Cfr. F. GIACOMOZZI, *Campo di battaglia. Poeti a Roma negli anni Ottanta (antologia di "Prato pagano" e "Braci")*, Introduzione di G. SICA, Castelvechi, Roma 2005, pp. 66.

Tarcisio Tarquini e Gianni Fontana, e che ruotano tutti attorno ad Alatri, cittadina laziale. Non a caso Tripodo pubblica i suoi primi testi su una piccola rivista di nome «Dismisura», nata per opera di questo gruppo di amici. In particolare, nel 1984 compaiono una traduzione in latino del *Cimetière marin* di Valéry dal titolo *Sepulcra maris*, e la traduzione del *Carme XI* di Orazio, poi inserito nella sezione *A fronte del cielo* in *Altre visioni*:

Mentre parliamo, non fedele fugge.
Tuttavia parliamo, Lidia, e quel tempo
ora vuoi e interroghi che, bimbo,
già da un'isola di Sirio osserva noi,
orecchie aguzze, rapito.
Coi misteri non tormentarti.
Credo mal si affidi a un domani
chi vuol esser lieto.
Giusto forse è quietarsi
in ciò che un dio vorrà, se inverno
a noi dia o questo sia l'ultimo
tra le spiagge che il Tirreno affatica.
Vini gustare, filtrarli. Non so
Vivere altrove, Lidia.
Non far sperare la speranza tua
Che un termine non ha in nessuna pace.

Appare chiaro fin da questa traduzione come Raffaele Manica non sbagliasse quando definiva Tripodo «un orologiaio col ritmo nel sangue»⁴⁹⁴: la sua precisione e il suo equilibrio nel distribuire sintatticamente gli elementi linguistici rasentano la perfezione, e ripropongono in chiave moderna l'invito al *carpe diem* di Orazio, e la sua convinta adesione agli ideali della *medietas*. La ri-creazione del testo oraziano conduce a una nuova struttura poetica le cui basi sono

⁴⁹⁴ R. MANICA, *Un orologiaio col ritmo nel sangue*, «il Manifesto», 22 maggio 1999.

solidamente ancorate alla tradizione. Sia in Orazio che in Tripodo, ad esempio, la morale del testo si compone grazie all'utilizzo della *brevitas* (*Rum loquimur, fugerit invida / aetas*⁴⁹⁵; *Mentre parliamo, non fedele fugge*. Oppure: *vina liques; Vini gustare, filtrarli*. E ancora: *nec Babylonios / temptaris numeris; Coi misteri non tormentarti*): i periodi restano, infatti, concisi pure nel rifacimento tripodiano, il quale utilizza una struttura che segue l'ordine sintattico latino. Comune a Orazio è anche l'utilizzo degli *enjambements* (vv. 2-3; 10-11; 13-14). Leucònoe (il cui nome viene costruito per il suo significato, “dalla candida mente”, e pertanto compare una sola volta nelle *Odi*), invece, viene sostituita da Lidia, musa oraziana che compare in tre delle *Odi*. Il poeta compie questa scelta in maniera consapevole: in apparenza la traduzione sembra fissata in un cristallo ma in realtà è mobile dal punto di vista metrico, formale e linguistico, così che da un lato il rifacimento ricordi molto il testo oraziano, e dall'altro se ne allontani introducendo atmosfere, personaggi e ambientazioni estranee allo specifico testo originale – ma non all'insieme dell'opera oraziana latina. Dunque, oltre all'esaltazione dell'appartenenza culturale al modello, la traduzione d'autore produce uno scritto autonomo e in sé compiuto, coerente in questo caso con il contesto moderno. Come direbbe Croce: *ogni espressione è un'unica espressione*⁴⁹⁶.

Intanto l'autore comincia a conoscere alcuni dei giovani poeti che in quel momento si affacciano sulla scena letteraria a Roma: in particolare Arnaldo Colasanti, che si prodigherà perché Pietro riesca a

⁴⁹⁵ Q. O. FLACCO, *Odi ed epodi*, traduzione e note di E. MANDRUZZATO, op.cit., p. 92.

⁴⁹⁶ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1928, p. 23.

pubblicare, Claudio Damiani e Gabriella Sica, la quale mi riferisce che non ricorda esattamente quando ha conosciuto Pietro, essendo i primi anni Ottanta fitti di nuove presenze. Dunque, come scrive Tarcisio Tarquini, Tripodo era diventato ben presto, attraverso le sue amicizie, un autore di culto di un cenacolo di intellettuali, critici, scrittori e poeti che lo amarono come poeta, ma lo considerarono anche un amico, e ne curarono l'aspetto editoriale delle opere⁴⁹⁷. Pertanto, gli interventi strettamente critici dei suoi compagni non hanno certamente tolto lucidità al giudizio complessivo sull'autore. La critica degli amici, anzi, ne ha individuato bene i nodi essenziali della riflessione poetica, quelli su cui tutti gli altri studiosi dovranno necessariamente confrontarsi per indagare con rigore e precisione i metodi e la poetica di quello che Emanuele Trevi definiva "un grande poeta sconosciuto", oltre che un uomo discreto e appartato.

Flavia Giacomozzi, nel volume del 2005 già citato, poté cominciare a tracciare una biografia di Tripodo e un profilo dei suoi libri, compilandone inoltre, con qualche difficoltà, la prima bibliografia⁴⁹⁸.

⁴⁹⁷ Cfr. T. TARQUINI, *Pietro Tripodo. La critica oltre gli amici*, in «Nazione indiana» (<https://www.nazioneindiana.com/2014/10/15/pietro-tripodo-la-critica-oltre-gli-amici/>).

⁴⁹⁸ G. SICA scrive: «A proposito della fioritura di lavori tripodiani tra il 2004 e il 2005. Il lavoro di Flavia Giacomozzi nasce da una tesi, *Poesia degli anni Ottanta a Roma. Beppe Salvia e Pietro Tripodo*, di cui sono stata relatrice nell'a.a. 2002-2003. Una parte importante della tesi è stata la laboriosa compilazione della bibliografia dei due poeti, mai precedentemente neppure abbozzata. La tesi non sarebbe stata possibile, come lei stessa scrive e come è evidente, senza il mio Archivio, che avevo giusto allora ordinato e messo a sua disposizione, e senza le informazioni di prima mano che potevo darle sui testi da reperire e su altro. Dalla tesi e dal lavoro congiunto è scaturita così una notevole bibliografia che è stata messa subito online nel sito del "Dipartimento di Studi greco-latini italiani scenico-musicali" presso "La Sapienza", in un Archivio di cui risulta coordinatore, sia pure per un breve periodo, oltre ad altri e alla sottoscritta, l'allora dottorando presso "La Sapienza" Andrea Cortellessa che dunque ha certamente potuto vedere la bibliografia ai fini dell'antologia *Parola plurale. Sessantaquattro*

Pietro Tripodo è un autore che poeticamente vive e opera nel *pagus*, cioè a stretto contatto con una Natura a cui è legato non da un semplice impeto romantico, che pone l'Io al di sopra della Natura stessa e si dispera banalmente per la precarietà della vita, ma con cui intesse un rapporto fondato sul sentimento classico dell'*aurea mediocritas*, cioè della misura⁴⁹⁹: egli usa il verso come basilare strumento di fiducia nei confronti di un mondo che va sostenuto con grazia cristiana e umiltà, basandosi sui valori dello stoicismo come accettazione placida di ogni sventura. Se il poeta si predispone all'ascolto del ritmo delle cose che fluiscono nel mondo in accordo tra uomo e Natura, e usa le parole giuste per oggettivare tale armonia, il battito del creato e il ritmo del cuore umano finiscono per associarsi, per essere all'unisono una cosa sola.

A metà degli anni Ottanta inizia un periodo fecondo per Tripodo: è in questi anni infatti che stringe rapporti con Gabriella Sica, condividendo con lei la passione per i classici e per la traduzione ed entrando a far parte di «Prato pagano»⁵⁰⁰. Nel 1985, sul secondo numero della rivista, l'autore pubblica le *Lecture dal Pascoli latino*, traduzioni di alcune poesie tratte dai *Poematia et epigrammata*, poi

poeti italiani, uscita nel 2004. Del resto anche l'eccellente Emanuele Trevi, che non aveva certo bisogno di niente, essendo stato amico di Tripodo e notevole chiosatore di *Altre visioni*, ha chiesto a me e a Flavia di leggere il saggio già pronto per la stampa, mentre stava scrivendo il suo *Senza verso*, uscito nel 2004. Poco dopo, nel 2005 appariva presso Castelvechi *Campo di battaglia. Poeti a Roma negli anni Ottanta. Antologia di 'Prato pagano' e 'Braci'*, un libro che è stato molto utile, a quel che mi risulta, per gli studiosi e gli appassionati di poesia, e promosso da un amico di Pietro Tripodo, Alberto Castelvechi, che ha, tra l'altro, utilizzato, per sua unica scelta, il titolo della mia introduzione, *Campo di battaglia*, come titolo del libro stesso». Post che Gabriella Sica ha aggiunto ad una nota dedicata a Eleonora Cavallini, *Poeti traduttori di Ibcio: Cesare Pavese e Pietro Tripodo*, cit., <https://it-it.facebook.com/gabriella.sica.54>, 4 ottobre 2017.

⁴⁹⁹ F. GIACOMOZZI, *Campo di battaglia*, op.cit., p. 37.

⁵⁰⁰ Ivi, p. 67.

confluite in *Altre visioni*, in una sezione autonoma; sul terzo numero, apparso lo stesso anno, pubblica alcune traduzioni dall'*Inno all'eternità* dell'umanista di origine greca Michele Marullo. Sul n. 4-5 del 1986-87 Pietro pubblica alcune sue poesie con il titolo *Amplitudine del sole*; i testi raccolti sotto il titolo di *Trilogia del cielo* saranno infine pubblicati, sempre su «Prato pagano», nel dicembre 1987. In questa sede appare anche la traduzione della seconda *Sylva* di Angelo Poliziano, *Rusticus*, mai pubblicata in volume, nella quale il poeta fornisce prova di grande conoscenza della lingua, traducendo – ad esempio – il verso «frequentat terra capita ima» con «di zolle i cirri umili copre»: egli usa un vocabolario dal sapore arcaico che rivela il suo diligente interesse per la Natura. Tale lessico viene contestualizzato in una modernità che andava rifondata con maestria sull'amore per la parola perché, come afferma lo stesso poeta romano, *l'Arcadia era immaginaria, poi è diventato il reale*⁵⁰¹.

Pietro Tripodo fu, come gli altri poeti della generazione riunita attorno a «Prato pagano», un autore responsabile e un testimone della dignità umana. Era un uomo *mite e dolcissimo*. *Ma questa dolcezza, tra gli amici, la sapeva lavorare dentro una disposizione al grottesco e all'autoironia*⁵⁰². Era soprattutto un poeta, che riteneva la poesia un atto in cui bisognava essere autentici e credibili, ripartendo dalla petrarchesca “memoria innamorata”. Da un luogo classico come quello di un prato pagano⁵⁰³, Tripodo, e con lui alcuni degli autori

⁵⁰¹ Cfr. G. SICA, *Su Pietro Tripodo*, «La Stampa», 12 febbraio 1998, ora in Ead., *Sia dato credito all'invisibile. Prose e saggi*, Marsilio, Venezia 2000, p. 163.

⁵⁰² M. ONOFRI, *Quando la poesia è un'eco dei rumori del tempo*, in «l'Unità», 24 maggio 1999.

⁵⁰³ Nella nota non firmata che apre il primo numero di «Prato pagano» nel gennaio 1980, viene spiegata l'etimologia del nome scelto: «Una costellazione di nomi e di fiori è un prato pagano, *pagus* è il villaggio e *paganus* è tutto ciò che gli

cresciuti poeticamente negli anni Ottanta, tentarono di ritrovare quello spazio incontaminato di armonia con la Natura, un *locus amoenus* fondato sull'etica e soprattutto sul recupero di un patrimonio poetico imponente che tutti parevano aver dimenticato o volutamente tralasciato nella Modernità⁵⁰⁴. Quello che il poeta romano vedeva era, infatti, un mondo «senza verso»⁵⁰⁵: egli non rispettava il numero delle sillabe nel verso, svincolandosi così dalla tradizione italiana per avvicinarsi al ricordo del verso di Orazio, del Pascoli latino o dei lirici greci con una rigorosa ma personale filologia. Ad esempio, in *Altre visioni*, nella sezione *Ricordo le vostre danze* (da *Poemata et epigrammata* di Giovanni Pascoli), Tripodo restituisce una traduzione singolare del carme asclepiadeo *XXIV. Ad dulcem amiculum Antonomasian*, che sembra fissata in un cristallo ma in realtà è mobile, sia dal punto di vista metrico, formale e linguistico: se da un lato il rifacimento ricorda molto il testo pascoliano, dall'altro se ne allontana introducendo atmosfere e ambientazioni estranee allo specifico testo originale – ma non all'insieme dell'opera pascoliana latina – (*Nullus in sola mihi ludit aula / ora qui vultu referens paterna / natus in multos animum fugacem / proroget annos. Tu memor nostros animo repone, / dulcis optivo mihi corde fili, / spiritus: dices nova iato sepulti / carmina vatis*⁵⁰⁶; *In vuote stanze / nessun figlio gioca. / Nessun figlio*

appartiene, ma il prato pagano è il luogo che traccia i confini tra i villaggi e coloro che vi abitano si ascoltano sospesi».

⁵⁰⁴ Cfr. G. SICA, *Campo di battaglia*. Introduzione a F. GIACOMOZZI, *Campo di battaglia. Poeti a Roma negli anni Ottanta*, cit., p. 10.

⁵⁰⁵ Le *Poesie senza verso* appaiono su «Nuovi Argomenti», n. 46, aprile-giugno 1993, e altre poesie con lo stesso titolo, sul n. 6, aprile-giugno 1999, della stessa rivista, con l'aggiunta di «Non so vivere altrove». *Ricordo di Pietro Tripodo* di Emanuele Trevi.

⁵⁰⁶ G. PASCOLI, *Poesie latine*, a cura di M. VALGIMIGLI, Mondadori, Milano 1960, p. 552.

*di me / che, assomigliando, / anni e anni proroghi / al padre di nessuno / i sensi che moriranno. / Verso il cuore della creazione / salpino quelle note / che in riva a un fiume / modulerai per flauto / tu che io ho scelto, / accogli me / nella memoria e nel tempo*⁵⁰⁷). Questo perché riteneva ormai troppo costrittivo il metro tradizionale rispetto alle sue esigenze ritmiche, che in tal modo risultavano ingabbiate da un limite, mentre la musicalità che egli intendeva raggiungere aveva bisogno di misure proprie, di un verso appunto “senza verso”⁵⁰⁸. Lo scopo per cui faceva poesia era dunque questo: non la gloria personale, ma la ricostruzione di uno spazio poetico fecondo per coloro che sarebbero venuti dopo e che avrebbero cercato “verità” nella poesia.

Bisognava dunque ripartire dai classici, in particolare da quelli più amati dal poeta: Orazio, Petrarca, Pascoli, ricreandone il testo in una scelta non di chiusura ma di slancio verso un’Europa allargata che potesse unire tutti sotto la stessa cultura, gli stessi archetipi poetici. Tripodo capiva lucidamente che era necessario salvare la lingua, e tentò di farlo con la discrezione di chi rinunciava ai riflettori per dedicarsi al *religere*, cioè alla raccolta sistematica e ordinata di una realtà molto più reale di quanto si pensasse, vissuta nel segno del recupero dell’origine. Perché, come affermava lo stesso autore, gli antichi sono anche nostri contemporanei⁵⁰⁹: forniscono alla contemporaneità gli argomenti di cui essa è priva, tutta concentrata com’è sulla dominante poetica della ferita e dell’urlo.

⁵⁰⁷ P. TRIPODO, *Altre visioni*, Donzelli, Roma 2007, p. 24.

⁵⁰⁸ Nella ripulsa del verso si può leggere il suo definitivo conto con la tentazione manieristica. Cfr. P. GIOVANNETTI, G. LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010 e G. SICA, *Scrivere in versi. Metrica e Poesia*, Il Saggiatore, Milano 2011 (III edizione), p. 253, 254.

⁵⁰⁹ G. SICA, *Sia dato credito all’invisibile*, op.cit., p. 162.

I testi poetici di Pietro Tripodo compaiono sulle pagine di «Prato pagano» solo a partire dalla seconda serie della rivista, uscita nel 1985 con il sottotitolo di «Giornale di nuova letteratura». *Rovina l'inverno sui celesti archi*, diventato poi anche il primo verso di *Altre visioni*, esce in una raccolta intitolata *Trilogia e cielo* (1987). La trilogia è il senso stesso della sua vita, che il poeta conobbe più o meno inconsapevolmente: come il suo nome che è uno e trino, a tre piedi appunto, e come il suo essere costantemente legato alle Sacre Scritture⁵¹⁰. Il titolo *Trilogia e cielo* in seguito non comparirà più, ma molte delle poesie contenute in *Altre visioni* furono in precedenza pubblicate su «Prato pagano», come pure le poesie dedicate al Marullo e le traduzioni di Poliziano, che invece rimarranno solo su rivista.

La condivisione con le tematiche e le idee della rivista è totale: Tripodo e gli altri poeti sono accomunati dall'incontro con lo sperimentalismo del loro tempo, a cui hanno preferito senza alcun dubbio un recupero della tradizione che nulla avesse a che vedere con le suggestioni da laboratorio dei neoavanguardisti. Fondamentale, a tal scopo, doveva essere il recupero di una precisa dimensione linguistica che andasse oltre la marginalità degli esiti sperimentali⁵¹¹. Nonostante la chiarezza e la condivisione di queste idee, per molti anni non sono state trovate tracce di una teoria vera e propria di questa poesia. Non esisteva, insomma, un manifesto scritto della generazione romana dei poeti degli anni Ottanta, che preferivano dare spazio alla scrittura, anche se negli anni del disimpegno forte e chiara era la loro esigenza

⁵¹⁰ La Sica gli dedicherà una poesia intitolata *Pietro Tripodo e i tre cuori*: Ead., *Le lacrime delle cose*, Moretti & Vitali, Bergamo 2009, pp. 17-18.

⁵¹¹ Cfr. R. DEIDIER, *La «scuola romana»*, in *Le regioni della poesia. Riviste e poetiche negli anni Ottanta*, a cura del medesimo, Marcos y Marcos, Milano 1996, p. 145.

di produrre una poesia impegnata, comunicativa, fondata su una lingua nuova, comprensibile, sebbene la mancanza di una critica militante adeguata abbia reso difficile la comprensione di questi poeti, che Marco Merlin definisce “generazione invisibile”, o “poeti del limbo”⁵¹², forse penalizzati dalla riduzione degli spazi editoriali.

Con «Prato pagano», preparato e avviato da Gabriella Sica fin dal 1978 per le Edizioni Abete nella collana di letteratura il Melograno, da lei stessa inventata e curata, Pietro Tripodo ha in comune la teoria dell’agire “di nuovo” spinti dal richiamo del “classico”⁵¹³ che permette sia di guardare al futuro con il sostegno di un attento recupero della tradizione classica, sia di preservare un patrimonio etico-letterario che si temeva potesse andare distrutto.

Tripodo partecipa a tutti e cinque i numeri della seconda serie di «Prato pagano», che dura dalla primavera 1985 a fine 1987, ma che aveva avuto un lungo periodo di incubazione. Quando Il Melograno chiude, la seconda serie della rivista viene pubblicata con il sottotitolo «Giornale di nuova letteratura»⁵¹⁴. È fondamentale ritornare ai

⁵¹² M. MERLIN ha parlato di questi autori in un saggio dal titolo *Di alcuni caratteri della poesia romana*, pubblicato originariamente in due parti sulla rivista «Atelier» (la prima sul n. 23, settembre 2001; la seconda sul n. 25, marzo 2002). Questo saggio è confluito in parte insieme ad altri in Id., *L’anello che non tiene. Poeti di fine Novecento*, Edizioni Atelier, Borgomanero 2003, poi nel capitolo *L’idea antimoderna. Caratteri della linea romana* in Id., *Poeti nel limbo. Studio sulla “generazione perduta” e sulla fine della tradizione*, Interlinea, Novara 2005, pp. 29-70.

⁵¹³ Cfr. G. SICA, *Sia dato credito all’invisibile*, op.cit., p. 131.

⁵¹⁴ L’avvio della seconda serie di «Prato Pagano» è della primavera del 1985, e viene celebrato a giugno con una festa all’orto botanico di Trastevere, in un luogo cioè che rappresenta la forza della natura nel *pagus* ed è perciò particolarmente caro ai redattori, che in questa seconda serie, pensata già quando Salvia era ancora vivo, sono più numerosi e accolgono nuovi nomi della poesia romana. Viene anche costituita una vera redazione, di cui fanno parte, insieme con Sica e Damiani, autori nuovi per la rivista, come Arnaldo Colasanti, Giacomo F. Rech e Marco Lodoli.

significati e ai contenuti attraverso quella che Gabriella Sica definisce la “lingua della lode”, cioè la lingua della poesia che è sempre espressione di una realtà in cui c’è piena corrispondenza tra parole e cose⁵¹⁵. Il poeta rispetterà sempre tale corrispondenza, intesa come identità di oggetto e parola, cioè come verità: la poesia deve smettere di essere simbolica per diventare solida, vigorosa, vitale. Per ottenere questo scopo bisogna dialogare intensamente con i poeti dell’età classica, sopra tutti Orazio, Virgilio, Seneca: essi sono una fonte educativa imprescindibile, e difatti nell’unione oraziana e poi petrarchesca di arte e Natura Damiani, la Sica e lo stesso Tripodo individuavano lo strumento con cui i poeti avrebbero dovuto rileggere in chiave moderna tutta la tradizione.

Per l’autore la lingua e la classicità sono organismi dinamici in continua evoluzione, che nel momento stesso in cui narrano un passato lontano aprono le porte all’interpretazione di un futuro tutt’altro che privo di realtà, tutt’altro che nullificato. Il poeta ha, dunque, il compito gravoso di recuperare gli archetipi dell’inconscio collettivo adattandoli al tempo presente con una traduzione che tenga conto delle esigenze descrittive del tempo in cui si scrive, ma che sia allo stesso tempo fedele a quanto è stato scritto. Tripodo concepisce la traduzione e la poesia come una sola entità in cui le due parti collimano fino a fondersi, dando vita a una nuova realtà poetica che veicola, attualizzandoli, valori collettivi universalmente validi nel tempo e nello spazio, come la riflessione sul tempo e sulla morte.

È importante sottolineare come, dopo la conclusione nel 1987 dell’esperienza di «Prato pagano», l’autore continui a pubblicare i suoi scritti, soprattutto saggi, su altre riviste: ad esempio su «La Taverna di

⁵¹⁵ Cfr. G. SICA, *Sia dato credito all’invisibile*, op.cit., p. 152.

Auerbach», nata da «Dismisura» e diretta da Giovanni Fontana, e con i contributi di autori amici già da tempo, tra i quali, in particolare, Raffaele Manica e lo stesso Tarcisio Tarquini. Sul primo numero del 1987 compare una traduzione di Tripodo di alcuni frammenti oraziani, *Vino di quattro autunni*.

A dicembre dello stesso anno, Tripodo partecipa a un convegno su Landolfi, dove stringe una profonda amicizia con Emanuele Trevi⁵¹⁶, che infatti accompagnerà la pubblicazione di *Altre visioni* con una bella postfazione e che nel 2004, per Laterza, pubblicherà un libro dedicato all'amico poeta, dal titolo *Senza verso*, in cui i ricordi della caldissima estate del 2003 si dipanano tra eventi storici e narrazione della figura di Pietro Tripodo sullo sfondo di una Roma particolare, tra via Merulana e dintorni. Il titolo non è casuale: come è stato già detto, lo stesso Tripodo definì la realtà che lo circondava "senza verso", non solo per ragioni metriche, e Trevi non fa che descrivere quel mondo spaesato e privo di riferimenti a cui il poeta romano alludeva.

«Prato pagano» ha appena terminato le sue pubblicazioni quando Tripodo, dopo aver partecipato alla presentazione di *Cuore* nel 1988, dedica al libro e al suo autore, Beppe Salvia, uno dei poeti che aveva partecipato alla rivista fin dall'inizio, uno scritto ampio e argomentato, filologicamente rigoroso, il più completo sull'autore che era scomparso nel 1985 e su cui si stava già formando una poetica in cui *ogni figura del dire non è mai fine a se stessa*. Per Tripodo in Salvia c'è una diretta relazione tra parola e cosa, tra idea e materia, tra

⁵¹⁶ Cfr. F. GIACOMOZZI, *Campo di battaglia*, op.cit., p. 67.

immagine e sostanza di fenomeni, e dappertutto nella sua parola scritta irrompono *l'esperienza e l'eccesso*⁵¹⁷.

È in particolare su «Nuovi Argomenti» che l'autore spiega che cos'è per lui la traduzione, affermando che *tradurre è commuoversi del fatto che la vita non è prerogativa del singolo, non è solitudine assoluta, dal momento che gli autori lontani ammaestrano il poeta, in dolce dialogo*⁵¹⁸.

Questa teoria accompagnerà Tripodo lungo tutto il suo percorso letterario e poetico, da «Prato pagano» fino alla grande stagione degli anni Novanta delle traduzioni di Callimaco-Catullo, Arnaud Daniel, Georg Trakl, Stefan George-Ludwig Klages pubblicate per l'editore Salerno e Fazi. In questi stessi anni si lega al gruppo dei filologi romani dell'Università «La Sapienza» di Roma, in particolare a Carlo Canettieri, Corrado Bologna e Carlo Pulsoni, oltre che al grafico e pittore Enrico Pulsoni, che ruotano attorno alla rivista «AnticoModerno. Convergenze testuali». Sul primo numero Tripodo pubblica uno studio, *Adsonat echo*, sui *Tumuli* di Giovanni Pontano, che ruotano attorno al tema funebre e sono ricchi di corrispondenze – che Tripodo ritrova abilmente – tra Ovidio, Tibullo e Marullo. E sarà di Canettieri la curatela al suo *Arnaud Daniel* che tanta pena gli darà, in quella che è la sua ultima fatica.

A dimostrazione del clima di sintonia in cui Tripodo si trova con Gabriella Sica c'è la partecipazione al volume *La parola ritrovata*. Tripodo sostiene, nel suo intervento, che la poesia degli antichi, i quali

⁵¹⁷ P. TRIPODO, *Sulla poesia di Beppe Salvia*, in «Capoverso», n. 2, luglio-dicembre 2001, p. 14 (prima parte), e n. 3, gennaio-giugno 2002, p. 25 (seconda parte).

⁵¹⁸ P. TRIPODO, *Paesaggi e sentimenti. (Sulle imitazioni di Bertolucci)*, in «Nuovi Argomenti», 1995, n. 4, pp. 126-130.

formano e abitano la nostra anima interagendo con essa come demiurghi, ha generato nell'interiorità del poeta non solo delle opere in sé concluse ma dei mondi reali, materiali, che sono la terra del sentire⁵¹⁹. E proprio il recupero di una metrica rigorosa concorre a questo risultato, come si vede in *Altre visioni*, anche se Tripodo non rispetta il numero delle sillabe nel verso italiano perché insegue il verso latino e spesso usa versi lunghi e narrativi, oppure prose ritmiche, come accadrà in *Vampe del tempo*.

Pietro Tripodo raggiunge il momento più alto di fusione tra creazione poetica e traduzione d'autore con la pubblicazione della raccolta di poesie *Altre visioni* presso Rotundo, nel 1991⁵²⁰. Nella postfazione, Emanuele Trevi definisce la sua poesia alta, tragicamente nobile, e portatrice di una «fiducia nella possibilità dell'esperienza di sottrarsi al Nulla»⁵²¹. *Altre visioni*, ora quasi introvabile, è stato ristampato integralmente da Donzelli nel 2007, seguito da *Vampe del tempo*, con una postfazione e una *Notizia al testo* di Raffaele Manica, che elenca, accanto alla riproduzione di pagine manoscritte di Tripodo, le numerose varianti autografe delle poesie, rinvenute tra le carte o nel

⁵¹⁹ Cfr. M. I. GAETA - G. SICA, *La Parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Marsilio, Venezia 1995. Il volume è stato pubblicato a seguito di un convegno svoltosi a Roma il 22 e il 23 settembre 1993, presso il Palazzo delle Esposizioni. Lo scritto di Tripodo, *Imitabere pana canendo* – con rinvio alla seconda bucolica di Virgilio – appartiene alla sezione *Poesia e metro. Maniera, citazione, metri*.

⁵²⁰ Antonio Rotundo è un giovane imprenditore romano e un collezionista d'arte che diventa editore, per un breve periodo: presso la sua casa editrice trovano ospitalità, per le cure editoriali di Arnaldo Colasanti, alcuni dei poeti che avevano pubblicato su «Prato pagano», oltre che su «Braci»: Beppe Salvia, Gino Scartaghiande, Giuliano Goroni, Marco Lodoli, Gabriella Sica, Paolo Del Colle, Aurelio Picca, Silvia Bre, oltre allo stesso Colasanti. Il libro di Tripodo esce nel febbraio del 1991.

⁵²¹ F. GIACOMOZZI, *Campo di battaglia*, op.cit., p. 72.

computer, pur considerando sempre le difficoltà dell'attenersi a una presunta "ultima volontà" che per Tripodo non era mai definitiva.

La fede che muove i versi del poeta è la medesima che *infiammava Orazio nel Carme XI* già citato. Il germe della speranza che salva il mondo della poesia va individuato in quell'*idea dell'esercizio poetico che assume i tratti eremitici di un'ardua quanto necessaria ascesi*, e che si oppone strenuamente al quel senso di silenzio e di vuoto tipico di una certa parte della modernità. In questo senso le "visioni" diventano "altre", secondo la lettura di Rocco Carbone che intende questo titolo come «bifronte»⁵²², in quanto sarebbe anche una precisa indicazione di lettura.

Tripodo tentò per tutta la vita di allontanarsi da quel silenzio ingombrante di cui si fece portavoce gran parte della poesia del suo tempo, operando nel segno di una continuità culturale che riuscisse a fornire una risposta alle inascoltate domande del presente attraverso una studiata strategia di ri-significazione e reinvenzione del classico. La raccolta è organizzata in otto sezioni e fondamentalemente contiene, al di là delle poesie inedite fino a quel momento, tutti i testi prodotti negli anni Ottanta e pubblicati su «Prato pagano»: notevoli sono, dunque, le traduzioni in forma metrica varia, con preferenza, per quanto riguarda il metro, dell'endecasillabo⁵²³. *Altre visioni* va considerato come il manifesto poetico e letterario dell'autore: in esso, infatti, il classico e il moderno coincidono e diventano una voce sola, nuova, in cui il tradotto e il traduttore dialogano sullo stato presente e

⁵²² R. CARBONE, *Pietro Tripodo: Altre visioni*, in «Nuovi argomenti», n. 39, 1991, p. 100.

⁵²³ F. GIACOMOZZI, *Campo di battaglia*, op.cit., p.72.

sul rapporto controverso, ma pur sempre attuale e vivo, tra Io e Natura. Tale rapporto viene vissuto, come scrive Raffaele Manica,

con una tensione tra la concretezza e l'astrazione, tra la vividezza e la tentazione filosofica, tra la ricerca di una forma classica (nel lessico, nella sintassi, nel ritmo) e un'inquietudine che corrode, ma nel corrodersi trova energia e forza⁵²⁴.

Per Tripodo la poesia era una scienza, che richiedeva metodologie di applicazione rigorose e finalità precise: la metrica era la *disciplina suprema* che avrebbe permesso di trovare un nuovo *punto di equilibrio* tra classicismo e modernità letteraria, togliendo *ogni patina di classicismo al dire classico* così da restituire al classico una voce attuale, rinnovata, vitale⁵²⁵.

La prima delle otto sezioni si intitola *A fronte del cielo*, e comprende cinque poesie, tra cui la traduzione del *Carme XI* di Orazio, posta in chiusura⁵²⁶. È chiaro, dunque, che il tema portante della sezione è il tempo e il suo scorrere inesorabile. Se *l'inganno del tempo è il suo partirsi*, la vita diventa un insanabile scontro tra l'alternarsi della stagione primaverile della giovinezza, in cui i boccioli *fluitano alle correnti che l'oceano / richiama dalle fonti verso l'Ade* e il gelido inverno della vecchiezza, mentre gli "evi", cioè le epoche, si susseguono inesorabili⁵²⁷. Lo stile è alto: il poeta sceglie vocaboli molto ricercati e non di uso comune, per lo più di ascendenza latina.

⁵²⁴ R. MANICA, *Pietro, introduzione*, in P. TRIPODO, *Altre visioni*, op.cit., p. 111.

⁵²⁵ Ivi, p. 113.

⁵²⁶ Le prime due poesie erano comparse sull'ultimo numero di «Prato pagano» nel 1987, col titolo di *Trilogia e cielo*. In questa sezione di quelle poesie rimane solo la prima, *Percorrono i canti l'aria dell'inverno*. A questo gruppo di poesie se ne aggiungono due inedite: *Quanto al tempo e al suo divino partirsi*, e *Come intarsia e districa l'autunno*, dal cui ottavo verso è prelevato il titolo della raccolta.

⁵²⁷ F. GIACOMOZZI, *Campo di battaglia*, op.cit., p. 73.

Tutto, però, è legato a un processo di rifacimento, e questo è evidente nella scelta di tradurre gli otto versi di Orazio con sedici nuovi versi che di fatto raddoppiano le due strofe di asclepiadei oraziani⁵²⁸, al fine di rinvigorire attraverso una lingua morta una riflessione quanto mai viva sul tempo e quanto mai votata a una scelta di tipo stoico, nel nome della tradizione classica – e nel nome di Lidia, che in questa sede quasi regredisce nuovamente a creatura impalpabile, ma in funzione dell’idea tripodiana di poesia contemporanea: *giusto forse è quietarsi / in ciò che un dio vorrà. Dunque, è così che Lidia diventa l’oggetto d’un interiore universale, Leuconoe d’un sentire vivente*⁵²⁹. Per Tripodo, dopo secoli, è ancora questa la scelta più saggia per affrontare il dissolversi della vita e il futuro della poesia.

⁵²⁸ Ibid.

⁵²⁹ Cfr. M. I. GAETA - G. SICA, *La Parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, op.cit., p. 194. In questa sede l’autore dichiara: “La poesia degli antichi (i demiurghi che formano e trasformano, per dimorare come elementi vitali e interagenti al centro della nostra anima, si chiamino essi Saffo, Virgilio, Sannazzaro, D’Annunzio o Montale) ha generato non solo opere ma, dentro di noi, mondi reali, mondi che sono diventati materia, terra del nostro sentimento. È così che Lidia diventa l’oggetto d’un interiore universale, Leuconoe d’un sentire vivente”.

V.3 Lydia o Clizia? Presenze montaliane ne *L'angelo nero* di Antonio Tabucchi

Che la raccolta di racconti di Antonio Tabucchi, *L'angelo nero*, fosse indissolubilmente legata alle sorti di Eugenio Montale, neanche lo stesso Tabucchi ne ha mai fatto un mistero: è apertamente dichiarato all'interno della *Nota introduttiva* quanto essa sia un omaggio al ricordo affettuoso del poeta⁵³⁰. *L'angelo nero*, da cui prende il titolo l'intera raccolta, è infatti un componimento di *Satura*, opera con la quale i racconti di Tabucchi intessono un rapporto strettissimo, preponderante, fitto.

Satura descrive un mondo ormai deietto: tuttavia in *L'angelo nero* vi è comunque una presenza metafisica, sebbene transcodificata in modo realistico e di natura ambivalente, che come ogni *daimon* è forza salvifica e potenza inferica allo stesso tempo (*O grande angelo nero [...] o piccolo angelo buio [...] e anche o angelo nero disvélati / ma non uccidermi col tuo fulgore*)⁵³¹. Tale *ambiguitas* è fondamento imprescindibile dei racconti di Tabucchi. Un notevole presenza, in particolare, di riferimenti a *Satura* e alla sua ambientazione cinica e disincantata di un mondo prosastico e vuoto, si concentra nel racconto *La trota che guizza tra le pietre mi ricorda la tua vita*. Un vecchio poeta, ossia il Montale che sostituisce al cosmo il caos grazie all'energia peggiorativa del tempo, ne è il protagonista, in qualità di

⁵³⁰ “Il titolo di questo libro appartiene a Eugenio Montale, che prima di me si è imbattuto in un angelo con le ali nere. È un titolo che vuole essere un omaggio, ma è prima di tutto un affettuoso ricordo”. A. TABUCCHI, *L'angelo nero*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 10.

⁵³¹ E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. ZAMPA, Mondadori, Milano 1984, p. 378. *L'angelo nero* viene identificato con Volpe, “senhal” di Maria Luisa Spaziani.

personificazione metaforica dell'anzianità della stessa poesia, e come rappresentante delle raccolte tardomontaliane, oscillanti tra la tensione unitiva del proprio Sé e della propria opera, e l'inevitabile distacco identitario: *Eros* e *Thanatos* attendono una sintesi che Montale non saprà mai raggiungere, in perenne conflitto con le sue due opposte quanto compresenti istanze interiori.

Con *Satura* Montale inizia un processo di demolizione del suo monumento poetico – innalzato dai critici da lui fortemente contestati – e del senso della poesia nella contemporaneità, che si concluderà con la pubblicazione del *Diario postumo*, opera citata sotto mentite spoglie all'interno del racconto, e di cui ancora oggi si discute la dubbia autenticità, difesa strenuamente da Tabucchi, convinto che ci sia, da parte di Montale, una volontà enigmatica e nello stesso tempo di sfida beffarda nelle poesie della raccolta postuma⁵³².

Il vecchio poeta di Tabucchi è ormai stanco, solo, e trascorre la sua giornata in ciabatte, circondato da ritratti di antenati defunti, e dalla foto della sua scomparsa moglie Lucrezia, chiaramente pseudonimo di Drusilla Tanzi-Mosca, destinataria degli *Xenia*. Il motivo della raffigurazione dei defunti sotto forma di ritratto o di “dagherrotipo” è, in effetti, una delle prime evidenti tracce del legame tra il racconto di Tabucchi e *Satura: E, accanto agli acquarelli, dei quadri a olio mostruosi, volti ritratti secondo la maniera perentoria e crostosa degli anni Trenta, quando contava la superficie. E inoltre volti di morti*⁵³³.

Sembra di sentire, sotto multiformi ma simili parole, l'eco della lirica *Ho appeso nella mia stanza il dagherròtipo*, all'interno della quale

⁵³² Cfr. A. TABUCCHI, *Signori poeti, attenti alle vedove*, «Corriere della sera», 24 luglio 1997.

⁵³³ A. TABUCCHI, *L'angelo nero*, p. 93.

Montale, oramai privo dell'affetto della moglie defunta, tiene nella stanza la fotografia del padre della donna da bambino, un ritratto che ha più di un secolo, nel disperato, vano tentativo di ricostruire la storia genealogica di lei, il suo "pedigree", poiché il poeta non riesce più a tenere insieme il filo della propria discendenza, della propria esistenza⁵³⁴: *Mi annoio, disse, mi annoio a sangue. Non esco più, le gambe non mi reggono. Passo il tempo a guardare i visi dei morti sulle pareti, nessuno viene più a trovarmi.*⁵³⁵

Ai suoi lari Montale chiede talvolta protezione: gli spiriti degli antenati protettori della casa e della famiglia vengono ricordati all'interno della lirica *Protegetemi...*⁵³⁶ (*Quaderno di quattro anni*) con una preghiera (*Protegetemi / custodi miei silenziosi*⁵³⁷) preguata di sarcasmo e tardiva rispetto alle sventure elencate e già avvenute. I lari sono in fondo impotenti, circoscritti dalla cornice dei loro muti ritratti, deboli, dalla presenza "inutile e intempestiva": dovrebbero proteggere il poeta *da questa pellicola da quattro soldi che continua a svolgersi davanti a me e pretende di coinvolgermi come attore o comparsa non prevista dal copione*⁵³⁸, ma nulla possono di fronte allo spettacolo contraddittorio dell'esistenza; dovrebbero preservarlo dalle *spaventose assenze del vuoto che create attorno a me*⁵³⁹, ma gli spiriti dei cari scomparsi in quanto tali non possono vincere la morte; dovrebbero soprattutto tenerlo lontano *dalle Muse che vidi appollaiate o anche dimezzate a mezzo busto per nascondersi meglio dal mio passo di*

⁵³⁴ Cfr. R. CASTELLANA, commento a *Satura*, in E. MONTALE, *Satura*, Mondadori, Milano 2009, p. 73.

⁵³⁵ A. TABUCCHI, *L'angelo nero*, op. cit., p. 96.

⁵³⁶ E. MONTALE, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 628.

⁵³⁷ Ibid.

⁵³⁸ Ibid.

⁵³⁹ Ibid.

*fantasma*⁵⁴⁰, che sono in agguato per molestare i suoi resti biografici, e questo compito, quantomeno in Tabucchi, verrà portato a termine dal più importante dei lari, ossia Mosca, che col nome di Lucrezia ordirà l'inganno ai danni della giovane poetessa in cerca di fama, preservandolo così dalla sua ultima Musa.

Osservare i volti dei morti non è dunque fonte di sollievo alcuno, semmai d'insofferenza (*Insopportabili*), poiché, riprendendo lo *xenion* precedentemente citato, *non siamo stati cavalli, i dati dei nostri ascendenti / non sono negli almanacchi. Coloro che hanno presunto / di saperne non erano essi stessi esistenti, né noi per loro*⁵⁴¹.

È il paradosso dell'esistere: anche Dora Markus sente su di sé il peso di tutta l'eredità contraddittoria dei ritratti dei suoi antenati, un'eredità che soggiace il germe del fallimento, dell'alternanza imprecisa e insanabile tra coscienza di classe e trasgressione: *La tua leggenda, Dora! / Ma è scritta già in quegli sguardi / di uomini che hanno fedine / altere e deboli in grandi / ritratti d'oro e ritorna / ad ogni accordo che esprime / l'armonica guasta nell'ora / che abbuia, sempre più tardi*⁵⁴². Nel volto degli avi è, dunque, presente tutto l'angosciante spirito di decadenza che è proprio sia del tempo di Dora Markus, a causa dell'emanazione delle leggi razziali e dell'imminente guerra, sia del tempo ultimo in cui Mosca vive assieme all'anziano Montale, per l'incomunicazione di massa, per un presente sì libero dal mostro del fascismo e delle sue impalcature sociali, ma privo di quei valori di solidarietà e umano affratellamento che caratterizzavano gli anni

⁵⁴⁰ Ibid.

⁵⁴¹ Ivi, p. 317.

⁵⁴² Ivi, p. 130.

Quaranta⁵⁴³.

Anche in Tabucchi, d'altra parte, il vecchio poeta rimpiange quei tempi di miseria ma di impegno sociale e morale: *Era bello stare negli anni Quaranta [...] E la difficoltà di ricostruire tutto, in quell'Italia così misera, anche questo era bello. Era vitale, almeno. [...] certo era più bello che starsene chiuso in quell'appartamento tappezzato dal viso dei defunti*⁵⁴⁴.

Il vecchio poeta-Montale è dunque oramai separato dal suo passato storicamente controverso ma fervido d'ispirazione, e tale distanza non è solo temporale ma anche e soprattutto poetica, e quindi esistenziale: egli avverte la destabilizzante lontananza da tutte le verità oggettive e contraddittorie di cui ha scritto in precedenza, e patisce il bisogno di beffare tutti. Quasi di vendicarsi: ed è proprio da questo desiderio di vendetta che nascerà il progetto, secondo Tabucchi, del *Diario postumo*. Rovesciamento dell'orizzonte poetico, ma non solo: volontà esplicita di ironizzare su tutti i cerimoniali ipocriti e insolubili della letteratura: il male di vivere, il senso del tempo, la Storia.

Il poeta riceve nella sua casa una giovane poetessa⁵⁴⁵ in cerca di una prefazione per un suo libro di poesie, ed è a lei, ossia ad Annalisa Cima, conosciuta da Montale nel 1968, che affiderà il progetto della

⁵⁴³ Cfr. E. MONTALE, *Variazioni*, «Corriere della Sera», 19 ottobre 1969.

⁵⁴⁴ A. TABUCCHI, *L'angelo nero*, op. cit., pp. 95-96. A tal proposito sono rappresentativi i versi di *Sono venuto al mondo (Satura)*: "Eppure / non furono così orrendi gli uragani del poi / se ancora si poteva andare, tenersi per mano, / riconoscersi." E. MONTALE, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 389.

⁵⁴⁵ All'interno del racconto non viene dato mai un nome alla giovane poetessa, coerentemente a quanto accade nel *Diario postumo*, dove Annalisa Cima non è mai nominata, né apertamente, né attraverso giochi retorici, né con alcun *senhal*. Cfr. G. BALDISSONE, *Il nome delle donne*, F. Angeli, Roma 2005, p. 116.

parodia di se stesso⁵⁴⁶: a suggerirne l'immediata identificazione tre versi del *Diario Postumo* nei quali Annalisa Cima chiede un giudizio al vecchio Montale circa alcuni suoi componimenti contenuti all'interno di un libricino che la ragazza portava in borsa (*Fuoriesce un libricino / dal magazzino di una grossa borsa, / e limpido risuona un verso / che devo giudicare*⁵⁴⁷).

Montale sa bene che le sue poesie postume potrebbero minare la sua precedente gloria poetica, ma è in fondo esattamente ciò che intende fare, secondo Tabucchi, ingannando anche la giovane ragazza, che le giudicherà degne di lode e pubblicazione, mentre da voci autorevoli quali Petrucci, Mengaldo e Raboni saranno valutate stilisticamente e filologicamente apocrife⁵⁴⁸. Le 66 poesie *extravaganti* – più altre 18 emerse dall'ultima busta sigillata dal poeta – appaiono infatti tecnicamente involute, e molti elementi oggettivi lasciano facilmente pensare che si tratti di inabili falsificazioni⁵⁴⁹.

Elogio della menzogna poetica, dunque, perché la poesia è un autoinganno che tuttavia consente di restare in vita, almeno sotto forma di entità consapevole e dotata di autocoscienza, tra i "nati-morti". E, di conseguenza, il poetare si trasforma in uno splendido esercizio di rinuncia alla propria identità, che risulta così duplicata e

⁵⁴⁶ Cfr. M. ROMOLINI, *I notturni della coscienza: il montalismo degli angeli neri*, in *I Notturmi di A. Tabucchi*, Atti di seminario, Firenze 12-13 maggio 2008, p. 123.

⁵⁴⁷ E. MONTALE, *Diario postumo: 66 poesie e altre*; a cura di A. Cima; prefazione di A. Marchese; testo e apparato critico di R. Bettarini, Mondadori, Milano 1996, p. 8.

⁵⁴⁸ Cfr. P. CANETTIERI, *Un caso di attribuzionismo novecentesco: il "Diario Postumo" di Montale*, Sapienza Università di Roma, «Cognitive Philology» n. 6 2013, pp. 1-2.

⁵⁴⁹ Ibid.

diversificata già all'interno della lirica introduttiva di *Satura, Il tu*⁵⁵⁰, in cui Montale si prende gioco di quei critici (“cani da tartufo”, li definisce il vecchio poeta di Tabucchi) che vogliono a tutti i costi fare del suo Io un istituto eternamente fedele a se stesso, immutabile: è tuttavia solo uno squallido artificio retorico, una convenzione che in realtà cela la presenza di una molteplicità di proiezioni dell'Io poetico, esprimibili attraverso il grande specchio che è la poesia. Montale lamenta anche in *Quaderno di quattro anni (I poeti defunti dormono tranquilli...)* come il sonno eterno dei poeti defunti venga spesso e purtroppo disturbato dalle glosse degli inutili scribi, lì dove il poeta vorrebbe solo riposare, dimenticato, incompreso: *i poeti dormono tranquilli / sotto i loro epitaffi / e hanno solo un sussulto d'indignazione / qualora un inutile scriba ricordi il loro nome*⁵⁵¹. Il verso è d'altra parte per sua natura ingannevole: *il poeta è un fingitore*, direbbe Fernando Pessoa, il maestro della moltitudine e dell'eteronimia per eccellenza secondo Tabucchi.

La confessione del protagonista del racconto è chiara e priva d'indugi, impellente:

“Un confessore, pensò, ci sarà in quella chiesa un confessore? Sarebbe stato bello infilare una giacca, scendere di sotto, attraversare la navata e dirigersi al confessionale. Sono io, avrebbe detto, sono un poeta, la poesia è menzogna, ho mentito per tutta la vita, tutta la scrittura è menzogna, anche le cose più vere, mi assolve, per favore, non ho fatto altro che mentire. E poi avrebbe detto: e ora ho preparato un'altra menzogna, una menzogna doppia, sto imitando me stesso, mi faccio il verso e me ne frego, anzi, mi diverto. Non ti assolvo figliolo, avrebbe detto il confessore, questo è un peccato grave, è un peccato contro se stessi. E lui

⁵⁵⁰ “I critici ripetono, / da me depistati, che il mio tu è un istituto. / Senza questa mia colpa avrebbero saputo / che in me i tanti sono uno anche se appaiono / moltiplicati dagli specchi. Il male / è che l'uccello preso nel parettaio / non sa se lui sia lui o uno dei troppi/suoi duplicati.” E. MONTALE, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 283.

⁵⁵¹ Ivi, p. 631.

avrebbe risposto: tutta la scrittura è un peccato contro se stessi, ha capito?, per tutta la vita mi sono immolato, mi sono sacrificato, ho peccato contro me stesso⁵⁵².”

Il piano di vendetta del vecchio poeta consisterà dunque nel consegnare alla giovane biondina (*Era bionda e bella*⁵⁵³.)⁵⁵⁴ – l’ultima delle sue *visite* – un madrigale da niente, spiegandole cosa vuole che si faccia con quella e altre simili poesie dopo la sua morte:

“Questa è la prima di venti poesie, disse, ne ho programmate venti e le scriverò tutte per lei. Mi ascolti bene, mia cara, io le darò queste venti poesie prima di morire e lei, dopo la mia morte, ne dovrà pubblicare cinque all’anno, per quattro anni: ogni anno convocherà la stampa e renderà pubbliche cinque poesie. Voglio i critici migliori, vicino a lei, e i giornalisti più raffinati, insomma voglio una grossa udienza, poi potrà farne un volumetto, e intanto io sarò morto, è capace di farlo?⁵⁵⁵”

Tale intenzione è già stata esplicitata, in maniera più enigmatica, dallo stesso Montale nella lirica *Il notaro (Satura): Il notaro ha biffato le lastre / dei miei originali. / Tutte meno una, me stesso, / già biffato all’origine/e non da lui*⁵⁵⁶.

Le poesie consegnate ad Annalisa Cima sono quindi state biffate, ossia incise con due graffi a forma di X su litografia, così da impedirne riproduzioni successive: ma biffare significa anche rubare con destrezza, ed ecco che il poeta si definisce derubato, non certo dal notaio, ma da un demiurgo crudele che continua a negare all’Io

⁵⁵² A. TABUCCHI, *L’angelo nero*, op. cit., p. 103.

⁵⁵³ Ivi, p. 99.

⁵⁵⁴ Anche Annalisa Cima è biondina: ha l’aureola dei capelli biondi, come esplicitato dallo stesso Montale in *Indugi sulla porta nell’entrare* (“Con un’aureola di cerchietti / fumiganti – ti circonfondo”). Questo è il dato fisiognomico che permette l’identificazione della giovane poetessa con Annalisa Cima. G. BALDISSONE, *Il nome delle donne*, op. cit., p. 113.

⁵⁵⁵ A. TABUCCHI, *L’angelo nero*, op. cit., p. 106.

⁵⁵⁶ E. MONTALE, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 409.

poetico un'identità stabile e circoscritta⁵⁵⁷.

A suggerire l'inganno al vecchio Montale, attraverso la voce del sogno, sarà la stessa Drusilla Tanzi – nelle vesti di Lucrezia all'interno del racconto di Tabucchi – moglie consapevole dello sconcerto che alla morte del poeta quel *Diario* causerà:

“Mi annoio, disse, mi annoio a sangue. Non esco più, le gambe non mi reggono.

Passo il tempo a guardare i visi dei morti sulle pareti, nessuno viene più a trovarmi, solo lei, la biondina. Aspetta aspetta che ci indovino, disse Lucrezia, scrive poesie e vuole una prefazione. Forse, disse lui, meditando, non so, ma ha annusato il morto, vuole estorcermi qualcosa prima che tiri le cuoia. Ma che linguaggio, disse Lucrezia, non ti riconosco più, non riconosco più il mio bel coglione. Insomma hai capito, replicò lui, hai capito bene. Ho capito perfettamente, disse Lucrezia, è una stronza, e con questo? Con questo mi voglio vendicare, disse lui, ecco, è quello che ho pensato. Vendicare di chi?, chiese Lucrezia con interesse. Beh, di me, disse lui, è questa la vendetta più perfetta, ma insieme con me anche degli altri, li voglio comprendere tutti, questi imbecilli. Pardon, disse lei, stronzi. E poi aggiunse: fingi di innamorarti di lei, falle la corte, tu sei un genio a fingere di innamorarti, una passione senile e patetica, voilà⁵⁵⁸.”

Lucrezia non riconosce più il suo *bel coglione* perché legge nelle parole e nelle intenzioni di suo marito un disincantato e perduto interesse nei riguardi della giovane poetessa, che un tempo lo avrebbe ingenuamente e sinceramente attratto, così come, secondo Lucrezia-Mosca, era accaduto con Lydia-Clizia e con le sue molte altre Muse. Di questo è meravigliata ma anche piacevolmente sorpresa, e subito consiglia al poeta di fare in modo che la ragazza s'innamori di lui, dal momento che costui è bravo a intessere amorosi legami sulla base di comuni interessi poetici, simulando una passione senile che sorprenderà, indignerà e scatenerà i critici quando leggeranno i “patetici” versi del *Diario postumo*. Montale accetta coscientemente

⁵⁵⁷ R. CASTELLANA, commento a *Satura*, op. cit., p. 284.

⁵⁵⁸ A. TABUCCHI, *L'angelo nero*, op. cit., pp. 96-97.

di fare del male a se stesso, giacché vuole fortemente vendicarsi per quel che è stato e che non vuole essere più, poiché forse vorrebbe non essere niente e il suo contrario allo stesso tempo.

Lucrezia-Mosca entra quindi di diritto a far parte di questo diabolico piano di rovesciamento degli equilibri poetici ed esistenziali di Montale: è fin dal primo testo della raccolta postuma che il poeta convoca immediatamente la Tanzi per confermare un sentimento paterno ma fortemente autoironico, che lascia quindi intendere tutto tranne che la paternità: *Se la mosca ti avesse vista / anche una sola volta / quanto amore ti avrebbe / accordato. Non è facile / per me dare se non / per interposta persona, / cosa direbbe la Gina / se decidessi d'essere / padre all'improvviso*⁵⁵⁹.

E, in effetti, la differenza d'età con la ragazza sembra, già nella poesia successiva, tormentarlo oltremodo, fino a realizzare pienamente quell'amore *patetico e senile* di cui aveva parlato Lucrezia in Tabucchi: *La tua età m'impaura / ti difende e m'accusa*⁵⁶⁰. Oppure, in *Ex abrupto*: *uno spazio di anni ci separa, / ma rapido un tuo gesto / annulla la distanza. [...] è il saperti uguale / in un tempo diverso che forse / m'addolora*⁵⁶¹.

Lì dove il sogno della “giovane Saffo” è dolce e celebra la bellezza giovanile, il poeta si scontra prepotentemente con la parodia di un sentimento ingenuo non destinato a realizzarsi, bensì a rendere se stesso oggetto di beffa⁵⁶².

Difatti è lo stesso Montale ad affermare: *nell'aldilà mi voglio divertire*. E forse questo divertimento pregustato in forma di scherno è

⁵⁵⁹ E. MONTALE, *Diario postumo: 66 poesie e altre*, op. cit., p. 3.

⁵⁶⁰ Ivi, p. 4.

⁵⁶¹ Ivi, p. 8.

⁵⁶² G. BALDISSONE, *Il nome delle donne*, op. cit., p. 111.

un modo per esorcizzare l'ultimo dramma della vita del vecchio poeta, e cioè quello di dover restare ancora quando tutto il resto è andato perduto, svuotandosi di qualunque credibile significato.

Quando l'anziano poeta di Tabucchi riceve in casa la bionda poetessa non può fare a meno di ripensare a Lydia, la sua affascinante e giovane amante, e che rappresenta proprio la Clizia-Irma Brandeis montaliana: la ragazza, non priva di intuito e "senso pratico"⁵⁶³, cita proprio ad alta voce un verso del poeta a Lydia dedicato, quello che dà il titolo al racconto. *La trota che guizza tra le pietre mi ricorda la tua vita*, pronuncia sorridendo ingenuamente la ragazza non appena viene a sapere che la domestica ha preparato la trota per cena. Il vecchio poeta resta scosso: forse non era prevista, nel suo piano e in quello di Lucrezia, una rievocazione così imparziale, inaspettata e crudele del felice tempo andato.

"Sentì tutto il peso del tempo. Quanto tempo era passato? Ma da quando? Da quando la trota guizzava fra le pietre. E ora di tutto quello che c'era stato restava solo una trota lessa davanti a lui, e lui sentiva che era un buon piatto. E intanto la donna bionda parlava⁵⁶⁴."

L'oggetto torna dunque, alla fine del suo percorso meta-poetico, a essere se stesso; l'amuleto viene lessato, perde ogni sua capacità profetica: la scena si ripete nella memoria del poeta con un finale diverso, e il madrigale d'amore che aveva scritto per Lydia il giorno del loro addio viene consegnato al destinatario, ritorna a galla da una dimensione sospesa in cui vagava senza meta, stanco di sé. Il madrigale è nella tasca del vecchio poeta, lo ha scritto alla finestra

⁵⁶³ "Pensò a come doveva dirglielo e decise che la cosa migliore era parlare con chiarezza e con senso pratico, visto che lei era una donna pratica". A. TABUCCHI, *L'angelo nero*, op. cit., p. 105.

⁵⁶⁴ Ivi, p. 101.

poco prima del suo incontro onirico con Lucrezia, perché sapeva già che *andava spedito, tanto lo sapeva a memoria, praticamente*⁵⁶⁵, e ora è il momento di rendergli omaggio e nello stesso tempo di prendersi gioco di lui e attraverso di lui della sua penna, dei suoi ricordi:

“Lui tirò fuori il pezzo di carta dal taschino e disse: ho scritto un madrigale per lei. Le tesse il foglio e lei fece un’aria sorpresa. Maestro, disse, lei mi confonde. Lo legga, disse lui. Lei si mise a leggere quella brutta parodia e disse: è magnifico. Era quello che lui voleva sentir dire. Aveva bisogno di cose magnifiche. Certo, era magnifico l’inganno, la falsità era magnifica.”

È attraverso l’inganno, la menzogna, la parodia e l’inattesa presenza della giovane poetessa che il vecchio poeta può permettersi un’ultima, ulteriore, rovesciata possibilità di testimonianza distraente: Annalisa Cima viene considerata nel *Diario* una “voce di salvazione”, il mezzo attraverso cui uscire dall’angustia di un presente senescente al fine di deriderlo, deridendosi, prima che arrivi la fine, inesorabile e severa, occulta⁵⁶⁶.

Si compie qui la fusione massima tra le Muse del vecchio poeta: l’archetipo della creatura superiore si è via via innestato in ciascuna delle donne di Montale, fino a giungere alla salvazione ultima, alla Beatrice che porterà a termine la missione stilnovista alla rovescia, traghettando Montale verso una morte diversa da quella che tutti si aspettano, una morte dequalificatrice dei suoi versi, scritti per Connie-Lydia-Irma Brandeis-Clizia ma fintamente recapitati ad Annalisa Cima, affinché ella ne faccia un nuovo testamento⁵⁶⁷.

⁵⁶⁵ Ivi, p. 98.

⁵⁶⁶ Cfr. V. DI BENEDETTO, *Sperimentazioni formali nel ‘Diario postumo’*, in AA. VV., *Atti del seminario sul ‘Diario postumo’ di Eugenio Montale*, Lugano, 24-26 ottobre 1997, Milano 1998, p. 68.

⁵⁶⁷ *Diario postumo* viene infatti considerato un secondo testamento del poeta, lì dove il *Piccolo testamento* della *Bufera* dedicato a Clizia rappresentava il suo

Connie-Lydia è l'ultimo dei *visiting angel* che il Montale di Tabucchi incontra nel suo limbo onirico: il riferimento agli anni Trenta, l'addio tormentato tra i due amanti, l'uso della lingua inglese e il rimpianto di non aver avuto il coraggio di seguire la ragazza oltreoceano, permettono di identificare inequivocabilmente Connie con Irma Brandeis, ossia Lydia con Clizia, entrambi *senhal* della stessa donna.

Il vecchio poeta vive ancora nel sogno irrealizzabile di un finale alternativo per la storia d'amore, in cui consegna alla donna in partenza un suo madrigale a lei dedicato, e le attribuisce in quella stessa sede il soprannome di Lydia: *Lydia, le disse, da oggi tu sarai Lydia, con la y greca. Chiamò il cameriere e ordinò champagne. A Lydia, disse alzando la coppa. Ti ho portato un madrigale, continuò, l'ho scritto per te [...]*⁵⁶⁸.

Clizia, ninfa che si trasforma in fiore e segue inclinandosi gli spostamenti del Sole, suo eterno amore, e Lydia, sfuggente Musa dalla fisionomia e dalla voce ignote, sono dunque i due volti complementari di Irma Brandeis, amante fedele e ispiratrice fondamentale del poeta.

Sfuggente ai critici, intollerante alle interpretazioni dei commentatori, deciso ad auto-demolirsi, il vecchio Montale sembra non smentire l'ipotesi di Tabucchi e ribadisce in *Con orrore... (Satura)*, l'eteronomia della scrittura poetica e l'odio nei confronti dei

precedente e primario testamento. Rifacendo testamento per la sua ultima musa, la giovane Annalisa Cima, Montale trasferisce su di lei tutte le caratteristiche di Clizia, dandole così la giusta credibilità affinché ella possa essere considerata custode delle sue ultime prove poetiche. Se il *Piccolo testamento* fu scritto "a testimonianza/d'una fede che fu combattuta", *Diario postumo* viene scritto fondamentalmente perché Montale desidera lasciare questo mondo in maniera parodica, e *divertirsi nell'aldilà*. Sull'identificazione Clizia-Annalisa Cima vd. A MARCHESI, *Il mito della donna angelo nel 'Diario postumo'*, in AA. VV., *Atti del seminario sul 'Diario postumo' di Eugenio Montale*, Lugano, 24-26 ottobre 1997, Milano 1998, p. 108.

⁵⁶⁸ A. TABUCCHI, *L'angelo nero*, op. cit., p. 99.

chiosatori invadenti. È impossibile che la poesia basti a se stessa e tantomeno a chi la scrive. Il poeta poi non è altro che un “trovarobe”, un addetto a reperire il materiale scenico negli allestimenti teatrali, un operaio della parola, del messaggio, che non sa nemmeno di essere l'autore dei suoi versi: *con orrore / la poesia rifiuta / le glosse degli scoliasti. / Ma non è certo che la troppo muta / basti a se stessa / o al trovarobe che in lei è inciampato / senza sapere di esserne / l'autore*⁵⁶⁹.

La presenza di Annalisa Cima sotto forma d'inesperta poetessa facilmente suggestionabile non è dunque, come abbiamo visto, l'unica “visita” femminile che il protagonista riceve nel racconto di Tabucchi. Il vecchio poeta, infatti, guardando il ritratto della scomparsa Lucrezia, raggiunge la moglie in una dimensione onirica, e con lei, nella sua memoria e nella sua immaginazione, prende un caffè a Rapallo, ragionando sul passato e sul presente, e descrivendo l'aspetto fisico della donna, assimilabile a quello di Mosca, sebbene non si faccia menzione dei suoi spessi occhiali: *era brutta, Lucrezia, era francamente brutta. Anche stare negli anni Quaranta non le donava affatto, la gioventù non può nulla contro la bruttezza*⁵⁷⁰.

Non è certamente casuale il nome che nel suo racconto Tabucchi sceglie per Mosca. Drusilla Tanzi è dunque Lucrezia, con un sorprendente gioco metaforico che rimanda istintivamente alla Lucrezia di latina memoria, donna fedele fino al punto di togliersi la vita per salvaguardare il proprio onore violato da Sesto Tarquinio. Ostinatamente fedele come solo un cane può esserlo; e, difatti, in *Non ho mai capito se io fossi (Satura)* si legge: *Non ho mai capito se io*

⁵⁶⁹ E. MONTALE, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 333.

⁵⁷⁰ A. TABUCCHI, *L'angelo nero*, op. cit., p. 97.

*fossi / il tuo cane fedele e incimurrito / o tu lo fossi per me*⁵⁷¹. La moglie-cagna è dunque devota, affettuosa e possessiva, proprio come Mosca, presenza costante nella vita del poeta nonostante le continue sofferenze che il suo sentimento profondo ed esclusivo patisce a causa di reiterati tradimenti. Difatti, alla stessa maniera di Lucrezia, Mosca tenterà due volte il suicidio, oltremodo angosciata dalla possibilità che Montale possa seguire Irma Brandeis negli Stati Uniti, e sarà salvata dallo stesso Montale, che invece non partirà mai.

Quello che s'instaura tra Drusilla Tanzi e le altre Muse montaliane è un rapporto competitivo e tormentoso che il poeta di certo non ignora: nel primo dei *Madrigali Privati* dedicati alla Spaziani compare infatti una “statua di Lucrezia”⁵⁷² che, dalla sua immobilità intangibile, dalla sua quasi “divina indifferenza”, incredibilmente scuote le palpebre di fronte al gesto d'amore della donna, che avvicina drasticamente (*getta*) il suo volto contro quello del poeta amato (*So che un raggio di sole (di Dio?) ancora / può incarnarsi se ai piedi della statua / di Lucrezia (una sera ella si scosse, / palpebrò) getti il volto contro il mio. / Qui nell'androne come sui trifogli; / qui sulle scale come là nel palco; / sempre nell'ombra: perché se tu sciogli / quel buio la mia rondine sia il falco*⁵⁷³). La vita dunque trionfa nella sua manifestazione

⁵⁷¹ E. MONTALE, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 293. Montale in questa sede ha sicuramente presente la lezione di Umberto Saba, che nel 1911 scrisse di sua moglie Lina: “Tu sei come una lunga / cagna, che sempre tanta/dolcezza ha negli occhi, / e ferocia nel cuore”. U. SABA, *A mia moglie, Il Canzoniere*, Einaudi, Torino 2014, p. 57.

⁵⁷² Statua effettivamente esistente nel cortile del palazzo di via Cernaia dove a Milano alloggiava la Spaziani. Cfr. M. ROMOLINI, *Commento a “La bufera e altro” di Montale*, Firenze University Press, 2012.

⁵⁷³ E. MONTALE, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 265.

più acuta, ossia l'amore passionale⁵⁷⁴, e il velo della castità e della pudicizia, che probabilmente Mosca aveva conosciuto più delle altre donne durante i lunghi anni della sua relazione con Montale, forse sotto forma di quieta e affettuosa abitudine, si squarcia, scuotendo inevitabilmente per un attimo anche la perseveranza di Drusilla, che si vacilla, si scuote, ma resiste, marmorea e devota nella sua tensione amorosa infinita.

Ciò che però identifica definitivamente la Lucrezia tabucchiana con Mosca è un tratto del suo carattere ben distinguibile nelle liriche di *Satura*, e che il vecchio poeta in Tabucchi indica come "la ferocia"⁵⁷⁵: *Con te mi intendevo, Lucrezia, disse lui, la tua ferocia mi difendeva da tutto*⁵⁷⁶. La sola forza oppositiva rimasta al poeta era, insomma, il coraggio di Mosca, che fino alla sua morte difese Montale da una realtà oramai alla deriva (*ora il mondo era un caos*, afferma il vecchio poeta) con il suo spirito critico e la sua interpretazione del mondo priva di consuete quanto desuete categorie logiche⁵⁷⁷.

Il rapporto tra Tabucchi e Montale in *L'angelo nero* viene suggellato anche dalla presenza, in entrambi gli autori, di un particolare pesce che è la trota: esso infatti non è solo un pesce peculiare della diegetica tabucchiana, ma anche un elemento della produzione poetica di Eugenio Montale: la ritroviamo infatti in *L'estate (Occasioni)*, e in *La trota nera (La bufera e altro)*.

Prescindendo dal componimento *L'estate*⁵⁷⁸, la trota che richiama

⁵⁷⁴ Cfr. M. A. GRIGNANI, *Dislocazioni: epifanie e metamorfosi in Montale*, Piero Manni, Lecce 1998.

⁵⁷⁵ Termine attribuito già da Saba alla moglie-cagna.

⁵⁷⁶ A. TABUCCHI, *L'angelo nero*, op. cit., p. 94.

⁵⁷⁷ Ivi, p. 80.

⁵⁷⁸ In cui la trota che risale la corrente con il suo guizzare probabilmente riporta a galla la memoria e il gesto della defunta Annetta-Arletta in un paesaggio muto

fortemente i motivi della narrativa di Tabucchi, e in particolare risulta congrua con l'atteggiamento del vecchio Montale di *La trota che guizza tra le pietre mi ricorda la tua vita*, è quella della poesia *La trota nera: Curvi sull'acqua serale / graduati in Economia, / Dottori in Divinità, / la trota annusa e va via, / il suo balenio di carbonchio / è un ricciolo tuo che si sfa / nel bagno, un sospiro che sale / dagli ipogei del tuo ufficio*⁵⁷⁹. La trota nera è dunque irriverente, come il vecchio poeta, nei confronti dei Dottori in teologia o dei sapienti: li irride annusandoli e poi scappando. In questo modo non si fa catturare: la trota è epifania numinosa che scaturisce dal lercio, dal fondo, dall'abisso, in forma di donna (G.B.H., una semplice impiegata di un'agenzia di viaggi mora e riccioluta, conosciuta a Firenze dal poeta nel 1945 e nuovamente incontrata a Londra⁵⁸⁰, la quale assume più che altro funzione parodica di anti-beatrice) o in forma di poesia, di senso poetico, che per Montale deve necessariamente sfuggire ai critici (vedi la volontà beffarda intrinseca alla pubblicazione del *Diario postumo*). La trota quindi sguscia dalle loro mani, con un balenio di carbonchio: la sua è una natura cangiante e il carbonchio rappresenta sia una pietra preziosa (il rubino, che deve questo nome al colore del carbone ardente) sia foneticamente il carbone stesso, che è appunto nero, e connota l'intera trota, come il montaliano angelo nero (definito nei versi *angelo di carbone, fuliginoso, bruciaticcio*), epifania divina dall'ambigua connotazione, dalla natura ambivalente, ctonia e celeste. Di colore nero carbone è anche la città da cui

dove mondo vegetale e umano non comunicano più: "Forse nel guizzo argenteo della trota/controcorrente/torni anche tu al mio piede fanciulla morta / Aretusa." E. MONTALE, *Tutte le poesie*, op.cit., p. 175.

⁵⁷⁹ Ivi, p. 231.

⁵⁸⁰ Ivi, p. 74.

proviene Honey, la cuoca di Sir Donald L., un “graduato” a Oxford, che cucina la trota in una prosa dedicata da Montale alla Gran Bretagna⁵⁸¹.

È nera come il carbone, infine, anche la notte che si appresta a calare sull'accordo tra il vecchio Montale e la poetessa biondina ne *La trota che guizza tra le pietre mi ricorda la tua vita*.

Il punto di unione tra la trota nera come la notte e la donna, allegoria di una salvezza oramai destrutturata, è appunto questo balenio di carbonchio che ricorda il ricciolo di G.B.H. e allo stesso tempo il sospiro dell'anti-beatrice che nel rovescio del *visiting angel* sale da un ufficio sotterraneo, luogo che funge da “binocolo girato al contrario⁵⁸²”, oscuro come l'*intempesta nocte*, freudiano elemento di allucinazione angosciosa, demoniaca, opposta, rovesciata in una nuova inverata realtà parallela.

Quale ricordo riaffiora dal rimosso assieme alla perturbante trota di Montale? Nessun mito, niente miracoli, nessuna rivelazione, solamente sordidi anfratti e presagi oscuri di un termine ultimo da raggiungere, gonfi di terrore e consapevolezza dell'inevitabile: la trota in Tabucchi sta guizzando sulle pietre, probabilmente perché è morente, e difatti la domestica ne cucina una per cena, secondo quel legame stretto e non del tutto comprensibile tra il cibo e i morti in

⁵⁸¹ Così come alla Gran Bretagna è dedicata la poesia *La trota nera* scritta nello stesso anno, il 1948, e anche una seconda prosa, *Baffo e C.*, in cui il poeta risponde alle domande di Miss Collins riguardo le impressioni del suo viaggio (in quell'anno si recò due volte in Inghilterra, prima a Londra con Alberto Moravia ed Elsa Morante, e successivamente in Inghilterra come inviato del Corriere della sera) soffermandosi su un particolare apparentemente marginale, ossia il fatto che a Reading, presso Caversham Bridge, ci fosse un fiume privo di pesci dove alcuni pescatori, tra cui il tale Baffo, non desistevano dall'infruttuosa pesca. Cfr. M. ROMOLINI, *Commento a “La bufera e altro” di Montale*, op.cit., pp. 175-176.

⁵⁸² A. TABUCCHI, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di A. Dolfi, Feltrinelli, Milano 2013, p. 107.

alcuni cerimoniali del Sud, e quella modalità di elaborazione di un lutto, associata, come già detto, alla digestione del cibo. Tuttavia la trota di Tabucchi resta un animale anfibologico, e dunque il suo guizzare arriva a poter significare nel medesimo tempo morte sopraggiunta ma anche energia vitale, movimento spastico poiché resistente: il suo trovarsi tra le pietre potrebbe indicare anche il suo nascondersi dietro i sassi di un torrente di montagna in attesa della preda o il suo volersi svincolare da qualcosa che le impedisce di tornare alla corrente. Il guizzo è infatti peculiare, come simbolo di vitalità e anche di sessualità⁵⁸³ anche dell'anguilla di Montale, che risale faticosamente i fondali melmosi *finché un giorno / una luce scoccata dai castagni / ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta*⁵⁸⁴: l'identificazione anguilla-donna amata è speculare alla metafora tabucchiana della trota come correlativo oggettivo della vita di Lydia-Clizia, perennemente tortuosa, necessariamente scattante, pronta alla fuga, ma anche disposta a dimenarsi, a liberarsi dalla presa amorosa del vecchio poeta-Montale e dalle incombenti leggi razziali attraverso un viaggio definitivo ma funzionale alla sua salvezza⁵⁸⁵. *Impossibile dire cosa*: Tabucchi realizza così, nell'unico verso che dà il titolo al suo racconto, il *revés* perfetto utilizzando le fonti montaliane al fine di rovesciare la realtà attraverso segreti straniamenti, di *guardare l'altra*

⁵⁸³ Per guizzo infatti si intendono sia i tipici contorcimenti del pesce che la particolare colorazione argentea della trota assunta nel periodo di maturità sessuale, quando inizia il viaggio verso il mare, ossia il viaggio transoceanico che si appresta a compiere Connie-Lydia dopo l'ultimo addio al poeta.

⁵⁸⁴ E. MONTALE, *Tutte le poesie*, op.cit., p. 262.

⁵⁸⁵ L'anguilla è *la scintilla che dice / tutto comincia quando tutto pare / incarbonirsi, bronco seppellito*: si oppone alla morte con la sua luce, quindi non è portatrice di oscurità – come la trota nera – ma di miracolosa resistenza agli aspetti degenerati della vita.

*faccia della medaglia*⁵⁸⁶ dimostrando che in fondo non c'è grande differenza nel duplice volto del reale, proprio perché in esso c'è opposizione. Lo scrittore in tutta la sua produzione interroga la letteratura per dimostrare che il mondo sensibile è disorientante, e per fare questo è inevitabile quanto necessario tentare di stabilire un'intersezione tra il piano reale e quello immaginario dell'esperienza. Da questo punto d'incontro, e dall'interrogazione di *Satura* e dei testi montaliani collaterali qui analizzati, nasce *L'angelo nero*: trasponendolo nelle pagine del suo racconto e dotandolo di quell'ironia, di quell'amarezza e di quell'aggressività mescolate a una nostalgia vaga, inguaribile e totalizzante⁵⁸⁷, lo scrittore di Vecchiano ritrae in modo coerente e sapiente l'ultimo Montale e la sua deliberata rinuncia a qualsiasi impalcatura ideologica determinata; il poeta è ormai "saturo" di nobiltà e miseria⁵⁸⁸, privo di un'individualità sicura che possa circoscriverlo e fissarlo dall'interno di un racconto lirico sullo sfondo di quella *sventura di appartenere a un multiplo (Quaderno di quattro anni)*⁵⁸⁹, in un mondo che ormai non permette più "visite", non concede più "occasioni", neanche ai grandi uomini, che in fondo sono sempre molti uomini in uno⁵⁹⁰.

⁵⁸⁶ Cfr. S. LAZZARIN, *Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione del fantastico*, «Italianistica», II, 2008, p. 66.

⁵⁸⁷ Come la saudade tanto cara a Tabucchi: "Sentiva una grande nostalgia, ma nostalgia di cosa? Strano, una nostalgia così, senza sapere di che cosa. [...] No, nostalgia di niente. Solo una nostalgia allo stato puro". A. TABUCCHI, *L'angelo nero*, op. cit., p. 98.

⁵⁸⁸ Cfr. F. FORTINI, *Satura nel 1971*, Nuovi saggi italiani, Garzanti, Milano 1987.

⁵⁸⁹ "[...] ma la torma pensò / che la sventura di appartenere a un multiplo / fosse indizio di un'anima distorta / e di un cuore senza pietà." E. MONTALE, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 643. Montale non riesce, con la propria "inidentità", a opporsi alla folla, alla schiera di coloro che si dichiarano limitati e conoscibili.

⁵⁹⁰ "Occorrono troppe vite per farne una", ivi, p. 175.

Bibliografia

Bibliografia autori

G. CARDUCCI, *Amarti è odiarti, Lettere a Lidia 1872-1878*, a cura di G. D. BONINO, Salerno editrice, Roma 2010.

G. CARDUCCI, *L'Ariosto e il Tasso*, Zanichelli, Modena 1941.

G. CARDUCCI, *Odi barbare*, testimonianze, interpretazione, commento di M. VALGIMIGLI, Zanichelli, Bologna 1960.

G. CARDUCCI, *Odi Barbare*, edizione critica di G. A. PAPINI, Mondadori, Milano 1988.

G. CARDUCCI, *Opere scelte*, vol. I, *Poesie*, a c. di M. SACCENTI, Utet, Torino 1996.

G. CARDUCCI, *Poesia*, a cura di G. PAPINI e M. M. PEDRONI, Salerno editrice, Roma 2004.

G. CARDUCCI, *Poesie*, introduzione di W. SPAGGIARI, Feltrinelli, Milano 2010.

G. CARDUCCI, *Poesie*, introduzione di G. B. SQUAROTTI, Garzanti, Milano 2015.

G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, Mucchi, Modena 2017.

G. CARDUCCI, *Rime nuove; testimonianze, interpretazione, commento*, di P. P. TROMPEO E G. SALINARI, Zanichelli, Bologna 1958.

G. CARDUCCI, *Tutte le poesie*, a cura di P. G., note di M. SALVINI, nota di commento di P. GIBELLINI, Newton Compton, Roma 2006.

ORAZIO, *Odi ed Epodi*, traduzione e note di E. MANDRUZZATO, Bur, Milano 2013.

F. PESSOA, *Obra em prose*, Org., Introd. e Notas de C. BERNARDINELLI, Aguillar, OEP, Rio de Janeiro 1974.

F. PESSOA, in *Odi portoghesi di R. Reis*, trad. di L. CORSI, La Vita Felice, Milano 1997.

F. PESSOA, *Poesie d'amore di Ricardo Reis*, Passigli, Firenze 2007.

F. PESSOA, *Un'affollata solitudine, poesie eteronime*, trad. di P. CECCUCCI, Bur, Milano 2012.

R. REIS, *Programma generale del neo-paganesimo portoghese*, in A. MORA, *Il ritorno degli dèi*, Quodlibet, Macerata 2005.

J. SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Caminho, Lisboa 1984.

J. SARAMAGO, *O autor como narrador*, «Cult. Revista Brasileira de Literatura», São Paulo 1998.

J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, Feltrinelli, Milano 2010.

G. SICARI, *Epoca Immobile*, Jaca Book, Milano 2004.

G. SICARI, *La legge e l'estasi*, I quaderni del battello ebbro, Bologna 1990.

A. TABUCCHI, *Pessoana mínima*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa 1984.

A. TABUCCHI, *L'angelo nero*, Feltrinelli, Milano 1991.

A. TABUCCHI, *Signori poeti, attenti alle vedove*, «Corriere della sera», 24 luglio 1997.

A. TABUCCHI, *L'automobile, la nostalgia e l'infinito*, Sellerio, Palermo 1998.

P. TRIPODO, *Altre visioni*, Donzelli, Roma 2007.

P. TRIPODO, *Paesaggi e sentimenti. (Sulle imitazioni di Bertolucci)*, in «Nuovi Argomenti», 1995, n. 4.

P. TRIPODO, *Sulla poesia di Beppe Salvia*, in «Capoverso», n. 2, luglio-dicembre 2001, p. 14 (prima parte), e n. 3, gennaio-giugno 2002, p. 25 (seconda parte).

Bibliografia critica

R. ALTER, *Partial magic, the novel as a self-conscious genre*, University of California Press, Berkeley 1975.

H. ARENDT, *Vita activa – La condizione umana*, Bompiani, Milano 1964.

ARISTOTELE, *Poetica*, (trad. a cura di D. LANZA), Bur, Milano 1987.

A. P. ARNAUT, *José Saramago*, Edições 70, Lisboa 2008.

M. ATTANASIO, *Il corpo-parola nella poesia di Giovanna Sicari*, in AA. VV., *Omaggio a Giovanna Sicari (1954-2003)*, «Gradiva» », n. 26, Fall 2004.

F. AUDISIO, *Carducci e la saffica: modelli ed esecuzione*, in «Stilistica e metrica italiana», VIII, 2008.

M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, trad. it. C. S. JANOVIC, Einaudi, Torino 2001.

M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. M. ROMANO, Einaudi, Torino 1979.

L. BALDACCI, *Giosue Carducci: strategia e invenzione*, in *Carducci Poeta*, Atti del convegno (Pietrasanta e Pisa, 26-28 settembre 1985) a cura di U. CARPI, Pisa Giardini 1987.

G. BALDISSONE, *Il nome delle donne*, F. Angeli, Roma 2005.

A. BAPTISTA-BASTOS, *José Saramago, un ritratto appassionato*, L'Asino d'oro edizioni, Roma 2011.

R. BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, «Communications», in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano 1969.

R. BARTHES, *S/Z*, Einaudi, Torino 1972.

J. BARTROLÍ, *Lisboa, La ciudad que navega*, Ecos Travel Books, Barcellona 2013.

F. BENOZZO, *Carducci*, Salerno editrice, Roma 2015.

C. R. BENQUERER, *Carnivalization in José Saramago's O Ano Da Morte de Ricardo Reis*, University of North Carolina, Chapel Hill 1995.

B. BERRINI, *Do Maravilhoso ao Fabuloso Alegórico*, in *Ler Saramago. O romance*, Caminho, Lisboa 1998.

B. BERRINI, *Ler Saramago: o romance*, Caminho, 2^a edição, Lisboa 1998.

H. BLOOM, *The Varieties of José Saramago*, Fundação Luso-Americana, Lisboa 2002.

I. BOTTA, *Carducci: "Alla stazione (in una mattina d'autunno)"*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tisconi*, a. c. di C. CARUSO – W. SPAGGIARI, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008.

A. BRAMBILLA, *Il leone e la pantera. Frammenti di un ritratto amoroso*, in *Carducci e i miti della bellezza*, a c. di M. A. BARZOCCHI e S. SANTUCCI, BUP, Bologna 2007.

H. BREMOND, *La logique des possibles narratifs*, «Communications», n. 8, 1966.

N. Busetto, *Giosue Carducci, l'uomo, il poeta, il critico e il prosatore*, Liviana Editrice, Padova 1958.

R. BUSCAGLI, *Carducci nelle lettere. Il personaggio e il prosatore*, Pàtron, Bologna 1972.

N. Busetto, *Giosue Carducci, l'uomo, il poeta, il critico e il prosatore*, Liviana Editrice, Padova 1958.

E. CALBUCCI, *Saramago: um roteiro para os romances*, Ateliê Editorial, Granja Viana – Cotia SP 1999.

E. M. CAMOCARDI, *Neoclassicismo nas odes de Ricardo Reis*, Departamento de Literatura – UNESP, São Paulo 1980.

L. CANALI, *Vita, sesso, morte nella letteratura latina*, Mondadori, Milano 1987.

E. CATALANO, *La svolta Carducciana del 1871-72: le Primavere elleniche*, «Lavoro critico» 14, 1978.

P. CANETTIERI, *Un caso di attribuzionismo novecentesco: il “Diario Postumo” di Montale*, Sapienza Università di Roma, «Cognitive Philology» n. 6, Roma 2013.

M. CAPORALI, *Giovanna Sicari*, in AA.VV., *Omaggio a Giovanna Sicari (1954-2003)*, «Gradiva», n. 26, Fall 2004.

G. CAPOVILLA, *L'opposizione del classicismo. Giosue Carducci*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. MALATO, vol. III. Tra l'Otto e il Novecento, Salerno editrice, Roma 1999.

R. CARBONE, *Pietro Tripodo: Altre visioni*, in «Nuovi argomenti», n. 39, 1991.

R. CASTELLANA, commento a *Satura*, in E. MONTALE, *Satura*, Mondadori, Milano 2009.

E. CAVALLINI, *Poeti traduttori di Ibico: Cesare Pavese e Pietro Tripodo*, in Ead., *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni 'd'autore' da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017.

T. C. CERDEIRA DA SILVA, *José Saramago. Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, Dom Quixote, Lisboa 1989.

T. C. CERDEIRA DA SILVA, *De Pessoa a Saramago, as metáforas de Ricardo Reis*, Atti del IV congresso internazionale di studi pessoani II, Fondazione Eng. António de Almeida, Porto 1991.

M. CERRUTI, *Dal Neoclassicismo al Parnassianesimo*, in *Carducci e la letteratura italiana: studi per il centocinquantenario della nascita di Giosue Carducci: atti del convegno di Bologna, 11-12-13 ottobre 1985*.

S. CHATMAN, *Storia e discorso (Story ad discourse)*, trad. di E. GRAZIOSI, Il Saggiatore, Milano 2010.

J. P. COELHO, *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, Verbo, Lisboa 1969.

P. COLLO, Prologo in F. PESSOA, *Poesie d'amore di Ricardo Reis*, Passigli, Firenze 2007.

A. COMPAGNON, *Literatura para quê?*, UFMG, Belo Horizonte 2009.

G. COPPOLA, *L'Orazio di Carducci*, in «Nuova Antologia», VII serie. CCCLI, maggio-giugno 1935.

L. CORSI, in *Odi portoghesi di R. Reis*, La Vita Felice, Milano 1997.

F. COTA FAGUNDES, *A vivência clássica do tempo na lírica pessoana: Ricardo Reis*, in «Romance Notes», Vol. 22, n. 1, Fall, 1981.

Á. CRESPO, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Teorema, Lisboa 1984.

B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1928.

H. DAMISH, sul concetto di «Maschera», *Enciclopedia Einaudi*, VIII volume, Torino 1979.

M. F. DE ABREU, *Sobre uma ode de Ricardo Reis/ Duas versões ou dois poemas?*, «Coloquio/Letras», n. 88, novembre 1985.

R. DE ALMEIDA, *O imaginário trágico de Ricardo Reis: uma educação para a indiferença*, in «Educação e Filosofia Uberlândia», v. 25, n. 50.

F. J. P. DE LEMOS, *A projecção de Horácio nos retratos de Lídia, Neera e Cloe, feitos por Ricardo Reis*, Colóquio sobre o Ensino do Latim – Actas, Lisboa 1987.

R. DE MARCO, *Saramagico, Elementi e funzioni del fantastico nel romanzo filosofico di José Saramago*, Edizioni ETS, Pisa 2012.

J. DE NICOLA INFANTE, *Ulisses. Fernando Pessoa*, Scipione, São Paulo 1995.

L. DE SOUSA REBELO, *O ano da morte de Ricardo Reis*, «Colóquio/Letras», n. 88, novembre 1985.

L. DE SOUSA REBELO, *Fernando Pessoa e a tradição clássica*, in *A tradição clássica na literatura portuguesa*, Livros Horizonte, Lisboa 1982.

J. C. DE VASCONCELOS (a cura di), *O mundo de Saramago*, «Visão», n. 515, gennaio 2003.

R. DEIDIER, *Introduzione*, in G. SICARI, *Poesie 1984-2003*, Empirìa, Roma 2006.

R. DEIDIER, *La «scuola romana»*, in *Le regioni della poesia. Riviste e poetiche negli anni Ottanta*, a cura del medesimo, Marcos y Marcos, Milano 1996.

P. DEL RÍO (a cura di), *José Saramago visto por quem o conhece*, «Atlantis, TAP Air Portugal», n. 1, gennaio-febbraio 1999.

V. DI BENEDETTO, *Sperimentazioni formali nel 'Diario postumo'*, in AA.VV., *Atti del seminario sul 'Diario postumo' di Eugenio Montale*, Lugano, 24-26 ottobre 1997, Milano 1998.

P. DI STEFANO, *Il desiderio di Carducci per Lidia «Abruzia e non mi dà pace»*, in «Corriere della Sera», 23 agosto 2011.

O. DUCROT, T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris 1972; trad. it. *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, ISEDI, Milano 1972.

H. D. JENNINGS, *Alguns aspectos da vida de Fernando Pessoa*, Colegiuio 52, Africa do Sul 1969.

G. FANTATO, *Invocando la meta: la poesia di Giovanna Sicari*, in AA.VV., *Omaggio a Giovanna Sicari (1954-2003)*, «Gradiva», n. 26, Fall 2004.

A. M. FERREIRA, *As vozes de Lídia*, «Agora» 3, 2001.

F. FLORIMBII E L. MIRETTI (a cura di), *Lydia a Giosue. Frammenti di un epistolario*, Archetipolibri, Bologna 2010.

L. FONTANELLA, *Per Giovanna: tra tra vita e poesia*, in AA.VV., *Omaggio a Giovanna Sicari (1954-2003)*, «Gradiva», n. 26, Fall 2004.

F. FORTINI, *Satura nel 1971*, *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987.

E.M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, Edward Arnold, London 1927, trad. it. *Aspetti del romanzo*, Garzanti, Milano 1991.

D. G. FRIER, *The Novels of José Saramago: Echoes from the Past, Pathways Into the Future*, University of Wales Press, Cardiff 2007.

M. I. GAETA, G. SICA (a cura di), *La Parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Marsilio, Venezia 1995.

N. GARZA SALDÍVAR, *Por una ética de la mirada (La novela oblicua de José Saramago)*, Universidad autónoma de Coahuila, Saltillo 2010.

G. GENETTE, *Temps de la narration*, in *Figures III*, Seuil, Paris 1972.

F. GIACOMOZZI, *Campo di battaglia. Poeti a Roma negli anni Ottanta (antologia di "Prato pagano" e "Braci")*, Introduzione di G. SICA, Castelveccchi, Roma 2005.

P. GIBELLINI, nota di commento a G. CARDUCCI, *Tutte le poesie*, a cura di P. G., note di M. SALVINI, Newton Compton, Roma 2006.

P. GIOVANNETTI, G. LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010.

R. GIULIO, *Il nauta e il flâneur. Scritture dell'alterità*, Edisud, Salerno 2013.

A. GOMES (a cura di), *O labirinto de Ricardo Reis*, intervista con José Saramago in occasione della ristampa di *O Ano da morte de Ricardo Reis*, «O Público», 29 maggio 2002.

M. A. GRIGNANI, *Dislocazioni: epifanie e metamorfosi in Montale*, Piero Manni, Lecce 1998.

E. HAZELTON HAIGHT, *Giosue Carducci, the Italian Horace*, «Studies in Philology», Volume XLVI, Number 3, July 1949.

L. HERRMANN, *La vie amoureuse d'Horace*, «Latomus» 14, 1955.

H. JAMES, *L'arte del romanzo*, trad. da *The art of fiction*, 1884, Lerici, Milano 1959.

B. JURŠIĆ, *As personagens femininas em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, in «Revista Triplov de Artes, Religiões e Ciências», Nova série, n. 14, 2011.

J. KRISTEVA, *Il linguaggio, questo sconosciuto: iniziazione alla linguistica*, Adriatica, Bari 1992.

W. KRYSINSKI, *Il romanzo e la modernità*, Armando editore, Roma 2003.

A. LA PENNA, *Note alle «Primavere elleniche»*, in «Studi di letteratura e di storia in memoria di Antonio Di Pietro», Vita e pensiero, Milano 1977.

G. LANCIANI, *José Saramago: il bagaglio dello scrittore*, Bulzoni, Roma 1996.

S. LAZZARIN, *Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione del fantastico*, «Italianistica», II, 2008.

G. R. LIND, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa 1981.

E. LOURENÇO, *O labirinto da saudade*, «Gradiva», 4ª edizione, Lisboa 2005.

E. LOURENÇO, *Tempo e melancolia em Fernando Pessoa* in «Mitologia da saudade», Companhia das Letras, São Paulo 1999.

R. MANICA, *Un orologiaio col ritmo nel sangue*, «il Manifesto», 22 maggio 1999.

G. MANITTA, *La 'poesia nuova' del Carducci e la ricerca della modernità*, in *Carducci contemporaneo*, Il convivio, Castiglione di Sicilia 2013.

A MARCHESE, *Il mito della donna angelo nel 'Diario postumo'*, in AA. VV., *Atti del seminario sul 'Diario postumo' di Eugenio Montale*, Lugano, 24-26 ottobre 1997, Milano 1998.

M. MARTELLI, *'Rime nuove' di Giosue Carducci*, in *Letteratura italiana. Le opere*, dir. A. ASOR ROSA, vol. III, Dall'Ottocento al Novecento, Einaudi, Torino 1995.

M. MARTELLI, *Fonti classiche nelle Odi barbare*, in AA.VV., *Carducci e Roma*, Atti del convegno, Roma 18-19 novembre 1999, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma 2001.

M. MARTI, *La XXIX delle "Barbare" e la modernità del Carducci ("Oh quei fanali...")*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXVI, 1999.

J. MARTINHO, *Pessoa e a psicanálise*, Almedina, Coimbra 2001.

F. MATTESINI, *Per una lettura storica di Carducci*, Vita e Pensiero, Milano 1975.

M. MERLIN, *Di alcuni caratteri della poesia romana*, «Atelier» (la prima sul n. 23, settembre 2001; la seconda sul n. 25, marzo 2002), poi in *L'anello che non tiene. Poeti di fine Novecento*, Edizioni Atelier, Borgomanero 2003, poi ancora in *L'idea antimoderna. Caratteri della linea romana*, Id., *Poeti nel limbo. Studio sulla "generazione perduta" e sulla fine della tradizione*, Interlinea, Novara 2005.

E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. ZAMPA, Mondadori, Milano 1984.

E. MONTALE, *Diario postumo: 66 poesie e altre*; a cura di A. CIMA; prefazione di A. MARCHESE; testo e apparato critico di R. BETTARINI, Mondadori, Milano 1996.

E. MONTALE, *Variazioni*, «Corriere della Sera», 19 ottobre 1969.

F. MORATO, *Ricardo Reis e a disciplina do verso*, in «Revista Desassossego: periódico do programa de pós-graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo» n. 7, 2012.

G. NENCIONI, *Sulla lingua poetica di Giosue Carducci*, in «Rivista di letteratura italiana», maggio-agosto 1987.

M. H. NERY GARCEZ, *O tabuleiro antigo: uma leitura do heterônimo Ricardo Reis*, EDUSP, São Paulo 1990.

M. ONOFRI, *Quando la poesia è un'eco dei rumori del tempo*, in «l'Unità», 24 maggio 1999.

H. OSAKABE, *Fernando Pessoa, resposta à decadência*, Criar, São Paulo 2002.

G. PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci primavere elleniche*, «Studi di filologia italiana», XXXII, 1974.

G. A. PAPINI, *Formazione del Carducci 'barbaro'*, in «Convivium», XXXVI, 1968.

G. PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci primavere elleniche*, in «Studi di filologia italiana», XXXII, 1974.

G. PASCOLI, *Poesie latine*, a cura di M. VALGIMIGLI, Mondadori, Milano 1960.

E. PASQUINI, *Diario del convegno*, in V. RODA e E. PASQUINI (a cura di), *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, Atti del Convegno di Bologna 23-26 maggio 2007, BUP, Bologna 2009.

S. PAVARINI, *Carducci*, Palumbo, Palermo 2003.

T. PAVEL, *Fictional Worlds*, Harvard College, 1986; trad. it. *Mondi di invenzione*, Einaudi, Torino 1992.

F. PELLEGRINI, E. TARANTINO, *Il romanzo contemporaneo, voci italiane*, Troubador publishing, Leicester 2006.

L. PERRONE-MOISES, *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*, Martins Fontes, São Paulo 1982.

G. PETRONIO, “*Oh quei fanali...*”. *Variazioni critiche su un tema di Carducci*, in AA.VV., *Saggi di letteratura italiana in onore di Gaetano Trombatore*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1973.

A. PIROMALLI, *Introduzione a Carducci*, Laterza, Bari 1988.

A. PIVA, *Alla ricerca del maestro, occasioni di pedagogia e letteratura*, Osanna, Venosa 2010.

M. PRAZ, *Il "Classicismo" di Giosue Carducci*, in «Gusto neoclassico», Rizzoli, Milano 1974.

M. I. RAMALHO SOUSA SANTO, *Atlantic Poets: Fernando Pessoa's Turn in Anglo-American Modernism*, University Press of New England, One Court St., Lebanon, NH 2003.

G. ROANI, *Saramago e a escrita do tempo de Ricardo Reis*, Editora Scortecci, São Paulo 2006.

A. ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*, Gallimard, Paris 1963; trad. it. *Il Nouveau Roman*, Sugar, Milano 1965.

V. RODA, "Va l'empio mostro": note su un tema carducciano, in E. PASQUINI, V. RODA, *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, Atti del Convegno di Bologna 23-26 maggio 2007, BUP, Bologna 2009.

C. RODRIGUES, *Análise do poema "Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio"*, Colégio de São Gonçalo, São Paulo 2008.

M. ROMOLINI, *I notturni della coscienza: il montalismo degli angeli neri*, in *I Notturmi di A. Tabucchi*, Atti di seminario, Firenze 12-13 maggio 2008.

M. ROMOLINI, *Commento a “La bufera e altro” di Montale*, Firenze University Press, Firenze 2012.

L. RUSSO, *Carducci senza retorica*, Laterza, Bari 1970.

U. SABA, *A mia moglie, Il Canzoniere*, Einaudi, Torino 2014.

M. SACCENTI, *La poesia delle rovine*, in AA.VV., *Carducci e Roma, Atti del convegno*, Roma 18-19 novembre 1999, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma 2001.

N. G. SALDÍVAR, *Por una ética de la mirada (La novela oblicua de José Saramago)*, Universidad autónoma de Coahuila, Saltillo 2010.

E. SALIBRA, *Ragioni metriche delle ‘Odi barbare’*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», x 2007.

S. SANTUCCI, *Lettere inedite di Carolina Cristofori Piva a Giosue Carducci*, in «Archivio del Nuovo», 10-11, 2002.

M. SAPONARO, *Carducci, con 23 ritratti e due lettere autografe*, Garzanti, Milano 1944.

A. SCHWARTZ, A. PÉCORÀ, *O abismo invertido: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago*, Editora Globo, Porto Alegre 2004.

C. SEGRE, *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino 1974.

M. A. SEIXO, *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*, Imprensa nacional/Casa da Moeda, Lisboa 1999.

L. SERIANNI, “Carducci, “*Odi barbare*”, XXIX. *Qualche nota stilistica*, in *L’Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Le Lettere, Firenze 2002.

G. SICA, *Su Pietro Tripodo*, «La Stampa», 12 febbraio 1998.

G. SICA, *Sia dato credito all’invisibile. Prose e saggi*, Marsilio, Venezia 2000.

G. SICA, *Campo di battaglia*. Introduzione a F. GIACOMOZZI, *Campo di battaglia. Poeti a Roma negli anni Ottanta*, Castelvechi, Roma 2005.

G. SICA, *Le lacrime delle cose*, Moretti & Vitali, Bergamo 2009.

G. SICA, *Scrivere in versi. Metrica e Poesia*, III edizione, Il Saggiatore, Milano 2011.

G. SICARI, *La legge e l’estasi*, I quaderni del battello ebbro, Bologna 1990.

G. SICARI, *Poesie 1984-2003*, Empirìa, Roma 2006.

G.B. SQUAROTTI, *Le Primavere elleniche*, «Per Leggere», Vol. 7, n. 13, 2007.

A. STARA, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze 2004.

L. STEGNANO PICCHIO, *José Saramago: istantanee per un ritratto*, Passigli, Firenze 2000.

L. STEGNANO PICCHIO, *Saramago: viaggia su una zattera di pietra la nostra identità*, in «Tuttolibri-La Stampa», Torino 26/11/1988.

M. STERPOS, *Il punto su 'Rime nuove'*, in V. RODA e E. PASQUINI (a cura di), *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, Atti del Convegno di Bologna 23-26 maggio 2007, BUP, Bologna 2009.

J. STURROCK, *The Oxford Guide to Contemporary World Literature*, Oxford Paperbacks, Oxford 1996.

T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, «Temps du discours» Seuil, Paris 1972.

T. TODOROV, *Les catégories du récit littéraires*, «Communications», n. 8, 1966.

G. TOFFANIN, *Carducci – Poeta dell'Ottocento*, Libreria Scientifica Ed., Napoli 1950.

B. TOMAŠEVSKIJ, *La costruzione dell'intreccio* (1925), in *I formalisti russi*, a cura di T. TODOROV, Einaudi, Torino 1968.

A. TRAINA in Q. O. FLACCO, *Odi ed Epodi*, Bur, Milano 2013.

G. TRECCANI, *Vocabolario della lingua italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani, vol. III, tomo 2, PE-R, Roma 1991.

P. P. TROMPEO, *Carducci e Baudelaire*, in Id., *Carducci e D'Annunzio*, Tumminelli, Roma 1943.

P. VALERY, *Oeuvres*, II, Gallimard, Paris 1960.

L. VASCONCELLOS, *Ricardo Reis, poeta engajado*, in «Revista Eletrônica, Literatura e Autoritarismo», Dossiê n. 12, novembre 2012.

S. VENTURA, *A intertextualidade como elemento de base construtiva em O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago*, in «Dossiê: Saramago». Nau Literária. V. 02 n.02, UFRGS, Porto Alegre 2006.

L. P. WILKINSON, *Horace and his lyric poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 1968.

L. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford, 1953; trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967.

A. ZOTTOLI, *Dal Boiardo all'Ariosto*, Carabba, Lanciano 1935.

Sitografia

A. ANTONELLI, R. PEDRINI, *Elementare Watson: scoperta la «pazza lettera» del 1877 e svelato il mistero del carteggio Piva-Carducci*,
https://www.academia.edu/9656244/Elementare_Watson_scoperta_la_pazza_lettera_del_1877_e_svelato_il_mistero_del_carteggio_Piva-Carducci.

<http://arquivopessoa.net/textos/4020>.

<http://cittadegliarchivi.it/pages/getDetail/idIUnit:1/archCode:ST0105>.

G. LINGUAGLOSSA, *La poesia significazionista di Giovanna Sicari*,
<https://www.lapresenzadierato.wordpress.com>.

T. TARQUINI, *Pietro Tripodo. La critica oltre gli amici*,
<https://www.nazioneindiana.com/2014/10/15/pietro-tripodo-la-critica-oltre-gli-amici/>.