“I was a poet animated by philosophy”: Fernando Pessoa, ambiguità della poetica

Autor(es): Petrelli, Micla

Publicado por: Imprensa da Universidade de Coimbra

URL persistente: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/42696>

DOI: DOI:https://doi.org/10.14195/0870-8584_1_12

Accessed : 26-Apr-2023 12:35:39

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.

Estudos Italianos em Portugal

Instituto
Italiano
de Cultura
em Portugal

Nova Série

Nº 1

2006

protagonista, “entra nel bagno. Lavabo, rubinetto. Apre, fa scorrere l’acqua, prende un bicchiere e lo riempie. Poi ci vuota la fialetta... poi, brindando a se stessa nello specchio, beve. Poi guarda atterrita i suoi occhi nello specchio.

Poi si distende sul letto. E la scena si chiude”.

“I WAS A POET ANIMATED BY PHILOSOPHY”.
FERNANDO PESSOA, AMBIGUITÀ DELLA
POETICA

MICLA PETRELLI

1. SI HA L’IMPRESSIONE DI STAR TRADENDO un testamento ogni qual volta si accede all’insieme degli scritti che potremmo definire la prosa delle idee di Fernando Pessoa, insieme così disperso (le pagine, *le idee*) eppure sempre raccolto (un baule, *un’opera*), poiché già alla semplice lettura dei frammenti, dei segmenti di prosa critica, dei saggi quasi compiuti (o appena iniziati) di cui quell’insieme è sostanzialmente costituito, si insinua la tentazione di ricondurre la molteplicità e la diversità delle idee ad un centro, di cercare un sistema (interno all’autore, e magari anche a lui esterno) a cui riferirle. Si è tentati, insomma, di riversare quelle idee in un’opera, un’opera che si suppone sostenuta dalle istanze di continuità e completezza di *un pensiero*. Quando poi quegli scritti vanno all’incontro con un oggetto ben preciso, l’arte, la letteratura, la poesia, ovvero con le condizioni d’esistenza del proprio stesso linguaggio di poeta, allora scopriamo che centro, sistema e pensiero sono familiari al mondo di Pessoa come sanno esserlo una cifra, il proprio nome, la memoria o il sogno della persona. Scopriamo che non è una filosofia dell’identità, quella filosofia che promuove la coincidenza dell’ “ordine delle idee”, dei concetti, con l’ “ordine delle cose”, con l’esistenza, a poter rendere conto dei movimenti asistematici della sua scrittura. Scoprire ciò, fa sì che quella relazione straniata e alterizzante con le cose e con il proprio

modo di dire "io sono", "io penso", relazione che permea l'intero suo mondo poetico, la si veda agire per vie diverse anche il livello della riflessione, investire pure il piano obliquo della scrittura pensante¹. Se si è disposti poi a riconoscere che il valore dell'attività critica dell'artista risiede nel fatto che il suo oggetto è la sua stessa realtà, essendo la sua realtà il linguaggio, allora ci si dovrà mettere sulle tracce proprio delle "vie diverse" attraverso le quali quella relazione tende a stabilirsi.

Certo si può tradire un testamento, come ci ha mostrato Kundera, in altri modi, in altri climi e latitudini. I casi di Kafka, Stravinskij, Janaek, Gombrowicz, testimoniano come la vera "solitudine estetica" nella quale hanno vissuto è quella "particolare forma di solitudine a cui molti sono stati condannati da coloro che ne hanno tradito il testamento"². Le condizioni dell'espatrio hanno contribuito, poi, in diversi casi, ad aggravare gli effetti di distorsione di molte interpretazioni delle loro opere, interpretazioni in genere condotte sullo sfondo della tradizione della nazione d'origine. Scrive Kundera:

espatriare è difficile anche dal punto di vista puramente personale. Si pensa sempre al dolore della nostalgia; ma ancora più gravoso è il dolore dell'alienazione. La parola tedesca *Entfremdung* esprime meglio ciò che intendo: il processo attraverso

il quale ciò che ci è familiare ci è diventato estraneo. L'*Entfremdung* non si subisce nei confronti del paese in cui si espatria: in questo caso il processo è inverso, quel che ci era estraneo ci diventa un po' alla volta familiare e caro. [...] Solo il ritorno al paese natale dopo una lunga assenza può mettere a nudo la sostanziale estraneità del mondo e dell'esistenza.³

Ecco che il più delle volte è il bisogno di sottrarre il poeta alla solitudine estetica in cui conduce la propria esistenza a spingere verso letture che finiscono con il condannare all'esilio – gli esili in patria – anziché allargare gli spazi entro i quali rendere visibili ascendenze e straordinarie intuizioni, relazioni altrimenti non percepibili, intrattenute nel silenzio (Pessoa e Kafka), talvolta nel reciproco disconoscimento (Pessoa e Eliot). Perché vi sono esili che si subiscono e non sono reversibili, vere estromissioni definitive, ed altri nei quali ci si costruisce casa, lingua, memoria, una maniera di renderci raggiungibili dal nostro stesso pensiero, seppur attraverso *detours*, percorsi discontinui, fratture e negazioni (Pessoa, portoghese naturalizzato, plurilingue, e insieme fervidamente nazionalista). Se è vero, come sosteneva Nietzsche, che "un pensiero viene quando vuole 'lui', e non quando voglio 'io', e quindi dire che il soggetto 'io' è la determinazione del verbo 'penso' significa affermare il falso"; così che è lecito immaginare che un pensiero possa provenire "dal di fuori, dall'alto o dal basso, come gli eventi e i fulmini che gli sono destinati", secondo tempi e andamenti che è lui a decidere⁴. Ma nel viaggiare con a carico una precisa intenzione e lungo una direzione lineare ben definita – nascerebbe da un simile percorso l'oggettività della descrizione scientifica – può accadere che il pensiero, al momento dell'incontro con il suo soggetto, si veda da questi

¹ "De quem é o olhar / Que espreita por meus olhos? / Quando penso que vejo, / Quem continua vendo / Enquanto estou pensando? /", F. Pessoa *Episódios*, *A Múmia* (s.d.), in *Obra Poética*, p. 132. "Longe de mim em mim existo / À parte de quem sou, / A sombra e o movimento em que consisto", F. Pessoa, *Poesias coligadas* (1920), in *Ivi*, p. 494; "O que eu era outrora já não se lembra de quem sou", F. Pessoa, *O Marinheiro*, in *Ivi*, p. 444. Citiamo questi versi di Fernando Pessoa ortonimo solo a titolo di esempio. La sua scrittura poetica è infatti estesamente connotata da soluzioni ossimoriche e inversioni paradossali dei tempi verbali di questo tenore. Sul processo di costruzione poetica in Pessoa si veda: S. Peloso, *Dal Paulismo all'Estetica non-aristotelica*, pp. 53-69.

² M. Kundera, *I testamenti traditi*, p. 100.

³ *Ivi*, p. 98.

⁴ *Ivi*, p. 153.

costretto a deviare la traiettoria e a differire sempre la meta; a meno che non accetti di vivere non presso una sicura identità bensì in quell'ambiguità che rende capaci di fare degli intervalli cose e del movimento la dimora. Questa la condizione di vita del pensiero, e in particolare della riflessione sull'arte, del poeta filosofo e *écrivain* novecentesco, prese le distanze dallo spirito di sistema scientifico e positivistico.

Ed è con questa consapevolezza che conviene accedere agli scritti pessoani di estetica, teoria e critica letteraria, scritti che ci sono pervenuti, per lo più inediti, in una asistemica forma frammentaria, quasi saggistica, ma di un saggismo *sui generis*. Per poter avviare una indagine sul Pessoa critico e teorico, semplicemente sul Pessoa colto in esplicita, anche indisciplinata, riflessione sulle questioni estetiche con più insistenza ricorrenti, senza trascurare quei luoghi in cui il suo pensiero si sospende o si arresta, nello smarrire la sua prima intenzione si impone lucido, irriducibile, quando non va costruendo impalcature d'acciaio intorno al proprio essere esitante e dubbioso. Come la forma con la quale un pensiero si organizza non resti estranea all'andamento della sua stessa sostanza, ché la sostanza di un pensiero, anche quando questi ambisce alle ragioni del sistema, è sempre suscettibile ai movimenti e alle sollecitazioni profonde della forma alla quale si affida, è apparso chiaro già da tempo, da quando ci si è interrogati sulla possibilità di scindere il pensiero di Nietzsche dalla prosa di Nietzsche, separando densità di pensiero e capacità di senso dalla sua scrittura aforistica⁵. Ora, a noi pare che solo se condotta su tali presupposti,

⁵ *Ivi*, p. 177. "Con il suo rifiuto del sistema Nietzsche trasforma profondamente la maniera di far filosofia: il suo pensiero, per usare le parole di Hannah Arendt, è un *pensiero sperimentale*. Il suo impulso è quello di sgretolare gli stereotipi, di minare i sistemi comunemente accettati, di aprire breccie per avventurarsi nell'ignoto; il filosofo del futuro sarà uno *sperimentatore*, afferma Nietzsche, e si sentirà libero di seguire orientamenti diversi ed eventualmente contrastanti".

ogni operazione di riagggregazione di scritti pessoani in un *corpus* può salvaguardarci dal rischio di falsificare eccessivamente la loro natura; per non tradire il testamento che Pessoa ci ha lasciato quando, in mancanza di letteratura, ha pensato di "converter-se, ele só, em uma literatura"⁶.

2. Ciò che ha immediatamente colpito l'attenzione dei primi curatori dell'opera di Pessoa è la sproporzione, quanto ad estensione e valore, tra l'opera poetica e l'opera in prosa. Dinnanzi all'altezza delle prove poetiche, per le quali è comunque rinvenibile un piano di organizzazione e raccolta delle stesse a cui lo stesso Pessoa in più occasioni aveva atteso, la prosa che conosciamo soprattutto attraverso le *Páginas de Doutrina Estética*, le *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* e le *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, si presenta estensivamente nella forma del frammento, della pagina occasionale. Quasi l'interesse dell'autore si fosse volto, rispetto a questa esperienza di scrittura riflessiva, esclusivamente alla produzione, alla registrazione del proprio pensiero tramite l'annotazione fortuita, alla continua sperimentazione fine a se stessa del discorso teorico, piuttosto che alla stesura di testi compiuti da destinare a un pubblico di lettori. Scritti nei quali, se si escludono alcune eccezioni (ad esempio l'artificio della propaganda-manifesto dell'*Ultimatum* o la densa prosa parascientifica degli *Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica*), il pensiero assume una forma "delirantemente speculativa o brillantemente paradossale, ma sempre in un certo modo occasionale e inconvertibile nella moneta d'oro dell'universalità"⁷.

Gli scritti in prosa inediti, ma da Pessoa costantemente messi da parte e conservati insieme a liste dei libri letti, scarsa-

⁶ F. Pessoa, *Aspectos*, in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 98: "Com uma tal falta de literatura como há hoje, que pode um homem de génio fazer senão converter-se, ele só, em uma literatura?"

⁷ G. R. Lind, *O relativismo criador de Fernando Pessoa*, *Introdução* in F. Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. IX.

bocchi, oroscopi, progetti, accenni di saggi, costituiscono proprio per questa (significativa) estensione e per questo (non valutabile) valore un angolo di osservazione privilegiato sul laboratorio della sua scrittura. Senza trascurare che, in una simile condizione, diventa per noi difficile stabilire una volta per tutte *quale* scrittura assuma il ruolo di lavoro preparatorio, progetto teorico, tentativo, abbozzo, quale scrittura preceda o segua la poesia o semplicemente le si approssimi, e in quale scrittura si renda isolabile e riconoscibile invece la cosiddetta poesia. E' che l'orografia della pagina pessoana – per il momento conviene parlare di “pagina” e sospendere l'intervento di altre categorie più specifiche di genere o forma – ha un profilo mosso, i suoi confini non sono tracciabili con precisione, sì ch, in certi momenti, una chiara delimitazione delle competenze (ci che in essa *proviene dalla poetica* e ci che *va verso la poesia*) risulta davvero indecidibile⁸. Se a questo si aggiunge che, proprio quegli scritti che parlano il linguaggio del pensiero pragmatico tendono ad orientarsi ad una idea di poesia che non coincide, anzi, il pi delle volte diverge, dagli esiti della sua stessa invenzione poetica, che in sostanza la poetica non necessariamente si fa “sforzo intenzionato *verso la poesia*”⁹, ma piuttosto si rende rispetto ad essa autonoma e *altra*, ecco che, quando riferite a Pessoa, le definizioni di poesia e filosofia, scrittura e pensiero, si rimettono al gioco mobile e controverso delle loro relazioni. Per cui la dichiarazione contenuta in una pagina probabilmente del 1910: “I was a poet animated by

philosophy, not a philosopher with poetic faculties”¹⁰, affiancata alla professione di “oggettivismo assoluto” a cui l'arte deve rispondere (il fine dell'arte creare un tutto oggettivo, intellettualizzare le sensazioni), ci riconduce ad una idea della poesia che nulla ha da invidiare alla filosofia, che non riconosce ad essa nessuna speciale prerogativa sul piano dell'apprensione della vera forma delle cose, ma anche ad una idea della filosofia come vocazione della poesia, sua destinazione:

For poetry is astonishment, admiration, as of a being fallen from the skies taking full consciousness of his fall, astonished about things. As of one who knew things in their souls, striving to remember this knowledge, remembering that it was not thus he knew them, not under these form and these conditions, but remembering nothing more.¹¹

Poesia animata dalla filosofia era anche quella che Eliot vedeva pienamente realizzata nella *Commedia* dantesca, dove “la filosofia essenziale alla struttura della poesia e [...] la struttura essenziale alla bellezza poetica delle parti”, poich “il poeta pu trattare concetti filosofici, non come materia di discussione, ma come materia di visione, [...] non come teoria [...] o come suo commento o riflessione, ma in termini di cosa percepita”¹². Ora, l'oggettivismo estetico professato da Eliot e praticato, secondo Anceschi, nel senso

⁸ Sulle relazioni tra poetica e poesia in Pessoa cf. M. Petrelli, *Scritture dell'intenzione*, in *Disconoscimenti. Poetica e invenzione di Fernando Pessoa*.

⁹ L. Anceschi, *Delle poetiche*, in *Progetto di una sistematica dell'arte*, pp. 46-47. A proposito delle relazioni poetica-poesia osserva Anceschi come “La formazione dei principi della poetica accompagni nel modo pi attento lo svolgimento delle forme e, viceversa, il movimento delle forme condizioni il chiarimento e lo sviluppo di quei principi come tali”.

¹⁰ F. Pessoa, *Notas autobiogrficas e de autognose*, in *Pginas ntimas e de Auto-Interpretao*, p. 13.

¹¹ *Ivi*, p. 14. “Perch la poesia meraviglia, stupore, come se un essere cadesse dai cieli pienamente cosciente della sua caduta, attonito delle cose. Come se uno conoscesse l'anima delle cose, e si sforzasse di recuperare questa sua conoscenza, ricordandosi che non era cos che lui le conosceva, non con queste forme e in queste condizioni, ma non ricordandosi di null'altro.”, in F. Pessoa, *Una sola moltitudine*, vol. I, p. 65.

¹² T. S. Eliot, *Dante* (1920), in *Opere 1904-1939*, pp. 417 e 425.

“della rivalutazione dell’esatto peso logico della parola (che) non rischia mai di ridursi alla miseria geometrica e astratta del *termine*”, approda agli esiti di una parola intelligente e sensibile, solida, nitida, ma che non rinuncia mai a sostanzarsi nella intensità dell’impressione¹³. E se tale interesse alle strutture “visive” della poesia, forma di conoscenza che a questo punto non è più, non solo, filosofia, può condurre ad una “evasione dalla personalità”, se dunque l’immaginazione oggettiva per Eliot riesce a realizzarsi, è perché l’impalcatura intellettuale che sostiene la poesia ha già trovato la sua piena stabilità, è stata del tutto assorbita: l’idea filosofica ha “raggiunto il punto del generale e immediato consenso, è diventata quasi una modificazione fisica”¹⁴. Una volta accettata, condivisa, non più, in un certo senso, discutibile, solo allora quella idea è pronta per incominciare una vita poetica che nel dettato eliotiano sarà volta a ricercare la differenza nella permanenza, la frammentazione – il presente dell’opera nell’indeterminatezza del tempo –.

In questo orizzonte poetico il valore di emergenza del frammento in quanto segno, prodotto di una decostruzione, in Eliot varrà a conferire un profilo ben circoscritto e preciso ad immagini di crisi e sgretolamento (“Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine”)¹⁵. La stessa sostanza del linguaggio eliotiano sta per l’appunto nell’uso poetico dei frammenti quali figure pronte a richiamare un “ordine” che agisce sottotraccia, figure isolate, ma non inerti, quanto basta perché con loro si riattivi (non si recuperi nostalgicamente) e ogni volta si presentifichi un disegno unitario che è dato come preesistente (“il momento presente del passato”). Tradizione e senso storico esercitano dunque qui la funzione di

tessuto connettivo di ogni contraddizione, forma della memoria dello “spirito dell’Europa” rispetto al quale lo “spirito individuale” trova una sua ragione d’essere quando riversa la propria originale energia nella consapevolezza di appartenere ad una tradizione.

A questa trama di problemi partecipa il Pessoa degli scritti di estetica. Certo nella misura di un dibattito indiretto, tutto solitario e più appartato, rispetto quanto meno allo scenario europeo degli interventi eliotiani, ma non privo della intuizione che sa captare l’urgenza e la complessità delle questioni di quello stesso Novecento. Il poeta animato dalla filosofia si ritrova, nel suo caso, a dover fare innanzitutto del frammento la condizione esclusiva, in quanto l’unica che gli appaia disponibile e praticabile, di movimento del pensiero in riflessione, e del dialogo la dimensione di vita delle teorie; così come la sua poesia, di ritorno, sente di non poter rinviare a nessun “ordine” che le preesista, “di non ricordarsi di null’altro” (“but remembering nothing more”), di nessuna altra forma di conoscenza. La dimensione intellettuale del pensiero pessoano, lungi infatti dall’essersi stabilmente assorbita e acquetata, riconosciuta nello spirito dell’Europa o nello spirito del suo paese, appare impegnata ad inventarsi tradizione (letterature) e compagni spirituali (stili e linguaggi), a costruire per frammenti anziché decostruire insieme. La sua “filosofia”, in sostanza, non ha da offrire *struttura* alla “poesia” (poesia a suo modo non meno “oggettiva”, non meno “visiva” della filosofia) che non sia la struttura di una relazione metaforica mai completamente realizzata, mai sopita, come di un dibattito perennemente in corso. Quindi i punti di inevitabile divergenza da Eliot, oltre alle assonanze, alle risposte a comuni sollecitazioni e pressioni, pur da angoli d’osservazione e di vita attiva assai differenti.

Certo la dichiarazione di incompatibilità tra filosofia e poesia fatta da Paul Valéry (“La philosophie, et même la morale tendirent à fuir les oeuvres pour se placer dans les

¹³ L. Anceschi, *Primo tempo estetico di Eliot*, in T. S. Eliot, *Il bosco sacro*.

¹⁴ T. S. Eliot, *op. cit.*, p. 419. Qui le ragioni della distanza tra la poesia filosofica di Dante e quella di Lucrezio: “Dante si giovò di una mitologia e di una teologia assai più pienamente assorbite nelle vita di quelle di Lucrezio.”

¹⁵ T. S. Eliot, *La terra desolata*, in *op. cit.*, p. 617.

réflexions qui les précèdent... Parler aujourd'hui de poésie philosophique [...] c'est naïvement confondre des conditions et des applications de l'esprit incompatibles entre elles. N'est-ce pas oublier que le but de celui qui spéculé est de fixer ou de créer une notion – c'est-à-dire un pouvoir et un instrument de pouvoir, cependant que le poète moderne essaie de produire en nous un état et de porter cet état exceptionnel au point d'une jouissance parfaite [...]”¹⁶), dichiarazione alla quale Eliot aveva reagito con gli argomenti a cui si è fatto cenno, sospinge al contrario il Pessoa “poeta animato dalla filosofia” verso quella “postmodernità” letteraria la cui paternità è stata attribuita per alcuni versi allo stesso Eliot. La singolare maniera con la quale in Pessoa si realizza la congiunzione poesia-filosofia, nel superamento sia di una idea di filosofia produttrice di nozioni-strumenti di potere che di una poesia dispensatrice di stati eccezionali, va sempre osservata nei termini di una relazione incrociata immagine-pensiero. Relazione in cui al visibile (poetico) viene resa la struttura di significazione astratta e logica, o almeno tale si vorrebbe che apparisse, della parola (filosofica), mentre la parola impiegata nell'argomentazione e nella deduzione, in questa particolare accezione del dire filosofico, si fa discorso vulnerabile, facile ad incrinarsi e frantumarsi sotto la pressione di divergenti spinte identitarie. Perché, per un verso è proprio sulla possibilità che un “io” forte e determinante venga identificato, grazie alla copertura offerta dall'anonimato del discorso descrittivo, che si sostiene ogni enunciato impersonale che ambisca allo statuto dell'oggettività, alla neutralità dell'elenco (“A arte compõe-se de 3 elementos...”, “O fim da arte é...”, “Suponha-se um poema, que penso em escrever...”). Per l'altro

verso, quello stesso discorso non è mai al riparo dalle spinte di intensità uguale e direzione contraria – verso l'identità e verso la sua disgregazione – che presiedono alla formazione dell'immagine poetica, una immagine che agglutina senso per via di rovesciamenti e negazioni. E' qui, in questo punto di intersezione, la vera dimensione della *poiesis* pessoana.

Ora, l'essere, in questi termini, poeta animato dalla filosofia, non solo disegna un percorso invertito rispetto a chi, come il Benjamin di Hannah Arendt, “pensava poeticamente, ma non era né un poeta né un filosofo”¹⁷. Se a Benjamin l'alleanza tra il “fenomeno originario”, l'esperienza, e l'idea, la parola interpretante, appare trasponibile nell'immediatezza e nell'evidenza della metafora – “perciò la metafora doveva essere per lui il più grande e misterioso dono del linguaggio poiché nella «trasposizione» permette di rendere sensibile l'invisibile”¹⁸ –, in Pessoa è proprio quel circuito metaforico a venire intaccato e stravolto. E, insieme ad esso, a venire annientata è la possibilità che la citazione, il frammento, divengano, come in Benjamin, le forme linguistiche per mezzo delle quali confrontarsi con il passato ed intercettare quegli oggetti che la rottura della tradizione ha depositato sul fondo: “il mucchio di rovine del passato”, tutto ciò che non è stato tramandato¹⁹. La metafora che sa rendere, nella sintesi dell'immagine, evidente, visibile un significato, un concetto, non può soccorrere colui per il quale sembra essersi incrinata persino la possibilità che sia un'associazione “lontana e giusta” delle idee a creare l'immagine poetica, e che con il risultato ottenuto si possa controllare “immediatamente la giustezza dell'associazione”,

¹⁶ La citazione del passo di Valéry, tratta da una nota critica comparsa su *Athenaeum* del 23 luglio 1920, è così riportata da Eliot nel suo saggio su Dante del 1920. T. S. Eliot, *Dante* (1920), in *op. cit.*, p. 416.

¹⁷ H. Arendt, *Walter Benjamin: l'omino gobbo e il pescatore di perle*, in *Il futuro alle spalle*, p. 46.

¹⁸ *Ivi*, p. 92.

¹⁹ *Ivi*, p. 93.

come prescriveva Pierre Reverdy²⁰. Perché intanto “il risultato ottenuto” (l’immagine), in Pessoa, non è più riconducibile o anche solo riferibile all’idea originaria, insomma non ha nulla a che vedere con il sistema dei precetti e dei valori, con la poetica che a quella “associazione lontana e giusta” aveva fornito i principi di realizzazione. Perché il “fenomeno originario”, il nome proprio²¹, l’identità convinta delle cose e dei discorsi, nella loro immediata visibilità, a lui appaiono sfuggenti e irrecuperabili. I “frammenti di pensiero” che in Benjamin, secondo la Arendt, assumono la natura di “formazioni cristalline”, perle tra rovine che non comunicano più con il passato e con le sue intenzioni ma che consentono di pensarlo poeticamente, vengono semmai da Pessoa impiegati come materia prima per la costruzione di discorsi che rendano la poesia pensabile. E quale miglior modo di rendere la poesia pensabile, di piegare i margini della sua capa-

²⁰ P. Reverdy, *L’image* (1918), in *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l’art et la poésie* (1917-1926), p. 73. “L’immagine è una creazione pura dello spirito. Non può nascere da un paragone ma dall’accostamento di due realtà più o meno distanziate. / Più saranno lontani e giusti i rapporti delle due realtà accostate, più l’immagine sarà forte – più avrà potenza emotiva e realtà poetica. / Due realtà che non hanno rapporto alcuno non possono utilmente accostarsi. Non c’è creazione di immagine. / Due realtà contrarie non si accostano. Si oppongono. / Da questa opposizione raramente si ottiene una forza. / Un’immagine non è forte perché è *brutale* o *fantastica* – ma perché l’associazione delle idee è lontana e giusta. / Il risultato ottenuto controlla immediatamente la giustezza dell’associazione” (Traduzione nostra).

²¹ E’ vero che “Pessoa” vuol dire “persona” e che, stando a Cassirer, “Che il nome e l’essenza siano tra loro in una connessione intrinsecamente necessaria, e che il nome non soltanto designi l’essenza ma che esso sia l’essenza medesima, e che la forza dell’essenza medesima sia racchiusa in esso, tutto ciò rientra nei presupposti fondamentali della stessa intuizione mitica” (E. Cassirer, *Linguaggio e mito*, p. 11). Ma è anche vero che tutta la scrittura pessoana sembra essere impegnata ad infrangere proprio questa “connessione intrinsecamente necessaria” tra nome ed essenza, a distorcere l’identità latente tra nome e cosa, sorprendendo chiunque da essa si attendesse comportamenti prevedibili del linguaggio.

cità di amplificazione del sensibile, se non consegnando il pensiero a rigide enunciazioni teoriche, schegge di teorie che della poesia eludano i comportamenti e neutralizzino l’espansione del senso, avversino le inclinazioni e calcifichino i movimenti?

Ma se è vero che lo scrivere per frammenti, proprio perché esibisce il singolo gesto di scrittura, consente al lettore di introdursi nella segretezza del mondo poetico di un autore passando attraverso le sue fenditure, i suoi vuoti, allora il disorientamento iniziale dinanzi alla molteplicità irrelata con la quale il pensiero pessoano si annuncia può essere subito convertito in occasione per avvicinare una pagina sapendola sempre in presenza di un’altra pagina. Anche quando queste provengono da zone diverse del pensiero, o appaiono emanazioni di sistemi teorici inconciliabili, anche quando sembrano frammenti di un tutto nel quale non si riconoscono. Ecco che allora l’evento di scrittura, proprio in virtù del suo carattere disperso e non unitario, si apre ad una vita di relazioni e di legami che, volta a volta, spostano la linea d’orizzonte delle nostre attese, linea rappresentata dall’idea di totalità di un’opera, di identità di un pensiero, e si rendono disponibili all’imprevisto, alla pluralità di sguardi pur così strutturata alla quale Pessoa sottopone la vita della propria scrittura pensante.

3. Ciò che risulta quando in gioco vi è una scrittura di questo calibro è dunque l’impossibilità di muovere da un testo o da un insieme omogeneo di testi con il proposito di renderli immediatamente disponibili ad una interpretazione coerente e unitaria. Perché la coesione, la continuità di posizioni e visioni nel Pessoa teorico, critico e dottrinario, si rivela presto una ipotesi ingenua e illusoria. Il suo pensiero è, infatti, da un capo all’altro delle forme e dei generi dei discorsi che frequenta, attraversato da ambiguità. Una ambiguità che bisogna imparare a considerare nutrimento della fertile pluralità e molteplicità del suo pensare, cifra della sua

riflessione così come della sua invenzione in poesia. Limitarsi a rilevare la natura contraddittoria di una situazione nella quale spesso un argomento appare piegato dall'autore ora alle esigenze di una tesi ora a quelle della tesi contraria, piuttosto che alle diverse sfumature della stessa, non porta che a congetturare sull'insolvibilità di una poetica. Valga l'esempio della dottrina neopagana e "anticristista", nucleo ideologico intorno a cui ruotano tutti gli scritti di carattere sociologico o politico di Pessoa ortonimo e dei suoi eteronimi, a testimoniare come da posizioni e indoli differenti sorgano declinazioni varie e diversamente emendate dell'idea centrale della restaurazione di una civiltà del paganesimo²². Idea per la quale con difficoltà riusciamo a individuare le fonti e le radici nel pensiero pessoano e a cui alla fine esitiamo anche ad attribuire un valore effettivo di programma d'azione concretamente realizzabile o possibile guida per una riforma dell'Umanità.

Così, la pluralità dei punti di vista corre di pari passo con la moltiplicazione degli eteronimi, mentre all'interno di ciascuno di essi maturano le occasioni per sfasature e incongruenze clamorose (sembra che il più incalzato da simili fenomeni sia Álvaro de Campos).²³ Si generano voci dialoganti, dibattiti e stili, una vera e propria drammatizzazione dello spazio ermeneutico che si produce attraverso una dia-

²² Si va dalla posizione ortodossa del maestro Alberto Caeiro e del dottrinario António Mora, fautori di una ricostruzione "totale" del paganesimo contro un cristianesimo prodotto della decadenza romana, al punto di vista del Fernando Pessoa ortonimo, per il quale, dinanzi all'instirpabilità della sensibilità moderna, risultato della religione cristiana, non resta che da affidare al paganesimo, base eterna della nostra civiltà, il ruolo di disciplinatore delle emozioni create dal cristianesimo. A ciò, dobbiamo aggiungere la particolare accezione deista del paganesimo del poeta classico Ricardo Reis.

²³ Oltre agli eteronimi maggiori, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, António Mora, al semieteronimo Bernardo Soares, è sorprendentemente alto il numero censito degli autori ai quali Pessoa ha affidato la propria scrittura.

lettica sincerità-fingimento la quale, d'altronde, non agisce solo sul versante poetico ma interessa costitutivamente anche i luoghi della riflessione. Ed è Pessoa stesso, con la sua teoria della creazione poetica, a suggerirci gli strumenti e i criteri per seguire da vicino i procedimenti con i quali questa dialettica si realizza. A partire dalla gradualità con cui per un processo di spersonalizzazione e intellettualizzazione si perviene allo stadio più elevato della poesia, alla poesia drammatica (Shakespeare, Browning), segnata dall'allontanamento dall'immediatezza del sentire, da una uscita progressiva da sé. Per cui, dal sentire si va verso non il non-sentire ma verso il pensare di sentire, si va verso stati d'animo eminentemente poetici in quanto non realmente provati ma compresi, persino immaginativamente vissuti, da personalità fittizie. Più la relazione con ciò che sentiamo si fa indiretta, filtrata, diremmo quasi *impersonalizzata*, più la compromissione con il sensibile evapora, maggiore è la possibilità di riuscire a vivere in prima persona ciò che non si sente. La finzione poetica come sincera e necessaria conquista intellettuale, questa l'origine dell'eteronimia:

Suponhamos, porém, que o poeta, evitando sempre a poesia dramática, externamente tal, avança ainda um passo na escala da despersonalização. Certos estados de alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vivos, tendem a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente (...)²⁴.

Estendendo tale principio generativo oltre i confini dell'invenzione e delle regioni poetiche, il pensiero stesso si eserciterebbe nella sua forma più corretta proprio liberandosi da quell'adesione *sincera* – in realtà profondamente falsificante –

²⁴ F. Pessoa, *Sobre a poesia*, in *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, p. 69.

a se medesimi, sciogliendo il nodo scorsoio che ci tiene avvinti ad una intenzione, ad una volontà, ad uno, e uno solo, orientamento del pensiero che ci detiene in noi stessi. Ma è anche vero che ammettere che il senso ultimo e possibile delle cose sta nel loro non essere sentite significa aprire una lacerazione insanabile tra l'essere e l'intelligenza, fino ad approdare al nulla, all'assurdità del mondo. Al vuoto ontologico e all'irrazionalismo di fondo sul quale Pessoa è intento a costruire teorie, a edificare identità, ad esercitarsi in spiegazioni iperlogiche.

Sappiamo che la vita della mente, vita ritirata dalle apparenze e solitaria, essendo per la Arendt la solitudine lo stato in cui tengo compagnia a me stesso²⁵, se agli inizi gode di uno stato di invisibilità, di silenzio, non tarda a rispondere all'impulso a dare un nome alle cose, a rendere manifeste le attività spirituali attraverso la parola. Vita della mente che per quanto solitaria e silenziosa "non è mai muta né può essere completamente dimentica di se stessa, e ciò a causa della natura riflessa delle sue attività"²⁶. E' così che la parola conducendo, o meglio trasportando i nostri concetti alla prova della realtà attraverso la metafora, annullerebbe quel ritirarsi dal mondo delle apparenze che è la condizione prima delle attività spirituali, per riportarci in presenza del mondo dei sensi, delle relazioni, dunque all'immagine, ai significati. Ecco a quale percorso per Pessoa occorrerebbe imprimere una spinta contraria perché si ottenga arte "oggettiva" e poesia "drammatica", a quale radicale torsione la parola poetica andrebbe sottoposta. Se, ancora dalla Arendt, "dare un nome alle cose, la pura e semplice creazione di parole, è il modo dell'uomo di far proprio e, per così dire, disalienare un

mondo al quale, dopo tutto, ognuno di noi è nato come nuovo venuto e come straniero"²⁷, il progetto estetico pessoano tutto orientato al "pensare di sentire" conduce dritto al programmatico ristabilirsi di un regime di alienazione ed estraneità. E non senza che, nel discorso che enuncia questo programma, il pensiero stesso si irrigidisca, si paralizzi in schemi, i termini si congelino nel rigore esibito del ragionamento mentre proprio quest'ultimo slitta da ogni parte verso sponde contraddittorie e l'io si ritira presso di sé, nell'autonomia di un *experimentum suitatis*²⁸. Un esperimento dell'io con se stessi con il quale ciò che è vita ed esistenza viene ricondotto al dialogo interno della coscienza, e in cui ciò che è nome, parola, viene sottoposto ad una spoliatura del suo apparire sensibile, visibile, univocamente significante.

Con un adeguato "trattamento" delle sensazioni (passando per le fasi che Pessoa chiama della putrefazione, dell'albazione, della rubificazione, per giungere infine alla sublimazione)²⁹, ovvero con quel processo alchemico che porta all'annichilimento della sincerità, si giunge all'espressione poetica. Ma debitamente trasferiti i termini sul piano della costruzione del discorso teorico e della sua articolazione logica interna, si verificherebbe un analogo movimento di relativizzazione delle posizioni anche nell'attività di riflessione. Considerando che questa si affida ad una prosa che ora simula le movenze di certo linguaggio esplicativo pseudoscientifico ora si allenta per farsi vivacemente colloquiale, più immediata e riconciliata.

²⁷ *Ivi*, p. 185.

²⁸ La stessa Arendt evoca l'*experimentum suitatis* del filosofo francescano Pier Giovanni Olivi, attivo nel tredicesimo secolo, per chiarire come l'attività della mente, il pensiero, lungi dall'appagarsi del suo oggetto quale gli viene dato dalla vita o dal mondo, "trascende sempre la mera datità di qualsiasi cosa abbia suscitato la sua attenzione", per portarsi presso di sé "e intrattenere rapporti solo con se stessi". *Ivi*, p. 156.

²⁹ Cfr. F. Pessoa, *Sobre o artista*, in *Páginas de Estética*, pp. 123-124.

²⁵ Cfr. H. Arendt, *Le attività della mente in un mondo di apparenze*, in *La vita della mente*. E' nella desolazione, per Annah Arendt, che "si è altrettanto soli, ma abbandonati non solo dalla compagnia degli uomini, ma anche dalla virtuale compagnia di se stessi" (p. 157).

²⁶ *Ivi*, p. 158.

My writings were none of them finished; new thoughts intruded ever, extraordinary, inexcludable associations of ideas bearing infinity for term. I cannot prevent my thought's hatred of finish; about a single thing ten thousand thoughts, and tenthousand inter-associations of these ten thousand thoughts arise, and I have no will to eliminate or to arrest these, nor to gather them into one central thought, where their unimportant but associated details may be lost. They pass in me; they are not my thoughts, but thoughts that pass through me.³⁰

Una disaffezione da sé, dal sé che rappresenta identità, appartenenza, origine, viene a prospettare così una metologia del pensiero che in realtà non si contenta mai della propria finitezza, degli approdi definitivi, delle esclusioni, che non si barrica nei sistemi. Alla maniera di Montaigne, oscilla interrogante intorno a un io di cui si inseguono tutte le strategie di travestimento, o ancor meglio, di cui si smascherano le maniere in cui si mostra e si offre alla presa del linguaggio della descrizione. Il *proprio* sé, dunque, si fa volta a volta oggetto di riflessione, io narrante, spazio autobiografico, soggetto sperimentale, più vicino quando distanziato, più filosoficamente vero quanto più poeticamente falso³¹. E la misura del saggio breve, non a caso, non quella del discorso filosoficamente impostato, è quella più funzionale

³⁰ F. Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, pp. 16-17. "Ogni mio scritto è rimasto incompiuto; si interponevano sempre nuovi pensieri, straordinarie, imprescindibili associazioni di idee, che avevano come termine l'infinito. Non posso impedire la ripugnanza che i miei pensieri hanno a portare a termine checchessia; una cosa semplice mi suscita diecimila pensieri, e da questi diecimila pensieri sorgono diecimila associazioni; non ho la forza di volontà di eliminarli o di arrestarli, e neppure di riunirli in un solo pensiero centrale, perdendo di vista dettagli senza importanza ad essi associati. Essi mi attraversano; non sono pensieri miei, ma pensieri che passano attraverso di me", in F. Pessoa, *Una sola moltitudine*, vol. I, p. 66.

³¹ Cfr. M. Piazza, *Alle frontiere tra filosofia e letteratura, Montaigne, Maine de Biran, Leopardi, Pessoa, Proust, Derrida*.

a tutto ciò, anche in Pessoa, che aveva intuito fino a che punto l'irrequietudine del soggetto non potesse arrestarsi dinnanzi all'infinità di senso di cui la realtà appare sostanziata. Ed è sempre attraverso le sue possibilità di linguaggio, un linguaggio che sa servire le dinamiche della tensione, dell'interrogazione, del dire e del contraddire in un solo tempo, che si esercita tutta la forza e la libertà creativa del Pessoa pensatore.

Non si può infatti fare a meno di rilevare come, proprio per il suo carattere frammentario, di una frammentarietà che non presuppone alcuna totalità, e provvisorio, la provvisorietà del procedere sperimentante, il pensiero che in lui va articolandosi nella scrittura critica mostri non poche affinità con la "forma" che Adorno aveva riaccreditato al saggio. Il saggio, infatti, "costringe sin dal primo passo a pensare l'*objectum* nella pluridimensionalità che gli è propria, [...] stringendo tanto dappresso l'*hic et nunc* dell'oggetto, sino a che questo si scompone nei vari momenti di cui vive"³²,

Il saggio deve strutturarsi sì da poter all'apparenza interrompersi sempre quando voglia. Pensa in frammenti perché frammentaria è la stessa realtà, trova la propria unità attraverso le fratture, non attraverso il loro appianamento. L'unitarietà dell'ordinamento logico mistifica l'essenza antagonistica della realtà cui fu imposto. La discontinuità è la sostanza stessa del saggio, il suo *objectum* è sempre un conflitto sospeso da una tregua.³³

Fin qui, sembrerebbe che lo stile della prosa pessoana possa essere definito a pieno titolo "saggistico" proprio per il suo rimanere alieno alle ambizioni universalistiche della

³² T. W. Adorno, *Il saggio come forma*, in *Note sulla letteratura. 1943-1961*, p. 19.

³³ *Ivi*, p. 21.

filosofia, (così per Adorno si può dire di Simmel, Lukács, Benjamin, quando affidano "le loro dense e ben ponderate riflessioni [...] al saggio, cioè alla speculazione su oggetti specifici, culturalmente già prefigurati")³⁴. In fondo *Erostratus*, il saggio sulla fama postuma delle opere letterarie, ad esempio, non è altro che un organismo fatto di frammenti ricomposti, ordinabili in una qualche sequenza, non necessariamente logica³⁵, frammenti che, quanto al loro contenuto, a volte si sovrappongono, o si affiancano, l'uno a rettificare, o semplicemente ad aggiungere, non sempre a far evolvere, l'altro. Così come, osservando la cosa dall'altro verso, ogni singolo frammento che vada a integrare o partecipi a un determinato tema, o ad esso sia riconducibile, può esser letto, ciascuno per se stesso, ora come il momento in cui la libera scrittura progetta e accenna a un saggio ma subito si interrompe, ora come il momento in cui a quel progetto rinuncia perché possa venire in un momento successivo riabborato da una simile o diversa prospettiva, in un altro frammento ancora. Questo il tono del "pensare per frammenti" dell'*Erostratus*:

I purpose to examine the problem of celebrity, both occasional and permanent, to investigate in what conditions either sort has happened to men, and to foresee, as far as can be, in what conditions either sort is likely to happen in the future. [...] Celebrity may be of things or of men. [...] Celebrity may be incidental or fundamental [...] Celebrity may be artificial and natural [...] Celebrity may be good or bad [...] Men may be

³⁴ *Ivi*, p. 5.

³⁵ *Erostratus* è costituito di 38 frammenti dattiloscritti senza datazione certa (la data probabile attribuita per alcuni di essi dai curatori è il 1925). Il saggio si presenta nell'edizione portoghese di *Ática* integrato, per l'affinità dei temi trattati, con alcune pagine manoscritte, forse stilate tra il 1915 e il 1917, che portano il titolo di *Impermanence*, in lingua inglese e portoghese, e che sembrano, in realtà, una sorta di redazione sintetica dell'*Erostratus*.

divided into three portions or lots; and the division may fitly follow the traditional division of the mind – intellect, emotion or feeling, and will [...] Intelligence presents three high forms, which we can conveniently call genius, talent and wit [...] Succeeding times shall have too many poets of (...) from which to choose. Too much cannot remain. "Posterity", Faguet said, "likes only concise writers"; true, and a concise number of writers also. Too much is too little [...].³⁶

Ma questa figurazione testuale incompiuta, oppure compiuta per segmenti, e discontinua, nella quale pure la scrittura di Pessoa momento dopo momento si compone fino ad evocare l'immagine netta del frammento, porta in sé, nel grembo del suo contenuto, ma anche su di sé, nella forma della sua organizzazione discorsiva, e ancora più in fondo, nella tessitura della esperienza intellettuale che la supporta, una tensione di tutt'altra matrice. Perché ciò che si riversa nella provvisorietà del frammento, e nel profilo di questi si assidera, è esattamente ciò che per ragioni storiche non poteva più diffondersi nella definitività del trattato. E cioè un pensiero inflessibile e unitario che si sostiene sull'enun-

³⁶ F. Pessoa, *Erostratus*, in *Páginas de Estética*, sono stati citati in sequenza passi dai frammenti n. 1, n. 3, n. 41. "Mi propongo di esaminare il problema della celebrità, sia occasionale che permanente, di indagare in quali condizioni ciascuno di questi tipi di celebrità si sia presentato tra gli uomini, e prevedere, nei limiti del possibile, in quali condizioni è probabile che si ripresentino nel futuro. [...] La celebrità può essere delle cose o degli uomini [...] La celebrità può essere incidentale o fondamentale [...] La celebrità può essere artificiale e naturale [...] La celebrità può essere buona o cattiva [...] Gli uomini possono essere divisi in tre gruppi o classi, e la divisione può propriamente rispondere alla tradizionale divisione dello spirito – intelletto, emozione o sentimento, e volontà. [...] L'intelligenza presenta tre forme superiori che possiamo convenientemente chiamare genio, talento e spirito [...]. Le epoche future avranno troppi poeti di [...] tra cui scegliere. Troppo non può sopravvivere troppo. 'La posterità', ha detto Faguet, 'apprezza gli scrittori concisi'; ciò è vero, e anche un numero conciso di scrittori. Troppo è troppo poco. [...]" (Traduzione nostra).

ciazione di principi generali, con il loro metodico presiedere al circuito chiuso deduttivo-induttivo, sullo schematismo concettuale, e quindi sull'emarginazione delle istanze soggettive a tutela della purezza dell'oggetto (in termini adorniani, sulla frustrazione della "spontaneità della fantasia soggettiva [...] in nome di una disciplina oggettiva")³⁷.

Più che di scrittura saggistica, dunque, a proposito di Pessoa, si potrebbe parlare di uno slancio saggistico, di una scrittura che desidera farsi tale, ma che, quando riflette sull'arte, inibisce sistematicamente questo desiderio ricorrendo alla finitezza, alla determinatezza e alla irremovibilità delle definizioni. Finendo con l'irrigidirsi in quella tendenza, che era stata propria di tutto il positivismo, a tenere a distanza il soggetto che scrive sull'arte dall'oggetto della ricerca, così che parlare di ciò che è estetico diviene possibile a patto che quanto si scrive non abbia a pretendere alcuna autonomia formale, non abbia la "minima somiglianza con l'oggetto"³⁸. Ma non vi è desiderio frustrato che non manchi di sfruttare le circostanze grazie alle quali guadagnarsi un varco: così, dall'armatura del discorso impegnato a procedere per premesse e successive deduzioni, ad osservare la coerenza e la continuità logica del ragionamento, il frammento dissemina il proprio relativismo e incoraggia l'adesione a verità particolari; attraverso la moltiplicazione dei punti di vista critici penetra la riflessione interrogandola sui propri limiti, non facendo altro che concludere, non conclude mai³⁹.

³⁷ T. W. Adorno, *op. cit.*, p. 7.

³⁸ *Ibidem*. Ma, si chiede Adorno, "come si potrebbe infatti mai parlare di ciò che è estetico in modo non estetico, senza la minima somiglianza con l'oggetto, e non cadere nel filisteismo e mancare a priori la presa su quell'oggetto?"

³⁹ Scrive Max Bense nella citazione di Adorno: "Scrive con lo stile tipico del saggio colui che compone sperimentalmente, volta e rivolta il suo oggetto; [...] colui che lo affronta da angolature diverse, raccoglie entro la propria visuale spirituale ciò che vede e traduce in parole quanto l'oggetto mostra in sé nelle condizioni create dalla scrittura". (M. Bense, *Über den Essay und seine Prosa*,

Certo, parlando del saggio pessoano, si deve considerare che probabilmente il poeta non disponeva di modelli portoghesi "forti" di scrittura saggistica e che, semmai, a lui va attribuita l'invenzione di uno stile che, come si è visto, porta a sintesi la speculazione teorica, l'argomentazione lucida e denotativa, il piglio ironico e la vivacità giornalistica, uno stile propenso alla soluzione paradossale. Quella che si sperimenta è una forma saggistica non lontana da certo gusto della prosa critica anglosassone, incline, anch'essa, all'escursione dei registri, alla mobilitazione "in rapidità" delle letture, alla citazione-aneddoto, fino alla interpolazione del linguaggio comune e alla inserzione del proverbio. In essa, la tramatura testuale, mentre si dispone eccentricamente a perlustrare queste molteplici possibilità espressive che vanno dagli estremi della didascalia alla critica brillante e di intervento, sembra costantemente ricondursi a quel nodo di problemi e di giustificazioni rappresentato dalla personalissima condizione esistenziale e sociale di scrittore. E dentro tale "condizione" entrano la propria autodiagnosticata "istero-nevrastenia", la "tendenza organica alla spersonalizzazione e alla simulazione", i modelli e i gusti letterari (Dickens, Whitman), le idiosincrasie e le condanne "teoriche" (il simbolismo, Anatole France, Júlio Dantas), la delega e il "disimpegno" di una impegnatissima prassi eteronimica.⁴⁰ Prassi

p. 418). E' anche vero, però, che lo stesso Adorno riconosce la natura antinomica del saggio, derivante dalla sua tendenza ad assorbire dall'esterno non solo concetti ed esperienze, ma anche teorie: "L'esperienza intellettuale è tanto più minacciata dal disastro quanto più essa si sforza di concretizzarsi e atteggiarsi a teoria, quasi avesse scoperto la pietra filosofale. Eppure l'esperienza intellettuale tende, per il suo stesso significato, a questa oggettivazione". T.W. Adorno, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁰ Per "disimpegno" qui si vuole intendere la necessità per il poeta di moltiplicarsi e dividersi per separarsi e distogliersi da sé (liberarsi del pensiero, del sentire, del vivere, che nella loro totalità rappresentano la libertà della Natura, rappresentano Alberto Caeiro), per poter, una volta affrancati dal dolore che tutto ciò comporta, ritornare a se stessi, compensati in quanto viventi, senzienti, pensanti.

che muovendo dallo spazio personale subito esporta i propri motivi ad una dimensione nazionale, e universale:

Quem, que seja português, pode viver a estreiteza de uma só personalidade, de uma só nação, de uma só fê? Que português verdadeiro pode, por exemplo, viver a estreiteza estéril do catolicismo quando fora dele há que viver todos os protestantismos, todos os credos orientais, todos os paganismos mortos e vivos, fundindo-os portuguêsmente no Paganismo Superior?⁴¹

Agli inizi del Novecento “mais materialmente do que nunca, e pela primeira vez intelualmente, [...] a Ásia, a América, a África e a Oceânia são a Europa, e existem todas na Europa”. “Por isso a verdadeira arte moderna tem de ser màximamente desnacionalizada – acumular em si todas as partes do mundo”⁴².

E' evidente come, pur entro i limiti storici di una visione eurocentrica, la solitudine estetica nella quale Pessoa compie il suo straordinario percorso conducendo la letteratura attraverso e oltre la modernità, oltre i confini del Portogallo, si interrompa nel momento in cui da una certa regione del proprio “personale” mondo poetico si dischiude un linguaggio in perenne traduzione⁴³. L'esperienza linguistica che Pessoa pratica nella sua scrittura poetica e teorica preannuncia in un

⁴¹ Da una intervista concessa da Pessoa alla “Revista Portuguesa” e pubblicata il 13 ottobre del 1923, citata in G. R. Lind, *O relativismo criador de Fernando Pessoa*, pp. XXX.

⁴² *Ivi*, pp. XXXI.

⁴³ Scrive Octavio Paz: “Le nazioni sono prigioniere delle lingue che parlano. Dentro ogni lingua si riproducono divisioni: epoche storiche, classi sociali, generazioni. Quanto alle relazioni tra individui isolati che appartengono alla medesima comunità: ognuno vive murato nel proprio io. Tutto questo dovrebbe aver scoraggiato i traduttori. Non è stato così: per un movimento contraddittorio e complementare si traduce sempre di più” (Traduzione nostra). O. Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, pp. 12-13.

certo senso una poetica della traduzione tra lingue e dunque tra culture, con un conseguente indebolimento della nozione di identità-radice dello scrittore. Nelle parole di Édouard Glissant, scrivere oggi nella propria lingua ma in presenza di tutte le lingue del mondo, in presenza della molteplicità linguistica, vuol dire che “nel contesto attuale delle letterature e del rapporto fra la poetica e il caos-mondo, non posso più scrivere in maniera monolingue”⁴⁴. La presenza delle altre lingue, potenti nell'immaginario dello scrittore, apre ad una dimensione in cui la compresenza di sistemi di pensiero, tra loro eterogenei, immette nella cultura e nell'identità una componente di imprevedibilità, di ambiguità, che rappresenta il solo orizzonte entro il quale diviene possibile risiedere.

Ciò che si viene configurando è dunque una continua oscillazione tra pluralità, pluralità delle lingue, e singolarità, singolarità dell'opera, di chi scrive, tale che la stessa nozione di stile diviene praticabile a patto che se ne riconosca la natura translinguistica. Gli stili, certo, sono luoghi in cui è possibile osservare come il linguaggio renda abitabile il mondo; ma anche come, a sua volta, il mondo, il “caos-mondo”, intervenga a liberare il linguaggio dalla immobilità e dallo specialismo, dallo spettro dell'identico. Gli stili luoghi eminenti della traduzione. Traduzione che, come Octavio Paz ha mostrato, ha in sé un movimento contraddittorio eppure complementare: nel suo infrangere l'universalità del linguaggio e rivelare così la pluralità delle lingue, per un verso “abolisce le differenze fra una lingua e l'altra”, cosicché “nessun testo è interamente originale” e il mondo ci appare come traduzione di traduzioni; per l'altro verso, essa segna i confini delle diversità, delle individualità, l'originalità si fa dunque categoria dell'irriducibilità di ciascuna identità linguistica⁴⁵.

⁴⁴ É. Glissant, *Poetica del diverso*, p. 32.

⁴⁵ O. Paz, *op. cit.*, p. 13.

In questo senso il linguaggio pessoano ci appare, oggi, un linguaggio in perenne traduzione. Traduzione tra le lingue in cui scrive, tra la poetica, la teoria e la poesia, tra lo slancio saggistico, il suo sedimentarsi in frammenti di scrittura e lo spirito di sistema che ad esso presiede. Un linguaggio in traduzione e dunque in fuga dai falsi profitti che l'arte e la letteratura ottocentesca avevano messo in circolazione, che con il *Livro do Desassossego*, altro grande esempio di "opera" a posteriori, rinuncia all'illusione del reale che il romanzo da Balzac a Proust aveva creduto di poter servire, alla parola ostaggio dello stato civile di chi la pronuncia e di ogni sua intenzione (anche la propria). Un linguaggio innamorato della scrittura quando questa procede per salti, per successive interruzioni e riprese ("Por isso dei essa marcha em mim como comparável, não a uma evolução, mas a uma viagem: não subi de um andar para outro; segui, em planície, de um para outro lugar"⁴⁶). Ma che nemmeno può sfuggire all'attrazione che su di esso esercita il pensiero quando si chiude su se stesso, quando si appaga dell'artificioso *continuum* delle sue stesse operazioni, fino ad implodere. Così ché dal dissidio prende forma la figura di un "pensante che non pensa affatto, ma si fa teatro dell'esperienza intellettuale, senza dipanarla"⁴⁷, un pensante che si fa *drama em gente*. Ma anche un linguaggio che riesce a mettere alla prova una lingua, la propria, la lingua portoghese, già indiscutibilmente appropriata ad una tradizione, esponendola alle altre – l'inglese, il francese, lingue costantemente praticate insieme alle loro letterature –, potenti nel suo immaginario come solo può esserlo il sogno di sottrarsi all'assillo della propria identità, dell'identità tra il pensiero, i discorsi, le cose, identità introvabile eppure sempre imminente⁴⁸.

⁴⁶ F. Pessoa, *A Gênese dos heterónimos*, in *Obra em Prosa*, p. 101.

⁴⁷ T. W. Adorno, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁸ Sul multilinguismo pessoano si veda J. de Sena, *Jorge de Sena responde a tre domande su Pessoa (Intervista)*, pp. 137-158; A. Terlinden, *Fernando Pessoa: The Bilingual Portuguese Poet*; L. Freire, *Entre vozes, entre línguas*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, T. W., *Il saggio come forma*, in *Note sulla letteratura. 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979.
- ANCESCHI, L., *Delle poetiche*, in *Progetto di una sistematica dell'arte*, Modena, Mucchi, 1983 (1962¹).
- ANCESCHI, L., *Primo tempo estetico di Eliot*, in T. S. Eliot, *Il bosco sacro*, Milano, Muggiani, 1946.
- ARENDT, H., *Le attività della mente in un mondo di apparenze*, in *La vita della mente*, a cura di A. Dal Lago, Bologna, il Mulino, 1987 (1971¹).
- ARENDT, H., *Walter Benjamin: l'omino gobbo e il pescatore di perle*, in *Il futuro alle spalle*, Bologna, il Mulino, 1981.
- BENSE, M., *Über den Essay und seine Prosa*, in "Merkur", 1947, I, n. 3.
- CASSIRER, E., *Linguaggio e mito*, trad. di V. E. Alfieri, Milano, Il Saggiatore, 1968.
- ELIOT, T. S., *Opere 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 2001.
- FREIRE, L., *Entre vozes, entre línguas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.
- GLISSANT, É., *Poetica del diverso*, trad. di F. Neri, Roma, Meltemi, 1998.
- KUNDERA, M., *I testamenti traditi*, trad. di E. Marchi, Milano, Adelphi, 1994.
- PAZ, O., *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1990³ (1971¹).
- PELOSO, S., *Dal Paulismo all'Estetica non-aristotelica*, in *Il poeta e la finzione. Scritti su Fernando Pessoa*, a cura di A. Tabucchi, Genova, Tilgher, 1983.
- PESSOA, F., *Obra em Prosa*, Organização, Introdução e Notas de C. Berardinelli, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2004 (10^a rist.).
- PESSOA, F., *Obra Poética*, Organização, Introdução e Notas de M. A. Galhoz, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2003³ (18^a rist.).
- PESSOA, F., *Páginas de Doutrina Estética*, Selecção, prefácio e notas de J. de Sena, Lisboa, Editorial Inquérito, 1946.
- PESSOA, F., *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Textos estabelecidos e prefaciados por G. R. Lind e J. do Prado Coelho, Lisboa, Ática, 1994².
- PESSOA, F., *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Textos estabelecidos e prefaciados por J. Prado Coelho e G. R. Lind, Lisboa, Ática, 1966.

- PESSOA, F., *Una sola moltitudine*, vol. I, a cura di A. Tabucchi, Milano, Adelphi, 1979.
- PETRELLI, M., *Disconoscimenti. Poetica e invenzione di Fernando Pessoa*, Pisa, Pacini, 2005.
- PIAZZA, M., *Alle frontiere tra filosofia e letteratura, Montaigne, Maine de Biran, Leopardi, Pessoa, Proust, Derrida*, Milano, Guerini e Associati, 2003.
- REVERDY, P., *L'image (1918)*, in *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975.
- SENA, J. de, *Jorge de Sena risponde a tre domande su Pessoa (Intervista)*, in "Quaderni portoghesi", n. 1, 1977.
- TERLINDEN, A., *Fernando Pessoa: The Bilingual Portuguese Poet*, Bruxelles, Publication des Facultés universitaires Saint-Louis, 1990.

A DRAMATURGIA DE LUIZ FRANCISCO REBELLO: DO TEATRO ESTÚDIO DO SALITRE ÀS SIGNIFICAÇÕES DO PALCO

SEBASTIANA FADDA

1. UMA VIDA DE COMBATE

(...) um homem de teatro deve ter uma sensibilidade ao mesmo tempo particular e geral. Então o que for melhor para ele será também o melhor para os outros. Ele pertence tanto aos outros como a si mesmo. Creio que somente um amor desmedido pelos homens, um amor realmente sincero pelos homens, pode tornar possível o casamento do nosso coração pessoal com o coração colectivo, o coração comum; estava para dizer o corpo comum, pensando no corpo místico. É por isso, por escandaloso que pareça, que existe uma semelhança psicológica entre o homem de teatro, o padre e o feiticeiro. Sentir de antemão *pelos outros*, para ajudar os outros a sentir. Perceber o que é melhor, para benefício, exaltação ou libertação dos outros.¹

JEAN-LOUIS BARRAULT

PARA JEAN-LOUIS BARRAULT, autor da epígrafe, o teatro é um fenómeno de "comunhão colectiva" através do qual o homem de teatro "procura com todas as suas forças fundir-se nos outros até reencontrar-se a ele mesmo nos outros. A partir desse momento, já não deve ocupar-se dos outros, porque a sua alma está em consonância com a dos outros"².

¹ Jean-Louis Barrault, *Je suis homme de théâtre*, Paris, Conquistador, 1955, p. 16.

² *Ibid.*, p. 17.