



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA
APPLICATA**

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

CORSO DI LAUREA IN SCIENZE FILOSOFICHE

ETERONIMIA E ALTERITÀ

La riflessione sul soggetto nella poesia di Fernando Pessoa

Relatore:

Ch.mo Prof. Luigi Marfè

Laureando:

Alberto Rossi

Matricola n. 2018789

ANNO ACCADEMICO 2021-22

INDICE

INTRODUZIONE	p. 5
CAPITOLO I - L'ETÀ DEL MODERNISMO	p. 11
Il Modernismo: genesi, interpreti, poetiche	p. 11
La crisi del soggetto	p. 18
Fernando Pessoa e il modernismo portoghese	p. 48
CAPITOLO II - L'ETERONIMIA PESSOANA	p. 55
Il fenomeno dell'Eteronimia	p. 55
Un "dramma in gente"	p. 65
CAPITOLO III - LEGGERE PESSOA CON BACHTIN	p. 93
Alteronimia, dialogismo e polifonia	p. 93
La galassia poetica eteronimica	p. 105
Eteronimia e alteronimia	p. 110
Eteronimia e dialogismo	p. 116
Eteronimia e polifonia	p. 120
CAPITOLO IV - AL FONDO DELLA POESIA	p. 125
La verità della poesia	p. 125
Campos e la ricerca della verità	p. 143
L'approdo al nichilismo	p. 153

CAPITOLO V - TRA REALTÀ E SOGNO	p. 161
<i>Il libro do desassossego. Un'opera in progress</i>	p. 161
Identità e alterità	p. 166 Una
filosofia dell'inquietudine	p. 183
BIBLIOGRAFIA	p. 211
FILMOGRAFIA	p. 215
SITOGRAFIA	p. 215
RINGRAZIAMENTI	p. 217

INTRODUZIONE

Il presente lavoro di tesi tratta del rapporto che si intreccia tra la filosofia e la letteratura, nell'opera del più importante poeta portoghese del secolo scorso, Fernando Pessoa. Interrogare le sue poesie ascoltandole e lasciando vibrare i loro echi nel proprio spazio interiore potrebbe essere stimolante al fine di compiere un attraversamento dei testi mediante una prospettiva multidisciplinare, che accosti insieme la filosofia, la letteratura e, in parte, la psicoanalisi, facendole dialogare proficuamente tra loro. La forma di questo attraversamento sarebbe connotata intrinsecamente da una duplicità di fondo, che, se colta ed esplicitata, potrebbe essere bidirezionale e consentirebbe di coinvolgere interamente il fruitore che legge e interpreta il testo, e viceversa, il testo che legge tra le righe del soggetto divenuto proprio oggetto. Questa relazione comporterebbe una problematizzazione radicale della nozione di io, la cui messa in discussione dipenderebbe essenzialmente dalla disponibilità a lasciarsi trasformare dall'opera letteraria, per ascoltarne le risonanze e accoglierle, provando a riconfigurare criticamente un inedito rapporto con sé stesso, forse più aperto all'alterità che lo abita.

Nel primo capitolo della tesi, si ripercorrono le traiettorie filosofiche, letterarie e scientifiche che in vario modo possono essere considerate entro la categoria del modernismo, dalla fine dell'Ottocento fino all'inizio del Novecento. Il loro contributo alla costituzione di una sensibilità nuova fu determinante nei confronti dei cambiamenti epocali che toccarono la società e la cultura occidentale, nonché la sua stessa autoconsapevolezza, in contrapposizione intenzionale all'Oriente, al Diverso. Di pari passo procede la crisi del soggetto conoscitivo che, in mancanza di punti di riferimento, e dunque di criteri razionali condivisi, comincia a dubitare perfino di sé stesso, consegnandosi alla propria fallibilità errante. Discipline come la filosofia, le scienze, la letteratura e le arti ritraggono un soggetto scomposto, decentrato, sempre più scisso, che si avvia inesorabile verso la propria definitiva disgregazione, alla soglia di un punto di non-ritorno. Forse, questa apparente crisi potrebbe paradossalmente aver affidato all'essere umano nuove chiavi di lettura grazie a cui conoscere e ri-conoscersi, la letteratura concepisca l'altro come il diverso, incomprendibile eppure interno all'uomo,

le scienze non offrano più ripari sicuri dinanzi allo srotolarsi caotico del reale e le arti rappresentino la dissoluzione in atto del soggetto. Ai margini del modernismo europeo, c'è una figura che più di altre è riuscita ad imporsi, lo scrittore Fernando Pessoa, che diede inizio al modernismo portoghese dopo aver dato origine, in veste di fondatore, alla rivista culturale *Orpheu* nel 1915, o meglio lo fu il proprio eteronimo Álvaro de Campos.

Nel secondo capitolo, si discute del fenomeno dell'eteronimia, una creazione letteraria che ha radici profonde nella filosofia le cui matrici forse sono addirittura da rinvenire in Pico della Mirandola e consiste, secondo il significato dell'etimologia del termine, nel farsi *altro* da sé. Essa viene impiegata in vari modi a partire dalla modalità grazie a cui è declinata all'interno di una determinata disciplina e a seconda dell'uso particolare adottato in uno specifico campo d'applicazione nonché delle relative metodologie utilizzate e conseguenti scopi finali. In Pessoa, questo fenomeno non è assimilabile alla pseudonimia, perché si assiste ad una mobilitazione sotterranea del proprio io, inedita rispetto a quanto avrebbe potuto aspettarsi l'orizzonte d'attesa del primo Novecento. Infatti, il suo peculiare funzionamento è assunto al massimo delle potenzialità creative, finalizzate in ultima analisi a dar vita a eteronimi, cioè formazioni e/o personalità letterarie altre da sé, aventi ognuna il proprio modo di essere, di pensare e di scrivere. L'originalità di queste invenzioni sta nell'essere partizioni dell'io, inteso come totalità talmente frammentata che ognuna di esse è eccedente lo stesso Pessoa, allorché gli si rivelano come apparizioni folgoranti che tendono asintoticamente all'esistenza. Uno dei filosofi che ha ispirato Pessoa nell'elaborazione dell'Eteronimia, i cui libri erano presenti all'interno della sua biblioteca personale insieme ad altri appartenenti però alla letteratura secondaria, è Friedrich Nietzsche. La sua ricezione fu estremamente rilevante per l'economia di questo gioco eteronimico che si regge su un vuoto paradossalmente fertile, disponibile a essere popolato da un io potenzialmente infinito, traboccante di innumerevoli eteronimi, talvolta rimasti intrappolati in un baule pieno di gente. Tra gli eteronimi più noti che toccano il foglio bianco sfiorandolo con le loro dita d'inchiostro, intenti a inseguire il traguardo della loro esistenza, vi sono, in ordine, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, che possiedono caratteri e poetiche diverse, afferenti ad immaginari differenti, eppure estremamente affini tra loro, forse perché tutti e tre sono esponenti di una metafisica delle sensazioni. Caeiro

sembrerebbe rispondere ad un modello di maestro zen che guarda per conoscere e conosce per guardare il dentro delle cose dal di fuori, dalla pura exteriorità, affidandosi completamente ai propri sensi; Campos ad un nietzschiano e whitmaniano della prima ora che vorrebbe trattenere a sé tutte le sensazioni che gli sopravvivono quando entra o immagina di entrare in contatto con la realtà; infine, Reis ad un epicureo e stoico, che si ispira in modo particolare alle odi di Orazio, cercando di aprire una breccia nel tempo cronologico in direzione di un attimo eterno in cui permanere per sempre.

Nel terzo capitolo, si analizzano le categorie estetiche dell'alteronimia, dialogismo e polifonia, elaborate da Bachtin e originariamente concepite per essere applicate al romanzo russo, in particolare di Fëdor Dostoevskij, ritenendo d'altro canto la poesia intrinsecamente monologica e dunque non pluridiscorsiva. Ma, nel caso specifico di Pessoa, si potrebbe ambire ad utilizzare quelle categorie per svolgere un discorso più articolato sulla base dell'assunzione della poesia pessoana come un esempio di manifestazione poetica plurale di differenti io, le cui voci non vanno a detrimento di altre, perché la loro varietà molteplice non si presta a essere riconducibile ad una qualsivoglia unità sintetica annichilente. Attraverso la tecnica dell'essotopia di Bachtin, l'Eteronimia si configurerebbe come una messa in scena di personaggi là dove il loro creatore non si dissolve mai scomparendo nel nulla, perché rimarrebbe una presenza stabile e impersonale dietro le quinte di un teatro dell'anima. Sempre attento ed estremamente lucido nel seguire le "parabole" delle proprie invenzioni, Pessoa talvolta rischia di mescolarsi con le loro creazioni a tal punto da perdersi in un mondo finzionale senza possibilità di uscita. Il ritrarsi del poeta assumerebbe allora una duplice valenza che, da un lato, consisterebbe nel dipingere parti dell'io estremamente variegata e plurali, e dall'altro, nel sottrarsi a sé stesso, aumentando paradossalmente per sottrazione un paesaggio interiore abitato dagli eteronimi con sfumature leggere di tocchi di colore e suoni, entrambi talvolta impercettibili.

Nel quarto capitolo, si sottolinea il rapporto tra poesia e filosofia, a partire dalle riflessioni di Heidegger sul linguaggio, dove la parola assume una connotazione fondamentale per alludere all'Essere degli enti, senza aver l'ambizione di trattarlo da mero oggetto o imprigionarlo in categorie concettuali-denotative che lo oblierebbero. Ascoltare e interrogare i poeti, Hölderlin, Rilke, George, Trakl e altri, diventa occasione per stringere dei legami con la filosofia, disposta ad accogliere le considerazioni

provenienti da un campo del sapere differente, anche se in realtà molto più vicino di quanto non si possa credere. Accostarsi alla poesia di Pessoa, comprendente la molteplicità proliferante di tutti i propri eteronimi, concede la possibilità di cogliere diverse sfumature dell'Essere, che potrebbe essere pensato, almeno parzialmente, come se fosse composto da facce di un prisma potenzialmente infinite a cui cerca di aderire la multiformità e la plasticità del linguaggio poetico, senza aver la pretesa di fissarne un unico concetto o rappresentazione esaudente la sua intima complessità.

Nel quinto e ultimo capitolo, si tratta del *Livro do desassossego* attribuito al semi-eteronimo Bernardo Soares, un'opera-progetto mai portata a termine da Pessoa le cui carte sono state ritrovate in buste accuratamente sigillate all'interno del suo baule. La peculiarità di questo testo risiede nel fatto di essere manifestamente polifonico, perché al suo interno sembrerebbe che le voci degli eteronimi, appartenenti allo stesso dna genetico del loro creatore, siano intrecciate a tal punto che potrebbero fungere da formazioni pluricellulari capaci di intersecarsi fluidamente tra loro e di far risuonare uno spartito melodico. La problematicità che sorgerebbe riguarderebbe lo statuto della soggettività, contrassegnata dal principio di non coincidenza, che non consegnerebbe all'io difese immunitarie che lo tutelino dalla possibilità di essere anche altro, a costo però di non essere più sé stesso. Sempre aperta all'alterità, che è già dentro agli *altri* io-eteronimi e insita nelle crepe più intime della loro vita fatta di carta e inchiostro, l'esistenza di Pessoa è intrinsecamente rizomatica, tanto che si potrebbe parlare di una poetica dell'erranza radicale. Il movimento osmotico delle voci degli eteronimi farebbe del luogo della poesia una terra di crocevia, dove il respiro dell'alterità è connesso intrinsecamente al linguaggio e dunque al processo di costituzione al tempo stesso interna e esterna dell'io. Il suo attraversamento plurale finisce per ricominciare e/a contaminarsi, mobilitando *ad infinitum* potenzialità conoscitive, anche inedite, qualora si sia intenzionati a porgere un ascolto non di circostanza, ma affinato da un esercizio maturato grazie ad una sorta di disciplina del *sentire*. La disponibilità ad utilizzare altre forme logiche, altri schemi di pensiero e altre categorie, non concettualizzanti, potrebbe dischiudere nuove possibilità che vadano oltre gli strumenti della metafisica fondata sull'ontologia, non per trascenderla dimenticandone le acquisizioni finora raggiunte, ma per aiutare a riconfigurarla altrimenti. Il confine, estremamente arduo da rinvenire, posto sul crinale tra la realtà e il sogno, sarebbe da abitare adottando una strategia

dell'abisso, grazie a cui scendere nelle profondità di un fondo senza fondo di una realtà composta, almeno in superficie, da veli di finzioni riposte continuamente dagli esseri umani più per sussistere che per vivere, allo stesso modo di Soares quando si sporge dalla finestra per dipingere con inquietudine sguardo il mondo che gli si affaccia. Come il semi-eteronimo, anche Caeiro elabora riflessioni esistenzialiste, analoghe a quelle concepite da Sartre, ricche di spunti e tematiche irrisolvibili che dischiudono l'intima fragilità dell'essere umano, ogniqualvolta tenta di domandare in che cosa consista la quiddità dell'esistenza e quali siano le possibili ricadute in campo pratico.

Adottare una visione differente, ispirata a filosofi, scrittori e psicoanalisti, potrebbe aprire ad una fase di rinnovamento, forse oggi più che mai auspicata, coltivando una metodologia multidisciplinare in grado di studiare le complessità di una tematica da più punti di vista differenti. Si potrebbe far comunicare materie aventi criteri diversi, che, se poste in dialogo vicendevolmente, potrebbero dare vita a *fioriture di senso*, a cui si potrebbe partecipare attivamente, offrendo contributi rilevanti, almeno nel campo variegato della ricerca estetologica. La scelta di attraversare uno scrittore marginale, eppure enigmatico come Pessoa, potrebbe essere inattuale allo stesso modo di quei sentieri di montagna scopertamente impervi e, per questo, battuti di rado, benché talvolta addirittura li si percorra senza averne consapevolezza. Forse perché si sono perse le direzioni di un cammino inesistente, pur non volendo ammettere di aver smarrito la strada di un ritorno impossibile, benché vi siano tracce ancora fresche di un passaggio solo apparentemente mai avvenuto, realizzate da un *altro*. Lasciarsi guidare dalla mancanza di indicazioni poste a destra o a sinistra di un ipotetico tragitto senza mèta potrebbe a volte rivelarci sentieri che erano perlopiù rimasti celati, proprio perché erano paradossalmente già manifesti, almeno agli occhi di chi sia disposto ad avere il coraggio di intravedere al fondo della notte il rumore sordo della luce, di intrattenere attivamente con l'alterità una strategia dell'abisso. Forse perché abitare dinamicamente il vuoto è la *conditio sine qua non* per scendere nelle profondità dei propri *labirinti di senso* intersecanti tra loro potenzialmente *ad infinitum*, allo stesso modo degli eteronimi di Pessoa. Senza possibilità di rincasare nel luogo protetto di una presunta identità dell'io, esso è sempre segnato dall'irruzione di un'alterità che lo ospiterebbe in principio, sin dal giorno del proprio imminente concepimento.

CAPITOLO I

L'ETÀ DEL MODERNISMO

Il Modernismo: genesi, interpreti, poetiche

Il Modernismo non è riconducibile ad una scuola né ad un movimento, semmai può essere concepito come una categoria critica¹ che trova espressione in manifestazioni concrete come «avanguardie programma, manifesto, imperativo (il “Make it New!” di Ezra Pound), insomma movimento, mobilitazione di energie, ecc. [...]»² e in tendenze letterarie, filosofiche, artistiche e in generale culturali. Tra Otto e Novecento, i cambiamenti di paradigma nei campi del sapere coinvolti sono stati rivoluzionari rispetto ai modelli di pensiero del passato. Pur non essendo semplice inserire il Modernismo in un preciso arco cronologico, alcuni studiosi hanno provato ad individuare delle adeguate coordinate temporali. Uno di questi, Edmund Wilson, ne ha fissato l'inizio nel 1870 con l'esplosione della stagione simbolista e sottolineato la continuità fino al 1930. Richard Ellmann e Charles Fiedelson lo hanno collocato invece tra la fine del Settecento (a partire da Vico) e il 1940. Negli anni Sessanta, Frank Kermode e Stephen Spender hanno lasciato sullo sfondo la questione della sua definizione temporale. Preferendo entrambi soffermarsi sul periodo apicale, il primo ha

¹ L'espressione “categoria critica” è stata ed è tuttora utilizzata in sede teorica nel campo dell'estetica, della critica letteraria e della teoria della letteratura, per indicare la natura del fenomeno qui preso in considerazione, ovvero il Modernismo, mediante una valutazione complessiva ed eterogenea delle sue plurali manifestazioni culturali nelle diverse sfere del sapere. Interrogarsi sul Modernismo risponde all'esigenza di studiare criticamente non solo gli oggetti culturali prodotti in quel determinato contesto storico-culturale, ma anche sottolineare a vari livelli le ricadute che ha avuto nel corso degli anni successivi per l'umanità intera. Più specificatamente, come criterio metodologico, lo strumento della critica assolve il proprio compito nel momento in cui la sua applicazione è mediata attivamente dal riconoscimento delle singolari caratteristiche dell'oggetto culturale in genere. Una volta indagate, vagliate e identificate più volte le ragioni, a partire dalle proprietà che un oggetto culturale potrebbe possedere, per cui sia adeguato riconoscerlo come un artefatto dotato di valore estetico, l'esercizio di valutazione (e perciò implicitamente ermeneutico) non deve essere dismesso, altrimenti si rischierebbe di sterilizzare possibilità di significati nuovi e perfino originali, sostenuti da un coacervo di interpretazioni guidate da principi analoghi e/o differenti.

² Cfr. G. Cianci, *Modernismo/Modernismi* in Id., *Modernismo/Modernismi dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991, pp. 15-19.

considerato centrali gli anni tra il 1907 il 1925, mentre il secondo quelli tra il 1910 e la Prima Guerra Mondiale. Diversamente, M.P. Blackmur e Harry Levin si sono concentrati sull'arco di tempo immediatamente successivo al primo conflitto bellico.³ Sulla base di studi più recenti, è da sottolineare la proposta interessante di Romano Luperini,⁴ che si pone approssimativamente in linea con la scansione indicata da Kermode. Il critico italiano, infatti, ha indicato la fase acuta del Modernismo tra il 1904-1905 e il 1930 circa, riconoscendo gli anni Venti come il suo cuore pulsante.⁵ Basti pensare che solamente nel 1922, *annus mirabilis*, sono state pubblicate due opere che ne hanno segnato il *turning point*: *The Waste Land (La terra desolata, 1922)*⁶ di T.S. Eliot e *Ulysses (Ulisse, 1922)*⁷ di James Joyce. L'invito di Luperini è di trattare il Modernismo non più come un "vuoto contenitore storico",⁸ ma come una categoria critica la cui funzione è di essere dotato di "valore critico e caratterizzante",⁹ assumendo quindi consistenza diversa in relazione ai vari campi del sapere. La differente applicabilità agli ambiti nei quali è utilizzata le consente di essere una categoria liquida e di essere portatrice di svariate sfumature di significato. Di conseguenza, se si decidesse di porla in relazione con la letteratura angloamericana del primo Novecento, dovrebbe essere declinata in un certo modo. Se si rapportasse, ad esempio, con i movimenti avanguardistici dell'imagismo e il vorticismo, bisognerebbe studiare gli sviluppi complessivi, le idee promosse dai loro esponenti e le influenze sul contesto culturale anglosassone ed europeo. Allo stesso modo, se si riferisse agli anni Ottanta dell'Ottocento, nell'ambito della letteratura latino-americana, si dovrebbe far riferimento esplicitamente a Rubén Darío che coniò e impiegò poi questo termine per evidenziare il programma poetico portato avanti in quegli anni dal gruppo di letterati al quale apparteneva e la cui influenza arrivò fino in Spagna.¹⁰

Certamente sarebbe un grave errore voler definire il Modernismo solamente sulla base di queste correnti e dei loro rappresentanti, in quanto non è ammissibile che una parte venga equiparata al tutto: "si può dire che l'avanguardia nasce dalla stessa radice

³ Cfr. *ivi*, p. 15.

⁴ Cfr. R. Luperini, *Modernismo, avanguardie, antimodernismo* in Id., *Dal modernismo a oggi*, Roma, Carocci, 2018, pp. 19-33.

⁵ *Ivi*, p. 29.

⁶ Cfr. T.S. Eliot, *La terra desolata*, Milano, Rizzoli, 1982.

⁷ Cfr. J. Joyce, *Ulisse*, Milano, Bompiani, 2021.

⁸ R. Luperini, *Modernismo, avanguardie, antimodernismo*, cit. p. 27.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 19-20.

del modernismo e ne rappresenta l'ala oltranzista. Ma non coincide certo con il movimento modernista nel suo complesso".¹¹ Si ridurrebbe drasticamente l'enorme potenzialità di tale categoria, limitandone al massimo l'efficacia. Allo stesso modo, sarebbe inesatto identificarlo con i gruppi più radicali e oltranzisti come futurismo, dadaismo e surrealismo.¹²

Al di là di problemi metodologici relativi al suo corretto utilizzo, si potrebbe convergere su due punti focali dell'esperienza modernista: la rottura con i modelli tradizionali di pensiero e la necessità di riconfigurare il soggetto e il reale. Per comprendere la categoria critica di Modernismo, occorre soffermarsi sul retroterra scientifico, filosofico, letterario e culturale, contestualizzando le idee principali che hanno preparato il terreno per la sovversione degli obsoleti modelli di pensiero. Tra Otto e Novecento, i cambiamenti di paradigma hanno comportato una vera e propria rivoluzione per i molteplici campi del sapere coinvolti. La crisi del Positivismo *fin-de-siècle* ha aperto la strada al declino della fiducia nell'infallibilità della scienza. La perdita di criteri epistemologicamente validi aveva minato le fondamenta della società laica e progressista europea, che si era sviluppata lungo l'Ottocento. La cieca fiducia nell'oggettività del reale e nel metodo scientifico aveva cominciato a perdere terreno in maniera irreversibile. A questo esito contribuivano la scoperta delle geometrie non euclidee di Bernhard Riemann e poi di Henri Poincaré. La radicale messa in discussione delle certezze scientifiche avviene, però, grazie alla teoria della relatività di Einstein, che si era ispirato ai fisici Max Planck e Ernst Mach. Le pretese conoscitive dell'uomo erano state definitivamente ridimensionate in quanto il desiderio di mettere ordine al caos del reale era andato in fumo. Tutte quei criteri oggettivi, che in passato erano indispensabili per la categorizzazione dei fenomeni e la loro comprensione, si erano dissolti perché ormai le loro applicazioni erano inadeguate in rapporto alla realtà empirica.

Alla mancanza di certezze in campo scientifico, si era aggiunta la perdita delle sicurezze sociali e religiose, che nel frattempo erano venute meno. Prima con Marx e poi con Darwin, si assisteva ad un mutamento consistente da un lato in campo sociale,

¹¹ Cfr. R. Luperini, E. Zinato, *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea*, Carocci, Roma, 2020, p. 151.

¹² Cfr. R. Luperini, *Modernismo, avanguardie, antimodernismo* in Id., *Dal modernismo a oggi*, cit. p. 21.

dall'altro in quello biologico. Infatti, con le rivoluzionarie teorie economico-sociali, il pensatore tedesco ha cercato di spiegare i funzionamenti del sistema capitalistico-borghese. Nel *Manifest der Kommunistischen Partei (Il Manifesto, 1848)*,¹³ ma soprattutto in *Das Capital (Il capitale, 1867)*,¹⁴ ha mostrato come questo assetto si fondasse sullo sfruttamento della forza-lavoro del proletariato. Una volta spogliato dei mezzi di produzione, presi con la forza dalla borghesia, al lavoratore non rimaneva altro che vendere la propria merce più preziosa per sostentarsi. La sua peculiarità consisteva nel fatto che era la sola merce in grado di dare valore al prodotto del proprio lavoro una volta realizzato. Ma, vendendo la propria merce più cara, i proletari hanno aperto la strada alla perdizione della propria condizione di essere umani. Marx individuava l'assenza di sviluppi di pensiero a causa delle condizioni degradanti del processo lavorativo e della mancanza del tempo libero. Infatti, l'atomizzazione e la parcellizzazione del lavoro dei proletari, insieme alla sistematica violenza (fisica e mentale) nelle fabbriche, erano ritenute indispensabili per accrescere esponenzialmente la produttività.

La durata della giornata lavorativa, che poteva corrispondere in casi estremi anche a ventiquattro ore, non dava modo ai proletari di coltivare i propri interessi. Il tempo libero era schiacciato dal tempo di lavoro a tal punto che le possibilità per uno sviluppo graduale delle conoscenze al di fuori della fabbrica non erano nemmeno contemplate. Gli operai erano costretti, pena il licenziamento immediato, a dedicarsi ad un'unica abilità tecnico-pratica che doveva essere educata a scapito delle altre e ripetuta continuamente nel processo lavorativo. Ad ogni modo, l'analisi puntuale dei meccanismi grazie ai quali il capitale succhia via energie vitali ai lavoratori vampirizzandoli,¹⁵ rivela le condizioni che permettono al capitale di auto-rigenerarsi mediante la produzione e ri-produzione incessante di plusvalore. Queste idee, riassunte molto sinteticamente, hanno avuto enorme risonanza soprattutto in Europa, contribuendo allo sviluppo della *coscienza di classe* e dei conflitti tra borghesia e proletariato nella società civile. L'intento perseguito da Marx era di fornire ai proletari le ragioni per cui non avrebbero dovuto sottostare ad un modello economico ineguale e

¹³ Cfr. K. Marx, *Manifesto del partito comunista*, tr. it. di E.C. Mezzomonti, Torino, Einaudi, 2014

¹⁴ Cfr. Id., *Il Capitale*, tr. it. di M.L. Boggeri, Roma, Editori Riuniti, 1980.

¹⁵ Cfr. *ibidem*, p. 338.

ingiusto, che aveva tolto loro ogni possibilità di godere del tempo libero nel quale potersi dedicare ad accrescere le conoscenze.

Undici anni dopo l'uscita del *Manifesto*, con la pubblicazione de *On the Origin of Species* (*L'origine delle specie*, 1859),¹⁶ Darwin ha proposto le sue teorie evoluzionistiche in campo biologico, mettendo in dubbio l'idea di unicità umana e le convinzioni religiose. La mancanza di certezze su più fronti, in ambito scientifico, sociale e religioso, ha indotto l'uomo a ripiegare sempre più su sé stesso. La conseguenza fatale è stata la valorizzazione della dimensione interiore a scapito di quella esteriore, lasciando sullo sfondo gli eventi della vita pubblica esterni al soggetto. In campo letterario, questa istanza è ben visibile in due opere, capostipiti del romanzo moderno: *L'Éducation sentimentale, histoire d'un jeune homme* (*L'educazione sentimentale*, 1869)¹⁷ di Gustave Flaubert e *Une partie de campagne* (*Una scampagnata*, 1881)¹⁸ di Guy de Maupassant.¹⁹ Entrambe mostrano nitidamente la scissione che si sta compiendo tra spazio pubblico e privato. Le ricadute di questa frattura spingono i personaggi a prendere congedo dalla realtà sociale, ordinata secondo un modello di convivenza civile borghese. Questi non sono più chiamati a tentare di modificare la Storia, come accade a contrario ne *La Chartreuse de Parme* (*La certosa di Parma*, 1839)²⁰ di Stendhal o *I Promessi Sposi* (1840)²¹ di Alessandro Manzoni, né riescono a dare vita a mutamenti parziali. Anzi, sono passivamente assorbiti e violentemente trascinati dal fluire del divenire storico. Infatti, non possiedono né gli strumenti adeguati a intervenire né la forza per opporsi. Essi non maturano, ma rimangono uguali a loro stessi dall'inizio alla fine del romanzo. I dubbi e le insicurezze che li pervadono diventano il *leit-motif* della narrazione, interessata a mettere in luce le dinamiche interiori. L'esperienza dei personaggi non è più proiettata agli avvenimenti esterni, ma è diventata "un patrimonio solo interiore".²² Infatti, l'unico terreno nel quale sono chiamati ad "agire" è quello della propria coscienza, senza visibili effetti pratici.

¹⁶ Cfr. C. Darwin, *L'origine delle specie*, tr. it. di I.C. Blum, Torino, Einaudi, 2009.

¹⁷ Cfr. G. Flaubert, *L'educazione sentimentale*, tr. it. di G. Raboni, Milano, Garzanti, 2004.

¹⁸ Cfr. G.D. Maupassant, *Una scampagnata* in Id., *Racconti*, tr. it. di O. Del Buono, Milano, Rizzoli, 2008, pp. 72-81.

¹⁹ Da non trascurare altri autori considerati protomodernisti, qui non affrontati, come Fëdor Dostoevskij, Anton Čechov, Giovanni Verga, Walt Whitman, August Strindberg e altri.

²⁰ Cfr. Stendhal, *La certosa di Parma*, tr. it. di C. Sbarbaro, Torino, Einaudi, 2019.

²¹ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi*, Milano, Rizzoli, 2014.

²² R. Luperini, *Henri, Henriette e l'incontro ripensato tutte le sere* in Id., *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2017, p. 114.

Consapevoli di non essere padroni del proprio destino, le loro attese e speranze riposte nel tentativo di evadere dalle *routine* e costrizioni della società borghese naufragano irrimediabilmente. Ogni approccio al reale e alle sue dinamiche situazionali esteriori si rivela perciò inadatto e destinato al fallimento.²³

Non è scorretto dire che questi romanzi rappresentano lo specchio dell'imminente avvento della Modernità. Le riflessioni aperte sul soggetto rinviano alla questione della sua scissione tutta interna, associata ad uno stato di smarrimento perenne. Questa insanabile condizione è testimoniata dalla frase di Henriette *Moi, j'y pense tout les soirs*, che, allo stesso modo della lettera di Arthur Rimbaud a Paul Demeny in cui compare l'espressione *Je est un autre* (Charleville, 15 maggio 1871),²⁴ rappresenta per i modernisti uno spartiacque per la storia della coscienza occidentale. L'interpretazione che ne ricavano è che l'io-penso cartesiano non sia più *il* caposaldo indiscutibile da cui guardare e analizzare il mondo, ma sia abitato da un *altro* insopprimibile. È proprio con l'introduzione dell'alterità che cambia il rapporto del soggetto con sé stesso e con il mondo circostante. Egli si sente costretto in un certo senso o ad interrogarsi su sé stesso o ad andare incontro alla follia, pur essendo consapevole dell'alta e non certa probabilità di fallimento dell'esito della sua ricerca. A conferma di questo fenomeno di lenta, ma inesorabile frammentazione dell'io, Sigmund Freud ha inaugurato una nuova disciplina: la psicoanalisi. Lo scopo ultimo, proseguito nel corso del Novecento da Jacques Lacan, è consistito nel tentativo di “mappare” l'inconscio umano, elaborando una nuova terminologia adeguata a fenomeni a quel tempo pressoché sconosciuti. La scoperta dell'inconscio getta luce sui funzionamenti e meccanismi complessi della *psiche* umana, nonché su zone d'ombra abitate da oscure pulsioni.

Nonostante siano da attribuirsi a Freud i meriti per l'analisi condotta sull'io, questa è stata anticipata con un approccio insieme letterario e filosofico da Friedrich Nietzsche, che lo ha concepito come un “fantasma” abitato da forze eterogenee. Il

²³ I segni di un imminente declino della civiltà occidentale sono testimoniati (non solamente) da una serie di romanzi e racconti in cui gli intellettuali, tradizionalmente detentori del sapere e aspiranti alla saggezza, non riescono più a relazionarsi con il reale. La crisi delle categorie conoscitive li investe totalmente a tal punto che alcuni addirittura vanno incontro al fallimento della loro esistenza inciampando rovinosamente nel degrado. Ci si potrebbe riferire ad una serie di opere di autori europei come *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen* (*Il professor Unrat*, 1905) di Heinrich Mann, *Der Tod in Venedig* (*La morte a Venezia*, 1912) del fratello Thomas Mann, *Senilità* (1898) di Italo Svevo, *Con gli occhi chiusi* (1919) di Federigo Tozzi, *L'immoraliste* (*L'immoralista*, 1902) di André Gide. Ovviamente, sono solamente alcuni dei testi assolutamente validi a titolo di esempi che potrebbero essere tenuti in considerazione per trarre ulteriori spunti sulla condizione dell'uomo nonché dell'intellettuale moderni.

²⁴ A. Rimbaud, [*Lettera del Veggente*] in Id., *Opere*, tr. it. di G.P. Bona, Torino, Einaudi, 1990, p. 465.

merito del filosofo tedesco non risiede solamente nell'essere stato un precursore di Freud, ma anche nell'essere stato *trait d'union* tra la rottura con il Cristianesimo e l'avvento di un nuovo tipo di Uomo. Nell'aforisma 125, "L'uomo folle", inserito in *Die fröhliche Wissenschaft (La gaia Scienza, 1882)*,²⁵ scritto intorno il 1875, Nietzsche fa riferimento da una parte alla crisi del sistema assiologico della religione cristiana e dall'altra alla possibilità di una transvalutazione dei valori. L'attacco condotto al Cristianesimo si basa soprattutto sulla morale che fonda il proprio primato sul senso di colpa, sulla rinuncia e sul sacrificio del proprio sé. Mettere in discussione questi valori significava condannare il suo "istinto *degenerante*"²⁶ e, al contempo, andare nella direzione di una "*affermazione suprema*, nata dalla pienezza, dalla sovrabbondanza, un dire sì senza riserve, al dolore stesso, alla colpa stessa, a tutto ciò che l'esistenza ha di problematico e di ignoto...".²⁷ La loro sostituzione consiste, infatti, "nello svincolamento da tutti i valori morali, in un sì a tutte le cose, anche nella fiducia in tutto quanto è stato finora proibito, disprezzato, maledetto".²⁸ Il dire sì alla vita comporta un dire sì alla totalità della vita incondizionatamente, alla sua pienezza traboccante, al sì e al no, all'essere e non essere, al prima e al dopo, oltrepassando i dettami della logica formale aristotelica, basata sul principio di non contraddizione.

Ad ogni modo, questa radicale sovversione non avviene senza conflitti. Per comprendere la natura delle due posizioni in gioco, il Cristianesimo da un lato, la transvalutazione dall'altro, occorre confrontare due forme di nichilismi: uno attivo e uno passivo. Il secondo appartiene al Cristianesimo e ai modelli di pensiero che ha influenzato (con particolare attenzione alla filosofia di Arthur Schopenhauer e all'idealismo) e consiste nell'annullamento del soggetto e della sua corporeità stigmatizzata. Il primo si pone in continuità con l'altro tipo di nichilismo, ma per negarlo e trascenderlo, spingendosi al punto di attuare una globale trasformazione dei valori cristiani guidata dall'*Übermensch (Oltreuomo)*. Questo mutamento decisivo può finalmente condurre la civiltà umana fuori dal precedente assetto assiologico-morale verso un destino inedito e da costruire. Porre in discussione quest'ultima roccaforte del mondo occidentale significava spogliare l'uomo del proprio retroterra religioso e aprire

²⁵ Cfr. F. Nietzsche, *La gaia scienza e Idilli di Messina*, tr. it. di F. Masini, Milano, Adelphi, 1977.

²⁶ A. Rimbaud, [*Lettera del Veggente*] in Id., *Opere*, cit. p. 69.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ F. Nietzsche, *Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è*, tr. it. di M. Montinari, Milano, Adelphi, 2017, p. 89.

le porte alla costituzione di un nuovo orizzonte valoriale dell'Uomo nuovo. L'esito complessivo di tutte queste idee, che pervadono il secondo Ottocento e giungono a toccare anche i primi decenni del Novecento, rivela una *Weltanschauung* di una civiltà in declino, la stessa che ha trovato il proprio culmine nel saggio filosofico di Oswald Spengler *Der Untergang des Abendlandes (Il Tramonto dell'Occidente, 1918)*.²⁹

La crisi del soggetto

Il campo della cultura, che sarà preso in considerazione, coinvolge la letteratura protomodernista³⁰ e modernista a cavallo tra Otto e Novecento. Tra i più significativi autori considerati protomodernisti in ambito angloamericano, si annoverano Henry James e Joseph Conrad. Nel romanziere americano, la “connessione esistente tra il romanzo e la vita, tra il segno linguistico e la realtà che esso vorrebbe ‘rappresentare’ sulla pagina”³¹ ha un ruolo centrale. Le vicissitudini fungono da contorno e sono finalizzate imprescindibilmente a diventare materia di riflessione nella *psiche* dei singoli personaggi. L'oggettività del reale, a cui mirava la letteratura vittoriana, viene sostituita dalla percezione soggettiva: “A novel is in its broadest definition a personal, a direct impression of life [...]”.³² Le regole fisse, su cui si reggeva il romanzo vittoriano, come “il lieto fine, il moralismo del narratore onnisciente, l'enfasi sensazionalistica”,³³ vengono meno lasciando spazio a costruzioni narrative differenti. L'interesse non viene più declinato nella descrizione degli avvenimenti esterni ai personaggi, ma alla loro dimensione privata e interiore:

L'esperienza non è mai limitata e mai completa, è un'immensa sensibilità, una specie di enorme tela di ragno con fili della seta più sottile, sospesa nella stanza

²⁹ Cfr. O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, tr. it. di J. Evola, Milano, Longanesi, 2008.

³⁰ È da notare che il termine “protomodernismo” è usato dalla critica letteraria per indicare specificamente una corrente di autori, in modo particolare di area inglese come Henry James, Joseph Conrad, Ford Madox Ford e altri, che hanno anticipato, nelle loro opere, istanze e tematiche proprie del modernismo. Questa categoria critica non è da applicare solamente a livello europeo, ma potrebbe essere allargata ed estesa a scrittori extraeuropei come Anton Čechov e Fëdor Dostoevskij.

³¹ H. James, *L'arte del romanzo*, trad. it. A Lombardo, Milano, C.M. Lerici, 1959, p. 63.

³² *Ivi*, p. 42. Nella sua più larga accezione un romanzo è un'impressione personale e diretta della vita [...]. (tr. mia)

³³ C. Pagetti, M. Bignami, *La coscienza narrativa tra vecchio e nuovo secolo in Modernismo/Modernismi dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, a cura di G. Cianci, cit. p. 69.

della coscienza, che afferra ed immette nella sua rete ogni particella dall'aria. È l'atmosfera stessa della mente; e quando la mente è dotata di fantasia – e soprattutto quando è la mente di un uomo di genio – afferra ogni più piccolo suggerimento della vita e converte le vibrazioni stesse dall'aria in rivelazioni.³⁴

Il rispetto del tempo cronologico, elemento cardine del romanzo naturalista, viene abbandonato perché non funzionale a interrogare le pieghe interne e i sommovimenti nascosti della coscienza. Il tempo interiore, infatti, segue altre tipologie di criteri sulla scorta di quanto verrà indicato dal filosofo francese Henri Bergson che riprende e sviluppa un'idea figlia di Sant'Agostino espressa nelle *Confessiones* (*Le confessioni*, 398).³⁵ Lo scopo di James è utilizzare una “ragione psicologica” per scendere nelle zone d'ombra dell'io e offrire una “nuova visione soggettiva degli eventi, in termini di sensazioni, ricordi e [...] dello ‘*stream of consciousness*’ joyciano”.³⁶ In una delle ultime opere, *The Wings of the Dove* (*Le ali della colomba*, 1902),³⁷ è possibile cogliere il primato della sfera coscienziale capace di una percezione puramente soggettiva del reale. Non ci si limita più a descrivere uno stato di cose, fissate in contesti cittadini dominati da vizi e ingiustizie sociali, delineati con estrema cura da uno dei romanzieri “vittoriani” di spicco, Charles Dickens. Infatti, l'esperienza inizia a essere trattata come una materia più instabile e liquida, composta da un insieme inestricabile di impressioni, in incessante movimento e impossibili da fotografare una volta per tutte.

Sulla scorta di James, Conrad ha proseguito il cammino del proprio maestro, accogliendo due suggerimenti fondamentali per la svolta modernista: il rifiuto del tempo cronologico e la sfera interiore. Il primo è basato sul rigetto della concatenazione causale di fatti connessi tra loro mediante fili logici. Ha trovato realizzazione in due romanzi non molto conosciuti come *Almayer's Folly* (*La follia di Almayer*, 1895)³⁸ e *An Outcast of the Islands* (*Un reietto delle isole*, 1896).³⁹ Infatti, il romanzo scritto un anno dopo narra storie avvenute in un tempo anteriore rispetto a quelle raccontate nel primo, pur essendo entrambe correlate tra loro. Alla distorsione e manipolazione del tempo

³⁴ H. James, *L'arte del romanzo*, cit. pp. 44-45.

³⁵ Cfr. Agostino, *Libro decimo e Libro undicesimo* in Id., *Le confessioni*, tr. it. di C. Carena, Torino, Einaudi, rispettivamente pp. 330-411 e pp. 412-459.

³⁶ Cfr. G. Cianci, *Modernismo/Modernismi dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, cit. p. 64.

³⁷ Cfr. H. James, *Le ali della colomba*, tr. it. di B.B. Serra, Milano, Rizzoli, 1995.

³⁸ Cfr. J. Conrad, *La follia di Almayer*, tr. it. di M. Papi, Milano, Rizzoli, 2004.

³⁹ Cfr. Id., *Un reietto delle isole*, tr. it. di R. Ambrosini, Milano, Garzanti, 2010.

cronologico, si aggiunge la mancanza di certezze nelle vicende della narrazione conradiana. I personaggi, infatti, si muovono in un “divenire” che non ha né prima né dopo, ma solo l’*hic et nunc*. Il *topos* che verrà adottato in molte opere importanti è quello del viaggio, come *Heart of Darkness* (*Cuore di tenebra*, 1899).⁴⁰ Qui, il personaggio principale di Marlow, nella sua funzione di narratore interno, è inserito nel cuore della civiltà occidentale: la metropoli di Londra. È proprio dalla capitale britannica che inizierà il proprio cammino alla volta dell’Africa. Giunto a destinazione, in Congo, risalendo l’omonimo fiume, vi si addentra scoprendo una realtà dai contorni sfumati e tutt’altro che rassicurante. Oltrepassata la soglia che segna il confine tra civiltà e barbarie, Marlow inizia a scendere negli abissi della propria sfera interiore per comprendere la consistenza frammentaria del proprio io. Il protagonista è la rappresentazione dell’uomo occidentale che vive in una civiltà non più consapevole della direzione del proprio avvenire. In questo senso, Conrad avverte l’imminente crisi del soggetto scisso, incapace di orientarsi in un mondo avvolto dal caos. Nonostante ciò, non gli rimane che provare a fare ordine, pur sapendo che ogni tentativo di rinvenire la propria identità sarebbe vano. Infatti, rimettere insieme le tessere del *puzzle* della propria *psiche* potrebbe risultare pericoloso, perché l’alterità assoluta che lo abita potrebbe portarlo oltre i limiti della follia.

L’eredità degli scrittori citati fino a questo momento, da Gustave Flaubert a Guy de Maupassant e da James a Conrad, ha avuto un ruolo decisivo per la formazione del modernismo nella letteratura angloamericana ed europea. Tra i successori di questa generazione, Ezra Pound, Wyndham Lewis, T.S. Eliot, James Joyce, Virginia Woolf e altri assorbiranno gli insegnamenti e le idee principali dei “protomodernisti”. In linea con le convinzioni di James e Conrad, Pound, ad esempio, esclude un certo tipo di tradizione, fondata sui canoni della letteratura tardoromantica e vittoriana. Al rifiuto delle opere appartenenti a questi indirizzi, egli contrappone la ripresa di autori e testi della tradizione classica ritenuti indispensabili: Catullo, Saffo, l’Antologia Palatina, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, i Provenzali e William Shakespeare. Ma, oltre ai classici antichi, rappresentanti della *best tradition*, sono giudicati positivamente anche quelli moderni come Emily Dickinson, Walt Whitman, Edgar Allan Poe e Benedetto

⁴⁰ Cfr. Id., *Cuore di tenebra*, tr. it. di L. Saraval, Milano, Garzanti, 2015.

Croce⁴¹ e anche i brevi componimenti poetici giapponesi *haiku*.⁴² Questa presa di posizione, nel rifarsi ad una tradizione *ad hoc*, è stata messa sotto accusa da collaboratori come Richard Aldington e Hilda Doolittle, che sostenevano che tale scelta fosse riduttiva perché figlia di ardenti ellenisti.⁴³ In realtà, in Pound, la selettività di alcuni autori a scapito di altri era dettata, dall'intento programmatico di una corrente modernista di inizio Novecento: l'imagismo, influenzato da T.E. Hulme e la sua *School of Images*. Lo scopo principale dei primi imagisti era di "attuare un'operazione di rinnovamento della poesia e del linguaggio, mantenendo al contempo un forte ancoraggio alla tradizione [...]".⁴⁴ Questa tendenza "tradizionalistica", accusata in parte di conservatorismo, ha riguardato non solo Pound, ma anche T.S. Eliot.⁴⁵ Le loro composizioni poetiche, infatti, sono il risultato di una miscela di elementi innovativi e riferimenti eruditi.

Ad ogni modo, oltre alla ripresa della *best tradition*, l'elemento di straordinaria novità verteva sul ruolo che avrebbe dovuto assumere l'immagine nelle poesie. Gli imagisti consideravano l'"immagine come complesso mentale ed emotivo presentato simultaneamente, e quindi presentazione contro descrizione; concentrazione ed essenzialità; inscindibilità di suono e di senso; esattezza e precisione".⁴⁶ La nozione di "presentazione" è associata alla rinuncia del ragionamento. Infatti, non è ammesso che l'oggetto-immagine "descritto" rimandi a significati espliciti legati a sfumature moralistiche, didascaliche e ideologiche. La prospettiva inaugurata è aderente ad un'impostazione di tipo fenomenologico, che unisce percezione dell'oggetto d'esperienza a emozione sorta nella mente del poeta. Tale procedimento dà origine all'immagine, che può assumere una propria fisionomia nell'orizzonte visivo dello scrittore. Riversando nell'attività creatrice l'immagine del fenomenico/percepito, legata all'immediatezza ("simultaneamente") con cui è stata colta, il poeta la "restituisce"

⁴¹ Cfr. G. Cianci, *Modernismo/Modernismi dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, cit. p. 112.

⁴² Influenzato dall'Imagismo, Pound promosse una prospettiva internazionalista all'interno della quale si inserirono non solo gli *haiku* giapponesi ma anche gli ideogrammi cinesi, presenti anche nella sua opera più importante *The Cantos* (*I Cantos*, 1962).

⁴³ Cfr. G. Cianci, *Modernismo/Modernismi dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, cit. p. 112.

⁴⁴ Cfr. *ibidem*.

⁴⁵ Sia *The Waste Land* di T.S. Eliot che *The Cantos* di Pound costituiscono due esempi di opere moderniste che risentono ampiamente dell'influsso della tradizione letteraria classica.

⁴⁶ Cfr. G. Cianci, *Modernismo/Modernismi dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, cit. pp.117-118.

attraverso un linguaggio scarno e asciutto, ai limiti della concisione (“concentrazione ed essenzialità”). La “simultaneità”, grazie alla quale emerge l’immagine, vieta uno sviluppo logico temporale. Essa comporta implicitamente anche il rifiuto per la figura retorica della similitudine, basata sulla formula del “così/come”. Non potendo rimandare un’immagine ad un’altra immagine, benché analoga o identica, pena la violazione del criterio di simultaneità, essa è resa dipendente dall’esperienza immediata che il poeta ha con l’oggetto della percezione. L’incontro tra il poeta e l’oggetto percepito fa scaturire un’immagine, che si dona in una forma verginea, spogliata perciò dalle connotazioni ideologiche che potrebbero compromettere la sua “singolarità”. In questo senso, la scrittura si fa momento di massima “concentrazione”, tale per cui tutto ciò che nell’oggetto è superfluo e/o ha funzione ornamentale viene eliminato. In sede creativa, quindi, il lavoro preparatorio deve essere supportato da un attento *labor limae*. La tendenza a ricercare il bello artistico viene così sostituita da una poesia che mira all’essenzialità, al “clear” e “definite” del frammento.⁴⁷

Pur essendo stato influenzato notevolmente da queste idee originali, tra il 1913 e 1914, Pound si defilò dall’imagismo. Dopo averne avvertito i limiti teorici, lo respinse giudicandolo come un “neutro, asettico movimento critico inteso a formulare solo precetti di poetica [...]”⁴⁸ L’abbandono di questa corrente è coinciso con la sua adesione attiva e convinta al “Vorticism”, sorto grazie al letterato Wyndham Lewis. Il suo atto di nascita è da collocare nel 1914, quando Filippo Tommaso Marinetti,⁴⁹ coadiuvato dall’artista Christopher R.W. Nevinson, ha tentato di riunire le correnti che si stavano sviluppando nel territorio inglese. La reazione di rifiuto al progetto marinettiano è stata capeggiata da Lewis, il quale ha poi lanciato il movimento vorticista nel 1914 con la pubblicazione della rivista “BLAST: Review of the Great English Vortex”. Essa era rivolta ad un pubblico diversificato, composto non più solo da letterati, ma da pittori e scultori di nuova generazione, attratti da una sperimentazione completamente diversa da quella imagista. Nelle sue fasi iniziali, il Vorticism aveva risentito dell’influsso futurista continentale, per poi prenderne definitivamente le distanze. Infatti, i suoi

⁴⁷ Alcuni caratteri del movimento avanguardistico dell’Imagismo sono analoghi a quelli che è possibile rinvenire nell’Ermetismo italiano di Giuseppe Ungaretti e Eugenio Montale: in particolare, l’attenzione per l’essenzialità del frammento considerato massima espressione poetica.

⁴⁸ G. Cianci, *Modernismo/Modernismi dall’avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, cit. p. 163.

⁴⁹ È da sottolineare come, già nel 1912, Marinetti avesse già riscosso notevole successo nella capitale londinese con numerose mostre e manifestazioni grazie alle quali il pubblico inglese entrò in contatto col Futurismo continentale.

sostenitori, pur avendo accolto con riserve la vena attivistica dei futuristi, sono riusciti a bloccare la spinta eversiva incanalandola entro strutture determinate da confini stabiliti. “Da un lato i vorticisti [...] sposano l’oltranza e si fanno avanguardisti radicali; dall’altro sentono profondamente la necessità di disciplinare il loro slancio, di arginare la loro protesta agganciandosi alla tradizione, sia pure selettivamente”.⁵⁰

All’intenso dinamismo forgiato dal futurismo si contrapponeva un forte “rigorismo formale e ascetico”⁵¹ ereditato dai cubisti. Infatti, la razionalità costruttiva è stata esaltata per mitigare la spinta eversiva futurista e “conciliare in sé movimento e immobilità, violenza e calma, dinamismo e stabilità.”⁵² Gli iniziali toni accesi e polemici “con cui in un primo tempo era necessario protestare e imporsi con forza d’urto”⁵³ furono in seguito abbandonati. Essi però furono indispensabili per contrapporsi al programma marinettiano finalizzato a inglobare le tendenze avanguardistiche sotto il manifesto “Vital English Art”. Nel clima postbellico, infine, si è cercato di consolidare i risultati acquisiti a livello artistico-letterario e di aprire a nuove sperimentazioni grazie al recupero “della forma, della struttura e della tradizione dopo le trasgressioni operate negli anni precedenti”.⁵⁴ I punti di scissione, che allontanano definitivamente l’esperienza vorticista da quella futurista, possono essere riassunti sinteticamente in due punti. In primo luogo, il rifiuto di fare *tabula rasa* rispetto ai canoni letterari (e artistici) del passato. I vorticisti, infatti, apprezzavano la tradizione tanto che avevano come punti di riferimento William Shakespeare, Jonathan Swift e William Blake. In secondo luogo, l’esaltazione trionfalistica della macchinolatria futurista è stata stigmatizzata e, per questo, la si collocava entro un “universo vorticista nella sua rigidità nitida ed esatta, nella sua solidità corposa”.⁵⁵

A contatto con queste correnti avanguardistiche, imagismo, vorticismismo e in parte futurismo, seppur diverse per loro natura e scopi, molti autori ne saranno influenzati. Tra questi, si contano, oltre al già citato Pound, T.S. Eliot, Joyce e Woolf. Un elemento cardine, che lega questi movimenti avanguardistici agli scrittori appena citati, è il

⁵⁰ G. Cianci, *Modernismo/Modernismi dall’avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, cit. p. 160.

⁵¹ *Ivi*, p. 161.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Id., *Il Modernismo e il primo Novecento* in P. Bertinetti (cur.), *Storia della letteratura inglese. Volume secondo. Dal Romanticismo all’età contemporanea. Le letterature in inglese*, Torino, Einaudi, 2000, p. 165.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Id., *Modernismo/Modernismi dall’avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, cit. p. 161.

cosmopolitismo, che li induce ad avere da un’“insofferenza [...] verso orizzonti chiusi e localistici”.⁵⁶ Per questo motivo, la loro aspirazione è aprirsi ad “una cultura internazionale, senza confini, in dialogo con tutta la tradizione occidentale”.⁵⁷ Il rifiuto del localismo, avvertito come “nemico” da Pound nel saggio *Provincialism the Enemy* (*Provincialismo, il nemico*, 1917), risente del bisogno dell’uomo di dialogare con la “cultura internazionale” e la “tradizione occidentale”.

Queste istanze si svilupparono in modo particolare nella metropoli di Londra, centro pullulante di incontri e di scambi culturali. Denominata dal letterato Ford Madox Ford luogo dell’“apoteosi della vita moderna”, “la capitale inglese stimola o rende possibile la circolazione delle idee, la formazione di gruppi e movimenti [...] e altre iniziative offerte da una civiltà urbana sofisticata, ricca di potenzialità, dinamica e funzionale”.⁵⁸ Nell’opera *The Soul of London* (*L’anima di Londra*, 1905),⁵⁹ dopo essere stato attratto dalla sua immensità, diede vita ad un peculiare immaginario della megalopoli. I tratti caratterizzanti dell’impersonalità e della frammentarietà che la pervadevano non consentivano di rappresentarla compiutamente nella sua totalità. Per questo, la capitale londinese rappresentava il mondo moderno, instabile e disgregato, tendente alla deflagrazione. All’uomo non rimaneva che raccoglierne i frammenti e provare a metterli in relazione l’uno con l’altro per rinvenire un qualche senso, anche minimo. L’incapacità di rappresentazione da un lato e di comprensione dall’altro era un sintomo della svalutazione dei criteri gnoseologici che guidavano l’esperienza all’interno della realtà fattuale.

L’esempio più eclatante è offerto da un breve passo in *The Waste Land*⁶⁰ di T.S. Eliot, che suona come l’ammissione di un *empasse*: “Non so connettere nulla / nulla con nulla”.⁶¹ Le categorie temporali di “causa/effetto” non funzionano più. Gli strumenti concettuali della ragione grazie ai quali l’uomo era solito esperire il reale non valgono

⁵⁶ Id., *Il Modernismo e il primo Novecento* in P. Bertinetti (cur.), *Storia della letteratura inglese*, cit. p. 167.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ivi*, p. 168.

⁵⁹ Cfr. F.M. Ford, *The soul of London*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

⁶⁰ Nella composizione di *The Waste Land* è da notare il notevole contributo del Pound vorticista, denominato da T.S. Eliot *il miglior fabbro*, che riorganizzò e revisionò interamente l’opera nella sua interezza dando correzioni preziose, talvolta anche sostanziose, in vista della sua forma definitiva. Da osservare che l’espressione *miglior fabbro* non sia stata inventata *ex nihilo* da Eliot, ma sia stata ripresa da Dante che, in un passo della *Commedia* (*Purgatorio XXVI, 117*), la adotta per sottolineare la maestria dello stimato poeta provenzale Arnaut Daniel.

⁶¹ T.S. Eliot, *La terra desolata*, tr. it. di A. Serpieri, Milano, Rizzoli, 1982, p. 109.

più perché inapplicabili. Quest'opera rappresenta forse uno dei punti più alti momenti nella svolta modernista, perché mette in luce la crisi dell'intera cultura occidentale, "simbolicamente identificata come perdita della fertilità naturale".⁶² L'uomo perde qui definitivamente tutte le coordinate del proprio orientamento in tutti i campi dell'esistenza a tal punto che è costretto a muoversi in una "landa desolata", che è "vita disseccata, morte in vita".⁶³ Nella speranza che gli sia rivelato un qualsiasi tipo di segnale, attende il ritorno della pioggia, simbolo che indica la rinascita, insieme fisica e spirituale. Vagabondando per le strade di Londra, è preda di un destino senza risposte che annichilisce ogni ricerca di senso. Anche quando crede di aver trovato finalmente la salvezza, ricomponendo le tessere del proprio io frammentato, tutti i risultati ottenuti fino a lì si dissolvono. Ogni passo in avanti è in realtà un passo indietro.

L'angoscia esistenziale che lo divora è presente in tutte e cinque le sezioni che compongono il poemetto: "The Burial of the Death", "A Game of Chess", "The Fire Sermon", "Death by Water", "What the Tunder Said". Una delle immagini, nella quale emerge lo stato di insensatezza della condizione umana, si colloca nella prima parte di *The Waste Land* in cui Eliot inserisce una delle tante citazioni intertestuali. L'ambientazione non a caso è il London Bridge, che viene attraversato all'alba da una folla cittadina simile a una processione di morti viventi:⁶⁴ "Under the bridge brown fog of a winter dawn, / A crowd flowed over London Bridge, so many, / I had not thought death had undone so many".⁶⁵ In questo passo, viene descritta in controtuce la condizione degradante della massa quotidiana alienata che scorre anonimamente e senza una meta precisa. Il rimando intertestuale rivela una chiara connessione tra il passo appena citato e l'Inferno dantesco, III 55-57 ("[...] sì lunga tratta / di gente, ch'io non avrei creduto / che morte tanta n'avesse disfatta"). Mediante questa tecnica è possibile attuare una ripresa attiva della tradizione letteraria mondiale che comprende non solo quella di stampo classico, ma anche orientale.

L'idea di "Tradizione" in Eliot è pensata come una categoria estetica atemporale. Tra le sue funzioni, rientra la capacità di essere posta in relazione al passato, che deve

⁶² G. Cianci, *Il Modernismo e il primo Novecento in Storia della letteratura inglese*, cit. p. 187.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Cfr. S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato (cur.), *Intertestualità in La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2020, p. 294.

⁶⁵ T.S. Eliot, *La terra desolata*, cit. p. 83. "Sotto la nebbia bruna di un'alba invernale / Una folla fluiva sul London Bridge, tanti, / Ch'io non avrei creduto che morte tanti n'avesse disfatti."

essere concepito non come “una massa informe, indiscriminata e inassimilata”.⁶⁶ Non è un patrimonio ereditabile senza fatica, anzi richiede enormi sforzi e sacrifici per essere conquistata.⁶⁷ Il poeta, che sarà degno di entrare nel teatro della Tradizione, è chiamato ad avere consapevolezza dell’“hystorical sense”:

Non solo che il passato è passato, ma che è anche presente; il senso storico costringe a scrivere non solo con la sensazione fisica, presente nel sangue, di appartenere alla propria generazione, ma anche con la coscienza che tutta la letteratura europea da Omero in avanti, e all’interno di essa tutta la letteratura del proprio paese, ha una sua esistenza simultanea e si struttura in un ordine simultaneo.⁶⁸

Quando il poeta scrive, è come se la sua opera fosse *in potenza* già in qualche modo all’interno della Tradizione nella quale poi si inserirà. Considerata un “ordine” o un’“unità vivente”,⁶⁹ la Tradizione non è caratterizzata da fissità, ma da un movimento dinamico-processuale grazie a cui tende a riconfigurarsi e assumere conformazioni inedite ogniquale volta si realizza una nuova opera letteraria: “contemporaneamente tutti i rapporti, le proporzioni, i valori di ogni opera d’arte trovano un nuovo equilibrio; e questa è la coerenza tra l’antico e il nuovo”.⁷⁰ La carriera artistica del poeta è votata ad un “continuo sacrificio, una continua estinzione della personalità”⁷¹ per entrare a far parte della Tradizione e stimolarne così i mutamenti interni. Il paradosso che emerge è che l’autore deve imparare a “dissolversi” nella Tradizione (a cui non può rinunciare) a costo di sacrificare la propria “personalità”. Questa concezione è uno dei capisaldi della trattazione metodologica eliotiana ed è definita teoria dell’“impersonalità”, che riguarda il duplice rapporto che l’autore intrattiene da un lato con la Tradizione, dall’altro con il proprio componimento poetico. Nella creazione artistica, il primato è da affidare alla mente del poeta che, come un “catalizzatore”,⁷² è in grado di accogliere ed elaborare

⁶⁶ T.S. Eliot, *Tradizione e talento individuale* in Id., *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e sulla critica*, tr. it. di V. Di Giuro e A. Obertello, Milano, Bompiani, 2016, p. 71.

⁶⁷ *Ivi*, p. 69.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ivi*, p. 74.

⁷⁰ *Ivi*, p. 70.

⁷¹ *Ivi*, p. 73.

⁷² *Ivi*, p. 74.

“innumerevoli sensazioni, frasi, immagini, che restano lì finché non sono presenti tutte le particelle atte a unirsi per formare un nuovo composto”.⁷³

Tutti questi elementi concorrono alla formazione del prodotto artistico nella quale l'autore non deve assolutamente far emergere la propria personalità. Egli deve infatti rendersi *medium*, fonte di sensazioni e impressioni in libera combinazione tra loro. L'opera letteraria “non è libero sfogo di sentimenti ma un'evasione da essi; non è espressione della personalità ma un'evasione della personalità”.⁷⁴ Accettando di “spersonalizzarsi” e abbandonandosi al processo creativo dell'opera, il poeta è chiamato a spogliarsi di tutte le emozioni, affinché emerga il “sentimento *significativo*”⁷⁵ eccedente la propria storia personale. Intrecciata a questa teoria è la tecnica letteraria del “correlativo oggettivo”, perché comporta implicitamente la rinuncia ad esprimere in forma poetica i sentimenti derivanti dalla sfera personale. Infatti, essa indica chiaramente l'unica modalità per cui è possibile dare vita a emozioni in forma d'arte: “una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che saranno la formula di quella emozione *particolare*; tali che quando i fatti esterni, che devono terminare in esperienza sensibile, siano dati, venga immediatamente evocata l'immagine”.⁷⁶ In campo letterario questa tecnica ha avuto grande successo. Basti pensare al titolo che Eugenio Montale ha dato alla raccolta di poesie: *Ossi di seppia* (1925),⁷⁷ un'immagine che rimanda, allo stesso modo di *The Waste Land*, allo stato di precarietà e aridità dell'orizzonte esistenziale umano.

Un'altra tecnica coniata da Eliot è il “metodo mitico” che deve il proprio atto di nascita alla recensione *Ulysses, Order and Myth* (*Ulisse, ordine e mito*, 1923) dedicata al testo di Joyce *Ulysses*. Essa viene descritta nei seguenti termini: “In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method, which others must pursue after him. [...] It is a simply way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history”.⁷⁸ La funzione del

⁷³ *Ivi*, p. 75.

⁷⁴ *Ivi*, p. 79.

⁷⁵ *Ivi*, p. 80.

⁷⁶ *Ivi*, p. 124.

⁷⁷ Cfr. E. Montale, *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 2016.

⁷⁸ T.S. Eliot, *Selected prose of T.S. Eliot*, a cura di F. Kermode, Harcourt, Faber & Faber, 1975, p. 177. Nell'usare il mito, nel manipolare un continuo parallelismo tra il mondo contemporaneo e quello antico, Joyce sta adottando un metodo, che altri dopo di lui devono seguire [...] È semplicemente un modo

mito (“myth”) è indispensabile per leggere e interpretare il capolavoro di Joyce. In quest’opera, il mito omerico viene ripreso e adottato come cornice narrativa nella quale si struttura il *plot*, con delle modifiche sul piano dell’intreccio e del tempo in cui si svolge l’azione. Il suo ruolo consiste nel conferire ordine, significato e forma al “panorama di immensa futilità e anarchia della storia contemporanea.” L’ambientazione dell’*Ulysses* è la metropoli di Dublino, che simbolicamente rappresenta il mondo della modernità. Il protagonista, Leopold Bloom, è l’uomo comune per antonomasia, che vaga per le strade della città irlandese e si perde in un inestricabile ginepraio di incontri (non decisivi), dialoghi e sensazioni. Sospinto dalla vita verso continue peregrinazioni, che si inseriscono nel tempo di una sola giornata, il 16 giugno 1904, si imbatte in innumerevoli personaggi aventi *status* sociali differenti. Il *topos* del viaggio, utilizzato a più riprese nella tradizione occidentale letteraria, assume una consistenza davvero significativa in Joyce. Il protagonista compie un vero e proprio “viaggio di esplorazione del reale”⁷⁹ e del proprio Sé alla spasmodica ricerca di ricomporre i frammenti della sua identità. Nemmeno la tecnica narrativa dell’epifania riesce più a rivelare ai personaggi principali il significato più profondo dell’esistenza.

Mentre in *The Dubliners* (*Gente di Dublino*, 1914)⁸⁰ e *A Portrait of the Artist as a Young Man* (*Ritratto dell’artista da giovane*, 1916)⁸¹ episodi, scene, situazioni e dialoghi della vita quotidiana aprono alla possibilità per il protagonista di sovvertire il proprio rapporto col mondo da lui abitato e riconfigurarne diversamente rispetto a com’era in precedenza, in *Ulysses*, questi si susseguono uno dopo l’altro senza accendere in lui alcun tipo di illuminazione, che potrebbe invece salvarlo dalla perdizione. Nonostante ciò, è da sottolineare la soluzione di continuità di queste opere, che riflettono sulla fragilità dell’uomo, a contatto con una realtà sentita paralizzante, attraverso la tecnica del monologo interiore. Grazie alla mediazione di questo strumento narrativo, viene introdotto il flusso di coscienza (*stream of consciousness*)⁸² dal momento che avviene internamente alla mente del personaggio (o dei personaggi), nella

di controllare, ordinare, dare una forma e un significato all’immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea. (tr. mia)

⁷⁹ C.M. Vaglio, *Joyce. Dall’Ulysses al Finnegans Wake* in G. Cianci (cur.), *Modernismo/Modernismi dall’avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, cit. p. 346.

⁸⁰ Cfr. J. Joyce, *Gente di Dublino*, tr. it. di E. Tadini, M. Papi, Milano, Garzanti, 2008.

⁸¹ Cfr. Id., *Un ritratto dell’artista da giovane*, tr. it. di L. Bianciardi, Milano, Rizzoli, 2012.

⁸² La tecnica del flusso di coscienza o *stream of consciousness* è utilizzata da molti scrittori di area modernista qui non trattati come Italo Svevo, Federigo Tozzi, Marcel Proust, Robert Musil che la impiegano assegnandole variegate funzioni e sfumature peculiari.

dimensione coscienziale. Esso può essere paragonato ad una cascata di pensieri, che si accumulano l'uno sull'altro, sotto forma di frasi non legate tra loro senza alcun tipo di ordine logico e ricche di sperimentazioni linguistiche che cercano di rinvenire le connessioni che avvengono ad uno stato conscio/inconscio. Le sue enormi potenzialità vertono sulla capacità di ogni personaggio di accogliere e rielaborare istanze interiori, sensazioni, impressioni, rivelazioni, frammenti del reale disgregati e sconnessi tra loro. L'intreccio, che si scatena nell'io, lo muove a rielaborare soggettivamente la materia fluida dei pensieri in incessante movimento (sulla base del singolo conscio e inconscio che varia di personaggio in personaggio). Qui, "il discorso si organizza e si configura come bachtiniano dialogo di forme, rivelatore della plurivocità di ogni enunciato, della sua intima ambiguità e plurisignificazione".⁸³ Si potrebbe dire allora che il flusso di coscienza debba essere concepito come una sorta di "laboratorio" di sperimentazione atto ad atomizzare la parola per scomporla e ricomporla in un movimento mai lineare, ma sempre centrifugo e centripeto, tendente all'elaborazione di nuove forme linguistiche capaci di significazioni molteplici.

Questa tecnica è stata adottata da molti altri autori modernisti della generazione di Joyce, tra cui l'inglese Woolf, che ne ha fatto un uso del tutto particolare. Nelle mani della scrittrice, infatti, assume un "carattere lirico, fantasmagorico".⁸⁴ È utilizzata per esprimere gli stati emotivi di uno o più personaggi. Sollecitati dalla "massima ricettività verso tutte le sfumature del fenomenico",⁸⁵ la visione di qualsiasi oggetto, sia esso ragguardevole o impercettibile, può arrivare a toccare le corde più profonde dell'animo. Perciò, le sensazioni e/o impressioni provenienti dall'esterno possono far scaturire emozioni che gettano in crisi la sfera interiore, scavando un abisso tra l'io e il mondo. È in questa frattura, riconducibile alla cesura tra dimensione privata e pubblica che si avverte la disgregazione del reale le cui voragini conducono allo sgretolamento dell'"artefatta solidità del sé."⁸⁶ Potrebbe essere interessante notare come il filologo tedesco Erich Auerbach rifletta su un passaggio del romanzo *To the lighthouse* (*Gita al*

⁸³ C.M. Vaglio, *Joyce. Dall'Ulysses al Finnegans Wake* in G. Cianci (cur.), *Modernismo/Modernismi dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, cit. p. 351.

⁸⁴ G. Cianci, *Il modernismo e il primo novecento* in P. Bertinetti (cur.), *Storia della letteratura inglese*, cit. p. 224.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ivi*, p. 225.

faro, 1934)⁸⁷ di Woolf all'interno della sua opera principale *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (*Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*, 1956)⁸⁸. Qui, il critico cerca di dipingere una “«rappresentazione della coscienza pluripersonale»”,⁸⁹ grazie a cui sono ritratte le voci che abitano l'io dei singoli personaggi e i loro molteplici punti di vista scaturiti nella profondità del loro sentire appartenente al tempo interiore. A partire dalle reazioni emotive sorte a contatto col tempo esteriore, assetato di fatti ed eventi, più o meno decisivi, anche se (mai) apparentemente banali, come l'episodio del calzerotto marrone, che avrebbe dovuto essere della misura adatta al figlio della signora Ramsey, James, nella narrazione cominciano a mescolarsi moti e spinte interiori le cui voci proverrebbero anche da altre *people*.⁹⁰

I personaggi, incapaci di avere un adeguato rapporto con il mondo e con un'interiorità scissa, seguono le coordinate fornite dai modelli eclatanti del romanzo introspettivo russo e di *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (*I quaderni di Malte Laurids Brigge*, 1910)⁹¹ di Rainer Maria Rilke. In quest'opera giovanile dello scrittore di lingua tedesca, ambientata nella metropoli di Parigi, vengono riportate in prima persona le vicissitudini personali del protagonista Malte Laurids Brigge (*alter ego* di Rilke). Tutti gli avvenimenti, che accadono al di fuori del proprio mondo interiore, lo coinvolgono appieno non spingendolo concretamente ad agire, ma a riflettere grazie ad una serie di domande e interrogativi su cosa sia la solitudine, la morte,⁹² l'angoscia, e così via. Vagabondando per le strade della capitale francese, dove si riversava la massa parigina, allo stesso modo di un *flâneur* di matrice baudelairiana,⁹³ erra solitario alla ricerca di una qualche forma di complicità tra l'io e il mondo in grado di conferire senso all'esistenza umana. Queste due polarità, però, sono avvertite talmente distanti che

⁸⁷ Cfr. V. Woolf, *Gita al faro*, tr. it. di G. Celenza, Milano, Garzanti, 2003.

⁸⁸ Cfr. E. Auerbach, *Il calzerotto marrone* in Id., *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*, tr. it. A. Romagnoli e H. Hinterhauser, Torino, Einaudi, 2000, pp. 305-338.

⁸⁹ Cfr. *ibidem*, p. 320.

⁹⁰ Cfr. *ibidem*, p. 324.

⁹¹ Cfr. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, tr. it. di F. Jesi, Milano, Bompiani, 1988.

⁹² Cfr. M. Blanchot, *L'opera e lo spazio della morte* in Id., *Lo spazio letterario*, trad. it. di G. Fofi, Torino, Einaudi, 1975, pp.100-124.

⁹³ Cfr. C. Baudelaire, *I fiori del male*, tr. it. di A. Prete, Milano, Feltrinelli, 2019. Un componimento poetico, che più degli altri si avvicina alla sensibilità moderna percepibile anche in Rilke, è *À une passante* (*A una passante*, 1855), perché chiama in causa una serie di motivi, dalla caoticità della metropoli sino alla dinamica dell'incontro e i suoi effetti sul soggetto, che matureranno appieno durante la stagione modernista.

Malte preferisce isolarsi totalmente per cercare di rispondere ai propri dilemmi che lo perseguitano giorno e notte. Si abbandona agli incessanti movimenti di immersione e riemersione dei pensieri che scandiscono le sue giornate entro e fuori gli spazi della città parigina, ritenuta estranea e dispensatrice di morte.⁹⁴ Qui, si assiste ad un ribaltamento rispetto al naturalismo ottocentesco per cui il tempo cronologico, che di norma segue un andamento e una coerenza oggettiva, è dipendente dal tempo interiore (e dalla sua “durata”) nel quale dominano impressioni, sensazioni e paure, talvolta intrecciate e dialoganti tra loro.⁹⁵

Un passo del romanzo, su cui vale la pena soffermarsi, riguarda il monologo interiore di Malte nel quale emerge lo stato di angoscia esistenziale che pervade il suo animo. Soggetto ad un forte attacco febbrile⁹⁶ e bloccato a letto incapace di muoversi, lascia che il flusso di coscienza si attivi, dando luogo ad un periodo colmo di disperazione:

L'angoscia che un piccolo filo di lana che sbuca dall'orlo della coperta sia duro, duro e aguzzo come un ago d'acciaio; l'angoscia che questo bottoncino della mia camicia da notte sia più grosso della mia testa, grosso e pesante; l'angoscia che questa briciola di pane, che ora cade dal mio letto, divenga di vetro e vada in frantumi, e il pensiero opprimente che con questo si infranga tutto, tutto per sempre; l'angoscia che questo lembo di busta stracciata sia qualcosa di proibito che nessuno deve vedere, qualcosa di indicibilmente prezioso, per cui non vi è nella camera un posto abbastanza sicuro; l'angoscia di inghiottire, mentre mi addormento, il pezzo di carbone che sta davanti alla stufa; l'angoscia che qualsiasi numero cominci a crescere nel cervello, fino a non trovar più spazio in me; l'angoscia che io stia giacendo sul granito, granito grigio; l'angoscia che io possa

⁹⁴ Cfr. R.M. Rilke, *Poesie*, tr. it. di G. Cacciapaglia, A.L.G. Künkler, A. Lavagetto, Torino, Einaudi, 2014, pp. 593-600, dove vengono descritte le condizioni miserevoli in cui versava la metropoli di Parigi, fonte di povertà, alienazione, morte, angoscia e annichilimento sia fisico che spirituale.

⁹⁵ Cfr. Id., *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, cit. pp. 77-84. Uno degli episodi più importanti del romanzo riguarda l'esperienza di perdizione che Malte fa guardandosi allo specchio. Non riconoscendosi faccia a faccia con la propria immagine restituita perché travestito con degli accessori che gli davano la tremenda sensazione di essere *altro* da sé, fugge via in preda alla paura, deriso dai presenti. Il passo riportato sottolineerebbe l'*alterità* (insita nel proprio io) che Malte non intende accettare, perché sconvolgerebbe l'idea che ha della propria identità, abitata internamente da un'*estraneità* irriducibile che non è possibile né riconoscere appieno né estirpare.

⁹⁶ *Ivi*, cfr. pag. 73-74. A questa altezza del romanzo, Malte fa una riflessione sullo stato febbrile che lo rende più propenso a scavare negli abissi di sé stesso e del proprio conscio/inconscio: “La febbre frugava in fondo a me e di laggiù tirava fuori esperienze, immagini, fatti, di cui non avevo saputo nulla [...]” (p.74)

gridare e che si raduni gente dinanzi alla porta e che alla fine l'abbattano, l'angoscia che io possa tradirmi e dire tutto ciò che temo, e l'angoscia che io non riesca a dire nulla, poiché tutto è indicibile, e le altre angosce... le angosce.⁹⁷

È opportuno rilevare alcuni aspetti che occorre richiamare all'attenzione. Anzitutto, l'adozione della "prosa poetica" del monologo interiore, all'interno del quale sfocia l'agonia asfissiante di Malte patita tra sé e sé. Gli oggetti, apparentemente innocui e posti fuori da lui, non sono colti in quanto tali mediante un approccio razionale garantito da criteri conoscitivi validi ed efficaci. Il flusso di pensieri, che scaturisce dall'incontro avvenuto con questi, non segue una linearità logico-argomentativa, basata sulle categorie temporali "prima/dopo" e "causa/effetto"; al contrario, si fonda su un "tempo-altro" che è il tempo della coscienza. La realtà esterna al soggetto, quindi, funge da cornice esperienziale necessaria per esperire le cose, dando però priorità a ciò che esse evocano in termini di sensazioni e impressioni. In sede teorica, perciò, il processo creativo si basa da un lato sulla percezione degli oggetti e dall'altro sui sentimenti che scaturiscono una volta esperiti. In questo caso, Rilke pare riprendere la teoria del *prétext* elaborata da Stéphane Mallarmé, per soffermarsi sulla cascata di stati d'animo che vengono generati a contatto con uno o più oggetti, analoghi o diversi tra loro, poco importa. Ma è da notare che ci potrebbe essere il rischio che il rapporto tra l'io e il reale sia messo in crisi dall'incapacità del soggetto di relazionarsi adeguatamente alle cose. Queste infatti si rivelano irriducibili alle leggi della ragione a cui non sottostanno. All'essere umano è affidato il compito imprescindibile non di categorizzare e comprendere le cose al fine di utilizzarle come strumenti in funzione dei propri scopi, pena il loro annichilimento, ma di sforzarsi per decifrarne il senso e avvicinarle a sé rendendole familiari. L'alone di mistero che le avvolge è la *conditio sine qua non* funzionale a strutturare un legame genuino tra il loro *status* vergineo di cosalità e l'intenzione artistica che le preserva prendendosene cura.

Nei componimenti poetici e nelle epistole giovanili di Rilke, si avverte la necessità di cambiare modalità d'approccio fenomenologico al mondo rispetto al passato. La ricezione dell'influsso dei simbolisti, in particolare del già citato Mallarmé e Charles Baudelaire, grazie alla mediazione fondamentale di Lou Salomé, viene accolta e

⁹⁷ *Ivi*, p. 49.

rielaborata in maniera originale in sede poetica. Rilke apre la strada per un modo di fare poesia differente rispetto ai predecessori, cercando di proporre un nuovo rapporto maggiormente equilibrato tra la materialità delle cose e la parola poetica in grado di stringerle a sé dopo averne indicato l'essenza. Non c'è la volontà di dipingere uno stato di sopraffazione dell'uomo sulle cose, ma al contrario di utilizzare il suo strumento di dominio assoluto, la propria parola, per rendersi uguale a loro senza ricorrere ad alcun genere di violenza, per farsi cosa fra cose aderendo ad una visione profondamente intimista. A questa apparente riduzione ontologica del cambiamento di *status* dell'uomo a cosa non corrisponde un *deficit* o una mancanza, bensì un paradossale arricchimento per sottrazione. Tuttavia, questo procedimento poetico potrebbe anche non andare a buon fine dal momento che potrebbero intervenire degli imprevisti che colpirebbero al cuore il movimento di elaborazione poetica. Questo potrebbe accadere, ad esempio, quando nell'atto della nominazione continuano a rimanere in una posizione di estraneità e lontananza rispetto alla parola poetica che le chiama a sé inutilmente in attesa della loro manifestazione.

In questo caso peculiare, infatti, il processo creativo si inceppa di fronte alle resistenze delle cose che permangono in uno stato di nascondimento oscurate dal mistero che le vela. La parola, che vorrebbe abbracciarle a sé una volta colte nella loro essenza, risulta incapace di nominarle a causa della loro opposizione e va incontro al rischio della propria nientificazione. Di qui, la sua funzione non risponde più al compito che ne definisce l'intima peculiarità. La parola poetica involge e si sedimenta in uguali e continui tentativi di nominazione che intendono accendere la presenza delle cose a sé stesse affinché rispondano ai segnali di richiamo del poeta. La tendenza a "dire" le cose lascia spazio a battute d'arresto per cui lo spazio poetico subisce lacerazioni interne che non consentono uno sviluppo lineare e consecutivo, ma franto e scisso. Le cose si ritraggono nelle profondità delle loro essenze, per paura di esporsi alla parola che potrebbe violarle, non capendo a pieno l'intenzione del poeta di mantenerle nella loro purezza di senso. Qui, la narrazione procede a stenti e il risultato finale genera una cristallizzazione di movimenti che lascia atterrito il lettore, in quanto all'incontro tra parola che nomina e cosa che viene nominata (e accolta) si sostituisce una distanza inconciliabile. Questa viene resa attraverso l'utilizzo di immagini statiche e fisse, ben

radicate nella loro non disponibilità a darsi, da cui sgorga nell'animo del poeta uno stato d'angoscia paralizzante.

A livello formale, si possono individuare degli aspetti secondari che però sono altrettanto utili per un approfondimento della cifra stilistica del passo riportato. In via preliminare, è da sottolineare quante volte compaiano "angoscia/angosce", che vengono citati ben dodici volte. La ripetizione coinvolge anche altri termini identici che potrebbero essere rappresentabili come anelli di una catena congiunti l'uno con l'altro: "duro"- "duro"; "grosso"- "grosso"; "tutto"- "tutto"; "qualcosa"- "qualcosa"; "granito"- "granito". L'andamento ritmico del periodo è scandito da continue sospensioni e pause, suggerite dall'uso intenso del punto e virgola, impiegato sette volte. La loro reiterazione rende la narrazione continuamente oscillante, franta e tendente alla deflagrazione, che si realizza nel *climax* presente nelle ultime righe ("l'angoscia che io possa gridare e che si raduni gente dinanzi alla porta e che alla fine l'abbattano, l'angoscia che io possa tradirmi e dire tutto ciò che temo, e l'angoscia che io non riesca a dire nulla, poiché tutto è indicibile, e le altre angosce...le angosce").

Per quanto riguarda la rilevanza ermeneutica, questo passo potrebbe veicolare l'idea della crisi dell'uomo moderno, scisso in sé stesso e incapace di leggere il reale con gli strumenti consueti della ragione. A conferma di questa condizione esistenziale, che confinerebbe l'uomo nel proprio spazio privato, sarebbe il radicale ripiegamento su sé stesso messo in atto per sfuggire alle voragini di un reale in sé frammentato e impossibile da rappresentare nella sua totalità ("tutto è indicibile"). La solitudine a cui è relegato il soggetto conoscitivo è figlio della rinuncia a quello che era il privilegio epistemologico di categorizzare le componenti della realtà in scompartimenti stagni. Si potrebbe sostenere che la poetica rilkiana sia assolutamente consapevole dell'irrimediabilità del mutamento del rapporto tra l'uomo che conosce e le cose che sono conosciute. Forse le cose conoscono l'uomo più di quanto egli non conosca sé stesso e ciò che gli sta attorno a tal punto che è come se si sentisse angosciato, percorso da brividi di paura che lo getterebbe nello smarrimento più totale. L'angoscia che lo pervaderebbe lo immobilizzerebbe così tanto che non sarebbe nemmeno in grado di riconoscere nelle cose un'alternativa al suo stato di terrore: "al colmo del terrore, non riesce ad uscire da sé e ad amare ciò che lo terrorizza".⁹⁸ Da esso, però, sarebbe possibile

⁹⁸ M. Blanchot, *Passi falsi*, Milano, Garzanti, 1976, p. 61.

uscire unendosi fraternamente alla fonte del suo terrore, esponendosi senza riserve, come una sorta di salto nel vuoto, attraverso l'amore scandito da un movimento arrischiato di fusione globale tra il sé e le cose.

L'idealizzazione del processo di congiungimento, allora, non sarebbe altro che il tentativo di riacquistare qualcosa che è andato perduto, probabilmente per sempre, e cioè l'esigenza di cogliere possibili risposte sulla partitura della vita fatta di echi lontani di suoni e melodie. Ecco che farsi cosa fra le cose richiede esporsi ad un sacrificio che corrisponde ad un atto di abdicazione totale del proprio sé mediante la morte, che non assume le sfumature filosofiche dell'"essere per la morte" di matrice heideggeriana. Rilke, infatti, è sì convinto che questa sia la possibilità più propria dell'uomo a partire dalla quale crede possa modellare la sua esistenza, non riducendola ad un rapporto unidirezionale inglobante la realtà nascosta delle cose ridotte ad oggetti di servizio aventi funzioni meramente strumentali. Questo perché il poeta inserisce la morte in una prospettiva in cui essa non è altro che "l'inafferrabile, l'assoluta indeterminazione",⁹⁹ la cui relazione vissuta esteriormente comporterebbe la sparizione dell'uomo nell'abisso della vita, rendendosi anonimo e perfettamente sostituibile, sempre *ready to die*, qualora non osi avere il coraggio di amare paradossalmente la sua fine. Vivere e morire, in questo caso, non sarebbero altro che due facce della stessa medaglia, non opposte, ma appartenenti e sintetizzate in una sola e unica figura, la vacuità a cui non si dovrebbe temere di offrirsi globalmente, anche a costo della propria improvvisa estinzione senza avvisi di garanzia precedenti.

In altri termini, Rilke vorrebbe morire per morire, per accedere ad una morte più estrema rispetto a quella impersonale che *si* conosce, anticipandola mediante la poesia che assumerebbe su di sé il rischio di non discorrere più, di ridursi ad un vuoto silenzio, a tal punto che sembra che il poeta intenda parlare solamente a nessuno. In realtà, l'esposizione totale del poema al nulla, a costo di non essere letto da nessuno, pur essendo l'inchiostro ben fisso sulla pagina bianca, implica paradossalmente la possibilità che sia compreso, almeno parzialmente. Il vuoto da lui indicato sarebbe allora da concepire come una sorta di luogo di perdizione dove tutto è destinato a cadere e a raccogliersi in un abisso senza fondo. La poesia, quindi, si dischiuderebbe a sé stessa ancor prima di aprirsi alle cose, al mondo, all'essere, senza riserve o garanzie

⁹⁹ Id., *Lo spazio letterario*, cit. p. 132.

preliminari di alcun tipo, depurandosi dai possibili timori di essere fraintesa sull'altare della gratuità della propria intimità aperta al Tutto. La morte, di fatto, diventerebbe in quest'ottica *conditio sine qua non* per apprendere l'esercizio di imparare a morire ancora prima di imparare a vivere. Abbracciare la morte significa allora tessere con ago e filo il ricamo che compone la vita, ma che non finisce mai di esaurire un compito che di per sé è infinito. Se morire equivale a vivere e la morte è la benedizione scesa dall'alto sul capo degli uomini, forse da Dio, allora l'esperienza che li attende è analoga a quella di una rosa che vive pur abbandonandosi all'intimità della morte.¹⁰⁰

Dopo la nozione di morte, Rilke ne individua un'altra che avrebbe guidato la sua ricerca di senso, ovverosia l'amore che, almeno all'inizio del suo percorso, prenderà le forme di un amplesso non carnale o perverso con le cose del mondo della natura. Il desiderio di essere compartecipe del Tutto è così intenso che lo sguardo dell'uomo è attratto dalle straordinarie qualità intrinseche delle cose, "del loro paziente sopportare e durare":

[...] Da ragazzo, quando tutti erano cattivi con me, quando mi sentivo così infinitamente abbandonato, così perso in una terra straniera, può esserci stato un tempo in cui desideravo lasciare la vita. Ma poi, quando gli uomini divennero estranei, furono le cose ad attirarmi, e da loro mi spirava incontro una gioia, una gioia di esistere che rimase sempre egualmente quieta e forte, e mai fu percorsa da esitazioni o dubbi. Nella scuola militare, dopo lunghe lotte angosciose, abbandonai la mia impetuosa infantile devozione cattolica, me ne liberai per essere ancora più solo, ancora più sconsolatamente solo; ma delle cose, del loro paziente sopportare e durare, mi venne più tardi un nuovo amore, più grande e più devoto, una qualche fede senza paura e senza confini. In questa fede anche la vita è una parte. Quanto ci credo, nella vita! Non a quella vita che si esaurisce nel tempo; ma a quell'altra vita, la vita delle cose più piccole, degli animali e delle grandi pianure. Questa vita dura nei millenni, apparentemente senza partecipazione e tuttavia piena di movimento, di crescita e di calore nell'equilibrio delle sue forze. [...] Per questo voglio deporre ogni superbia, non levarmi più al di sopra del più piccolo fra gli animali, e non considerarmi più splendido di una pietra.¹⁰¹

¹⁰⁰ Cfr. *ivi*, p. 133-135.

¹⁰¹ Cfr. R.M. Rilke, *Poesie 1907-1926*, cit. p. 592. Si noti che la lettera fu indirizzata a Ellen Key della quale il passo riportato risulterebbe datato 3 aprile 1903.

L'interesse per le cose e per ciò che queste evocano nell'immaginario di Rilke è determinato dal loro particolare *modus vivendi* che si differenzia radicalmente da quello degli uomini. Gli esseri umani, diversamente dalle cose, nel corso delle epoche passate hanno preteso e continuano a pretendere di imporre le loro leggi per ribellarsi ai destini mortali iscritti nella dimensione creaturale comune a tutti. La ricerca dell'eternità è frutto del desiderio irrefrenabile di opporsi ad una condizione precaria che non lascia possibilità di evasione se non il rifugio nell'illusione. Il marchio della finitudine viene impresso paradossalmente addirittura ancor prima che gli uomini vengano gettati nel mondo. Il rifiuto di non voler sottostare a queste leggi è espresso attraverso tentativi di fuoriuscire dal terreno dove queste hanno la loro legittimazione. In questo senso, la vita e il destino, che la domina dall'alto, sono talmente legate che sia eventuali prospettive escatologiche che sistematico-filosofiche sarebbero rigettate ancor prima di essere formulate in quanto non aderenti alla fertilità del reale. La fuga dal mondo condurrebbe necessariamente alla perdita del filo che lega gli uomini alle cose, e viceversa. Il rapporto che si stringe tra le parti della relazione, infatti, non è assolutamente caratterizzato da un qualsivoglia accordo stipulato a monte, che cautelerebbe entrambi dalle possibili minacce dell'uno o dell'altro, ma da una tensione attrattiva e al contempo repulsiva. Infatti, gli uomini sarebbero attratti dalle cose perché avrebbero l'esigenza di disporre il mondo secondo un ordine stabilito all'interno del quale queste avrebbero una sistemazione garantita da determinati criteri assiologici convalidati. La repulsione si innesca paradossalmente a partire dal processo di attrazione per cui, nel momento in cui si intenda strutturare in un certo modo il reale, le cose perderebbero inevitabilmente quella vitalità che aveva concesso il loro originario aprirsi all'uomo.

Se da una parte il processo conoscitivo, mediato dai procedimenti dell'astrazione e dalla rappresentazione, allarga i possibili orizzonti di senso, dall'altra allontana la sperata relazione intimista che potrebbe congiungere gli uomini alle cose. Il luogo privilegiato, che consentirebbe l'accadere comune di entrambi solamente se disposti a curare il loro reciproco rapporto in modo autentico, dunque senza adoperare a monte logiche egoistiche del profitto e dell'interesse privato, sarebbe il *weltinnenraum*. In questo spazio, infatti, dovrebbe avvenire "l'esperimento conoscitivo ed espressivo

dell'assoluta parità fra l'uomo e le cose".¹⁰² Sarebbe un errore sottolineare che l'infinita richiesta di senso provenga solamente dagli esseri umani trascurando in questo modo il silenzio parlante delle cose. Il bisogno – che sotto certi aspetti si considera naturale – di comprendere il mondo contrasta con l'unico desiderio che le cose esprimono non attraverso le parole ma paradossalmente il silenzio. Alle cose, talvolta, non rimane che affidarsi all'eco della loro flebile voce che giunge solamente all'uomo che si dispone all'ascolto della loro mutezza e che accetta l'invito di lasciar che queste siano così come sono, senza alcuna mediazione concettuale.

Per quanto possa sembrare inevitabile la compromissione di qualsivoglia relazione a causa dell'adozione di principi epistemologici che guidano gli uomini nelle loro attività conoscitive, in realtà la coscienza di questo errore dovrebbe spingerli a pensare altrimenti. La voce muta delle cose, infatti, se avvertita, dovrebbe promuovere una *μετάνοια* che coinvolgerebbe l'interezza del soggetto conoscitivo e del proprio modo di affacciarsi al mondo, magari uscendo dalla *comfort zone* dove accade che i concetti siano assemblati e applicati sempre allo stesso modo, talvolta per abitudine. Il fine sarebbe di vagliarli criticamente: mettere in discussione le categorie logico-concettuali significherebbe anche riflettere sulla bontà o meno degli scopi a cui queste tenderebbero. Le possibili variazioni degli strumenti indispensabili per attraversare e cogliere il reale nelle sue differenti sfaccettature coinvolgono appieno l'io e la sua relazione col mondo. Se il desiderio fosse quello più che legittimo di incrementare sempre più la conoscenza – il sogno dichiarato dagli umanisti – e si volesse pervenire a questo scopo mediante una metodologia dotata di procedimenti analitici, allora ci si troverebbe davanti ad un malinteso di proporzioni non indifferenti. Questo perché i suoi criteri mirerebbero ad un'analisi spietata delle cose, che dipenderebbe dal processo di scomposizione del reale attraverso cui si attua l'astrazione.

L'isolamento che si produce delle singole cose l'una dall'altra le rapisce da loro stesse e dalle loro reciproche relazioni vitali violandone l'innocenza a tal punto che si ritrarrebbero senza esitazioni, una volta riconosciute le reali intenzioni sottese. Allo stesso modo del paradosso di Achille e la tartaruga, elaborato da Zenone di Elea nel V sec. a.C., si potrebbe dire che le cose stanno sempre un passo in avanti rispetto agli uomini, che sprecherebbero energie vanamente cercando di pervenire alla spiegazione

¹⁰² *Ivi*, p. 666.

analitica del senso ultimo delle cose. Non che queste spariscano dalla vista o non siano più disponibili ad essere maneggiate fisicamente, ma il loro senso si rende evanescente, liquido. Per quanto si possa cercare di affinare gli strumenti metodologici d'analisi per avere infine solamente la parvenza di penetrare a fondo le cose, le soluzioni, se davvero ci sono, stanno semmai a monte. Forse, se l'uomo imparasse ad avere dimestichezza col reale, potrebbe iniziare ad operare una *logica* alternativa e per certi versi *in-attuale* in quanto si discosterebbe dai criteri citati in precedenza. L'accettazione della loro insufficienza dischiuderebbe nuove *occasioni di realtà* aperte alla permeabilità e all'osmoticità dei rapporti con e tra le cose, che si disporrebbero in maniera così libera che il caos diventerebbe il luogo privilegiato del loro continuo accadere. La logica formale lascerebbe il posto ad un tipo di logica differente che si potrebbe definire della *non-coincidenza* nella quale ogni cosa è e al tempo stesso non è in relazione alle altre.

Come se fossero immerse in un flusso di energia, intessono contemporaneamente molteplici rapporti tra loro, non conteggiabili né tanto meno limitabili. Si potrebbe asserire che la volontà di controllare e governare dall'alto queste reti potenzialmente infinite di relazioni sia fallimentare nonché dolorosa e apra ad una possibilità inedita che prevedrebbe di considerare un atteggiamento epistemico diverso. In altri termini, l'uomo è chiamato a rivedere la propria posizione nel mondo, rinunciando ad atti di dominio prevaricatori veicolati da un tipo di linguaggio il cui fine strumentale soffoca il libero dispiegarsi delle cose. Già nelle opere giovanili come *Buch von der Pilgerschaft* (*Il libro del pellegrinaggio*, 1901) e *Buch von der Armut und vom Tode* (*Il libro della vita e della morte*, 1903) si avverte l'esigenza del poeta di rimettere in discussione il rapporto tra l'uomo e le cose. Ciò che spinge Rilke a muovere incontro a queste è il *pathos* dell'amore, accompagnato non dallo sguardo chirurgico di chi seleziona e seziona le cose, ma da quello di un artista che, accogliendole così come sono, consente loro di donarsi alla vita, di esprimere sé stesse al di là e al di fuori di ogni calcolo materiale ed egoistico. L'immagine prescelta, appartenente al secondo testo, che incarna il sentimento dell'amore è quella di Francesco d'Assisi perché sia in vita che in morte riuscì ad essere tutt'uno con le cose che lo circondavano. La figura dell'amplesso, evocata dal poeta, descrive molto bene il tipo di rapporto amoroso che egli, come uno sposo, aveva nutrito nei confronti delle cose della natura. Anche nella morte, dopo la

sua dipartita, quando ormai il suo corpo in fase di decomposizione si disgregò, il suo seme fluì in tutte le cose alle quali ri-tornò.

La morte fisica, però, non è l'unica strada percorribile per aderire al movimento di fratellanza delle cose, perché in vita l'io può produrre una desoggettivazione in grado di apportare un mutamento del proprio *status* fino a rendersi cosa tra cose, allo stesso tempo distinta e indistinta. Questo perché i profili nonché i contorni delle forme in cui si incarna si presentano assai mobili e plastici, non definibili in assoluto. La rinuncia del proprio dominio sulle cose segna il passaggio grazie al quale ci si può avvicinare senza avere coscientemente o incoscientemente il timore di esserne respinto. Spogliando sé stesso di sé stesso l'uomo familiarizza con le cose. È come se diventasse uno di loro e non appartenesse più a sé stesso, o meglio si potrebbe dire paradossalmente che proprio perché non si appartiene più allora forse si appartiene di più, molto più di quanto non si creda. Questo perché la radicale esposizione del proprio io mette a rischio ciò che si considera essere un fatto, ovverosia l'esistenza che si presume sia data per la semplice consapevolezza che si è qui in questo momento, in un luogo particolare, inserito in situazioni che non finiscono mai di mutare e riplasmarsi continuamente.

Il pericolo di abbandonarsi alle cose alza dei dubbi relativi alla possibilità di perdere la propria identità e con essa la coscienza e l'interiorità. Inizialmente il poeta tedesco riconosceva nella parola poetica la chiave decisiva per permettere all'uomo di intrattenere un rapporto autentico con le cose, il segreto grazie a cui elevarsi rispetto a queste. In realtà, però, così facendo, non avrebbe fatto altro che strumentalizzare la parola poetica servendosene per attraversare l'innocenza pura delle cose. È per questo motivo che forse decise di andare oltre e individuare in sede teorica due nuclei tematici i cui contributi furono essenziali allo sviluppo della propria riflessione poetica matura: il linguaggio della poesia e la qualità del legame che l'uomo può, se vuole, stringere con le cose, e che dipende strettamente dal modo in cui viene concepito il linguaggio. Infatti, se impiegato in modo denotativo-concettuale, rischierebbe di acuire la distanza ontologica che nella metafisica occidentale separa tradizionalmente l'uomo dalle cose. All'uomo, la cui differenza specifica introdotta da Aristotele risiede nel *λόγος*, spetterebbe il primato di poter raggiungere il proprio fine realizzando la perfezione attraverso lo sviluppo delle proprie capacità conoscitive. Mentre le cose, relegate ad uno stato di subalternità, si collocherebbero in una posizione gerarchica di molto inferiore

rispetto a quella dell'uomo a cui si consegnerebbe annullandosi. La relazione non sarebbe orizzontale, ma verticale, e all'interno di essa si avverterebbe una disparità originaria che segnerebbe già a priori il fallimento di qualsivoglia rapporto che pretende di essere il solo e unico ammissibile rispetto ai possibili altri. Che il linguaggio separi e per certi versi auguri il divorzio tra l'uomo e le cose ancor prima che venga stipulato concordemente il loro matrimonio è un'intuizione che Rilke, con ogni probabilità, eredita da Hegel.

Non a caso, ad un certo momento della sua maturazione poetica, l'autore del *Malte* abbandona la convinzione per cui la parola avrebbe potuto attrarre a sé le cose, per inoltrarsi su binari diversi. La consapevolezza dei limiti del linguaggio apre alla possibilità di giocare con le parole, combinandole insieme, non per piegare forzatamente le cose al proprio volere, oggettivandole, ma per richiamarle all'attenzione nella forma di un appello a cui queste possono liberamente rispondere o meno. Si fa spazio l'idea che il riconoscimento della loro alterità possa da un lato garantirne l'irriducibilità ad ogni parola che vorrebbe sopraffarle e dall'altro salvaguardarne la silenziosa evidenza, pur rimanendo saldamente celate nel loro nascondimento. La relazione vitale a cui Rilke approderà potrebbe essere colta attraverso un'immagine suggestiva, che rifletterebe l'alto grado di affinità spirituale tra l'uomo e le cose, ovvero sia quella di amanti pronti a legarsi l'un l'altro. In questo modo, l'uomo potrà cogliere la bellezza non solo nell'unione, ma anche in ogni singola cosa alla quale si dona. Come se l'amore non fosse garantito da un previsto scambio di fedi, ma dalla sua gratuità che spingerebbe gli innamorati a cercarsi addirittura ben oltre la vita biologica.

Uno dei punti di svolta forse più importanti del percorso rilkeano si avverte all'altezza dei due componimenti intitolati entrambi *Narziß* (*Narciso*) appartenenti alla raccolta *Verstreute und nachgelassene Gedichte* (*Rime sparse*, 1907-1926).¹⁰³ All'interno di queste poesie, che nella disposizione finale compaiono numerate rispettivamente 36 e 37, si assiste alla ripresa di un personaggio appartenente al repertorio mitologico greco, ovvero sia Narciso, inserito in due situazioni molto differenti, per certi versi quasi opposte. Nella seconda Narciso non fa che lamentarsi

¹⁰³ Il motivo per cui si sostiene che questi due componimenti siano estremamente significativi è testimoniato all'interno della lettera indirizzata a Lou Salomé il 26 giugno 1914 nella quale Rilke avverte che si stanno compiendo dei passi in avanti decisivi in direzione dell'"appropriazione spirituale del mondo".

perché la bellezza da lui sprigionata si è dispersa nell'alveo delle cose, non lasciando alcuna traccia di sé e soprattutto non incontrando l'Alterità che avrebbe potuto offrirgli un riconoscimento, perfino parziale, che qui manca completamente. Narciso sprofonda nella voragine di una relazione sentita come annichilente perché vissuta solamente in modo superficiale sfiorando l'esteriorità sulla quale la propria bellezza esalata è scivolata via sprecandosi inutilmente. Nella prima poesia, invece, molto più concisa rispetto all'altra, ciò che effonde si riversa nel mondo per poi far ritorno all'origine da cui si è prodotto questo movimento la cui fine è siglata dalla morte di Narciso nonché dal compimento estatico del "cerchio delle forme".¹⁰⁴

Dopo aver letto un passo della *Propositio XIX* della quinta parte dell'*Ethica* di Baruch Spinoza: "Qui Deum amat, conari non potest, ut Deus ipsum contra amet",¹⁰⁵ Rilke apre definitivamente le porte all'amore concependolo come l'unico alimento da cui trarre le forze per concedersi alle cose della natura una volta riconosciute nella loro irriducibilità. "Amare le cose" per l'essere umano allora "significa amare il loro ordine impassibile, perfetto perché indifferente al caos, all'incertezza e alla transitorietà della nostra esistenza",¹⁰⁶ quasi fosse "l'amore con cui Dio ama se stesso attraverso me".¹⁰⁷ Ecco che il primo Narciso non è più interessato a osservare il riflesso della propria immagine nelle acque, ma a contemplare in maniera disinteressata le cose amandole nella loro intrinseca singolarità. L'atto visivo diventa autentico atto conoscitivo, mai concluso definitivamente, ma disposto ad accrescere sempre più di intensità in relazione all'intimità che lega indissolubilmente l'animo dell'uomo alle cose del mondo. Attraverso la sua trasmutazione nel flusso delle cose, queste "si trasformano e s'interiorizzano divenendo interiori a noi, e divenendo interiori a se stesse".¹⁰⁸ Il poeta è come se fosse un musicista che adotta le proprie note dello spartito che ha fuori e dentro a sé per fondersi con il suono che lo strumento produce armoniosamente. Con la propria parola, introduce nel linguaggio ciò che è antecedente cronologicamente a questo, da porre in un tempo vergineo, non ancora impregnato dalla perversione della strumentalità, ovverosia la tonalità emotiva. Questa consiste in una sorta di disposizione

¹⁰⁴ R.M. Rilke, *Poesie sparse* in Id., *Poesie. 1907-1926*, cit. 445.

¹⁰⁵ B. Spinoza, *Etica*, trad. di G. Durante, Milano, Bompiani, 2008, p. 609. "Chi ama Dio, non può sforzarsi affinché Dio lo ami a sua volta".

¹⁰⁶ R.M. Rilke, *Poesie. 1907-1926*, cit. p. 658.

¹⁰⁷ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Saggiatore, 1980, p. 465.

¹⁰⁸ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit. p. 118.

primigenia grazie a cui l'uomo, con le corde del proprio animo, si apre al sentire e al percepire le sfumature e gli echi lontani di tutto ciò che pare venirgli incontro esponendosi all'essere, una volta superata la soglia che divide l'esistenza dalla non-esistenza. Si potrebbe sostenere che questa appartenga ad un tempo e ad un linguaggio pre-logico al quale Rilke cerca di attingere per favorire la trasmutazione della propria interiorità in quella delle cose, e viceversa, in modo che la voce di entrambe divenga unica. In questo senso, "la voce del poeta e le cose – entrambe distinte – si congiungono come le corde di un violino e la sua cassa armonica; solo così, nell'unione di due elementi diversi e complementari, si produce un suono".¹⁰⁹ La spoliazione di sé non è da vedersi nell'ottica di una riduzione del grado ontologico da parte del soggetto che si fa cosa, ma di un comune riconoscimento dal quale sorge l'avvento di un uomo che si potrebbe definire addirittura poeta, incaricato di serbare entro sé la purezza di un amore infinito. Contemplare le cose, allora, diventa occasione per accedere all'esito ultimo del cammino rilkeano che consiste nella *Gelassenheit* – concetto per certi versi simile a quello elaborato da Meister Eckhart –,¹¹⁰ ovverosia nell'abbandono progressivo del proprio sé. Sradicandosi e liberandosi da sé stesso, procede nella direzione di uno spogliamento definitivo dell'egoità per diventare momento attivo partecipe dell'infinito movimento di articolazione organica del reale.¹¹¹

Sulla scia di Rilke, un altro scrittore di lingua tedesca, Franz Kafka, ne ha seguito le orme portando ad estreme conseguenze alcune tematiche, tra cui l'angoscia esistenziale, che pervade per intero la propria produzione artistica, dai racconti fino ai romanzi. Prendendo spunto da una delle sue opere più conosciute, *Das Schloß* (*Il Castello*, 1926)¹¹² è da sottolineare il tipo di rapporto che il protagonista K. (*alter ego* di Kafka) instaura con gli altri personaggi e, più complessivamente, con il mondo circostante. K. è lo straniero per antonomasia, sradicato dalla vita precedente, di cui non si conoscono le origini, e chiamato a svolgere *in loco* le proprie mansioni di agrimensore. Le sole caratteristiche personali note sono che possiede un nome, K.; una

¹⁰⁹ R.M. Rilke, *Poesie. 1907-1926*, cit. p. 603.

¹¹⁰ Cfr. J. Derrida, *Memorie per Paul De Man*, tr. it. di S. Petrosino, Milano, Jaca Book, 1995.

¹¹¹ Cfr. P. Szondi, *Le «Elegie duinesi» di Rilke*, tr. it. E. Agazzi, Milano, SE, 1997.

¹¹² Cfr. F. Kafka, *Il Castello*, trad. it. di E. Franchetti, Milano, Rizzoli, 2016, p. 91.

famiglia composta da moglie e figlio e, infine, il lavoro di agrimensore.¹¹³ Del resto non si è tenuti a sapere. Non appena superata la soglia del ponte, che segna il confine tra la terra di provenienza e il villaggio, si trova davanti ad un ordine di realtà nettamente differente da quello di provenienza.

Lo scarto è significativo perché i criteri razionali e i valori morali, che avevano guidato fino a quel momento l'agire di K., si rivelano inefficienti. Le categorie di pensiero utili per interpretare le dinamiche situazionali vanno incontro ad errori di valutazione, non perché questi siano di per sé stessi più o meno sbagliati, ma perché sono inadeguati in relazione ad una realtà diversa rispetto a quella alla quale era solito utilizzarli. La narrazione procede dunque per una serie di malintesi, giocati sull'incapacità del protagonista di entrare correttamente in rapporto con una "realtà-altra". I riferimenti ai dati esperienziali, che venivano ammessi come materia di paragone in relazione agli accadimenti del presente, sono assolutamente inutili per aiutarlo a rinvenire la/e verità. I principi morali cominciano a sbriciolarsi uno dopo l'altro. Il senso di ciò che egli ritiene giusto e valido allo stesso modo per tutti si frantuma, perché non c'è corrispondenza tra l'applicabilità dei propri criteri conoscitivi e la realtà all'interno della quale vorrebbe agire come se fosse *indistinguibile* rispetto agli *altri*.¹¹⁴ Anche le categorie temporali, che dovrebbero garantire al soggetto agente il controllo sugli eventi della realtà empirica, sono nulle in un universo che non risponde alle previsioni logico-consequenziali di K. Fin dall'inizio viene concepito come un ospite sgradito, per certi versi già inassimilabile dal corpo sociale del Castello, il quale appena messo piede cercherà, talvolta disperatamente di farsi riconoscere. I suoi bisogni non possono venire contemplati. Una volta portato a termine il lavoro in tempi brevi, dovrà obbligatoriamente riprendere il proprio cammino e andarsene il prima possibile:

La gente del villaggio che lo mandava via o che aveva paura di lui gli pareva meno pericolosa, perché in fondo si limitava a risospingerlo verso se stesso, lo aiutava a tener raccolte le sue forze [...].¹¹⁵

¹¹³ Il significato del termine "agrimensore", che corrisponde al tedesco "*Landvermesser*", indica colui che per professione misura, divide e descrive su mappa i terreni. La sua funzione è, per così dire, quella di delimitare e segnare precisamente i confini assegnandoli con ordine ed estremo rigore, senza sbavature.

¹¹⁴ Cfr. L. Sanò, *Metamorfosi del potere*, Roma, Schibboleth, 2017, p. 72.

¹¹⁵ F. Kafka, *Il Castello*, cit. p. 91.

e ancora con più insistenza:

E tu, K., non dovevi andar via subito, mentre tra poco sono le dieci? Ti interessano poi davvero queste storie? Qui c'è gente che di storie simili si nutre, si mettono a sedere vicini come siete seduti voi due adesso e se le ammanniscono a vicenda, ma tu non mi sembri far parte di quella gente.¹¹⁶

Così parlano i genitori di Amalia riferendosi alla loro figlia e a K. (il quale risponde con convinzione di farne parte). Gli abitanti non lo considerano mai uno di loro, ma sempre un corpo estraneo, che non è degno né di accoglienza né della più semplice e immediata reciprocità. Pur essendo stato convocato nel Castello attraverso le mediazioni di funzionari predisposti, la chiamata per l'incarico si rivela essere frutto di un errore amministrativo:

Lei è assunto in qualità di agrimensore, come dice, ma, purtroppo, non ci sarebbe per Lei il minimo lavoro. I confini dei nostri piccoli poderi sono già segnati, tutto è regolarmente registrato, cambiamenti di proprietà avvengono molto raramente e a risolvere le piccole controversie di confine provvediamo da noi stessi. A cosa ci serve dunque un agrimensore?¹¹⁷

Il sindaco si rivolge così a K. spiegando che si tratta di un malinteso. Uno dei tanti malintesi che attestano il fatto che la presenza di K. non sia affatto richiesta e assolutamente superflua. Di conseguenza, messo alle strette, si affida all'estenuante ricerca di comprendere i segreti meccanismi e la loro logicità interna (se c'è) al fine di capire su cosa effettivamente si reggano. Convinto che raggiungere il Castello, avvolto da un'aura quasi metafisica, possa fornirgli delle risposte significative alle proprie esigenze di senso, decide di mettersi in viaggio. Solo dopo diversi tentativi e alimentato dal desiderio frenetico di giungere alla meta stabilita, ad un certo punto del cammino, viene assalito da una fatica immane:

¹¹⁶ *Ivi*, p. 264.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 118.

Camminavano, ma K. non sapeva in che direzione, non riusciva a riconoscere niente, non sapeva neppure se fossero già passati davanti alla chiesa. Per la fatica che gli costava il solo camminare, finì per perdere il controllo dei propri pensieri. Invece di restar fissi sulla meta, si confondevano. Riemergeva di continuo l'immagine del paese natio, e i ricordi che egli ne aveva affollavano la sua mente.¹¹⁸

Pare che più K. si avvicini, più in realtà si allontani non solo dal Castello, ma anche dal sé stesso del presente perché incapace di mantenere “il controllo dei propri pensieri” che cominciano ad essere sempre più sfuocati e indistinguibili. Dopo essersi avvicinato considerevolmente e aver visto che “non era davvero altro che un borgo ben misero, un insieme di casupole, con l'unica caratteristica che tutto era forse costruito in pietra; ma l'intonaco si era sgretolato da tempo e la pietra sembrava sgretolarsi”,¹¹⁹ prova uno stato di delusione perché vi aveva riposto alte aspettative. Spinto a ricercare altrove delle risposte, si decide a far di tutto pur di ottenere un incontro con Klamm,¹²⁰ il capo della X sezione, una presenza che si manifesta nell'assenza, tanto che nell'arco del romanzo compare una volta sola, mentre è intento a dormire. Il suo ruolo, marginale come personaggio del romanzo, è controbilanciato dal compito che ha, essendo a capo della misteriosa macchina burocratica che si occupa degli affari interni del villaggio.

Egli è posto ad uno dei vertici di questa struttura gerarchica che regge l'ordinamento delle leggi e il dominio sul destino delle genti sottoposte. In questo mondo scandito secondo tempi, meccanismi e necessità propri, il modello di realtà segue coordinate di senso e di significato assolutamente estranee a quelle che garantiscono l'affidabilità di criteri esperienziali stabiliti, validi e universalmente accettati da K. Di conseguenza, non riesce a capire le ragioni per cui il proprio modo di vedere il mondo non sia analogo a quello adoperato dagli altri e sia invece drasticamente differente. L'applicazione di una sorta di criterio di universalità è completamente inadatta a contatto con questo contesto sociale impermeabile e non

¹¹⁸ *Ivi*, p. 88.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 67.

¹²⁰ Il termine “klam”, la cui pronuncia è foneticamente analoga a quella di Klamm, il nome di un alto funzionario del Castello nel romanzo, in ceco significa “finzione”. Potrebbe essere interpretato come un simbolo che rappresenta, in maniera onnicomprensiva, l'universo kafkiano in cui per il soggetto nulla è reale e tutto è pervaso dall'illusione, che mescola il vero col falso, e viceversa. Pur di avvicinarsi a questo personaggio misterioso e di aver la possibilità di incontrarlo faccia a faccia, K. è disposto a sedurre Frieda, una donna con cui ha avuto in passato una relazione, che potrebbe condurlo da Klamm in persona.

disposto a criticare sé stesso e i propri funzionamenti interni. Le esigenze di autovalutazione e di autoanalisi, che dovrebbero coinvolgere l'intero nucleo costitutivo formato dagli abitanti del villaggio e del Castello, vengono accolte invece paradossalmente soltanto da K. La riconfigurazione degli schemi di pensiero, giudicati inadeguati, guida l'evoluzione e la progressiva maturazione del protagonista e comporta un fraporsi continuo di susseguenti *empasse* inaggirabili. Alla curiosità di conoscere nuove persone, che potrebbero facilitargli l'accesso alla vita associata e quindi accettarlo come un membro attivo, si sostituisce la stanchezza sempre più crescente derivante dalla mancanza di riconoscimento nei suoi confronti.¹²¹ Alla stanchezza fisica si aggiunge quella mentale tale per cui cresce in lui uno stato di inadeguatezza che lo spinge ad enormi sforzi pur di farsi accettare dalla compagine sociale. Non riesce a stringere amicizie e tessere legami affettivi con i personaggi, ad eccezione di Olga e Amalia, perché viene respinto e allontanato da tutti in quanto ritenuto dall'inizio alla fine del romanzo uno straniero. A nulla valgono i suoi tentativi per radicarsi in questa realtà dalla quale è e rimane escluso, probabilmente fino al termine dei suoi giorni. Prova a rendersi utile, rinunciando alla propria mansione e accettando il posto di bidello della scuola del villaggio, offerto dal Maestro, per cercare di sentirsi parte del tessuto sociale e continuare a penetrare i misteri dell'organizzazione burocratica del Castello. Ma non gli è né gli sarà mai consentito capire ciò che sta al fondo di questa realtà labirintica, così estraniante e alienante che non lascia spazio alle applicazioni degli schemi mentali e delle normali abitudini di K. Il mondo, che pare gli si dischiuda davanti a sé, gli si cela continuamente non lasciandosi afferrare. Quello che dovrebbe essere il quotidiano, ricolmo di risorse e vivo, appare in realtà in un inferno annichilente che toglie giorno dopo giorno energie a K. È come se venisse risucchiato dalle voragini del reale che gli impediscono di dare adito alle proprie iniziative e aspirazioni fino ad arrivare a paralizzarlo, a rendere vana la ricerca del senso e ad intrappolarlo in una rete di significati inconsistenti.

Il filosofo tedesco Walter Benjamin ha individuato nell'"allegoria vuota" una chiave di lettura interessante per facilitare l'accesso all'universo kafkiano. Questa "non

¹²¹ Cfr. F. Kafka, *Il Castello*, cit. p. 69, quando viene descritto lo stato d'animo alterato di K.: "Ma K era confuso, irritato dalla conversazione. Per la prima volta dal suo arrivo avvertiva veramente la stanchezza [...]. Era attratto irresistibilmente dal desiderio di cercare nuove conoscenze, ma ogni nuova conoscenza accresceva la sua stanchezza."

restaura il senso, ma ne indica il vuoto; segnala un bisogno di significato che però resta aperto e irrealizzato”,¹²² senza che rivelazioni o illuminazioni dischiudano nei personaggi o nei lettori la possibilità di riempire la/e vacuità una volta per tutte mediante approcci o procedimenti finalizzati all’acquisizione di verità definitive. Entrare nell’itinerario delle peregrinazioni dei personaggi kafkiani equivale ad aderire ad uno spazio letterario finzionale in cui viene esemplificata la condizione di precarietà dell’uomo moderno al quale è divenuto impossibile decifrare i nodi di senso imperscrutabili. Questi rimandano ad un accumulo di vuoti insondabili in grado di mortificare tutte le possibili interpretazioni che potrebbero essere applicate per comprendere l’articolazione del mondo. Tra l’io e il reale, quindi, si approfondisce una distanza incolmabile che è sintomo di una crisi che getta nel baratro la soggettività messa di fronte alla frantumazione non solo delle proprie categorie gnoseologiche ma anche della realtà non più coglibile nella sua totalità.¹²³

Fernando Pessoa e il modernismo portoghese

Il Modernismo portoghese trova espressione tra gli anni Dieci e Quaranta del Novecento. Tra i suoi massimi esponenti nel campo della cultura si contano Luís de Maltalvor (1891-1947), Ronald de Carvalho (1893-1935), José de Almada-Negreiros (1893-1970), Mario de Sá-Carneiro (1890-1916), Santa Rita-Pintor (1889-1918), Ângelo de Lima (1872-1921), Alfredo Pedro Guisado (1891-1975) e altri, che gravitavano attorno al genio creativo di Fernando Pessoa (1888-1935). Il suo periodo *clou* ha inizio a partire della pubblicazione del primo numero della rivista *Orpheu* (1915),¹²⁴ diretta da Luis de Montalvor e Ronald de Carvalho, che ebbe straordinario successo, sebbene diede alle stampe in tutto solamente due numeri. In questa, venivano

¹²² R. Luperini, *Tozzi e le emozioni* in Id., *Dal Modernismo ad oggi. Storicizzare la contemporaneità*, cit. p. 69.

¹²³ In questa direzione vanno tutte le opere qui brevemente sintetizzate. La scelta di non toccare opere di autori come Svevo, Proust, Musil, Tozzi e altri è dipesa da una lunga riflessione in sede teorica a cui è seguita una drastica selezione. L’obiettivo era di restringere il campo a quegli autori specifici le cui tematiche principali dei romanzi riguardassero il rapporto tra l’io con sé stesso e col mondo e fossero altrettanto affini a quelle trattate da Fernando Pessoa.

¹²⁴ Cfr. B. Gori, *Una letteratura da manicomio*, Perugia, Urogallo, 2015.

ospitate le più disparate correnti della prima avanguardia dal paulismo al futurismo, dall'intersezionismo al sensazionismo, dall'orfismo al cubismo al vorticismo.

Orpheu fu possibile grazie al sostegno di artisti e collaboratori, molti dei quali citati in precedenza, che intendevano dare linfa vitale alla cultura lusitana, la quale soffriva una situazione di ristagno culturale data dalla mancanza di novità artistico-letterarie. Definendo loro stessi come una sorta di élite aristocratica di iniziati, i giovani modernisti proposero orgogliosamente un loro concetto di arte totalmente differente da come era tradizionalmente concepito. Volevano elevarsi al di sopra degli uomini comuni che non erano giudicati degni di entrare a far parte di questo progetto iniziatico. La celebre dichiarazione programmatica, posta nella nota di apertura del primo numero della rivista *Orpheu*, testimonia del carattere aristocratico del loro gruppo:

Orpheu «è um exílio de temperamentos de arte que a quem como a un segredo ou tormento» e a pretensão dos seus fundadores é formar, em grupo ou idea, um número escolhido de di revelações em pensamento u arte, que sobre este princípio aristocrático tenham em *Orpheu* o seu ideal esotérico e bem nosso de nos sentirmos e conhecermo-nos». ¹²⁵

A conferma di questa indicazione, per cui solo pochi eletti avrebbero potuto non solo comprendere ma anche accettare quanto scritto, si aggiunsero i giudizi netti del personaggio fittizio Álvaro de Campos, ¹²⁶ dell'artista Santa-Rita e dello scrittore Negreiros. ¹²⁷ Per intraprendere questa avventura, Sá-Carneiro e Pessoa decisero di abbandonare volontariamente nel 1914 la rivista a cui erano legati, *A Águia*, giudicata saudosista e vicina alle tendenze xenofobe della *Renascença Portuguesa*. La fama che ricavarono in un primo momento in termini di *audience* fu talmente elevata che le copie

¹²⁵ Cfr. Senza firma, «Os poetas do 'Orpheu' foram já», *A Capital*, 5.º ano, n.º 1670, 30 de Março de 1915, p. 1., in B. Gori, *Una letteratura da manicómio*, cit. p. 50. «*Orpheu*» «è un esilio di temperamenti aristocratici che amano l'arte come un segreto o un tormento» e la pretesa dei suoi fondatori «è formare, in gruppo o idealmente, un numero scelto di rivelazioni di pensiero o di arte, che su questo principio aristocratico abbiamo nell'«*Orpheu*» il loro ideale esoterico ed esclusivo di sentirsi e riconoscersi». (tr. it. mia) I due volumi di *Orpheu* ufficialmente pubblicati, a cui se ne sarebbe aggiunto un terzo, vista la presenza di *provas de página*, sono consultabili in *Orpheu. Edição facsimilada*, a cura di V.D. Carvalho, São Paulo, Contexto, 1989.

¹²⁶ Campos è il primo tra gli eteronimi i cui versi sono stati inseriti nei due numeri di *Orpheu*. Tra i componimenti poetici più importanti pubblicati col suo nome, vi sono l'*Ode Triunfal* e *Ode Marítima*.

¹²⁷ Cfr. *Modernismo in Portogallo 1910-1940. Arte e società nel tempo di Fernando Pessoa*, a cura di D.R. Stefano, Firenze, Olschki, 1997, pp.69-70.

andarono esaurite nell'arco di tre settimane, stando a quanto riportato in una lettera di Cortês-Rodrigues (1891-1971). Entrambi i numeri, influenzati dallo spirito futurista, furono ricchi di provocazioni e di riferimenti dissacranti, che non potevano passare inosservati. Infatti, le reazioni dei critici furono finalizzate ad accusare apertamente i collaboratori della rivista, paragonandoli a dei malati di mente da rinchiudere in manicomi, per metterli in cattiva luce dopo aver destato scandalo nell'opinione pubblica borghese lusitana. Il conflitto che si è aperto tra critici e collaboratori potrebbe essere inserito nella frattura che si stava irrimediabilmente allargando anche al tessuto sociale, fino a coinvolgere il conflitto tra la generazione di *Orpheu* e quella dei loro padri. Le parole di Campos, qui riportate, sono estremamente nitide per evidenziare la presa di posizione nei confronti dei modelli passati e la direzione che avrebbe dovuto essere intrapresa:

Não somos portugueses que escrevem para portugueses; isso deixamo-lo nós aos jornalistas e aos autores de artigos de fundo políticos. Somos portugueses que escrevem para a Europa, para toda a civilização; nada somos por enquanto, mas aquilo que agora fazemos será um dia universalmente conhecido e reconhecido [...]. Afastamo-nos de Camões, de todos os absurdos enfadonhos da tradição portuguesa, e avançamos para o futuro.¹²⁸

Seppur risentano di influssi del tardosimbolismo di Camilo Pessanha (1867-1926), di protomodernisti come Cesario Verde (1855-1886) e Antero de Quental (1842-1891) e altri autori della tradizione letteraria occidentale, i modernisti portoghesi guardano non solo al proprio orizzonte d'appartenenza lusitano ma anche a quello cosmopolita

¹²⁸ F. Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, Lisboa, Áticas, 1966, pp. 121-122. Noi non siamo portoghesi che scrivono per portoghesi: lasciamo questo ai giornalisti e agli scrittori di articoli di contenuto politici. Siamo portoghesi che scrivono per l'Europa, per tutta la civiltà. Per ora non siamo niente, ma quello che facciamo adesso sarà un giorno conosciuto e riconosciuto universalmente [...] Ci allontaniamo da Camões, da tutte le tediosaggini della tradizione portoghese e procediamo verso il futuro. (tr. it. mia)

Questo apparente elemento di superamento della tradizione portoghese non implica, come si potrebbe credere, che sia in atto una tabula rasa mediante cui *Orpheu* si propone di ripartire da zero, un po' come aveva proposto Marinetti nel *Manifesto del Futurismo* (1909). Infatti, in un altro passo all'interno del testo citato, Pessoa sostiene che, pur non arrivando ad essere la letteratura classica portoghese interessante, ci sono delle opere di autori da tenere in considerazione. All'interno di questo elenco, per certi versi contraddittorio rispetto a quanto è stato detto fino a questo punto, ricompare Camões accompagnato da una serie di altri scrittori come Antero de Quental, Guerra Junqueiro (1850-1923), Teixeira de Pascoaes (1877-1952) e il predicatore António Vieira (1608-1697). (Cfr. *ivi*, p. 153).

europeo e al suo futuro avvenire. Ne l'*Ultimatum* (1917), pubblicato su *Portugal Futurista*, Campos mantiene i propositi emersi nella rivista *Orpheu*, ribadendo la necessità di un cambio di passo che deve avvenire sul piano della tradizione letteraria per aprire alla sperimentazione. La rottura si realizza mediante un vero e proprio attacco inferto alle personalità europee più note dell'epoca, del livello di George Bernard Shaw, Rudyard Kipling, Gabriele D'Annunzio, che non avevano fatto altro che riproporre modelli considerati anacronistici. Le loro opere dovevano essere abbandonate una volta per tutte se si voleva dare vita ad una rinascita artistico-letteraria europea. I giovani di *Orpheu* si allontanarono, perciò, da questo genere di scrittori non scorgendo potenzialità da sviluppare ulteriormente. Il loro obiettivo, però, di riflesso toccava la sensibilità della società lusitana dell'epoca, fondata sull'ideale del classico borghese liberale. Infatti, dopo la rivoluzione repubblicana del 1910, ci fu l'esigenza di trovare compattezza in una ideologia che veicolasse una cultura di stampo positivista e moralista. Essendo improntata solamente sui modelli del passato e perciò conservatrice, non era aperta alle innovazioni, avvertite come un ostacolo al *retour à l'ordre* garantito dalle fragili istituzioni repubblicane. Coniarono un epiteto a dir poco singolare, *lepidottero*, simbolo di inferiorità, adottato specificatamente per segnalare e criticare questa mentalità arretrata e ostile al progresso culturale. Nonostante l'ondata di successo dei primi due numeri, gli attriti interni e le divergenze tra artisti e scrittori all'interno del gruppo di *Orpheu* segnarono l'inizio della fine. Per quanto i due direttori del secondo numero della rivista, Sá-Carneiro e Pessoa, volessero continuare in questa avventura portatrice di cambiamento e innovazione radicali, vi rinunciarono a causa di difficoltà economiche, in quanto le entrate non sarebbero riuscite a ricoprire i costi totali. Le fortune, quindi, durarono pochi mesi anche se l'eredità culturale lusitana ed europea fu gravida di risvolti importanti per le svolte moderniste in campo artistico-letterario.

Il suo rappresentante principale fu Pessoa, protagonista indiscusso della nascita e dello sviluppo del Modernismo portoghese, tanto che senza di lui tutta l'avanguardia storica portoghese sarebbe inconcepibile. Infatti, fu fautore e promotore di molteplici correnti avanguardistiche che scandirono le tappe della sua maturazione intellettuale: Paulismo, Intersezionismo e Sensazionismo. Dopo essersi staccato dal saudosismo di *A Águia*, lo supera definitivamente forgiando il Paulismo con la poesia-manifesto *Impressões de Crepúsculo* (*Impressioni del crepuscolo*, 1913), che avrebbe dovuto farsi

portavoce dell'insoddisfazione dei giovani artisti e scrittori lusitani nei confronti della generazione storicista precedente. Molti di loro vennero attratti dalle novità indicate da Pessoa, che era già orientato verso altre ricerche e realizzazioni. Infatti, è da sottolineare che in questa poesia, debitrice del simbolismo francese, soprattutto di Mallarmé, filtrato dalla mediazione dell'amico Sá-Carneiro, ci fossero già ad uno stadio germinale i prodromi del fenomeno dell'eteronimia: "Il Mistero mi sa di io esser altro...".

Un'altra novità emerge da uno scritto in prosa nello stesso anno e pubblicato in "*A Águia*", *Nella foresta dell'alienazione*, in cui è possibile osservare come fosse già in cantiere l'idea di una nuova corrente avanguardistica che avrebbe preso il nome di Intersezionismo. Questo fu inaugurato ufficialmente da sei poesie in versi liberi, che formano il componimento *Chuva Oblíqua* (*Pioggia obliqua*, 1914) pubblicato nel secondo numero della rivista *Orpheu*, che contiene una commistione di influenze artistiche provenienti dalle scomposizioni futuriste di Giacomo Balla, dalla moltiplicazione di prospettive del cubismo, dal simultaneismo russo di Sergej Pavlovič Džagilev (1872-1929) e dall'Orfismo di Robert Delaunay (1885-1941). *Chuva Oblíqua* è stata spesso oggetto di varie tipologie di interpretazione ognuna delle quali sostenuta da propri criteri-guida che focalizzano l'attenzione su certi aspetti a scapito di altri. In ogni poesia, due scene particolari, più che sovrapporsi l'una all'altra, si mescolano a tal punto da compenetrarsi tra loro. Nel riportare questa intersecazione, al poeta non è più concesso esprimersi in termini di "prima"- "dopo" o di "causa"- "effetto", perché le categorie spazio-temporali, che articolano di norma la scansione cronologica all'interno della narrazione per conferire consequenzialità logica, evaporano a contatto con l'io. Perciò, anche i due paesaggi, interiore ed esteriore, cominciano a confondersi irrimediabilmente senza soluzione di continuità in modo tale che non sia più possibile identificare oggettivamente ciò che avviene prima o dopo, fuori da sé o in sé. Tra le numerose carte di scritti e appunti, lasciate da Pessoa, c'è un appunto non datato che potrebbe rivelarsi davvero significativo per chiarire le idee che stanno alla base di *Chuva Oblíqua*:

Todo o estado de alma es uma paisagem. Isto é, todo o estado de alma è não só representável por uma paisaje, ma verdaderamente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a matéria de nossa vida física se agita. Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegría, um dia de sol de nosso espírito [...]

Assim, tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora, essas paisagens fundem-se, inteprenetram-se, de modo que nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo – num dia de sol uma alma triste não pode estar tão triste como em num dia de chuva – e também, a paisagem exterior sofre do nosso estado de alma [...] De maneira que a arte que quiera representar bem la realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de tentar dar uma interseção de duas paisagem.¹²⁹

I paesaggi indicati diventano momenti singolari, estranei tra loro, ma intrecciati, compresi in un'unità che mantiene in sé le loro tensioni vibranti, le quali si esprimono simultaneamente inscindibili e intersecanti le une con le altre. Il mescolamento di più piani differenti, che coinvolge insieme il paesaggio esteriore col paesaggio interiore, dimensione esteriore e dimensione interiore (onirica),¹³⁰ è già un indizio di quel andare verso l'interno per usare le parole di Dino Campana, che avrebbe poi aperto la strada all'esplosione delle personalità letterarie di Pessoa.

Aderente alla sfera interiore è l'ultima corrente avanguardistica, il Sensazionismo, elaborata da Campos, che attribuiva il primato non più alla compenetrazione unitaria dei due differenti paesaggi, ma al pluralismo sensoriale del soggetto che mirava a “sentir tutto in tutte le maniere”,¹³¹ non lasciando fuori nulla che non potesse essere effettivamente percepito. Ciò a cui mirava non era una mera forma di psicologismo solipsistico, ma l'attivazione delle potenzialità proprie della coscienza che non doveva assorbire passivamente le istanze provenienti dal mondo esteriore, ma muoversi

¹²⁹ F. Pessoa, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2016, p. 61. Ogni stato d'animo è un paesaggio. Voglio dire che ogni stato d'animo è non solo rappresentabile con un paesaggio ma è veramente un paesaggio. C'è in noi uno spazio interno in cui la materia della nostra vita fisica si agita. Così una tristezza è un lago morto entro di noi, una allegria, un giorno di sole nel nostro spirito [...] Avendo noi, pertanto, allo stesso tempo, coscienza dell'esterno e del nostro spirito, ed essendo il nostro spirito un paesaggio, abbiamo al tempo stesso coscienza di due paesaggi. A volte, questi paesaggi si fondono, si interpenetrano, in modo che il nostro stato d'animo, quale esso sia, soffre del paesaggio che stiamo vedendo – in un giorno di sole un'anima triste non può essere tanto triste come in un giorno di pioggia – e anche il paesaggio esterno soffre del nostro stato d'animo[...] Di modo che l'arte, che voglia rappresentare convenientemente la realtà, dovrà renderla con una rappresentazione simultanea sia del paesaggio interno sia del paesaggio esterno. Ne risulta che egli dovrà tentare di produrre un'intersezione di due paesaggi. (tr. it. mia)

¹³⁰ Cfr. L.S. Picchio, *Nel segno di Orfeo. Fernando Pessoa e l'Avanguardia portoghese*, Genova, Il Melangolo, 2004, pp. 63-74.

¹³¹ F. Pessoa, *Un'affollata solitudine*, tr. it. di P. Ceccucci, Milano, Rizzoli, 2019, p. 501.

dinamicamente anche negli anfratti apparentemente nascosti del reale per cercare di coglierne metafisicamente l'essenza. In ognuna di queste avanguardie, si avverte la progressiva tendenza all'occultamento o sparizione dell'io in un mondo che ha perduto per sempre consistenza effettiva. L'evoluzione poetica di Pessoa rivela come la svolta modernista sia a tutti gli effetti presente nelle sue opere, dalle più giovanili alle più mature, e non possa prescindere dal fenomeno della finzione letteraria dell'eteronimia.

CAPITOLO II

L'ETERONIMIA PESSOANA

Il fenomeno dell'Eteronimia

Pessoa è universalmente conosciuto come il poeta dell'Eteronimia.¹³² In questo, evidentemente, c'è un filo di verità, anche se è necessario ammettere che la sua poesia non sia da identificarsi solamente con la produzione letteraria degli eteronimi.¹³³ Per comprendere al meglio cosa si intenda per Eteronimia, conviene ripartire dall'etimologia della parola, composta da *héteros*, “altro” e da *ónyma*, “nome”, che perciò indica ciò “che ha un nome diverso.” Nel caso specifico di Pessoa, egli creerebbe l'*altro* nella persona *altra da sé*. Per quanto simile, differisce dalla pseudonimia in quanto questa prevede che l'autore reale si celi dietro un nome fittizio inventato *ad hoc* firmatario dell'opera in sostituzione a quello effettivo. Nelle precoci riflessioni del poeta, si è fatto riferimento alla pseudonimia, in particolar modo all'interno della lettera al poeta Armando Cortês-Rodrigues datata 19-01-1915. Qui, Pessoa sostiene che avrebbe mantenuto il suo proposito di pubblicare pseudonimamente le opere di Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. La fase a cui è ascrivibile questa lettera è

¹³² C'è da dire che in questo lavoro si è preferito non approfondire la poetica dell'ortonimo, in particolare *Mensagem* (1934), e gli aspetti più inerenti all'occultismo, all'esoterismo e all'astrologia i cui studi piuttosto appassionati sono stati assolutamente decisivi per la formazione culturale di Pessoa. Occorre riferire che ebbe anche dei contatti piuttosto consistenti con uno dei più noti maghi del Novecento, Aleister Crowley (1875-1947), amico di penna, conosciuto dopo che Pessoa aveva corretto un'oroscopo dell'inglese, inviandogli la spiegazione dell'errore commesso. Dopo essersi messi d'accordo sul giorno d'arrivo dell'inglese in compagnia di Hanni Jaeger e sul luogo di ritrovo, si incontreranno di persona nel 1930 al porto di Lisbona. Crowley cercava rifugio perché era stato cacciato dall'Italia a causa della sua condotta di vita sopra le righe, scandita da pratiche rituali e orge violente; Pessoa, d'altro canto, nutriva grande stima e ammirazione nei confronti di questo personaggio tanto che si pensa abbiano inscenato, forse sotto indicazione dello stesso Crowley, il suo finto suicidio. Cfr. F. Pessoa, A. Crowley, *La bocca dell'inferno*, tr. it. di S. Culeddu, T. Selvetti, G. Bima, Saluzzo, Federico Tozzi Ed., 2018.

¹³³ Uno degli studiosi dell'opera pessoana, P. Ferrari, ha cercato di rilevare la presenza di formazioni letterarie finzionali pre-eteronimiche, come ad esempio Charles Robert Anon e Alexander Search, a partire dalle firme apposte all'interno delle prime pagine dei libri, acquistati perlopiù usati, della biblioteca personale di Pessoa. Le firme di questi pre-eteronimi potrebbero essere interpretate come delle tracce lasciate da questi che indicherebbero la proprietà, se non fisica, quanto meno intellettuale di alcuni testi. Cfr. P. Ferrari, *A biblioteca de Fernando Pessoa na génese dos heterónimos* in J. Pizarro (cur.), *Fernando Pessoa: o guardador de papéis*, Lisboa, Texto, 2009, pp. 155-218.

molto interessante perché consegna un'idea dell'Eteronimia già adeguatamente strutturata:

Mantenho, é claro, o meu propósito de lançar pseudonicamente a obra Caeiro-Reis-Campos. Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi [...] Em qualunquer destes pus um profundo conceito da vida, diverso em todos três, mas em todos gravemente atento à importância de existir.¹³⁴

C'è da dire che Pessoa non inventa l'Eteronimia, ma la plasma secondo i suoi fini, dandole un tocco artistico del tutto originale rispetto ai predecessori. In passato, infatti, dopo il graduale processo di disgregazione dell'Io avviato dal Romanticismo, molti autori hanno utilizzato questa tecnica che nel Novecento giunge ad un radicale *turning point*. Alcuni critici hanno evidenziato come questo fenomeno potesse essere di origine esoterica e fosse addirittura da rinvenire in uno scritto cabalistico di Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate (Discorso sulla dignità dell'uomo, 1496)*¹³⁵ in cui emerge l'idea che l'uomo sia dotato di una natura varia e mutevole. Altri, invece, come Jacinto do Prado Coelho, hanno notato che anche Sören Kierkegaard ne fece uso per sdoppiarsi in diversi autori per ricavarne maggiore imparzialità possibile nei confronti delle proprie opere.¹³⁶ Ma il modello a cui guardava Pessoa era anzitutto Shakespeare, verso il quale nutriva un'autentica stima. Sin dal concepimento dell'eteronimia, il portoghese ha cercato di limare i caratteri da attribuire ai propri eteronimi prediletti, ricercando un elevato grado di *pathos* analogo a quello incontrato nei personaggi del drammaturgo inglese. In secondo luogo, Robert Browning per l'impiego di attori dotati di maschere aventi mille sfaccettature. Il culmine dell'Eteronimia viene raggiunto però con Pessoa che, nel periodo *clou* del Modernismo, mette in scena nel proprio *drama en gente* la scissione interna del soggetto giunta al punto di non ritorno. L'io dell'autore è un io decentrato. Slegato da qualsiasi principio unitario e/o trascendentale, il soggetto pessoano è legato al movimento che lega il

¹³⁴ F. Pessoa, *Teoria dell'eteronimia*, tr. it. di V. Russo, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 44-45. Naturalmente mantengo il mio proposito di pubblicare pseudonimamente l'opera di Caeiro-Reis-Campos. Questa è tutta la letteratura che io ho creato e vissuto [...] In ciascuno di loro ho messo un concetto profondo della vita, diverso in tutti e tre, ma in tutti gravemente attento all'importanza misteriosa dell'esistere.

¹³⁵ Cfr. G.P.D. Mirandola, *Discorso sulla dignità dell'uomo*, tr. it. di F. Bausi, Parma, Guanda, 2007.

¹³⁶ Cfr. Á. Crespo, *La vita plurale di Fernando Pessoa*, tr. it. di B. De Cusatis e G. Ferracuti, Roma, Antonio Pellicani, 1997, p. 138.

proprio io alle creazioni di doppi/altri che si appresta a dare vita. Di qui, sia l'assunto tautologico "io sono io" della tradizione metafisica occidentale sia il *Je est un autre* rimbaudiano sono superati in direzione di un più ampio io che si apre a tutti gli *altri*, grazie a cui il Pessoa abbraccia l'*alterità* votandosi ad essa.

Negli scritti degli anni Dieci, si assiste ad una apparente progressiva "smagnetizzazione personale"¹³⁷ dell'autore in quanto non riesce più a distinguere quali siano le sue idee, i suoi sentimenti e nemmeno il suo carattere.¹³⁸ Tutto fa presumere che forse il suo io sia incapace di avere un rapporto genuino con la propria *psiche*, come se fosse attraversata da pensieri a lui non appartenenti. Questa ipotesi corrisponde, d'altro canto, alla sua strategia di volersi far leggere intenzionalmente in questo modo. Tale avvertenza, proposta da molti studiosi, non mira assolutamente a smentire la sincerità letteraria di Pessoa. Probabilmente sarebbe più fruttuoso per gli interpreti non lasciare che Pessoa cammini davanti e indichi la direzione da intraprendere, perché se lo si seguisse pedantemente, si otterrebbero risultati filtrati e di seconda mano, viziati da ciò che vorrebbe far credere sia vero, almeno per lui. L'Eteronimia pare incarnare uno degli eventi cardine che coinvolge intimamente il discorso sulla soggettività moderna. Quando si leggono i suoi scritti teorici, c'è il rischio che si possa giudicarlo a torto come un invasato, investito da uno stato di incoscienza quasi mistica. Assolutamente no, perché quando fa uso razionalmente di questo artificio letterario, lo adopera intenzionalmente per scendere nelle profondità di sé stesso. Il fine è di ampliare la conoscenza del proprio io e del mondo attraverso i propri eteronimi, talvolta anche fingendo di perdersi.

"Sii plurale come l'universo!"¹³⁹ si legge e ancora: "ciò che è necessario è che ognuno si moltiplichi per sé stesso"¹⁴⁰. Sono aforismi estremamente brevi, ma danno l'idea delle riflessioni sul proprio io ancora tenute in fasce e che di lì erano già in una fase di gestazione. A partire da questi e altri appunti decisivi, è possibile sottolineare le spinte allo sdoppiamento e alla spersonalizzazione che caratterizzano trattazioni più dense e complete dello stesso periodo. Degli stessi anni, infatti, è la lettera rivolta

¹³⁷ F. Pessoa, *Una sola moltitudine. Volume Primo*, tr. it. di A. Tabucchi, Milano, Adelphi, p. 119.

¹³⁸ Cfr. *ivi*, p. 24.

¹³⁹ Id., *Teoria dell'eteronimia*, cit. p. 38.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 50.

all'astrologo Alfred H. Barley datata 27-07-1915, in cui Pessoa dice riferendosi a sé stesso:

[...] I have always found myself, consciously and unconsciously, assuming the character of someone who does not exist, and through whose imagined agency I write [...].¹⁴¹

In questo passo conciso, è da evidenziare che, pur non comparando il termine “eteronimia”, essa avrebbe già preso forma, almeno concettualmente. Molto probabilmente, sempre nello stesso anno, scrisse:

Não sei quem sou, que alma tenho [...] Sinto-me múltiplo. Sou como un quarto com inúmeros espello fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas. Como o panteísta se sente árvore [?] e até a flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada [?], por uma suma de não eus sintetizados num eu postico.¹⁴²

¹⁴¹ *Ivi*, pp. 51-52. Sono uno scrittore e ho sempre ritenuto cosa impossibile scrivere nella mia personalità; mi sono sempre ritrovato, coscientemente o incoscientemente, ad assumere il carattere di qualcuno che non esiste, attraverso la cui mediazione immaginaria io scrivo. Questo passo è presente anche in un testo molto importante, dato alle stampe poco tempo fa, scritto da Richard Zenith, uno dei massimi esperti dell'opera pessoana. Cfr. R. Zenith, *Pessoa: an experimental life*, Londra, Penguin, 2021.

¹⁴² *Ivi*, p. 57. Non so chi sono, che anima ho [...] Mi sento multiplo. Sono come stanza con numerosi specchi fantastici che distorcono in falsi riflessi un'unica realtà centrale che non è in nessuna stanza ed è in tutte. Come il panteista si sente onda, astro e fiore, io mi sento vari esseri. Mi sento vivere vite altrui, in me, incompletamente, come se il mio essere partecipasse di ogni uomo, di ognuno in modo incompleto, individuato da una somma di non-io sintetizzati in un io posticcio. Nella traduzione riportata, si avvertono delle discrepanze nella traduzione rispetto a quella presente nell'Arquivo Pessoa e nella raccolta di scritti, curati da G.R. Lind e J.D.P. Coelho, intitolata *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, Lisbona, Ática, 1966, p. 94. Il traduttore V. Russo, infatti, sembrerebbe proporre, in luogo del vuoto lasciato dai due punti di domanda, nella traduzione finale delle ipotesi una delle quali non è pienamente condivisibile. Non mi riferisco certamente alla seconda che, al di là di ogni ragionevole dubbio, parrebbe essere corretta sia filologicamente che semanticamente. Il problema semmai verrebbe dalla prima in quanto appaiono dei termini che non sono presenti in portoghese e che sembrerebbero essere introdotti intenzionalmente dall'immaginario dell'autore per restituire un significato che si avvicini il più possibile all'idea di panteismo. Ma, forse, sarebbe stato più adeguato operare, non forzando il testo e mantenendo una traduzione letterale che potrebbe far cogliere delle sfumature ulteriori rispetto a quelle che in realtà non si avvertono nel qui presente testo italiano. Probabilmente, senza aggiungere le integrazioni provenienti da “onda” e “astro”, il campo semantico affine al panteismo forse si sarebbe arricchito di molto se la traduzione fosse stata: “Come il panteista si sente pianta e addirittura fiore”. Perché è possibile avvertire una linea, un filo di continuità che lega la pianta al fiore, quasi fondendosi ad esso, essendo entrambi dei prolungamenti della loro esistenza scandita dal passaggio da prima a dopo, da vita a morte, e viceversa. L'idea di intrecciare più esistenze, dipendenti l'una dall'altra, sarebbe quella più adatta ad esprimere la

E ancora in un altro appunto:

No fundo o que acontece é que faço dos outros o meu sonho, dobrando-me às opiniões deles para, expandindo-as pelo meu raciocínio e a minha intuição, as tornar minhas e (eu, não tendo opinião, posso te ras deles como qualquer outras) para as dobrar a meu gosto e fazer das duas personalidades coisas aparentadas com os meus sonhos. Hábito de viver as cascas das suas individualidades. Decalco as suas passadas em argila do meu espírito e assim mais do que eles, tomando-as para dentro da minha consciência, eu tenho dado os seus passos e andando no(s) seu(s) caminho(s). E no meio disto tudo a sua fisionomia, o seu traje, os seus gestos, não me scapam. Vico ao mesmo tempo os seus sonhos, a alma do intuito e o corpo e atitudes deles. Numa grande dispersão unificada, ubiquito-me neles e eu crio e sou, a cada momento da conversa, uma moltidão de seres, conscientes e inconscientes, analisados e analíticos, que se reúnem em leque aberto.¹⁴³

Questa serie di riflessioni riguarda il rapporto estremamente fluido che avvolge l'io e le sue finzioni letterarie. Se si dovesse dare una definizione dell'Eteronimia, potrebbe suonare approssimativamente così: un fenomeno che consiste nella creazione di personalità fittizie dotate di vite, anime e pensieri propri, in certi casi addirittura simili a quella dell'impiegato d'ufficio di Pessoa.¹⁴⁴ L'attuazione si realizza mediante

radice del significato di panteismo grazie a cui una cosa è sé stessa e, al contempo, tutte le altre, alle quali è strettamente connessa e congiunta, come se fosse trovasse ossigeno nel trovarsi in una rete di relazioni che esprimerebbe l'universo nella sua Totalità. Oltretutto, "pianta" e "fiore" sarebbero caratterizzati aristotelicamente da un possibile rapporto di potenza e atto, mediante cui sarebbe interessante riflettere anche sulla ciclicità delle loro esistenze che rappresenterebbe, in un'immagine particolare, ma esemplare, l'andamento del divenire dell'intero universo.

¹⁴³ *Ivi*, p. 70-71. In fondo succede che faccio degli altri il mio sogno, piegandomi alle loro opinioni per renderle mie, ampliandole con il mio raziocinio e la mia intuizione (non avendo io opinioni, posso avere le loro come qualsiasi altra) per piegarle al mio gusto e fare delle loro personalità cose simili ai miei sogni [...] Il mio vivere abita nell'involucro delle loro individualità. Faccio il calco dei loro passi nell'argilla del mio spirito e così, incorporandoli all'interno della mia coscienza, ho compiuto i loro passi e ho percorso i loro cammini più di quanto abbiano fatto loro [...] E in tutto questo non mi sfuggono la loro fisionomia, il loro portamento, i loro gesti. Vivo allo stesso tempo i miei sogni e l'anima dell'istinto, il corpo, gli atteggiamenti loro. In una grande dispersione unificata, mi rendo ubiqo in loro e io creo e sono, in ogni momento della conversazione, una moltitudine di esseri, coscienti e incoscienti, analizzati e analitici, riuniti come un ventaglio aperto. Curiosamente, il frammento qui riportato avente datazione incerta (si crede che l'anno di composizione possa essere con ogni probabilità il 1915) è stato accolto in F. Pessoa, *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, a cura di J.D.P. Coelho, Lisboa, Ática, 1982.

¹⁴⁴ È da sottolineare che tra la schiera degli eteronimi c'è un "semi-eteronimo", Bernardo Soares, molto simile sotto diversi aspetti a Fernando Pessoa col quale condivide una serie di caratteristiche e tratti peculiari. Nell'ultimo capitolo di questo lavoro, si affronterà una questione decisiva che segnerebbe il

un procedimento di trasfigurazione che segna l'inizio della scissione interna dell'io in molteplici parti che si articolano in una sorta di Totalità frammentata. Sebbene sembri che queste siano apparentemente estranee l'una all'altra, in realtà sono attigue e comunicano tra loro. A queste finzioni, Pessoa dona uno spazio altrettanto fittizio in grado di accogliere vicissitudini, caratteri, movimenti, dialoghi, incontri, poetiche, aspirazioni e dettagli emotivi. Perciò, sostiene che tutta la letteratura da lui creata si fonda sulla finzione, intesa come una sorta di *mimesis* "sincera", che, tendendo aristotelicamente all'imitazione del vero,¹⁴⁵ paradossalmente viene adottata per fingere la realtà allo scopo di avvicinarla. Mettendo a disposizione interamente sé stesso per permettere alle *altre* personalità letterarie viventi in lui di dibattere tra loro, poetare, scrivere riflessioni filosofiche in prosa e così via, si rende medium attraverso il quale il proprio io assume plasticamente le sembianze di molteplici *altri* fatti solo apparentemente di carta e inchiostro.

Si potrebbe avanzare correttamente l'idea che il poeta sia la *conditio sine qua non*, per attraversare le loro vite, che altrimenti rimarrebbero oscure. L'accesso alla galassia eteronimica si attua mediante una precisa volontà architettonica, organizzatrice del materiale vitale disposto lungo le traiettorie esistenziali di ogni singolo personaggio fittizio. Pessoa stesso, o meglio il suo ortonimo, sarebbe quindi la chiave di volta per entrare nello spazio finzionale plasmato da lui e non una presenza da mistificare nel momento in cui l'eteronimo o gli eteronimi prendono parola. Per questo motivo, sono da scartare quelle teorie interpretative che si soffermerebbero sulla passività del ruolo di Pessoa, il cui merito sarebbe di essersi annullato per far posto agli altri. In queste, la sua presenza diventerebbe ingombrante, da confinare in secondo o in terzo piano o, addirittura, da gettare nell'abisso del nulla. In realtà, anche quando pare che svanisca per lasciar spazio d'azione agli eteronimi, è sempre presente, solo si ritrae, ma non sparisce mai completamente. Si potrebbe sostenere paradossalmente che Pessoa, nell'atto creativo si dia nella sua assenza, pur essendo presente. Da regista e attore, qual è, assumerebbe invece le sembianze di uno spettatore solitario destinato alle ultime file di un teatro fittizio, quando in verità la sua funzione di fornire un sistema di personalità

possibile rapporto tra il fenomeno dell'Eteronimia e le sue manifestazioni singolari, eppure plurime, all'interno dell'opera *Il Livro do Desassossego (Il libro dell'inquietudine)*, 1986) attribuita da Pessoa ad una delle sue creazioni letterarie, Bernardo Soares.

¹⁴⁵ Cfr. Aristotele, *Poetica*, tr. it. di G. Paduano, Roma-Bari, Laterza, 2022, p. 13.

letterarie è indispensabile al loro manifestarsi. Si potrebbe notare come il ruolo del poeta sia analogo a quello di un architetto, che delinea *ad hoc*, stecca e squadra alla mano, i percorsi esistenziali degli eteronimi (ortonimo compreso) con quell'humour tipicamente inglese. Pone massima attenzione alle coordinate letterarie che determinano le loro peculiari posizioni poetiche. Riporta esattamente per filo e per segno le biografie, ognuna delle quali diversa rispetto a quelle degli altri. Alcuni di questi si incontrano e discutono, anche accesamente, altri nascono e muoiono nella punta della penna dell'autore senza lasciar segno, altri ancora forse sono intrappolati sotto le macerie di scritti e carte lasciate per moltissimi anni dentro il suo baule. I destini degli eteronimi sono nelle mani del poeta, che ha il potere di delimitarli, tracciarne i confini e attribuire loro una peculiare configurazione fisica e mentale. Li ritrae allo stesso modo di un pittore, che coglie, oltre che lo sfondo sul quale si stagliano, anche i dettagli minimi, ugualmente caratteristici, lasciando all'immaginazione del lettore il compito di completare il resto dell'opera. Ne plasma i contorni, modella le forme aggiungendo e/o correggendo le tonalità dei colori scelti per dipingere le loro anime, cogliendone i caratteri e le sfumature più profonde, come se ogni singola particella elementare del loro essere sia in stretta connessione con quella degli altri e, al contempo, con la Totalità frammentata del quadro Pessoa.

Accompagnandoli e accompagnato, li influenza e ne viene influenzato in termini di pensiero, idee e atteggiamenti. In tutto, ad oggi, sono stati contati nello spoglio centinaia di eteronimi. Sin dalla giovane età, dopo il trauma della perdita prematura del padre e del fratello, aveva creato personaggi fittizi con i quali discutere per non sentirsi solo. Il primo a venire alla luce fu un certo Chevalier de Pas, a cui seguì l'ampia schiera di eteronimi che vennero partoriti dalla sua mente nel corso degli anni successivi.¹⁴⁶ Inizialmente nacque come un gioco letterario finalizzato *tout court* a vincere la solitudine, per poi diventare non soltanto uno strumento di introspezione interiore capace di indagare i sommovimenti del proprio animo. Richiamandosi alla funzione della poesia come terapia, molti critici letterari, tra cui João Gaspar Simões, hanno proposto un'interpretazione psicanalitica che per diversi decenni ha appiattito i dibattiti

¹⁴⁶ La possibile risposta al trauma attivata da Pessoa attraverso il medium della scrittura lo rende assai simile e forse paragonabile a molti altri autori europei, come ad esempio U. Saba, un modernista atipico per certi aspetti, che vede nella letteratura una forma di terapia continua per curare i suoi disagi psichici. Cfr. U. Saba, *Il Canzoniere*, Torino, Einaudi, 2014.

e ridotto l'intera opera di Pessoa ad un'univoca lettura di fondo. La pretesa di autoanalizzarsi e di avanzare diagnosi sul proprio stato di salute mentale sono d'altronde testimoniate dalle lettere, aventi per tema la spiegazione dell'eteronimia, inviate dal poeta ad Adolfo Casais Monteiro (1935),¹⁴⁷ che costituiscono documenti a cui son stati dati per lungo tempo importanza decisiva da una certa critica. Questo tipo di lettura ha arricchito certamente l'interpretazione dell'opera complessiva, ma al contempo ha oscurato molti altri metodi ermeneutici che avrebbero potuto apportare contributi originali se fossero stati messi in relazione anche con la psicoanalisi. Oggi, il dialogo interdisciplinare potrebbe essere una soluzione d'equilibrio, dando la possibilità di nutrire l'interesse sulla spiegazione dell'Eteronimia grazie alla collaborazione vitale di altri saperi, come ad esempio la letteratura e la filosofia. Ad ogni modo, lasciando sullo sfondo la questione metodologica dei molteplici approcci interpretativi applicabili, occorre riflettere sul progetto architettonico messo in piedi da Pessoa, che ha assegnato ad ogni personaggio una coscienza e uno stile di pensiero *altri*, autonomi e in continua evoluzione.

Apparentemente i personaggi letterari si manifestano a ragione assolutamente distaccati dal proprio creatore, ma questi sono da intendersi, per usare un'immagine adottata da Gilles Deleuze, come ramificazioni di un rizoma. Al di sotto della sua superficie fisica, pullula la galassia eteronimica, che non è un corpo diverso da sé, ma manifestazione interna dell'*altro da sé*. I versi della famosa poesia di Sá-Carneiro, *Dispersione*, in cui sono già inseriti i temi che scandiranno l'avventura poetica di Pessoa, l'io, l'alterità, il tedio, sono indicativi per avvicinarsi alla comprensione di questo fenomeno: "Io non sono né io né l'Altro. / Sono qualcosa d'intermedio, / Pilastro del ponte del tedio / Che va da me all'Altro."¹⁴⁸ Questa quartina potrebbe essere preziosa per far ulteriore chiarezza sull'Eteronimia in relazione alla crisi dello statuto della soggettività moderna. Non essendo identificabile né con l'"io" né con "l'altro", Pessoa media rispetto alle due parti e le connette, consegnandosi talvolta all'una o all'altra, pur

¹⁴⁷ Si rimanda alla lettura di entrambe le lettere, incentrate sulla spiegazione della genesi dell'Eteronimia, in *Una sola moltitudine. Volume primo*, cit. pp. 128-139.

¹⁴⁸ M. De Sá-Carneiro, *Dispersione*, tr. it. di J. De Lancastre, Einaudi, Torino, 1998, p. 45. La differenza tra la poetica di Pessoa e quella di Sá-Carneiro è che, mentre nel primo caso si potrebbe parlare di un'esplosione del soggetto traboccante la cui ricchezza deriva dalla potenzialità dell'io di essere *altri io*, nel secondo si dovrebbe riflettere su un'implosione interna dell'io del poeta che condurrà tragicamente l'autore a togliersi la vita. Cfr. B. Gori, *Mário de Sá-Carneiro e l'impossibilità di rinunciare*, Milano, Mimesis, 2019.

non essendo definitivamente nessuna delle due. La sofferenza che scaturisce da questa sorta di movimento oscillatorio sta nella perdita della propria identità, nel non sapere chi si è effettivamente, nell'essere contemporaneamente forse uno, nessuno e centomila. La fine della centralità del soggetto va di pari passo alla frantumazione dell'io talmente profonda che ogni tentativo di ricompone i *puzzle* è destinato a fallire. Nel caso di Pessoa, però, la scissione interiore non implica l'introduzione dello spettro di una vacuità annichilente, in concomitanza allo svuotamento di una parte di sé a favore di un'altra di natura finzionale. Il vuoto della coscienza abitato dagli eteronimi non sempre è stato interpretato correttamente, perché si è creduto che fosse di segno negativo e mortificante per il poeta. Il Pessoa-lui-stesso non è il poeta *vuoto*, ma il poeta del *vuoto*.

Secondo Jorge De Sena, poiché tutti gli altri (eteronimi) sono fuoriusciti da lui e l'hanno abbandonato, allora il poeta soffrirebbe di una condizione di dolore accomunabile a quella di altre esperienze di solitudine vissute dai modernisti. In verità, se da una parte è possibile accettare parzialmente questo tipo di interpretazione per diversi motivi, dall'altra non deve avere pretese onnicomprensive, perché rischierebbe di ridurre fatalmente la complessità. Forse il vuoto potrebbe essere concepito in maniera più adeguata come una sorta di fondo accogliente, pieno, traboccante, disposto a ricevere le più disparate figure eteronime, tra le quali alcune rimangono celate in penombra, mentre altre vengono alla luce levando il mistero che le avvolge. Ad ogni personaggio Pessoa assegna una o più maschere da indossare almeno una volta nel palco della vita, la cui immagine ricorda quanto contenuto nella celebre frase del monologo di Jaques all'interno della commedia *As you like it* (*Come vi piace*, 1623) di Shakespeare: "Tutto il mondo è una scena, e gli uomini e le donne sono soltanto attori",¹⁴⁹ peccato che le seconde – e forse non a caso – non compaiano mai nel *drama in gente* pessoano. Il fondo del suo io è rappresentabile come uno spazio (ovviamente fittizio), da cui si stagliano gli eteronimi, definibili come *appartizioni* irriducibili l'uno all'altro, disposti a popolare la mente e il corpo del poeta, ma mai realmente ad abbandonarli, se non per sua o loro volontà. Il termine *appartizioni* è un neologismo non coniato in precedenza da altri autori o critici, che potrebbe essere molto interessante per comprendere l'articolazione fisiognomica dell'eteronimia pessoana nonché le sue plurime manifestazioni. I molteplici significati, che questo racchiuderebbe al suo

¹⁴⁹ W. Shakespeare, *Come vi piace*, tr. it. di C.A. Corsi e N. D'Agostino, Milano, Garzanti, 1995, p. 77.

interno, sarebbero legati al filo nodoso della finzione che regge il gioco dell'Eteronimia. Essi, infatti, indicherebbero il modo di darsi degli eteronimi consistente in rivelazioni istantanee le cui vite, intrecciate intimamente come parti fluide di un io indefinito traboccante dei suoi sé, culminerebbero vertiginosamente nel foglio bianco su cui imprimerebbero, attraverso il medium della scrittura, i riflessi delle loro esistenze appartenenti alla galassia-Pessoa. Curiosamente, in alcuni casi, l'accadere degli eteronimi avverrebbe – almeno come riporta Pessoa – dopo aver dato alla luce componimenti poetici o prosastici, come se la scrittura in un certo senso anticipasse le loro esistenze (e dunque il respiro attraverso cui la parola si dischiuderebbe in forma orale) o forse fosse la *conditio sine qua non* del loro rivelarsi senza cui non potrebbero nemmeno manifestarsi, impedendo ai lettori (Pessoa compreso) di riconoscerne, quanto meno e se ci sono, i loro tratti caratterizzanti.

Cosa rappresentano questi eteronimi se non *modi* di “vedere” il mondo sostenuti da concezioni e idee singolari, fornite dallo stesso Pessoa, in grado di guidarli nella loro esperienza perlopiù, anche se non solo, artistica? Queste *appartizioni* potrebbero essere colti come delle *visioni della realtà*, che, partendo da un vuoto produttivo interno al soggetto, offrirebbero molteplici direzioni di senso assolutamente significative e originali, paradossalmente eccedenti e convergenti quelle del loro autore. Le ragioni di tale vuoto non sono solamente esistenziali, dovute solamente alle conseguenze di un estraniamento dal reale, derivante dalla mancanza di identificazione del proprio io con la patria portoghese e con sé stesso. Certamente, c'è in sottofondo uno stato di disagio vissuto interiormente nella solitudine tipica di un *estraneirado*, che lo ha reso incapace di inserirsi attivamente nella realtà.¹⁵⁰ Un'interpretazione esistenzialista che si fondasse su questi assunti non è del tutto scorretta, pur essendo, per certi versi, molto simile a quella di tipo psicoanalitico, ma rappresenta solamente un versante ermeneutico che va comunque tenuto in considerazione. Alla distruzione della coscienza conseguirebbe, secondo questa lettura, l'esigenza di condividere la propria condizione esistenziale con altre personalità fittizie per ospitarle entro sé come se fosse una sorta di ufficio di ricollocamento grazie a cui sia possibile confermare luoghi, tempi e modalità del loro manifestarsi. Dopo aver fatto formale richiesta di appello per prendere appuntamento con la scrittura dell'esistenza, pur non sapendo né quando né come, attenderebbero il

¹⁵⁰ Cfr. V. L. de Oliveira, *L'estraniamento in Fernando Pessoa* in B. De Cusatis (cur.), *Studi su Fernando Pessoa*, tr. it. di M. Bucaioni e B. Gori, Perugia, Urogallo, 2010, p. 124.

loro turno di convocazione *occasionale* in una sala d'aspetto, in cui mancherebbe il respiro a tal punto che alcuni rinuncerebbero al loro accadere, uscendo da una fantomatica porta d'emergenza posta sul retro delle potenzialità scritturali. Per quanto si tenda a credere che Pessoa venga sopraffatto e, in ultima istanza, espulso dalla loro presenza, in realtà non viene defenestrato da sé stesso da questa folla fittizia raggruppata sotto l'ufficio mai formalmente istituito della sua anima. Al contrario, la dirige vestendo un duplice ruolo, sia come un direttore d'orchestra sia come un drammaturgo, da un lato dettando loro i tempi che scandiscono i ritmi delle loro vite fittizie da personaggi del palcoscenico della propria coscienza, dall'altro stando ben attento a non far oltrepassare i limiti assegnati alle singole *performance*.

Un “dramma in gente”

Con entrambi i piedi dentro la galassia eteronimica pessoana, una volta aperta la botola¹⁵¹ che dà direttamente accesso all'Io, si potrebbe aver la fortuna (o la sfortuna) di imbattersi in una coscienza abitata da molteplici personalità fittizie. Come funzioni di un sistema, ognuna di queste ha un ruolo che varia a seconda della volontà di Pessoa di concedere più o meno spazio d'azione (poetico). Alcuni eteronimi non hanno sviluppo, ma rimangono costantemente in tensione, in potenza nella mente dell'autore, soprattutto quelli elaborati nelle prime fasi della sua vita, in particolare nell'infanzia e nell'adolescenza. Sembra siano camei che compaiono in scena rivestendo una parte ritagliata apposta e a volte corrispondente al massimo ad una sola battuta. È il caso di tutti quei personaggi fittizi che Pessoa ritiene di non dare seguito, molti rimasti celati fino al momento della sua morte. Anche se alcuni materiali finzionali pre-eteronimici sono stati rifiutati in una sorta di raccolta ben differenziata, in quanto inutilizzati, forse perché fuori moda o per difetti di fabbrica, sono stati comunque riciclati e riadoperati all'interno di un'ottica di sostenibilità letteraria ecologica. Attraverso questa sorta di smaltimento continuo, vengono recuperate sostanze elementari utili alla preparazione di progettualità future confluenti nella formazione di eteronimi più completi e strutturati dei loro immaturi predecessori scartati forse per le loro composizioni non del tutto

¹⁵¹ Cfr. A. Tabucchi, *Un baule pieno di gente*, Milano, Feltrinelli, 2019, cit. pp. 26-28.

convincenti. Tra le migliaia di carte dello spoglio, infatti, ci sono una serie di eteronimi che vale sicuramente la pena di conoscere più approfonditamente, alcuni dei quali hanno addirittura raggiunto la fama con notevoli pubblicazioni sulle riviste più in voga dell'epoca. Come già detto, ognuno di questi possiede pensieri, poetiche e atteggiamenti propri, tutti modellati e articolati dall'intento architettonico del poeta. Nella messa in scena dell'eteronimo, Pessoa si ritrae, ma non abbandona mai completamente il luogo destinato alla *pièce* teatrale. Resta per così dire nelle retrovie, come se fosse un drammaturgo alla prima di un suo spettacolo, che lascia il palco a completa disposizione dei personaggi senza intervenire rispetto a quanto era stato progettato in principio. Qui, gli eteronimi vivono il tempo della scrittura consegnandosi ad un eterno presente, dispensatore di vita. In questo senso, la loro apparizione è concomitante all'accadere del movimento poetico a cui aderiscono tanto che è possibile asserire che le loro poesie sono la loro biografia.¹⁵²

La loro esistenza si dà in un rapporto che intessono con il tempo, esponendosi non senza rischi alla scrittura, a tal punto che si potrebbe pensare che forse i componimenti poetici potrebbero essere interpretati come grida emesse per il bisogno di chiamare a sé la presenza del poeta, di appellarsi a lui, per essere riconosciute come tali e accedere dunque di diritto alla realtà. Questa dinamica potrebbe richiamare l'esigenza di senso da parte dei medesimi eteronimi (ortonimo compreso), che sono intenzionati a fare breccia nell'esistenza per intrattenersi il più possibile nel mondo dei vivi, cercando di non dare troppo nell'occhio. Questi non sono solamente delle mere proiezioni dell'autore, ma delle maschere mutevoli, esattamente come quelle che indossano i personaggi a teatro, dal più elaborato fino a quello di strada. La metafora del teatro¹⁵³ potrebbe essere davvero utile al fine di penetrare lo spazio finzionale assegnato da Pessoa agli eteronimi. Curiosamente, il portoghese era talmente appassionato di teatro che, in un suo scritto databile con ogni probabilità nel 1916, parrebbe conoscere il "monodramma" *Le quinte dell'animo* (1912) del drammaturgo Nikolaevič Nikolaj Evreinov, condividendone appieno i presupposti teorici: "la scena è «l'interno dell'anima umana» e i personaggi [...] sono le varie sottoindividualità di questo pseudo-semplice che si

¹⁵² Cfr. O. Paz, *Ignoto a sé stesso*, trad. it. di E. Franco, Genova, Il Melangolo, 1988, cit. p. 15.

¹⁵³ Cfr. M.R. Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: heritage et creation*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1985.

chiama spirito”.¹⁵⁴ Non a caso, gli eteronimi, proiezioni del suo io, potrebbero essere immaginati come delle marionette le cui fila, che permettono il loro movimento in scena, sono tirate dal burattinaio che, in veste di regista, rimane nascosto nella parte inferiore del teatrino, senza mai manifestarsi in prima persona durante lo spettacolo. Pur essendo mossi dalle sue mani, i personaggi non soffrono di un difetto di passività che li relegherebbe ad essere soggetti alla volontà del burattinaio. Al contrario, la loro autonomia è assicurata a tal punto che si potrebbe pensare paradossalmente che agiscano senza essere manovrati e, quindi, slegati dai suoi intenti. Immersi nella loro parte, ricamata da gesti, parole e azioni singolari, perché legati alla fisionomia di ognuno, recitano seguendo per filo e per segno il proprio ruolo, non andando mai fuori dai contorni della loro personalità, stile e temperamento. Lo spazio fittizio è garante della patente di circolazione grazie a cui gli eteronimi possono entrare e uscire dalla scena, rispettando puntualmente il copione a loro affidato.

La resa artistica riesce se burattinaio e personaggi non si incontrano e nemmeno si riconoscono l'un altro, perché si rischierebbe di spezzare il gioco finzionale messo in atto, gettando nello scompiglio gli spettatori, non più in grado di sapere cosa sia vero o falso, se siano anche loro personaggi di un'unica *performance* che li coinvolgerebbe. Così facendo, si rischierebbe di contaminare due spazi ben definiti, il mondo reale e quello fittizio, separati da una soglia che, se oltrepassata, minerebbe le basi su cui si fonda la struttura del teatro. Nel caso di Pessoa, il poeta in carne e ossa non incontra mai direttamente i propri eteronimi né comunica con loro, ma lo fa ugualmente tramite il proprio ortonimo che, fungendo da filtro e maschera del proprio io, compare in scena allo stesso modo degli altri personaggi. Anticipatore per certi aspetti di Luigi Pirandello e Antonio Machado, Pessoa sottolineerebbe il ruolo delle maschere indossate da questi attori, capaci a loro volta di mettere in campo le medesime strategie e gli stessi intenti adottati dal loro creatore. Infatti, anche loro potrebbero legittimamente ricreare a loro volta uno spazio finzionale dentro a quello originario all'interno del quale sono inseriti, riplasmando e rimodellando autonomamente il proprio io, che non è mai presupposto come dato indiscutibile da cui avanzare le loro pretese di conoscenza. Rigenerandosi continuamente potrebbero paradossalmente porre in dubbio il fatto stesso di essere collocati in una dimensione fittizia, analoga per diversi aspetti a quella di un teatro di

¹⁵⁴ F. Pessoa, *Teoria dell'eteronimia*, cit. p. 83.

strada. Allo stesso modo del marinaio, personaggio del dramma statico dell'ortonimo *O marinheiro (Il marinaio, 1915)*¹⁵⁵ apparso nel primo numero di *Orpheu*, anche gli eteronimi potrebbero a ragione liberarsi (mai definitivamente) del loro creatore, iniziando a vedere nella loro realtà il mondo effettivo e in quella abitata dal poeta in carne e ossa quello fittizio. Questa operazione potrebbe mettere in crisi lo statuto ontologico su cui si articola il reale sovvertendolo completamente.

I principali protagonisti del *drama in gente* a provocare un vero e proprio terremoto in Pessoa con epicentro a livello della coscienza furono: Caeiro, Campos e Reis.¹⁵⁶ La scelta è ricaduta su questi eteronimi per l'elevato numero di componimenti prodotti che riportavano la loro firma scritta con calligrafie ovviamente differenti l'una dall'altra. Si inizierà tracciando per ognuno un riassunto della biografia e si proseguirà cercando di riflettere sulla poetica secondo l'ordine scandito in precedenza. Caiero nacque nel 1889 a Lisbona, ma non visse mai in città. A causa della sua cagionevole salute fu costretto a ritirarsi nel villaggio del Ribatejo in una vecchia casa della prozia. In generale, della sua biografia non si hanno molte informazioni rilevanti se non che aveva un carattere schivo e riservato. Non amava incontrare le altre persone, perché averci a che fare comportava fatica e non era affatto disponibile a chiacchierare con gli sconosciuti. Per questi motivi, infatti, aveva preferito la tranquillità della campagna al clamore della folla cittadina. La sua vita appartata e bucolica gli consentiva di non stringere legami sentimentali e affettivi a cui non si interessava mai. Il suo aspetto fisico rispecchiava quello di un uomo di media statura, con la chioma bionda e gli occhi azzurri. Dopo la morte prematura di entrambi i genitori visse di piccole rendite. Passò tutta la vita senza lavorare e istruirsi. Aveva portato a termine solamente le scuole elementari, eppure non gli fu di ostacolo per fare poesia anche se scriveva male il portoghese. Tra i suoi lasciti più importanti, i poemetti di *O Guardador de Rebanhos (Il guardiano di greggi, 1914)* su cui si porrà attenzione. Tornò a Lisbona per morire (di

¹⁵⁵ Cfr. Id., *Il marinaio*, tr. it. di A. Tabucchi, Torino, Einaudi, 2018.

¹⁵⁶ Un elenco seppur parziale, ma sufficientemente fornito delle informazioni più importanti sulle vite e opere degli eteronimi, è presente all'interno del testo: cfr. F. Pessoa, *Teoria dell'eteronimia*, cit. pp. 251-277. I loro veri e propri ritratti su carta furono eseguiti dall'artista e poeta José de Almada-Negreiros (1893-1970) nonché uno dei collaboratori insieme a Pessoa e Sá-Carneiro per la realizzazione del primo numero *Orpheu* (1915). Sono rappresentazioni fedeli del loro gusti per le mode, le scelte stilistiche degli abbigliamenti e delle peculiari posture, che questi avrebbero potuto assumere qualora si fossero resi disponibili a concedersi ognuno ad una sorta di *shooting ante litteram*. Cfr. D.R. Stefano, *Tavole 75, 76, 77* di J.D.A. Negreiros, in D.R. Stefano (cur.), *Modernismo in Portogallo*, raffiguranti nell'ordine Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis.

tubercolosi come il padre di Pessoa) nel 1915, forse a 26 anni compiuti, la stessa età in cui Sá-Carneiro si suicidò. Non è un caso che i cognomi dei due poeti siano assonanti foneticamente. Infatti, Sá-Carneiro e Caeiro assuonano così come la coppia Caeiro e Reis o Caeiro e Soares, stabilendo delle possibili relazioni fonetiche che li legherebbero ulteriormente gli uni agli altri. Al di là di questa curiosità, il cognome dell'eteronimo Caeiro fu creato molto probabilmente al fine o di canzonare il suo amico per gioco o per omaggiarlo poeticamente visto la reale stima che nutriva nei suoi confronti.

Ad ogni modo, l'epifania di Caeiro, denominato Maestro dall'ortonimo-Pessoa, avvenne l'8 Marzo 1914, il giorno trionfale della sua vita,¹⁵⁷ subito dopo aver completato di getto *O Guardador de Rebanhos* anche se le perizie calligrafiche hanno dimostrato che la stesura di questo componimento si sia protratta per anni prima di essere conclusa. È curioso che, in un certo senso, venga prima l'opera che il suo legittimo autore, che sembra prenda forma appearing solo posteriormente, "in ritardo" rispetto a quanto ci si potrebbe aspettare, come se non fosse importante di chi sia o sarà la firma del componimento in questione. Tuttavia, una volta entrato per la prima volta in scena uno degli attori principali del *drama en gente*, seguirono immediatamente gli altri, Campos e Reis, che si proclamarono spontaneamente suoi discepoli. Il suo percorso poetico seguì un itinerario breve, ma perfettamente coerente e lineare, pur non essendoci un'evoluzione a livello concettuale e stilistico. La sua aspirazione massima, infatti, fu di non aver ambizioni né desideri, perché essere poeta non fu una sua ambizione.¹⁵⁸ Si potrebbe sostenere che la condizione per essere poeta sarebbe paradossalmente di non tendere ad esserlo, perché scrivere fu la sua maniera di stare solo.¹⁵⁹ La sua peculiarità fu di guardare al/il mondo in modo del tutto originale rispetto ad altri filosofi e/o poeti precedenti attraverso un'in-esistente "scienza del vedere".¹⁶⁰ Non più *volere* e non più *valutare* e non più *creare*,¹⁶¹ così suonerebbe nietzschianamente un fantomatico manifesto di Caeiro, forse l'eteronimo più rivoluzionario a livello teorico e meno simile a Pessoa lui-stesso.¹⁶²

¹⁵⁷ Cfr. F. Pessoa, *Teoria dell'eteronimia*, cit. p. 202.

¹⁵⁸ Cfr. Id., *O guardador de rebanhos*, in Id., *Una sola moltitudine. Libro secondo*, Milano, Adelphi, 1987, p. 71.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 73

¹⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 177.

¹⁶¹ F. Nietzsche, *Ecce Homo*, cit. p. 109.

¹⁶² Si potrebbe sostenere che uno degli influssi filosofico più consistenti, avvertito all'interno della poetica dell'eteronimo Caeiro, sia derivato dalla ricezione delle letture nietzschiane che Pessoa avrebbe

Rappresentò “l’uomo riconciliato con la natura”,¹⁶³ l’uomo greco per antonomasia, presocratico, privo ancora di quelle scissioni caratterizzanti l’uomo moderno, a lui antitetico. Il mondo dell’eteronimo si presenterebbe in uno stadio dell’evoluzione umana fissato *prima* del Cristianesimo, del lavoro, della storia, della coscienza, delle idee e dei valori.¹⁶⁴ Ma si potrebbe aver l’ardire di sostenere anche *dopo*. In questo senso, si potrebbe affermare che la poesia di Caiero sia di grado zero, in quanto sembra non rimanga nulla che possa guidarlo nel mondo. Eppure “rimane tutto senza più i fantasmi e le ragnatele della cultura”,¹⁶⁵ perché i sensi percettivi lo rendono capace di stringere un rapporto genuino con il mondo. La realtà abitata dall’eteronimo sembrerebbe per certi versi affine a quella di un oltreuomo di matrice nietzchiana, una volta avvenuta la trasfigurazione dei valori, dando alla propria sensibilità di derivazione greca, uno statuto estetico in grado di penetrare le cose “superficialmente”. Tutte le cose che appaiono nella sua poesia non sono considerate come oggetti individualizzati dall’occhio clinico umano. Solitamente, infatti, quando ci si pone di fronte ad un qualsiasi oggetto d’esperienza, concreto o frutto della nostra astrazione tramite la facoltà dell’immaginazione, si ha la tendenza di studiarlo applicando ad esso categorie in grado di delimitare la sua presenza nello spazio e di analizzarlo intellettualmente.

L’uso di questo tipo di ragione scientifica risponde ad un modello volto a fare della cosa una sorta di cavia da laboratorio a cui sottoporre la propria attenzione puntualmente per afferrare anche i minimi dettagli che si celano al di sotto della superficie. In questo genere di analisi, le cose sono asservite alla strumentalità degli aggessi della ragione. Si potrebbe sostenere che Caiero abbia una visione diversa, forse addirittura opposta a questa, perché il suo sguardo non scava nelle profondità della materia organica, ma poggia sulla superficie delle cose adagiandovisi sopra. L’eteronimo coglie la loro essenza nell’esistenza, data come pura esteriorità, analoga per certi aspetti non solo alla dottrina zen del *satori* del maestro Teitarō Suzuki (1870-

svolto a partire, soprattutto (ma non solo), dalla letteratura secondaria. Tra i più importanti da segnalare compaiono: *Dégénérescence* di Max Nordeau (1849-1923), *De Kant à Nietzsche* di Jules de Gaultier (1858-1942), *Frédéric Nietzsche: contribution à l’histoire des idées philosophiques et sociales du XIX siècle* di Eugène de Roberty (1843-1915), *Man and Superman* di George Bernard Shaw (1856-1950), *Nietzsche and Art* e *Nietzsche* di Anthony Mario Ludovici (1882-1971). Si pensa che, per la presenza di indicazioni preziose di documenti di varie note e riflessioni nello spoglio pessoano, forse abbia letto anche *Assim falou Zarathustra* tradotta dallo spagnolo *Assi hablaba Zarathustra*. Cfr. N. Ribeiro, C. Souza, *Fernando Pessoa, Schopenhauer e Nietzsche*, Lisbona, Apenas, 2017, pp. 28-60.

¹⁶³ O. Paz, *Ignoto a sé stesso*, cit., p. 25.

¹⁶⁴ *Ivi*, pp. 25-26.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 26.

1966).¹⁶⁶ Tuttavia, non è possibile asserire che Pessoa la conoscesse e/o ne fosse entrato in contatto, anche indirettamente, perché sarebbe inesatto affermarlo con assoluta certezza, benché sia comunque legittimo avvertire più somiglianze a livello concettuale. Alle costruzioni dialettiche e analitiche si sostituisce l'intuizione, essendo in grado di portare al risveglio la ragione suprema, assunta come sintesi inestricabile dell'intelletto e dei sensi percettivi. La realtà a Caeiro gli basta, gli è assolutamente sufficiente, per questo incarna un atteggiamento antimetafisico nei confronti del mondo. Non tende come i poeti e gli artisti romantici ad avere una qualsivoglia aspirazione all'Infinito, in quanto per lui c'è solamente affermazione di identità tra finito e reale. Da questo punto di vista, assomiglia molto all'uomo greco dell'*epos* omerico dal momento che assegna dei limiti ben precisi oltre ai quali non è possibile spingersi, pena l'*hybris* o tracotanza, alla quale segue una punizione divina dalle conseguenze devastanti. Non chiede né pretende niente di più e niente di meno che sentire:

A sensação é tudo [...] e o pensamento é uma doença. Por sensação entende Caeiro a sensação das coisas tais como são, sem acrescentar quaisquer elementos do pensamento pessoal, convenção, sentimento ou qualquer outro lugar da alma.¹⁶⁷

Non è spinto dal desiderio di andare oltre ciò che incontra nella sfera empirica, perché non potrebbe mai arrivare a conoscere effettivamente il mistero delle cose:¹⁶⁸ "l'unico senso occulto delle cose / è che esse non hanno alcun senso occulto".¹⁶⁹ La sola ricchezza dell'uomo è vedere, ma la modalità di questo sguardo si differenzia rispetto agli altri procedimenti fondati sull'uso dell'intelletto guidato dalla ragione. In Caeiro, non si dà pensiero scientifico, affidato a criteri assolutamente precisi e infallibili, grazie a cui pervenire alla verità della cosa empirica, una volta misurata, calcolata e collocata

¹⁶⁶ A proposito della dottrina Zen in Pessoa, cfr. A.M. Janeira, *Zen nella poesia di Pessoa* in L.S. Picchio (cur.), *Quaderni Portoghesi I*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1977, pp. 95-116. Per uno sguardo a lungo raggio, che comprenda dei possibili riflessi, almeno a livello concettuale, del pensiero orientale sulla poesia di Pessoa, e in modo particolare su quella del proprio eteronimo Caeiro, cfr. M. Graziani (cur.), *Caiero e il «satori»*. Una lettura buddhista zen della poetica del Maestro pessoano, in Id., *Trasparenza e rifrazioni. L'Oriente nella poesia di lingua portoghese moderna e contemporanea*, Firenze, Dante Alighieri, 2014, pp. 231-244.

¹⁶⁷ Cfr. F. Pessoa, *Teoria dell'eteronimia*, cit. p. 227. La sensazione è tutto [...] e il pensiero una malattia. Per sensazione Caeiro intende la sensazione delle cose così come sono, senza l'ulteriore aggiunta di elementi del pensiero, della convenzione, del sentimento o di altri atteggiamenti dell'anima.

¹⁶⁸ Cfr. Id., *O guardador de rebanhos*, in Id., *Un'affollata solitudine*, cit. p. 83.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 85.

nell'orizzonte di possibilità del suo uso. Ovviamente, questa concezione è estranea all'eteronimo perché il grado di conoscenza adottato da lui non va oltre la superficialità esteriore della cosa. L'errore sta nella separazione tra soggetto e oggetto, o meglio nella volontà dell'uomo di non aderire alla totalità dell'Universo, rifiutando di costituire un tutto unico con lui. In questo senso, si potrebbe notare l'estrema diversità tra ragione e intuizione, in quanto la prima distingue per meglio comprendere procedendo attraverso mediazioni concettuali, la seconda unisce i dati empirici nell'immediatezza per cogliere un'eccedenza che con gli strumenti dell'intelletto non potrebbe raggiungersi. Nel *modus operandi* di Caieiro, non è importante a che tipo di funzione risponda l'oggetto, ma la sua esistenza alla quale si perviene attraverso una strada del tutto alternativa garantita dalla verità delle sensazioni:

Som um guardador de rebanhos. / O rebanho é os meus pensamentos / E os meus pensamentos são todos sensações. / Penso com os olhos e com os ouvidos / E coma as mãos e os pés / E com o nariz e a boca. / Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la / E come rum fruto é saber-lhe o sentido.¹⁷⁰

Allo stesso modo di un santone o un guru, sente tutto il proprio corpo immerso nella realtà, i suoi sensi aderiscono a ciò che percepiscono a tal punto che dice di sapere la verità e di essere felice.¹⁷¹ Non è interessato ai fenomeni per coglierne il nesso conoscitivo che lega una causa ad un effetto, e/o viceversa, ma al loro manifestarsi, senza interrogarsi sulle ragioni che ne permettono l'accadere:

O que nós vemos das cousas são as cousas. / Porque veríamos nós uma cousa se houvesse outra? / Porque é que ver e ouvir seriam iludirmo-nos / Se ver e ouvir são ver e ouvir? / O essencial é saber ver, / Saber ver sem estar a pensar, Saber ver quando se vê, / E nem pensar quando se vê / Nem ver quando se pensa.¹⁷²

¹⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 51. Sono un pastore di greggi. / Il gregge è i miei pensieri / e i miei pensieri sono tutti sensazioni. / Penso con gli occhi e con gli orecchi / con le mani e i piedi / con il naso e la bocca. Pensare un fiore è vederlo e odorarlo / e mangiare un frutto è saperne il senso

¹⁷¹ Cfr. *ibidem*.

¹⁷² *Ivi*, pp. 65-67. Ciò che vediamo delle cose sono le cose. / Perché vedremmo una cosa se altra ce ne fosse? / Perché vedere e udire sarebbero un'illusione / se vedere e udire sono vedere e sentire? / L'essenziale è saper vedere / saper vedere senza star a pensare, / saper vedere quando si vede, / e non pensare quando si vede, / né vedere quando si pensa.

Nessuna aura di mistero avvolge le cose in quanto cose. Sono solo loro stesse, la loro esistenza che le fa essere, per certi versi analogamente a quanto il mistico Angelus Silesius afferma in un suo celebre aforisma: “La rosa non ha un perché, essa fiorisce perché fiorisce, non bada a sé e non chiede se la vedono”.¹⁷³ Le cose non sono collocate nella realtà per essere comprese fenomenologicamente dal pensiero, chiamato a sondare le cause e gli effetti dei singoli fenomeni.¹⁷⁴ Nessuna illusione avvolge, come un velo di Maya, il mondo abitato dall’eteronimo, che è attento a vedere non solo quanto si vede, ma soprattutto “quando si vede”, non la materialità di cui è composto l’oggetto di conoscenza, ma il sapersi disporre all’atto visivo che diviene, in ultima istanza, un atto di verità. “Lo sguardo deve essere interamente, puramente, sguardo”¹⁷⁵ a cui aderire, senza ritorni o ricompense di alcun tipo, ma gratuitamente, qualora si intenda abbracciare effettivamente il reale nelle singole parti di una totalità il cui concetto è però respinto. Lasciarsi andare alla visione mistica di Caeiro significa cogliere le cose non come parti di un Tutto impensabile, in quanto dotate di una propria e differenziante singolarità. Il rifiuto della nozione di Natura va proprio in questa direzione: negare la sua unità alla quale apparterebbero le cose significa perciò assegnare ad ognuna di esse l’unicità di cui effettivamente dispongono. L’esperienza che il Maestro fa delle cose non è da ascrivere ad una esperienza quotidiana in cui i dati empirici si ripetono incessantemente, dando per scontato che essi si riproporranno sempre uguali a sé stessi in ogni tempo e in ogni spazio. Al contrario, riprendendo la dottrina eraclitea, Caeiro risponde al quesito posto da Campos, che aveva citato una poesia di William Wordsworth per capire meglio come si esprimesse la purezza dello sguardo sul mondo di Caeiro:

Toda a coisas que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos. E então cada flor amarela é uma nova flor amarela, ainda que seja o que se chama a mesma de ontem. A gente não é já o mesmo nem a flor a mesma. O proprio amarelo não pode ser já o mesmo.¹⁷⁶

¹⁷³ Cfr. A. Silesius, *Il viandante cherubico*, Milano, Fratelli Bocca, 1942, p. 33

¹⁷⁴ Cfr. J. Balso, *Pessoa, le passeur métaphysique*, Paris, Seuil, 2006, pp. 47-49.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 52.

¹⁷⁶ Cfr. F. Pessoa, *Teoria dell’eteronimia*, cit. p. 234. Ogni cosa che vediamo, dobbiamo vederla sempre per la prima volta, perché realmente è la prima volta che la vediamo. E, allora, ogni fiore giallo è un nuovo fiore giallo, anche se si chiama allo stesso modo di ieri. Non siamo più stessi, né il fiore è lo stesso. Lo stesso giallo non può essere lo stesso.

Il compito dell'uomo sarebbe allora questo: "esistere chiaramente, e saperlo fare senza pensarci",¹⁷⁷ come se la vita consistesse in una sorta di abbandono al lasciarsi attraversare e permeare dall'esistenza in una sorta di *presente* eterno. La rinuncia consapevole alla volontà di stabilire leggi razionali capaci di analizzare e controllare il manifestarsi dei fenomeni rende possibile l'effettiva felicità di Caeiro. Posando il proprio sguardo sui fiori, si dice convinto di sapere abitare la verità:

Não sei se elas me compreendem / Nem se eu as compreendo a elas, / Mas sei que a verdade está nelas e em mim / E na nossa comum divinidade / De nos deixarmos ir e viver pela Terra / E levar ao colo Estações contentes / E deixar que o vento cante para adormecermos, / Afrouxando, e sem sonhos no nosso sono.¹⁷⁸

Tuttavia, in un punto successivo, nel momento in cui l'eteronimo, una notte, ode il ticchettio dell'orologio sul tavolino, sembra diventi consapevole per un secondo che questa felicità è esposta al rischio di poter andare in frantumi da un momento all'altro. Le lancette e gli ingranaggi interni pulsanti si trasformano in armi mortali che colpirebbero al cuore il mondo di Caeiro. Pur soffrendo per un istante uno stato d'angoscia, riesce poi a mantenere la calma. Questo dato potrebbe essere segnalato come un primo cedimento della realtà vista dagli occhi dell'eteronimo, perché sembra che qui il significato della cosa, cioè l'orologio, non aderisca più alla propria esistenza.¹⁷⁹ Cambia il rapporto di equivalenza che lega la cosa-orologio alla propria esistenza pura e semplice. D'un tratto, infatti, l'orologio non sarebbe più la propria esistenza, ma simboleggerebbe una modalità di cogliere gli enti opposta a quella indicata da Caeiro. Perciò, non potendo assolutamente accettare di mettere in dubbio il proprio modo di cogliere il mondo, pena il suo disgregamento e il conseguente ripensamento, è costretto a non sviluppare tutte le possibili significazioni della cosa-orologio. L'ombra gettata sugli effetti, che questa potrebbe evocare in termini di

¹⁷⁷ Id., *O guardador de rebanhos*, in Id., *Un'affollata solitudine*, cit. p. 77.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 81. Non so se mi comprendono / né se io comprendo loro, / ma so che la verità è in loro e in me / e nella nostra comune divinità / di lasciarci andare e vivere sulla Terra /portati contenti dalle Stagioni / e lasciando che il vento canti per addormentarci, / diminuendo, e senza sogni nel nostro sonno.

¹⁷⁹ A questa altezza sembrerebbe infiltrarsi tra gli interstizi del mondo poetico di Caeiro la "malattia del pensiero" che è possibile ravvisare, in modo particolare, all'interno delle sue *Poesie disgiunte*. Cfr. Id., *ivi*, cit. pp. 110-187.

riconfigurazione totale del reale, apre ad uno scenario in cui non ci sarebbe spazio per la messa al vaglio dei propri strumenti conoscitivi al fine di stipularne la validità. Il rifiuto della loro revisione da parte di Caeiro è in linea con la critica che adotta contro l'idea di mettere ordine alla molteplicità del mondo. La volontà di analizzare porzioni di mondo, ponendole in connessione l'una con l'altra per inventariarle e apporre per ognuna un'etichetta particolare, è talmente assurda che viene addirittura derisa da Caeiro:

Tristes das almas humanas, que põem tudo em ordem, / Que traçam linhas de cousa a cousa, / Que põem letreiros com nomes nas árvores absolutamente reais, / E desenham paralelos de latitudine e longitude / Sobra a própria terra inocente e mais verde e florida do que isso!¹⁸⁰

Tutti gli schemi razionali in grado di delimitare esattamente le aree di significazione delle singole cose sono rigettati in quanto ritenuti fattori di illusioni attraverso cui crediamo di appropriarci dell'universo.¹⁸¹ In questo senso, l'intuizione dell'eteronimo è di indicare come condizione d'esistenza delle cose il fatto stesso di esistere, il loro darsi interamente attraverso l'esistenza. L'assoluta mancanza di segreti non spinge all'estenuante ricerca metafisicamente connotata, finalizzata com'è allo scoprimento dell'essenza più profonda. L'accettazione della cosa in sé e per sé, nell'effettività del suo essere, legata alla mera exteriorità, non è un difetto, ma un pregio. Forse, non sarebbe errato dire che lo sguardo, per certi versi sempre presente, che Caeiro dirige verso le cose sia come quello di un bambino non dotato di memoria. Infatti, non può ricordare la cosa vista in precedenza, perché il movimento incessante del suo "sguardo-pensiero" lo sporge continuamente verso altre cose nuove che gli si rivelano di seguito e a cui presta attenzione.

In un certo senso, tutto ciò che viene a contatto con gli occhi dell'eteronimo non viene assorbito e rielaborato poi in sede critica, astraendolo e trattandolo come oggetto mediante la facoltà della rappresentazione, perché dovrebbe necessariamente fare uso della memoria che in realtà non possiede. Tutti gli oggetti che incontra sono continue

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 89. Tristi anime umane, che pongono tutto in ordine, / che tracciano linee da cosa a cosa, / che mettono targhette con nomi su alberi assolutamente reali, / e disegnano paralleli di latitudine e di longitude / sulla stessa terra innocente e più verde e fiorita di questo!

¹⁸¹ Cfr. E. Lourenço, *La curiosa singularidad del "Maestro Caeiro"* in Id., *Pessoa revisitado. Lectura estructurante del "drama en gente"*, tr. sp. A. Márquez, Valencia, Pre-textos, 2006, p. 40.

epifanie, che emanano ogni volta un senso originale assicurato dalla visione verginea dello sguardo: le cose, infatti, gli si presentano “nude” ai suoi occhi. Un certo concetto di ripetizione sembra non possa darsi, perché il concetto di tempo cronologicamente scandito, inadeguato a questa realtà fittizia, è assente. Ciò a cui perviene in questo eterno *hic et nunc* è l'identità di ogni cosa con sé stessa, stabilita in un tempo forse prelogico in cui è ancora possibile vedere le cose genuinamente per quello che sono: “un canto della pura exteriorità concepita come unica verità attingibile”.¹⁸² Queste gli appaiono nella medesima fisionomia: un fiore è un fiore, una pianta è una pianta e così via, senza riconoscere alla Natura la nozione di insieme reale e vero assegnato ingiustamente dai falsi poeti, forse per la malattia del pensiero che li possiede nell'atto espressivo.¹⁸³

Ma ciò che muta è l'“inattualità” del suo sguardo proiettato all'infuori di sé, in una realtà colta nella sua immediatezza e priva degli orpelli metafisici che altrimenti violerebbero le cose spezzando il regime di purezza che le pervade. In questo senso, l'eteronimo è l'innocenza del suo “sguardo-pensiero”, fondato sulle sensazioni vere, che configurano la sua poesia attraverso l'applicazione di questa forma di conoscenza legata all'immediatezza del suo sguardo al dischiudersi delle cose. Accogliendo il loro accadere, la parola poetica si rende specchio del puro esistere, grazie a cui accede ad una via mistico-panteistica che consente di salvaguardare col proprio sguardo l'accadere delle cose. Vivere “sem ler nada, nem pensare em nada, nem dormir, / Sentir a vida correr por mim como um rio por seu leito, / E lá fora um grande silêncio como um deus que dorme”¹⁸⁴ è l'augurio che fa a sé stesso nell'ultima stanza de *O Guardador de Rebanhos*, quasi volesse ribadire che la strada della conoscenza è acquisibile solamente mediante l'intuizione. Pur riconoscendo di essere fatalmente collocato in un universo dove tutta la realtà, seppur apparentemente ferma, è destinata a passare, l'eteronimo sembra avvertire che la contemplazione del suo sguardo trattiene, nei suoi versi, la verità dell'essere delle cose.

Uno dei discepoli nonché proscrittori della poetica di Caeiro è Campos. Nato a Tavira, in Algarve, il 15 Ottobre del 1890, ricevette un'educazione da liceo e si formò in

¹⁸² M. Tortora, A. Volpone, *Il romanzo modernista europeo*, Roma, Carocci, 2019, p. 236.

¹⁸³ Cfr. F. Pessoa, *Un'affollata solitudine*, cit. p. 93-95.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 97. [...] senza leggere nulla, né a niente pensare, né dormire, / sentire la vita scorrere in me come un fiume nel suo letto, / e là fuori un grande silenzio, come un dio che dorme.

seguito all'Università di Glasgow, dove studiò ingegneria prima meccanica poi navale. Dopo essersi laureato, visse a Lisbona senza però esercitare la sua professione. Prima di terminare il percorso scolastico in Scozia, nel 1914 decise di partire per un viaggio in Oriente da cui scaturì l'esperienza poetica di *Opiário*, nel quale si avvertono somiglianze letterarie decadenti con Oscar Wilde e Jules Laforgue. Sulla via del ritorno, sbarcato a Marsiglia, sentì il bisogno di raggiungere Lisbona via terra, perché la navigazione gli aveva provocato un tedio che non gli permetteva di proseguire ancora per mare. Poco tempo dopo, mentre era intento a camminare per il Ribatejo in compagnia di un suo cugino, venne a conoscenza che questo era in affari con il cugino di quello che sarebbe poi diventato il suo primo ed unico Maestro. Dopo l'incontro con Caeiro, scrisse immediatamente l'*Ode Triunfal*, che fu pubblicata nel 1915 nella rivista *Orpheu*. Campos aveva un aspetto inconfondibile. Sempre elegante col suo stile impeccabile da *dandy*, forse un po' *snob* col monocolo, era alto 1 metro e 75 centimetri, magro e tendente a curvarsi, molto probabilmente sul volante della sua Chevrolet mentre sfrecciava a tutta velocità per le Rue. Aveva i capelli tra il bianco e il bruno sempre accuratamente pettinati di lato. Si potrebbe dire che fosse il prototipo dell'avanguardista dell'epoca, conformista e anticonformista, borghese e antiborghese, raffinato e sprezzante. Fu cosmopolita sin dal giorno della sua nascita, sradicato e da sempre con le valigie in mano pronto a fare i bagagli, con l'immane pacchetto di sigarette nel taschino, per viaggiare senza mai raggiungere una meta definitiva.¹⁸⁵

Conobbe un amore omosessuale anche se fu riconosciuto da tutti che fosse *bysex* per le esperienze sessuali che ebbe nel corso della sua carriera da *latin lover* oltre che da scrittore amante smanioso di Whitman. Entrò a capofitto nella vita privata di Pessoa tanto che molto probabilmente fu la causa della rottura del fidanzamento con Ophelia Queiroz, dopo essersi intromesso in prima persona nelle lettere personali tra il poeta e la sua amata. Morì il 30 Novembre del 1935 a Lisbona, curiosamente lo stesso giorno e anno in cui spirò Pessoa. Pur proseguendo l'itinerario avviato da Caeiro, si allontanò dalle sue concezioni, distaccandosene e maturando una visione agli antipodi a quella del proprio Maestro. Ad un primo sguardo, il punto di partenza di Campos è il medesimo, ovverosia la sensazione, che poi viene determinata in modo del tutto originale. Anche per lui, infatti,

¹⁸⁵ Cfr. O. Paz, *Ignoto a sé stesso*, cit. p. 28.

[...] a sensação é tudo, sim, mas não necessariamente a sensação das coisas como são. Antes das coisas conforme sentidas. [...] Sentir é tudo: é logico concluir que o melhor é sentir toda a casta da coisas de todas as maneiras, ou, como diz o próprio Álvaro de Campos, «sentir tudo de todas as maneiras».¹⁸⁶

Rispetto agli altri eteronimi, è il più “reale” perché tenderebbe ad intrecciare la sua vita di finzione con la vita effettiva di Pessoa, talvolta perfino oltrepassando la parte che gli era stata ritagliata. Per un po’ di tempo, fece davvero fatica a contenere il carattere eversivo di Campos, che ad un certo momento o si stancò del ruolo assegnatogli o si sentì a disagio vivere in un mondo fittizio che non rispecchiava più le proprie esigenze. Forse perché cominciò a reclamare uno spazio oltre la soglia del finzionale a tal punto che volle sostituirsi al regista del *drama en gente*? Molto probabilmente non lo si saprà mai, tuttavia è da notare che Pessoa si sentì minacciato dalle pretese del proprio eteronimo anche se in qualche modo riuscì faticosamente a domarlo. Campos ebbe un’evoluzione interna di idee e pensieri corrispondente ad una maturazione poetica straordinaria. Fu figlio prediletto e, al tempo stesso maledetto, della modernità. Nelle prime opere, si potrebbe dipingerlo come un giovane e scapestrato ingegnere che subì gli influssi culturali provenienti dal Futurismo e da Whitman a cui dedicherà un componimento intitolato *Saudação a Walt Whitman (Saluto a Walt Whitman, 1915)*. Caratterizzate da una vitalità trasbordante, le sue poesie si contraddistinguono rispetto a quelle degli altri eteronimi per l’impiego di un’estetica non di impronta aristotelica, non basata sul culto della bellezza, ma della forza e dell’emotività individuale.¹⁸⁷

Al contrario di Caieiro, il poeta solo in apparenza dell’uguale, Campos è il “poeta della diversità, della differenza delle sue molteplici manifestazioni, del mondo con il suo tumulto e la sua lotta dei contrari [...]”.¹⁸⁸ È un poeta metafisico *tout court*, intenzionato ad andare oltre la mera apparenza delle cose e a non fermarsi alla loro superficie esteriore che vorrebbe grattar per penetrarvi all’interno. Per questo motivo,

¹⁸⁶ Cfr. F. Pessoa, *Teoria dell’eteronimia*, cit. pp. 227-228. [...] la sensazione è tutto, ma non si tratta necessariamente della sensazione delle cose come esse sono, ma delle cose come vengono sentite. [...] Sentire è tutto: logico sarà concludere che la cosa migliore è sentire ogni tipo di cosa, in ogni modo, o come lo stesso Álvaro de Campos, «sentire tutto in tutte le maniere».

¹⁸⁷ Cfr. J.d.P. Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa, Verbo, 1963, p. 58.

¹⁸⁸ Cfr. E. Lourenço, *Fernando Re della nostra Baviera*, Roma, Empiria, 1997, p. 121.

mosso dal fervente desiderio di pervenire all'Assoluto, sfrutta le potenzialità della parola poetica per cogliere il senso ultimo della realtà. In *Ode Triumphal (Ode trionfale, 1914)*, il *topos* del componimento, scritto in versi liberi, è il viaggio di un *flâneur* che attraversa i tempi e gli spazi della modernità. Vive e assapora tutte le possibili sensazioni nell'istante in cui le immagini si susseguono una dopo l'altra incessantemente “to sing the praise of modern life, the crowd, the speed, electricity and the machine”.¹⁸⁹ Campos è sempre in movimento. Nel momento in cui sente una cosa, permane in questa e, al contempo, è già oltre, proiettato in avanti verso altri approdi. Descrive per filo e per segno tutto ciò che accade nel mondo circostante, scatenante il flusso di sensazioni condensate nella serie di immagini, soprattutto di oggetti meccanici e metallurgici impiegati senza sosta in un ritmo infernale che non prevede staticità: “in Campos composition, there are [...] a frantic use of apostrophe, the collision of time and space, the bold arrogance of the verse and the wild celebration of an unusual range of object”.¹⁹⁰ Le macchine e la dinamicità del loro movimento sono dotate di una velocità centuplicata a tal punto che le sue sensazioni si sforzano di afferrare incessantemente ogni singola cosa, anche quella che sembra più inutile o comunque non degna di un certo interesse. L'eteronimo è continuamente messo sotto torchio a registrare ogni minima sensazione, anche la più banale, perfino quella che non si è ancora data. È attratto talmente tanto dall'Assoluto che tenta di raggiungerlo attraverso un procedimento di “accumulazione”, a cui aspirerebbe evocando tutte le possibili sensazioni soggettive che gli oggetti esperiti potrebbero far scaturire una volta esperiti:

Como eu vos amo a todos, a todos, a todos, / Como eu vos amo de todas as
manieras, / Como s olhos e com os ouvidos e com o olfacto / E com o tacto (o que
palpar-vos representa para mim!) / E com a inteligência como uma antena que
fazeis vibrar! / Ah, como todos os meus sentidos teem cio de vós!¹⁹¹

¹⁸⁹ F. Pasciolla, *Walt Whitman in Fernando Pessoa*, London, Critical, Cultural and Communicational Press, 2016, p. 23.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 24.

¹⁹¹ F. Pessoa, *Un'affollata solitudine*, cit. p. 357. Come vi amo, tutti, tutti quanti, / come vi amo tutti in tutte le maniere, / con gli occhi, con gli orecchi e con l'olfatto / e con il tatto (cosa significa per me palparvi!) / e con l'intelligenza come un'antenna che fate vibrare! / Ah, come tutti i miei sensi sono in estro per voi!

L'eccitazione spasmodica, a tratti animalesca, di percepire con i sensi ciò che lo circonda non ha momenti di stasi, ma procede spedita come se fosse spinto da un appetito da affamato. Il ritmo della poesia è concitato e frenetico come se la parola fosse tremante, bisognosa di tutto ciò che, nominando, accoglie a sé, per stringere un rapporto ossessivamente amoroso:

Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera. / Amo-vos carnivoramente, /
Pervertidamente e enroscando a minha vista / em vós, ó coisas grandes, banais,
úteis, inúteis, / Ó coisas todas modernas, / Ó minhas contemporâneas, forma actual
e próxima / Do sistema imediato do Universo! / Nova Revelação metálica e
dinâmica de Deus.¹⁹²

Al contrario di Caeiro, che non avvertiva l'esigenza di carpire l'Assoluto perché interessato al coglimento della pura superficialità esteriore delle cose, Campos è nemico dell'apparenza essendo un poeta metafisico amante delle sensazioni:

Não creio em nada senão na existência das minhas sensações; não tenho outra
certeza, nem a do tal universo exterior que essas sensações me apresentam. Eu não
vejo o universo exterior, eu não palpo o universo exterior. Vejo as minhas
impressões visuais; oiço as minhas impressões auditivas; palpo as minhas
impressões tácteis. Não é com os olhos que vejo, mas com a alma; não é com os
ouvidos que oiço, mas com a alma; não é com a pele que palpo, é com a alma. E, se
me perguntarem o que é a alma, respondo que sou eu.¹⁹³

Pare non si accontenti della datità delle cose incontrate dalle proprie sensazioni, ma intenda attribuire a queste la funzione di medium al fine di accedere alla verità che si cela dietro di esse: una verità al tatto fredda, più materiale che ideale, che per certi versi

¹⁹² *Ivi*, p. 359. Vi amo tutti, amo tutto, come una belva. / Vi amo carnivoramente, / perversamente e attorcigliando il mio sguardo / in voi, o cose grandi, banali, utili, inutili, / o cose tutte moderne, / o mie contemporanee, forma attuale e prossima / del sistema immediato dell'Universo! / Nuova rivelazione metallica e dinamica di Dio!

¹⁹³ *Id.*, *Teoria dell'eteronimia*, cit. pp. 241-242. Non credo in niente se non nell'esistenza delle mie sensazioni; non ho altra certezza, nemmeno quella dell'universo esterno che le mie sensazioni mi offrono. Io non vedo l'universo esterno, io non ascolto l'universo esterno, io non tocco l'universo esterno. Vedo le mie impressioni visuali; ascolto le mie impressioni auditive, tocco le mie impressioni tattili. Non è con gli occhi che vedo, ma con l'anima; non è con gli orecchi che ascolto, ma con l'anima; non è con la pelle che tocco, è con l'anima. E se mi chiedono cos'è l'anima, rispondo che sono io.

sembra aderire ad una corporeità paradossalmente metafisica. L'essenza delle cose non verrebbe fornita allora, come nella poetica del Maestro, dalla sensazione delle cose così come sono, ma da come esse vengono sentite in più e differenti modi che si offrono alla coscienza potenzialmente *ad infinitum*. La rielaborazione della sensazione esteriore del singolo oggetto passa necessariamente attraverso la sfera interiore, che mediante l'azione astrante della stessa coscienza associa alla sua percezione esteriore una o più emozioni che vi si intrecciano, formando un *unicum* che aiuta a istituire una o più immagini (simboliche) attraverso il medium formativo e compositivo dell'intelletto.¹⁹⁴ Il processo di intellettualizzazione dell'emozione consentirebbe di cogliere come il lavoro della coscienza non sia passivo rispetto a tutte le cose che il soggetto può esperire, ma attivo perché intensifica le sensazioni che accoglie entro sé. Queste, infatti, sono assunte come operanti perché ad esse si può attribuire una funzione di trasformazione del materiale astratto percettivo in emozioni artistiche dotate di valore estetico e pronte ad essere espresse in poesia grazie all'ausilio della lingua letteraria capace di restituire il materiale compositivo attraverso le parole i cui significati sono immaginabili nella forma di figure più o meno nitide a seconda dal loro grado di rappresentabilità.¹⁹⁵

Abbandonarsi dall'interno al flusso delle sensazioni richiede una disposizione poetica onnipresente nel processo creativo capace di "analizzare" le sensazioni. Questa pratica mette in collegamento componenti che consentono un'adeguata analisi delle sensazioni, comprendenti idee oggettive e soggettive, poste in un rapporto di dipendenza reciproco (rifiutando quindi il primato che le une potrebbero avere sulle altre, e/o viceversa).¹⁹⁶ La poesia rappresenterebbe per lui un tentativo consapevole di adesione panteistica che gli permetterebbe di unirsi all'Infinito. Ma, nel verso conclusivo, riconosce un imprevisto che suona come una sconfitta rispetto al progetto iniziale: "Ah non poter essere io tutta la gente e tutti i luoghi!"¹⁹⁷ Sembrerebbe denotare quasi una nota di fallimento rispetto all'aspirazione a toccare con mano whitmanianamente il senso ultimo della Realtà, che è avvertibile in *Ode Marítima*

¹⁹⁴ Cfr. J.P. Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 2007.

¹⁹⁵ Cfr. J. Gil, *Fernando Pessoa, ou a Metafísica das sensações*, São Paulo, N-1 Edições, 2020, pp. 38-50. Il processo di intellettualizzazione dell'emozione sarà ripreso nell'ultimo capitolo del presente lavoro.

¹⁹⁶ Cfr. *ivi*, 51-52.

¹⁹⁷ F. Pessoa, *Un'affollata solitudine*, cit. p. 369.

(1915), in *Saudação a Walt Whitman* (1915), in *Passagem das horas* (1916). In tutti questi componimenti, emerge il desiderio di essere, almeno per un secondo, tutti gli uomini e tutte le cose in tutti i momenti e in tutte le epoche passate, presenti e future, senza tralasciare fuori nulla dal flusso penetrante e condensante della parola poetica.¹⁹⁸ L'io lirico si rende una sorta di luogo di crocevia mutevole, mai afferrabile definitivamente, che si configura come un confine senza confini attraversabile, dove possono accedere tutte le genti e le cose, senza bisogno di possedere un lasciapassare o una patente di circolazione per entrarvi a far parte. Diventa così punto di concentrazione dinamico, senza centro, capace di accogliere, rilasciare e riaccogliere in unico istante tutte le plurime, contraddittorie e singolari manifestazioni che articolano il Tutto:

Nada me prende, a nada me ligo, a nada pertenço. / Todas as sensações me tomam e nenhuma fica. / Sou mais variado que uma multidão de acaso, / Sou mais diverso que o universo espontaneo / Todas as epochas me pertencem um momento, / Todas as alma sum momento tiveram seu lugar em mim.¹⁹⁹

Ma a questa tendenza fa da contraltare il dolore di non poter mai trovare soddisfazione e pace in questo viaggio senza fine che avrebbe per meta la Verità.²⁰⁰ Anche nel finale dell'ode *A passagem das horas* si avverte la delusione proveniente da un ritorno sofferto alla vita, che spezza e frena il desiderio recondito di abbracciare la Totalità tramite l'impiego delle sensazioni, mandandolo in frantumi con l'esclamazione "Merda la vita!".²⁰¹

La successiva produzione di Campos è figlia di una maturazione intellettuale grazie alla quale rinuncia al principio guida della prima fase sensazionista, "sentir tutto in tutte le maniere." Di qui, l'approdo definitivo ad una visione poetica nettamente diversa è visibile nitidamente nelle ultime produzioni come *Tabacaria* (*Tabaccheria*, 1928). Dopo aver fatto esperienza della potenzialità della parola, Campos abbandona

¹⁹⁸ Cfr. *ivi*, p. 501, in particolare il passo seguente: Sentir tutto in tutte le maniere, / vivere tutto da tutte le parti, / essere la stessa cosa in tutti i modi possibili e allo stesso tempo, / realizzare in sé tutta l'umanità di tutti i momenti / in un solo momento diffuso, profuso, completo e distante.

¹⁹⁹ *Ivi*, *Passagem das horas*, p. 551. Niente mi prende, a niente mi lego, a niente appartengo. / Tutte le sensazioni mi prendono e nessuna resta. / Sono più vario di una moltitudine del caso, / sono più diverso dell'universo spontaneo, / tutte le epoche mi appartengono un momento, / tutte le anime un momento hanno avuto il loro posto in me.

²⁰⁰ Cfr. *ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*.

non solamente gli obiettivi poetici iniziali, ma anche i toni, non più eversivi e provocatori. Infatti, pur essendo attratto dall'idea di rinvenire il Mistero che avvolge le cose, sconta l'impossibilità di avere un qualsiasi tipo di rapporto con il Reale. Soffre di una nostalgia metafisica del possibile, comprendente non solo quella con cui ci si rivolge a ciò che è stato, ma anche a ciò che potrebbe essere stato.²⁰² In questo l'eteronimo è assai vicino alla sensibilità del Novecento. A questo tipo di nostalgia è da associare uno stato di angoscia che è sintomo della crisi della coscienza moderna, che non possiede più le condizioni minime indispensabili ad accedere ad una relazione adeguata col mondo. La poesia della maturità riflette la tensione tra il rovello ontologico e la sfiancante interrogazione sull'essenza impenetrabile delle cose.²⁰³ Se anni prima era convinto che l'unica realtà fosse la sensazione, ora si chiede se proprio lui possieda, seppur minimamente, qualche residuo di realtà.²⁰⁴ L'incessante richiesta di senso, o meglio del Senso, appartiene al sostrato dell'intelligenza speculativa di Campos che si sente come se fosse rinchiuso in una prigione, senza possibilità di evadere. Eppure, i muri e le inferriate di quella prigione sono i suoi stessi pensieri che costituiscono un limite il cui superamento è auspicabile, ma mai attuabile una volta per tutte. Assillato da questa condizione esistenziale di precarietà, tenta di rinunciare alle acquisizioni concettuali maturate, per affidarsi ad uno stato prelogico, precritico, prerazionale, corrispondente allo stadio dell'Infanzia mitica, memorabile, vergine.²⁰⁵ In questa, infatti, il ricorso ad ogni possibile strumento appartenente alla ragione è nullo, perché estromessa dal proprio ruolo di ordinatrice puntuale della molteplicità dei fenomeni.

Solamente i sensi percettivi possono guidare Campos a godere di una fisiologica *soddisfazione orale* grazie a cui desidera pervenire ad una felicità ingenua derivante dalla mancanza di comprensione: "il grande benessere di non capire alcuna cosa".²⁰⁶ Questo stadio peculiare è da collocarsi a metà tra due realtà: l'onirico e il coscienziale. Mentre il primo ha il proprio dominio nel sogno, il secondo è legato alla consapevolezza

²⁰² Cfr. A. Tabucchi, *L'automobile, la nostalgia e l'infinito. Su Fernando Pessoa*, Palermo, Sellerio, 2015, p. 40.

²⁰³ Cfr. Id., *Un baule pieno di gente*, cit. p. 77.

²⁰⁴ Cfr. O. Paz, *Ignoto a sé stesso*, cit. p. 30.

²⁰⁵ F. Pessoa, *Sim, sou eu*, in Id., *Un'affollata solitudine*, cit. p. 653. L'elogio dell'età dell'infanzia si esprime nelle seguenti parole: *è assai meglio esser bambino che voler comprendere il mondo* (p. 653) che sono estremamente utili per intuire quanto la spinta poetica di Campos si sia esaurita una volta divenuto consapevole dell'impossibilità di pervenire ad un qualsivoglia senso ultimo e di quanto per lui sia stuzzicante l'idea di ritrarsi in un'infinita età dell'infanzia.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 623.

iperlucida del mondo. Nel mezzo c'è Campos, sospeso in uno stadio intermedio, in quella che è stata definita “percezione fenomenica”²⁰⁷ del mondo come pura sensazione. Qui, la sua vita è sospinta dal “desiderio desiderante” di fumare, che carica l'oggetto sigaretta di un godimento incompiuto e mai soddisfatto completamente. Come se galleggiasse instabilmente da una parte all'altra di questo limbo, non fa nulla per districarsi, perché se riuscisse ad uscire, anche parzialmente, da questo stato, vedrebbe il fallimento di ogni tentativo di cogliere il senso ultimo. Queste idee sono presenti in modo particolare in *Tabacaria* dove la sigaretta (e il fumo) mantiene e svolge mimeticamente la medesima funzione dell'Infanzia rassicurante. Grazie al tabacco, l'eteronimo riesce a porre freno, ma solo temporaneamente, l'angoscia metafisica che lo spingerebbe naturalmente ad affacciare il suo pensiero al Reale:

Janelas do meu quarto, / Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é / (E se soubessem quem é, o que saberiam?) / Dais para o mistério de uma rua cruda constantemente por gente, / Para uma rua inacessível a todos os pensamentos, / Real, impossívelmente real, certa, desconhecidamente certa, / Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres, / Com a morte a pôr humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens, / Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.²⁰⁸

Il bisogno compulsivo di accendersi un sigaro, in maniera del tutto simile per certi versi a Zeno ne *La coscienza di Zeno* (1923)²⁰⁹ assicura a Campos un'esistenza che viaggia a ritmo di sigarette, assolutamente indispensabili per rasserenarlo dai pensieri metafisici che lo assalgono costantemente sfibrandolo:

Acendo um cigarro ao penase em escrevê-los / E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos. / Sigo o fumo como a uma rota própria, / E gozo, num

²⁰⁷ Cfr. A. Tabucchi, *Un baule pieno di gente*, cit. p. 79.

²⁰⁸ F. Pessoa, *Tabacaria*, in Id., *Un'affollata solitudine*, cit. p. 577. Finestre della camera, / della mia camera di uno dei milioni del mondo che nessuno sa chi sia / (e se sapessero chi è, cosa saprebbero?), date sul mistero di una via costantemente attraversata da gente, / su una via inaccessibile a tutti i pensieri, / reale, impassibilmente certa, sconosciutamente certa, / con il mistero delle cose sotto le pietre e gli esseri, / con la morte che crea umidità alle pareti e capelli bianchi agli uomini, / con il Destino che guida la carrozza di tutto per la strada di niente.

²⁰⁹ Cfr. I. Svevo, *La coscienza di Svevo*, Milano, Feltrinelli, 2014.

momento sensitivo e competente, / A libertação de tôdas as especulações / E a consciência de que a metafisica é uma consequência de estar mal disposto.²¹⁰

Tra l'una e l'altra, riemerge l'angoscia che viene spenta serialmente e però, in realtà, viene solamente occultata sebbene (e, quindi, perché, se si assume la lezione freudiana) resti sullo sfondo. L'eteronimo non si espone a fornire soluzioni o chiavi di letture capaci di rischiarare una volta per tutte i suoi interrogativi, perché questi non possono aver risposte certe. Nel rapporto di dipendenza che lo lega alla sigaretta, sembra quasi che si lasci andare alla vita e al fumo che questa lascia dentro a sé. La consapevolezza di non essere in grado di ricostruire l'universo lo rende omologabile ad un "Esteves senza metafisica"²¹¹ appena uscito dalla tabaccheria, uno dei tanti uomini comuni, semplici, pratici, che forse possiede un orto. Ma dura un battito di ciglia, il tempo di gettare la sigaretta e prenderne una nuova, perché una volta fatta cadere la sigaretta, infatti, tutte le domande metafisiche tornano alla mente di Campos, scagliandolo nuovamente nell'abisso del proprio sconforto. Si potrebbe sostenere che l'eteronimo sia il "*poeta metafisico che odia la metafisica*"²¹² più vicino al Modernismo, perché è profondamente scisso da due istanze interne antitetiche che lo incatenano: la prima lo spinge a desiderare di conoscere il senso ultimo, la seconda lo incatena all'impossibilità di raggiungerlo. L'*impasse* è servita: questa tensione è alla base della sua crisi esistenziale, che lo inviterà dapprima ad abbandonarsi al fumo della sigaretta, un'unica via di fuga artificiale possibile, e poi ad approdare ad una visione nichilista della realtà.

Il terzo eteronimo è Ricardo Reis, nato ad Oporto il 19 settembre 1887 ed educato in un collegio di gesuiti. Fu un medico di professione che visse in Brasile dopo aver deciso di sua spontanea volontà di lasciare il Portogallo, autoesiliandosi nel 1919, a causa delle sue idee monarchiche, nove anni dopo l'avvento della prima repubblica. Morì in terra brasiliana il 30 novembre del 1935. La sua formazione intellettuale risente

²¹⁰F. Pessoa, *Un'affollata solitudine*, cit. pp. 587-589. Accendo una sigaretta pensando di scriverli / e assaporo nella sigaretta la liberazione di tutti i pensieri. / Seguo il fumo come una rotta autonoma, / e godo, in un momento sensitivo e competente, la liberazione da tutte le speculazioni / e la coscienza che la metafisica è conseguenza dell'essere indisposti.

Un altro passo assai indicativo, che rinvia alla funzione della sigaretta (e del fumo) in Campos, potrebbe essere notato nella poesia *Grandes são os desertos* (*Grandi sono i deserti*): Accendo una sigaretta per rinviare il viaggio, / per rinviare tutti i viaggi, / per rinviare l'universo intero. (p. 645)

²¹¹ *Ivi*, p. 589.

²¹² Cfr. A. Tabucchi, *Un baule pieno di gente*, cit. p. 81.

degli influssi degli autori fondamentali della tradizione classica, da Virgilio a Orazio, di cui porta sempre con sé il libro delle *Satire*. La sua vita, come quella di Campos, cambia nel momento in cui incontra Caeiro a venticinque anni la cui conoscenza diede inizio ad un percorso poetico del tutto peculiare. Benché sia anche lui un puro sensazionista, si sradica quasi subito dagli insegnamenti impartiti dal Maestro, criticandolo e prendendo le distanze dalle conclusioni a cui era pervenuto, pur riconoscendolo come “il più grande tra i poeti contemporanei.”²¹³ Infatti, la sua concezione della realtà è figlia di un materialismo affine al neopaganesimo di Walter Pater, ampiamente debitore del classicismo e dell’ellenismo. Per lui, “non è possibile sapere nulla della realtà, tranne che è qui e che ci è stato dato come reale un universo materiale. Senza accettare necessariamente come reale questo universo, dacché non ce n’è stato dato un altro. Dobbiamo vivere in questo universo, senza metafisica, senza morale, senza sociologia né politica.”²¹⁴ Così lo descrive Campos, tracciando fedelmente un *identikit* complessivo del pensiero di questa personalità letteraria, non interessata a questioni che superano l’orizzonte esistenziale nel quale si colloca. Lo stile, tendendo alla perfezione della forma, è permeato da una cura maniacale attenta ai minimi particolari. Il controllo assiduo esercitato sulla parola e sul ritmo è frutto di una disciplina rigorosa che si riversa nella costruzione delle odi, laddove la plasticità oraziana è mediata dal neoclassicismo pagano.

Si potrebbe dire che nella sua poetica il senso del limite segni il terreno oltre il quale non si possa spingere, pena la tracotanza e la conseguente punizione divina. Il recupero delle dottrine sia stoiche che epicuree è ciò su cui si fonda la condotta umana di Reis, che non è né un uomo antico né moderno, ma un uomo fuori dal suo tempo ed estraneo a questo. La sua poetica è la sua vita. Conformarsi all’universo esterno, sia esso buono o cattivo non importa, è fonte di rassicurazione dal momento che non potrebbe essere altrimenti. La necessità di stringere un buon rapporto col mondo circostante è indispensabile per l’uomo che intende vivere secondo natura, mosso dalla disposizione di aderire a ciò che è dato, cioè alla Natura. Ciò non vuol dire che non soffra, anzi. L’uomo è costantemente minacciato dal Fato, vive una condizione di dolore inscritto nella propria esistenza. L’accettazione del mondo fenomenico è dettata da una forma di sottomissione che non lascia a Reis altra soluzione che adeguarsi alla realtà

²¹³ F. Pessoa, *Teoria dell’eteronimia*, cit. p. 230.

²¹⁴ *Ivi*, p. 239.

nella quale è posto.²¹⁵ Si illude di poter far uso della libertà, entro i limiti fissati dal Fato, impara a godere dei piaceri relativi, accontentandosi sempre soltanto del poco, di ciò che è dato, senza pretese di aver qualcosa in eccesso. Questa idea richiama la concezione epicurea per cui se da un lato il piacere è “principio e fine della vita beata”,²¹⁶ dall’altro deve essere temperato dalla prudenza, che è “il principio e il massimo bene”.²¹⁷

Ciò che muoverebbe il soggetto sarebbe allora questo desiderio finalizzato al piacere, che deve essere guidato dalla prudenza. Questa si attua mediante un attento calcolo che sappia esaminare le possibili decisioni che potrebbe prendere sulla base di una valutazione complessiva dei singoli piaceri in termini di vantaggi e svantaggi, di pro e contro. La funzione di questo “bene” consisterebbe nel non cadere in errore e respingere le false opinioni che genererebbero nell’animo dell’uomo grandi turbamenti.²¹⁸ Il loro rifiuto è in continuità con la ricerca della felicità, al cui compimento la vita non sarebbe solamente felice, ma al contempo anche saggia, bella e giusta.²¹⁹ La condizione di massima elevazione spirituale dell’uomo dischiude la possibilità di essere come un dio fra gli uomini,²²⁰ in grado di discernere i vari tipi di piaceri, che potrebbe incontrare nel proprio cammino, e di evitare che quelli votati alla dissolutezza e all’ebbrezza possano gettare nello scompiglio l’equilibrio dell’animo. Imparare a godere, dunque, diventa una vera e propria virtù che consente un orientamento più sicuro rispetto a quello offerto dalle religioni. In questo senso, non ritiene che il Cristianesimo, che detesta, pur non odiando Gesù,²²¹ possa fornire le certezze che ricerca e che trova invece, soltanto in minima parte, nella divinità inaccessibile del Fato. Ciò che è lecito sapere è che a questo sono sottomessi sia gli Dèi, crudeli e indifferenti rispetto alle vicende terrene, sia gli umani, “prigionieri come loro nell’Olimpo”.²²² Entrambi si conformano non senza affanni alla sua volontà, che li sovrasta, essendo una forza maggiore, un’entità implacabile alla quale bisogna

²¹⁵ Cfr. A. Tabucchi, *L’automobile, la nostalgia e l’infinito*, cit. p. 32.

²¹⁶ Epicuro, *Lettere sulla fisica, sul cielo e sulla felicità*, trad. it. di N. Russello, Milano, Rizzoli, 1994, p. 149.

²¹⁷ *Ivi*, p. 151.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ivi*, p. 155.

²²¹ Cfr. F. Pessoa, *Não a ti, Christo in Un’affollata solitudine*, cit. p. 269.

²²² *Ivi*, p. 263.

obbedire.²²³ Il Fato, allora, scandirebbe le coordinate vitali umane (oltre che divine) fino al momento della Morte, termine ultimo oltre il quale non gli è possibile inoltrarsi. Da qui Reis deriva un'idea di effimerità molto vicina alla sensibilità poetica delle odi di Orazio: consapevole che ogni evento, dettato dalla volontà inconoscibile del Fato, potrebbe o meno sconvolgere definitivamente i destini dei singoli, concepisce l'uomo come una sorta di moribondo marchiato a fuoco dalla caducità alla quale può lecitamente porre rimedio.

Di fatto, può volontariamente non abbandonarsi passivamente alla vita, reagendo e adottando delle strategie che gli consentano di seguire delle regole, funzionali a indirizzare l'uomo alla dimensione della saggezza. Pur sapendo di essere collocato in un cosmo il cui orizzonte finito è caratterizzato dall'instabilità e dalla contingenza mondana, Reis fa proprio quell'insegnamento. Plasma razionalmente la sua condotta facendo uso di una serie di principi, raggiungibili previamente dalla propria libertà e finalizzati a scopi che non trascendano i limiti imposti dal Fato. Modellare la propria vita per conferirle una veste estetica dipende allora da una forma attiva di *ἄσκησις*, esercizio, autodisciplina che permette all'eteronimo di formarsi integralmente e di assicurarsi il proprio posto nel mondo. Fare della propria vita un'arte²²⁴ diventa per l'eteronimo un obiettivo che non si attua tramite la rinuncia ascetica dell'io e/o il sacrificio dell'individualità. Al contrario, si svolge attraverso un percorso di perfezione insieme spirituale e fisico, guidato dall'introspezione interiore, che mette in primo piano il conseguimento dell'*εὐδαιμονία*.

Questo fine a cui tende Reis è intenzionalmente orientato, attraverso determinate pratiche di matrice stoica ed epicurea, alla conquista dell'*αὐτάρκεια* (l'autosufficienza, slegata dai bisogni corporali e materiali) e della *ἀταραξία* (l'assoluta tranquillità d'animo, non influenzata dall'eterogeneità delle passioni). Certamente, il loro raggiungimento dipende molto, ma non esclusivamente, dalla scrittura poetica nella quale le tematiche della fugacità del tempo e della precarietà dell'essere umano prendono corpo. Dai propri componimenti si può osservare come Reis coltivi una peculiare filosofia di vita che si configura nel proprio orizzonte spazio-temporale al di là del quale non gli è lecito gettare lo sguardo. Infatti, si dice convinto che preferisce il presente sicuro, seppure effimero, al futuro incerto perché, fruendo del tempo che ha

²²³ J.D.P. Coelho, *Universidade e Unidade em Fernando Pessoa*, cit. p. 31.

²²⁴ *Ivi*, p. 33.

effettivamente a disposizione e sotto il proprio controllo, può cogliere l'attimo che riempie le sue aspirazioni di godimento.

Una delle modalità più salutari per vivere autenticamente sarebbe la pratica del *memento mori*, usata sin dai poeti lirici greci dell'età arcaica fino ad arrivare alle successive rielaborazioni di Epicuro, Marco Aurelio, Seneca e molti altri tra cui Reis. L'eteronimo giunge ad anticipare la propria morte per imparare a non temerla quando verrà e ad accoglierla con nobiltà e dignità. Di riflesso, coglie autonomamente un insegnamento ulteriore che riguarda la valorizzazione dell'istante, non più concepito come un tempo vuoto ed evanescente, ma pieno e ricolmo. Questo tempo prende il nome di *καιρός*, che si dà attraverso la contrazione del tempo cronologico, che dischiude una dimensione indefinita e indeterminata, non condizionata dal *prima* e dal *dopo*. La differenza principale tra le due tipologie di tempo è che quello cairologico si contraddistingue per l'aspetto qualitativo grazie al quale il soggetto si rende eterno, spogliandosi della propria effimerità. L'altro, invece, è connotato quantitativamente, soggetto alla misurazione e al calcolo. Questo, infatti, scandisce inesorabilmente e meccanicamente, come le lancette di un orologio, le vite uomini facendo percepire loro il senso di nullità a cui sono soggiacciano. Ma può essere apertamente sfidato da questi, mettendo in gioco interamente la loro stessa dimensione esistenziale e riscattando così la loro libertà, compromessa dal giorno della loro nascita.

La via di fuga consisterebbe nel desiderio nostalgico dell'istante, di particolare ispirazione classica e goethiana, che mina le fondamenta del tempo cronologico. Superato internamente e radicalmente sovvertito grazie alla parola poetica, Reis fa dell'istante un unico ed eterno presente infinito nel quale possa estendere sé stesso al di là di ogni limite stabilito. Questa dimensione è analoga a quella inaugurata dal *carpe diem*²²⁵ di Orazio. Consapevole del fatto che il tempo scorre lentamente, ma ineluttabilmente, il poeta latino invita gli uomini ad afferrare l'istante godendo delle gioie e dei beni giorno per giorno, prima di essere divorati dal fluire del tempo. Questo sarebbe il suo antidoto più efficace, che l'eteronimo eredita adattandolo ad una cornice atemporale che prevede un'immobilità eterna, nella quale ogni singolo gesto, anche il più semplice ed effimero, è reso infinito. Incline a proiettarsi in un tempo altro, aspira ad una dimensione differente rispetto a quella terrena in cui vive pur non sentendosi a

²²⁵ Cfr. Orazio, *I 11, a Leucònoe* in Id., *Odi ed epodi*, tr. it. di M. Ramous, Milano, Garzanti, p. 33.

proprio agio. Per questo motivo tende alla sua sublimazione, al fine di incunarsi in un universo ideale, come se questo fosse una sorta di archetipo platonico privo di caducità. Desidera sottrarsi alla propria esistenza perché, da eremita come il proprio maestro Caeiro, vorrebbe accedere ad una condizione di saggezza assoluta, sciolta da ogni tipo di legame materiale che potrebbe intessere col mondo.

In un'ode di Reis, *Os jogadores de xadrez (I giocatori di scacchi, 1916)* viene rappresentato un paesaggio afflitto da devastazioni e guerre, in cui due uomini giocano tranquillamente a scacchi al fresco e sorseggiando del vino. Nonostante gli stupri e i soprusi subiti dalle loro figlie e mogli, continuano a giocare, non preoccupandosi minimamente di ciò che avviene intorno a loro, senza udire e/o prestare attenzione a niente:

Mesmo que, de repente, sobre um muro / Surja a sanhuda face / D'um guerreiro
invasor, e breve deva / Em sangue alli cahir / O jogador solenne de xadrez, O
momento antes d'esse / É ainda entregue ao jogo predilecto / Dos grandes
indifferentes.²²⁶

Nulla li turba e scuote, sono talmente distanti dalle vicissitudini mondane che pare abbiano chiuso la porta a tutto ciò che potrebbe sconvolgerli. Non avvertono nemmeno l'ombra o l'eco del turbamento proprio perché vivono una condizione di estrema separatezza dalla realtà, che pure li circonda, ma alla quale sono estranei, sradicati: ogni avvenimento, sia esso portatore di gioia e/o dolore, non li sfiora. Si potrebbe sostenere che i due non siano altro che maschere, alle quali viene affidato il compito di incarnare ciò che il *καίρός* dispensa loro, cioè uno stato di assoluta imperturbabilità e calma.

Molto probabilmente non stanno nemmeno giocando una “vera” partita di scacchi (“inutil sfida [...] sia pure il gioco solo un sogno”),²²⁷ che prevedrebbe una strategia di fondo, gestita grazie ad abili manovre capaci di mettere sotto scacco l'avversario al fine di vincere. Qui, in realtà, non c'è nulla di tutto ciò, perché sembra che entrambi siano bloccati con la pedina tra le dita in attesa, non per ragionare sulla scelta della possibile

²²⁶ F. Pessoa, *Os jogadores de xadrez*, in Id., *Un'affollata solitudine*, cit. p. 261. Anche se, ad un tratto, sopra il muro / spuntasse l'orrendo volto / di un guerriero invasore, e presto debba / nel sangue lì cadere / il solenne giocatore di scacchi, / il momento appena prima / è ancora intento al gioco prediletto dei grandi indifferenti.

²²⁷ *Ivi*, p. 263.

mossa, forse quella decisiva, che potrebbe sconvolgere addirittura il *match*, ma perché il loro gesto è puro, atemporale e privo di movimento.²²⁸ Tuttavia, anche se eterno, “il gioco degli scacchi / prende l’anima tutta, ma perso, non / pesa, perché nulla è”.²²⁹

Nel caso in cui svanisca questa partita, simbolo del tempo cairologico, è da tenere in considerazione il fatto che si verrebbe trascinati laddove già ci si trova ad essere, ovverosia nella realtà a cui l’uomo ha già imparato dolorosamente a conformarsi. Adeguarsi a ciò che è dato, infatti, è stata la prima regola del “mestiere” di vivere grazie a cui ha potuto solo successivamente aspirare ad avere qualcosa in più, il cui desiderio ora si avvia a perdere. Ciò vuol dire che il *καιρός* funge solamente da tappa estemporanea, certamente importante ma non definitiva, da cui l’uomo non stacca il *ticket* per l’infinito. La sua perdita non deriva tanto dal grado di impossibilità della sua attuazione, quanto da una nostalgia dai connotati differenti da quella provata inizialmente. Diversamente dalla prima, orientata all’istante infinito rappresentato dall’immobilità dell’atto, la seconda è rivolta alla vita stessa, dapprima rifiutata e ora, invece, desiderata non per sé stessa ma per l’*Attuale*, ciò che è e ciò che passa, ovverosia l’Ineffabile.²³⁰ Chiaramente riemerge l’ideale del *carpe diem*, rivestito di una nuova originalità, forse in grado di far apprezzare la vita sostanzialmente per quello che è senza bisogno di permanere nel *καιρός* come i due scacchisti intenti a “giocare”, fermi in un gesto immobile scandito in un unico istante inscalfibile dalla temporalità cronologica. Paradossalmente l’uomo non sente la mancanza della dimensione cairologica, ma dei singoli momenti che strutturano la sua vita e che desidererebbe, una volta giunto ad un alto grado di saggezza, afferrarli trattenendoli a sé nella loro intima singolarità.

²²⁸ Cfr. A. Tabucchi, *L’automobile, la nostalgia e l’infinito*, cit. p. 36.

²²⁹ F. Pessoa, *Un’affollata solitudine*, cit. p. 243.

²³⁰ Cfr. A. Tabucchi, *L’automobile, la nostalgia e l’infinito*, cit. p. 37.

CAPITOLO III

LEGGERE PESSOA CON BACHTIN

Alteronomia, dialogismo e polifonia

La natura metamorfica del pensiero bachtiniano sfugge e così poco si adatta alle molteplici definizioni di alcuni critici, filosofi e linguisti che spesso per anni hanno cercato invano di categorizzarlo entro un'unica sfera del sapere. Ma, adottando un approccio più pertinente, occorre uno sforzo di umiltà riconoscendogli il merito di essere stato straordinariamente eclettico. I suoi studi, infatti, muovono da tematiche radicalmente differenti, ma ascrivibili entro il campo delle scienze umane, che costituiscono nel loro insieme un sistema composto da discipline a prima vista diverse, ma che sono in realtà estremamente affini per strumenti e fini.

L'idea di porle in rapporto l'una con l'altra è suggerita anche da Michail Bachtin, convinto che la multidisciplinarietà tra materie differenti potesse aprire a nuovi orizzonti di senso, capaci di arricchire in generale la conoscenza umana. Tra le ricerche compiute nell'arco della sua vita sugli autori dell'intera letteratura occidentale, compaiono in particolare due studi a cui ha riservato maggiore tempo e interesse: François Rabelais e Fëdor Dostoevskij. Il secondo, in particolare, si impone come punto di partenza da cui svolgere il discorso sull'alteronomia, dialogismo e polifonia. Queste categorie assumono valore estetico all'interno della prospettiva bachtiniana finalizzata ad uno sforzo interpretativo degli elementi costitutivi attinenti alla formazione globale dei singoli personaggi e al loro rapporto con l'autore. La strategia preliminare adottata dal critico russo coinvolge lo statuto di libertà, e quindi di autonomia, concesso loro da Dostoevskij al quale possono legittimamente ribellarsi nel momento in cui si trovano in disaccordo con ciò che pensa l'autore stesso.²³¹ Questo aspetto non tocca tutte le varie tipologie di romanzo che sono affrontate a più riprese da Bachtin nei suoi scritti, uno fra

²³¹ Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij: poetica e stilistica*, tr. it. di G. Garritano, Einaudi, Torino, 2002, p. 12.

tutti *Estetica e Romanzo*,²³² ma solamente quello russo e in maniera del tutto eclatante. In questo senso, mentre nel romanzo greco l'autore e l'eroe condividono insieme le stesse idee, posizioni e riflessioni, in quello di Dostoevskij c'è sostanziale divergenza di opinioni che veicolano differenti modalità di concepire il proprio sé e il reale, ognuna diversa e indipendente l'una dall'altra: "La pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e disgiunte, l'autentica polifonia delle voci pienamente autonome costituisce la caratteristica fondamentale dei romanzi di Dostoevskij".²³³ La coscienza dell'eroe è strutturata intenzionalmente dall'autore come una coscienza *altra*, trattata soggettivamente e non oggettivamente dalla parola del suo creatore che la inserisce a contatto con le coscienze degli altri personaggi, ognuno dei quali con la propria singolare visione del mondo. Quello che comincia ad articolarsi è il cosiddetto *romanzo polifonico*, introdotto per la prima volta secondo Bachtin dal romanziere russo: un tentativo artistico assai interessante di plasmare un universo polifonico e di eliminare le strutture del romanzo europeo monologico.²³⁴ Infatti, questo nuovo genere romanzesco non è né inquadrabile né assimilabile agli schemi storico-letterari consueti secondo i quali l'eroe sarebbe mero oggetto della parola dell'autore o altoparlante della sua voce.²³⁵

Col romanzo di Dostoevskij, si può assistere ad una vera e propria rottura per cui il primato è stato trasferito dall'autore all'eroe, che diviene parte col proprio orizzonte di pensiero anche di quello di altri personaggi. Lo spazio letterario del romanzo diviene l'evento nel quale si intrecciano e mescolano visioni del mondo che coinvolgono attivamente anche quelle di altri, combinando elementi eterogenei e incompatibili tra loro e accogliendoli infine in un'unità superiore. La strategia introdotta da Dostoevskij prevede "un'unitaria totalità artistica con materiali eterogenei, vari per valore e profondamente estranei",²³⁶ abbandonando l'"omogeneità e l'affinità degli elementi costruttivi in una data creazione artistica".²³⁷ Uno degli aspetti riguardanti l'articolazione della narrazione concerne l'idea di alterità, intimamente legata alla teoria del dialogismo. Infatti, nello scambio dialogico tra due personaggi l'uno riconosce l'io

²³² Cfr. Id., *Estetica e romanzo*, tr. it. di C.S. Janovic, Einaudi, Torino, 2001.

²³³ Id., *Dostoevskij: poetica e stilistica*, cit. p. 12.

²³⁴ *Ivi*, p. 14.

²³⁵ *Ivi*, p. 13.

²³⁶ *Ivi*, p. 23.

²³⁷ *Ibidem*.

dell'altro reciprocamente (“tu sei”), come entità entrambe intersoggettive e aperte alla molteplicità di rapporti con gli altri personaggi dischiudenti infinite possibilità di idee. Ciò che non viene contemplato è che l'*altro* possa con la propria parola determinare “esternamente” tutto ciò che riguarda un personaggio differente da sé:

L'uomo non coincide mai con sé stesso. Non gli si può applicare la formula dell'identità: A uguale A. Per il pensiero artistico di Dostoevskij, la vera vita della persona ha luogo sul punto della non coincidenza con se stesso, sul punto in cui esce oltre i limiti di tutto ciò che egli è come realtà esteriore spiabile determinabile e prevedibile indipendentemente dalla sua volontà, «esternamente».²³⁸

Giovanni Bottirolì rilegge questo passo a partire dal quale elabora il “principio di non-coincidenza” mediante cui i personaggi, non essendo mai identici a loro stessi, sarebbero sempre eccedenti rispetto alla voce dell'altro. Il timore di essere sempre determinati una volta per tutte è ciò che spinge le loro coscienze a non voler accettare di farsi dire dall'altro definitivamente: «Finché l'uomo è vivo, egli vive perché non è ancora compiuto e non ha detto ancora la sua ultima parola [...] Il personaggio di Dostoevskij si sforza sempre di demolire l'armatura definitiva e quasi mortificante delle parole *altrui* su di lui».²³⁹ Si potrebbe sostenere che la loro libertà risieda nell'essere sempre al di là di ciò che gli altri potrebbero dire sul loro conto. I personaggi, che potrebbero essere assimilati a questo principio, potrebbero essere: Raskol'nikov, Sonja, Myškin, Stavrogin, Ivan e Dimitri Karamazov. L'indefinitezza e l'indeterminabilità delle loro personalità costituiscono i timori maggiori delle loro coscienze le cui voci si stratificano dialogicamente preoccupate a sfuggire all'*ultima parola*, che si sforzano di conservare per loro ad ogni costo:²⁴⁰

Questa ultima parola deve esprimere la completa indipendenza del personaggio dallo sguardo e dalla parola altrui, la sua assoluta indifferenza verso l'opinione altrui e il giudizio altrui. Egli teme soprattutto che si creda che egli si penta di fronte agli altri, che chieda scusa agli altri, che si rassegni al loro giudizio e alla

²³⁸ *Ivi*, p. 81.

²³⁹ *Ivi*, p. 80.

²⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 72.

loro valutazione, che la sua autoaffermazione abbia bisogno dell'affermazione e del riconoscimento degli altri. È in questa direzione che egli anticipa gli altri.²⁴¹

La volontà di essere sempre oltre le identificazioni o i giudizi che potrebbero provenire da fuori da sé fa scaturire una dinamica intrecciata al carattere dialogico del romanzo di Dostoevskij. Infatti, per dialogico si intende la conformazione della coscienza non chiusa nel proprio orizzonte monologico, stretto da confini di senso di un unico mondo oggettivo, ma come “totalità d’interazione di varie coscienze, delle quali nessuna si fa interamente oggetto di un’altra”.²⁴² Evitare la morsa dell’oggettivazione del monologismo diventa l’occasione per ogni personaggio di essere autenticamente soggetti e di riconoscersi come tali grazie ad un tipo peculiare di parola, ovverosia la parola allocutoria:

Parlare significa per lui rivolgersi a qualcuno; parlare di sé significa rivolgersi con la propria parola a sé stesso, parlare di un altro significa rivolgersi a un altro, parlare del mondo, rivolgersi al mondo [...] Nel mondo di Dostoevskij non v’è in generale nulla di oggettivo, non cose, non oggetti, vi sono soltanto soggetti.²⁴³

Le loro voci non sono valutabili e determinabili univocamente dagli altri; anzi, spesso, sono fautrici di opposizioni dialettiche impossibili da ricucire e ricondurre ad un’unità sintetica. Questa pluralità di piani e di prospettive sono momenti essenziali, indispensabili alla strutturazione del romanzo polifonico, nel quale i personaggi, oltre a pretendere di essere indipendenti, sono anche portatori di idee che incarnano a pieno. In questo senso, si è più volte etichettato il suo romanzo come “romanzo ideologico” all’interno del quale ogni personaggio possiede un bagaglio proprio di idee, funzionali alla raffigurazione soggettiva del reale da lui abitato e interpretato. Queste fondano il loro modo di guardare e vivere il mondo secondo le proprie aspirazioni, desideri, volontà, credenze: sono *prospettici* in quanto ognuno incarna punti di vista che s’intrecciano con quelli degli altri in una dimensione inter-relazionale.

²⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 301.

²⁴² *Ivi*, p. 27.

²⁴³ Cfr. *ivi*, p. 310-311.

La garanzia che le varie opinioni confluiscono in un'unità omogenea non annichilente è data dal mantenimento delle contraddizioni e delle divergenze, che non vengono appianate, ma accolte al suo interno. Le loro tensioni non vengono superate dialetticamente in un unico spirito, come accade nella *Phänomenologie des Geistes* (*Fenomenologia dello Spirito*, 1807)²⁴⁴ di Hegel, ma rimangono per così dire separate e contraddittorie all'interno dell'orizzonte letterario dell'autore, che non intende offrire un approdo finale in grado di smorzarne l'intensità.²⁴⁵ Per Bachtin, Dostoevskij concepisce i personaggi come *posizioni* antitetiche che entrano in contatto le une con le altre, talvolta in maniera conflittuale, basando i loro rapporti su un pluralismo non monistico. L'idea di totalità sistematico-monologica viene respinta in favore di una dimensione aperta alla molteplicità di coscienze la cui dialogicità sia intrecciata al carattere polifonico del romanzo, attribuendo ad ogni voce una singolarità pienamente valida. La dialogicità, che caratterizza la sua opera, non si esaurisce solamente nei dialoghi esteriori, ma anche (e, forse, soprattutto) quelli interiori all'interno dei quali la coscienza è posta di fronte a sé stessa e, al contempo, alle possibili parole dell'altro. Si potrebbe dire che “*il romanzo polifonico è tutto dialogico*”,²⁴⁶ nel senso che tutto ciò che avviene al suo interno in termini di rapporti umani interrelazionali e interdipendenti si colloca in un unico “*«grande dialogo»*”.²⁴⁷ Questo perché “*tutto nella vita è dialogo, cioè contrapposizione dialogica*”, o meglio gli uomini sono sin dal giorno della loro nascita votati al linguaggio e parlati da questo. La vita inizia nel momento in cui si accede al linguaggio e si è accolti dall'*altro da sé* nella forma di un rapporto inter-soggettivo che definisca l'identità attraverso la differenza, come “*«processo relazionale»*, non come unità autonoma e sostanziale”.²⁴⁸ Infatti, si legge in un appunto relativo al progetto di revisione del saggio su Dostoevskij che “*essere significa comunicare ed essere significa essere per l'altro, e attraverso l'altro, per sé*”.²⁴⁹ Bachtin rivolge la propria attenzione al concetto di *alterità*. Proprio questa costituirebbe la *conditio sine qua non* per cui l'esistenza sarebbe da porsi all'interno di una dimensione inter-soggettiva, già delineata da Hegel, che riteneva che il riconoscimento preliminare

²⁴⁴ Cfr. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, tr. it. di G. Garelli, Torino, Einaudi, 2008.

²⁴⁵ Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij: poetica e stilistica*, cit. p. 38.

²⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 58.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 59.

²⁴⁸ Cfr. M. Ghilardi, *Filosofia dell'interculturalità*, Brescia, Morcelliana, 2012, p. 57.

²⁴⁹ Cfr. T. Todorov, *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, tr. it. di A.M. Marietti, Torino, Einaudi, 1990, p. 132.

dell'*altro*, in quanto parte integrante dell'io, fosse determinante per la determinazione della propria identità, a tal punto da abitarlo e strutturarla dall'interno:²⁵⁰

Attraverso tutte le analisi freudiane, si coglie che il soggetto si serve della parola e del discorso per rappresentare se stesso, quale vuole vedersi, chiamando l'altro a costatarlo. Il suo discorso è invocazione e appello, sollecitazione a volte veemente dell'altro attraverso il discorso in cui disperatamente si pone, ricorso spesso menzognero all'altro per individualizzarsi ai suoi propri occhi. Per il solo fatto di parlare, chi parla di se stesso insedia l'altro in sé e in tal modo coglie se stesso, si confronta, si instaura quale aspira a essere, e infine si storicizza in quella storia incompleta o falsata. Il linguaggio è quindi utilizzato come parola, convertito nell'espressione della soggettività incombente e elusiva che costituisce la condizione del dialogo.²⁵¹

Non è legittimo sostenere che la prospettiva di Dostoevskij sia basata sull'auto-fondazione e sull'auto-riconoscimento della vita, perché vorrebbe dire mettere fuori gioco il ruolo "naturale" che l'*altro* assume nei confronti di questa. Il mancato accoglimento dell'*altro* potrebbe infatti generare conseguenze ostili alla formazione del proprio sé e della propria dialogicità che, per Bachtin, è intrinseca alla vita umana: "La vita per sua natura è dialogica. Vivere significa partecipare a un dialogo: interrogare, rispondere, consentire, ecc."²⁵² Il critico russo evidenzia come il soggetto diventi autenticamente umano attraverso la voce dell'*altro*, che risponde alla chiamata del nascituro accogliendolo interamente nella comunità umana e linguistica. L'io, infatti, si costruisce proprio a partire dal proprio rapporto vitale che stringe con l'*altro*, addirittura ancor prima di essere entrato dalla porta d'ingresso della vita:

²⁵⁰ Cfr. G. W.F. Hegel, *Scienza della logica*, Libro I, Sez. I, Cap. II, Laterza, Roma-Bari, 1968, pp. 113-115. Considerati A e B, entrambi come *qualcosa* (il corsivo è di Hegel) di effettivamente esistente, ciascuno dei due è determinato come l'uno diverso dall'altro, ovvero A posto come differente da B, e viceversa. Occorre dire però che tutti e due sono a loro volta, rispetto all'altro con cui sarebbero in rapporto, degli altri, in quanto, quando A sarebbe in relazione con B, quest'ultimo sarebbe altro rispetto ad A, ma, al tempo stesso, vale di fatto viceversa. Infatti, quando B sarebbe in relazione con A, quest'ultimo sarebbe altro rispetto a B. "L'essere per altro e l'essere in sé costituiscono i due momenti del qualcosa [...] Ma la loro verità è la loro relazione. [...] Ciascuno di questi momenti contiene quindi in pari tempo in sé anche il suo momento da lui diverso".

²⁵¹ Cfr. È. Benveniste, *Note sulla funzione del linguaggio nella scoperta freudiana* in Id., *Problemi di linguistica generale*, tr. it. di M.V. Giuliani, Milano, Saggiatore, 2010, pp. 95-96.

²⁵² T. Todorov, *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, cit. p. 132.

[...] con una rete così totale da congiungere prima ancora della sua nascita coloro che lo genereranno «in carne ed ossa», da apportare alla sua nascita insieme ai doni degli astri [...] il disegno del suo destino [...].²⁵³

Ciò che interessa a Bachtin è sottolineare che, nel romanzo di Dostoevskij, i personaggi siano concepiti come entità comunicanti. Si sforzano in ogni modo e circostanza ad essere aperti relazionalmente e mai assoggettati alle parole degli altri, compresa quella dell'autore alla quale addirittura si ribellano. Il suo statuto assiologico nella creazione artistica, diversamente da quanto si possa pensare, è del tutto particolare rispetto alla parola del singolo personaggio. È da notare, a proposito dell'autore, il suo posizionamento nuovo e originale nel romanzo che è frutto della teoria dell'atto creativo, molto affine a quella elaborata dallo storico dell'arte tedesco Wilhelm Worringer. Il punto di partenza prevede preliminarmente un'attività definita *Selbstentäußerung*, che consiste in una perdita di sé nel mondo esteriore. L'arte, allora, nascerebbe solamente quando l'autore dà una realtà oggettiva alla propria volontà creativa,²⁵⁴ che si articola in due tappe caratterizzanti il processo creativo. Queste prevedono l'empatia (tendenza individuale) e l'astrazione (tendenza universale), che costituiscono precisamente il momento etico e il momento conoscitivo. Bachtin recupera questa prospettiva dal teatro russo, adattandola al bisogno di determinare questi due stadi differenti dell'atto creativo, a partire dal quale il romanziere può uscire da sé per dare vita ad un personaggio distinto da lui.

Il primo passo riflette la necessità di immedesimazione (*vživanie*) mediante la quale l'autore vive e sente quello che il personaggio realmente vive e sente, coincidendo a pieno con lui, con i suoi dolori, aspirazioni ed emozioni. Lo *step* successivo è quello più decisivo da cui ha effettivamente inizio l'attività estetica per cui, dopo la preliminare identificazione con il personaggio inventato, segue il ritorno a sé stessi, che segna il momento conoscitivo. Dopo aver sottolineato l'importanza dell'atto dell'immedesimazione, Bachtin avverte che la buona riuscita di questa operazione dipende dal secondo movimento che scandisce il rimpatrio dell'autore a sé stesso. Infatti, l'autore può giungere all'istanza di compimento dei singoli personaggi solo se

²⁵³ Cfr. J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi* in Id., *Scritti. Volume primo*, tr. it. di G.B. Contri, Torino, Einaudi, pp. 230-316.

²⁵⁴ T. Todorov, *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, cit. p. 136.

gli è esterno, perché se rimanesse nelle loro vesti si soffermerebbe solamente sul momento etico di identificazione con i personaggi, abbandonandoli però alla loro incompletezza. Sarebbero non riusciti o comunque mal riusciti, costruiti in malo modo e incompiuti, perché mancanti del riconoscimento dell'autore, avente il ruolo peculiare dell'*altro*, che concede dall'esterno il loro carattere puramente estetico nell'opera. Solamente mediante questo *trovarsi-fuori* essotopicamente,²⁵⁵ nel farsi della propria attività artistica, può “unificare, organizzare e compiere dall'*esterno* l'evento,”²⁵⁶ attribuendo una forma peculiare che abbraccerà globalmente il contenuto selezionato. La tendenza estetizzante dell'autore passa necessariamente attraverso quello che potrebbe essere concepito come un atto donativo grazie a cui “*la realtà preesistente all'atto estetico, conosciuta e valutata eticamente entra nell'opera* (più esattamente nell'oggetto estetico)”. Questa accoglie dall'interno ciò che le concede di essere esteticamente un'opera d'arte proveniente dall'esterno mediante la forma artistica che si struttura, come abbiamo visto, nell'empatia e nella co-valutazione.²⁵⁷

L'alterità dell'autore nel rapporto tra la sua posizione e i personaggi creati e questi e altri come loro è un punto inaggrabile per la costruzione effettiva del sé. Nel primo caso, l'autore si pone come l'*altro* portatore di elementi transgredienti indispensabili all'autonomia e alla libertà dei personaggi, concepiti come soggetti in grado di esprimere caparbiamente la loro parola che non viene oggettificata da quella dell'autore, come fa ad esempio Lev Tolstoj. Per Dostoevskij, sarebbe scorretto concepirli con l'ausilio delle categorie dell'«egli» e dell'«io», perché riconoscerli significa considerarli come dei «tu», ossia dotare loro dall'esterno della patente di soggetti validi e aventi pieni diritti d'esistenza, diversamente da quanto avviene all'interno del romanzo monologico. In quello polifonico, lo scarto emerge nel momento in cui si tiene conto della coscienza dell'autore, che non è da porsi su una posizione sopraelevata rispetto alle altre, dal momento che assiologicamente non è né superiore né tanto meno inferiore. Si potrebbe sostenere che si presenta come coscienza tra coscienze:

²⁵⁵ Cfr. M. Bachtin, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica* in Id., *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 14-21. Il termine “essotopia” è stato tradotto in italiano con “extralocalità”, che mantiene lo stesso significato letterale di “trovarsi-fuori”. “[...] l'extralocalità dell'autore rispetto all'eroe, l'amorosa rimozione di sé dal campo della vita dell'eroe, lo sgombero di tutto il campo della vita a favore dell'eroe e della sua esistenza, la partecipe comprensione e il compimento dell'evento della vita dell'eroe, in qualità di spettatore impassibile in senso conoscitivo e etico” (p.14).

²⁵⁶ Cfr. Id., *Il problema della creazione letteraria* in Id., *Estetica e Romanzo*, cit. p. 28.

²⁵⁷ Cfr. *ivi*, p. 32.

Essa sente accanto a sé e dinanzi a sé le coscienze altrui dotate di pari diritti, egualmente infinite e incompiute come essa stessa. Riflette e riproduce non un mondo di oggetti, ma appunto queste coscienze altrui con i loro mondi, le riproduce nella loro vera incompiutezza (giacché è appunto in questa la loro essenza).²⁵⁸

La rinuncia a definirle come cose consente all'autore (ma anche al lettore) di entrare in rapporto dialogico con loro nel quale sia possibile pervenire a molteplici interpretazioni dei punti di vista adottati dai personaggi per affacciarsi a sé stessi e agli altri. In altre parole, la garanzia di accedere alla loro coscienza richiede la disposizione a penetrare a pieno ciò che si muove sotto la loro superficie fisica nelle profondità recondite dell'uomo, sforzandosi "di rilevare e di dispiegare tutte le possibilità interpretative racchiuse in un dato punto di vista".²⁵⁹ L'unico vantaggio accordato all'autore è certamente di tipo informativo e non semantico, indispensabile alla conduzione del racconto per l'articolazione complessiva della trama senza il quale non potrebbe costruire la storia.²⁶⁰

Ma, al di là di questo, lo spazio letterario in cui Dostoevskij "li fa entrare in contatto dialogico con tutto il reale che è presente nel mondo dei suoi romanzi"²⁶¹ diviene un vero e proprio orizzonte dialogico in cui le verità, difese anche con l'onore dai personaggi, sono fonte di molteplici riflessioni a livello coscienziale. A differenza di Dostoevskij, Bachtin evidenzia come, in *Tpu cмepmu* (*Tre Morti*, 1859),²⁶² Tolstoj identifichi i personaggi come oggetti dipendenti da un unico soggetto conoscente a cui affida il primato della narrazione nella quale non condivide né accoglie gli altri punti di vista manifestati dagli altri personaggi. Nessuno di loro si pone sullo stesso piano, essendo costretti in un rapporto di inferiorità che inficia alla base quello che in Dostoevskij è il "grande dialogo", dal cui sfondo emergono le loro voci plurime e singolari portati al massimo delle possibilità in termini di forza e profondità. Dotate di pari dignità, «esse si ascoltano continuamente a vicenda e si riflettono reciprocamente

²⁵⁸ Id., *Dostoevskij: poetica e stilistica*, cit. p. 92.

²⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 94.

²⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 99.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² Cfr. L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič - Tre morti e altri racconti*, tr. it. di T. Landolfi, Milano, Adelphi, 1996.

(soprattutto nei microdialoghi). E al di fuori di questo dialogo di «verità in lotta tra loro» non si realizza nessun atto reale, nessun pensiero reale dei personaggi principali». ²⁶³ Tutto ciò che accade nel romanzo, dagli accadimenti esteriori fino alle emozioni interiori, viene ricondotto magneticamente ad un flusso centripeto della coscienza, che cerca estenuante di cogliere «tutti i possibili giudizi e punti di vista sulla sua personalità, sul suo carattere, sulle sue idee, sui suoi atti [...]». ²⁶⁴ Come già visto, l'idea che il personaggio vuole far passare di sé stesso nel rapporto dialogico coinvolge anche le parole che gli altri eroi del romanzo hanno utilizzato sul suo conto e che lui poi ha riplasmato nuovamente. L'accavallarsi di repliche e reazioni caratterizza l'andamento del romanzo, che procede in un susseguirsi di conflittualità generate dalle coscienze altre rispetto a quella del personaggio principale, che rifiuta ogni tipo di valutazione o giudizio determinanti: «Nel mondo di Dostoevskij non vi è nulle di fermo, di morto, di finito, che rimanga senza risposta o che abbia già detto la sua ultima parola». Le sue orecchie sono continuamente drizzate in su per ascoltare, percepire a distanza l'eco delle voci, le sfumature dei loro toni e accenti, che potrebbero far sentire la propria personalità entro termini dalle maglie talmente strette che il timore provocato genererebbe una parola messa continuamente sotto torchio e in fibrillazione.

In *Записки из подполья* (*Memorie dal sottosuolo*, 1864) ²⁶⁵ il moto della coscienza dell'eroe principale si accende nel momento in cui la parola dell'*altro* esercita il proprio potere che viene percepito come soffocante e altamente costrittivo. La negazione di tutto ciò che la coscienza altrui ha sollevato nei suoi riguardi vorrebbe purificare le parole che sono state incollate addosso alla propria personalità e modo di essere. L'eroe vorrebbe liberarsene non senza conflitti interni a sé, pur non essendo in grado né di accettarle né respingerle. Ci combatte duramente - è vero - ma questo non è sufficiente per permettergli di vivere in piena armonia con sé stesso perché, in un modo o nell'altro, le voci provenienti dalla coscienza altrui non smettono di parlare e di inserirsi, penetrando negli interstizi della propria coscienza bucata. Queste, infatti, si sedimentano man mano provocando nella sua coscienza un senso di smarrimento, che lo fa sentire come se fosse guardato e giudicato da mille occhi che lo osservano e lo

²⁶³ M. Bachtin, *Dostoevskij: poetica e stilistica*, cit. p. 102. Per «microdialoghi», Bachtin intende in modo particolare i dialoghi interiori che si svolgono all'interno dell'animo dei singoli personaggi di Dostoevskij.

²⁶⁴ Cfr. *ibidem*.

²⁶⁵ Cfr. F. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, tr. it. di M. Martinelli, Milano, Rizzoli, 2000.

giudicano costantemente. Mediante la parola “con scappatoia”, utilizzata nel dialogo interiore, la coscienza dell’eroe cerca di evadere da tutte quelle categorizzazioni che potrebbero condannarla a essere ciò che non è o ciò che non vorrebbe essere: “La scappatoia è lasciarsi aperta la possibilità di mutare il senso ultimo totale della propria parola”.²⁶⁶ Pur accompagnandola come un’ombra, questa parola su sé stesso che vorrebbe essere quella determinante e valida definitivamente *ad infinitum*, dopo la quale qualsiasi altra parola non potrebbe dirsi, in realtà sconta un debito inestinguibile nei confronti dell’altro. Questa ultima parola detta su di sé, se si nota bene, è a dire il vero solo la penultima perché la sua coscienza fa leva su una possibile replica proveniente necessariamente dall’altro, la cui presenza è in qualche modo presupposta, in quanto “conta interiormente su un’opposta valutazione di sé in risposta da un altro”.²⁶⁷ In questo senso, nel momento in cui l’eroe si avvilisce o si mortifica, prepara il terreno affinché l’altro compaia, secondo la sua previsione, al fine di rincuorarlo ed elogiarlo, facendo dissolvere l’originaria autodefinizione che si era attribuito. Ma, nel caso in cui l’altro sia d’accordo con quanto detto dall’eroe nei confronti di sé stesso, allora riemerge nuovamente il conflitto da cui scaturisce la parola con scappatoia. La negazione del diritto dell’ultima parola dell’altro è un desiderio solamente apparente, che si scontra col fatto che è lui in ogni circostanza ad avere il coltello dalla parte del manico. Questa condizione di inferiorità fa subire all’eroe un potere costrittivo sentito come asfissiante, per cui anche quando guarda il proprio volto, i giudizi e le opinioni dell’altro su di lui, sul proprio aspetto, sulla propria personalità, in generale sulla propria modalità d’essere, lo avvolgono fino a stritolarlo. La parola eccedente dell’eroe è caratterizzata da una fervente polemicità che si scorna con ciò che è oggetto del suo pensiero, col mondo e con il suo ordinamento, perché sente di essere ingiustamente predeterminato dall’altro.²⁶⁸

Non è il soggetto chiuso in sé che esclusivamente dà forma al proprio io, ma il rapporto inclusivo intessuto senza sosta con le possibili impressioni che gli altri personaggi potrebbero maturare, sostenere o, addirittura, pensare nei suoi confronti. Ritorna ancora una volta la dinamica per cui ognuno è parlato dalle parole dell’*altro* che fungono da sostegno in base al quale le coscienze degli eroi sono per certi aspetti

²⁶⁶ Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij: poetica e stilistica*, cit. p. 305.

²⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 306.

²⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 310.

crivellate lacanianamente dalle parole *altrui*, in un certo senso processate prima ancora di compiere il proprio singolare processo di costituzione della loro identità. Questa dinamica segna una tensione che spinge i personaggi a non voler mai essere uguali a sé stessi, ma a incarnare un sovrappiù impossibile da inquadrare entro determinati *pattern* definitivi. Sopprimere le voci degli altri al fine di eliminare la loro presenza è inattuabile, perché verrebbe meno ciò su cui si fonda il romanzo polifonico. La stratificazione di idee e pensieri, che scaturiscono nella singola coscienza, sono frutto del rapporto che l'io stringe con le altre voci delle coscienze a lui diverse con punti di vista e giudizi altrettanto differenti. Il loro incrociarsi e intersecarsi procede per accumulazione scena dopo scena, formando grumi nel reparto coscienziale, che i personaggi sono chiamati costantemente a sciogliere se intendono essere autenticamente indipendenti dalla parola altrui:²⁶⁹ desiderio questo che rimane insoddisfatto e, perciò, si manifesta nella forma di una cattiva infinità.

Non solo nei romanzi, ma anche nei racconti di Dostoevskij è possibile assistere alla medesima dinamica nella quale molteplici voci interiori (e non solo esteriori) recepiscono quelle degli altri personaggi, mescolandole, separandole, confondendole e, infine, rielaborandole nel piano della coscienza in un *mix* incandescente di pensieri che si sedimentano uno sull'altro e nell'altro. La commistione di più elementi, figlia di questa interpenetrazione, è indice del fatto che talvolta, come ne *Двойник (Il Sosia, 1846)*²⁷⁰ ad un certo momento, sia proprio l'identità ad essere a rischio, perché la voce dell'altro vibra dentro di lui come un'eco continuo che il protagonista cerca di estirpare, dando vita ad un conflitto irrisolvibile. Nel caso particolare di Goljadkin e del rapporto con il suo sosia, il terreno su cui si svolge la narrazione è la sua sola autocoscienza, nella quale abitano “personaggi” sotto forma di voci interiori. Bachtin ne sottolinea tre: il suo io per sé, che necessariamente ha bisogno dell'altro e del suo riconoscimento, il suo io per l'altro (il riflettersi nell'altro), ovvero la voce che scalza quella di Goljadkin e, per ultima, la voce altrui che non lo stima e che si penserebbe esterna, ma in realtà è anch'essa interna. Si può assistere qui ad un esempio del tutto originale che mette in luce la scissione del soggetto moderno, portando all'estremo ciò che era già presente per certi versi in altri autori della tradizione classica, come in Francesco Petrarca, autore de

²⁶⁹ Cfr. *ivi*, p. 275.

²⁷⁰ Cfr. F. Dostoevskij, *Il sosia*, tr. it. di G. Pacini, Milano, Feltrinelli, 2015.

*Rerum vulgarium fragmenta (Il Canzoniere, 1374)*²⁷¹ in cui l'accavallarsi di più voci interiori getta in crisi la coscienza dell'io lirico.

Ad ogni modo, nel caso di Dostoevskij, si può parlare di interpenetrazioni, interferenze e intermissioni continue dei tre piani all'interno dei quali la coscienza di Goljadkin assimila, contorce, interpreta e rimaneggia uno stesso termine, fenomeno e idea in modo differente.²⁷² Tutta l'opera è fondata sull'intreccio di queste tre voci che danno vita ad un dialogo interiore nel quale aspetti eterogenei appartenenti al reale acquistano sfumature diverse e particolari all'interno di ognuna di queste. È da sottolineare che, essendo rivolte una verso l'altra, non parlano l'una dell'altra, ma l'una con l'altra, anche se non hanno quell'autonomia e indipendenza che si riscontrano invece ad un grado più alto nei suoi romanzi, nei quali non si tratta solamente di voci, ma di coscienze pienamente strutturate e distinte l'una dall'altra.²⁷³ Queste appaiono, infatti, in diverse opere, dalle già citate *Memorie dal sottosuolo* a *L'Idiota* a quelle della maturità, *Бесы (I demoni, 1871)*²⁷⁴ e *Братья Карамазовы (I fratelli Karamazov, 1880)*,²⁷⁵ dove si potrebbero cogliere ulteriori sviluppi delle tematiche fino a questo punto approfondite.

La galassia poetica eteronimica

Dopo aver messo in luce sinteticamente le principali categorie estetiche utilizzate da Bachtin per penetrare i romanzi e i racconti di Dostoevskij, cercherò di porle in relazione all'interno del discorso poetico pessoano. Inevitabilmente si dovrà far riferimento al fenomeno dell'eteronimia, dischiudente uno spazio d'azione finzionale popolato da molteplici io letterari più o meno strutturati. L'eteronimia potrebbe essere concepita come una pratica di integrazione e inclusione che parte, come si è sottolineato, da un vuoto produttivo: un fondo che accoglie figure letterarie costruite *ad hoc* con dovizia di particolari fino ai minimi dettagli. Non solo le loro biografie, ma anche le poetiche, che incarnano nell'atteggiamento e nel portamento: Caeiro un greco

²⁷¹ Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2018.

²⁷² Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij: poetica e stilistica*, cit. p. 287.

²⁷³ Cfr. *ivi*, p. 288.

²⁷⁴ Cfr. F. Dostoevskij, *I demoni*, tr. it. di M. Gallenzi, Milano, Mondadori, 2021.

²⁷⁵ Cfr. Id., *I fratelli Karamazov*, tr. it. di M.R. Fasanelli, Milano, Garzanti, 2015.

di natura sensazionista, concentrato sulla pura exteriorità; Campos, prima amante del “sentire tutto in tutti i modi” e poi dell’*empasse* nichilistico; Reis, esponente di un paganesimo di ispirazione neoclassica. Li abbiamo potuti seguire nel dramma in gente, ognuno intento a portare in scena la parte affidata dal regista e attore Pessoa. Questa metafora teatrale o cinematografica è molto utile per inquadrare lo statuto e il procedimento complessivo delle creazioni artistiche il cui processo è finalizzato a dare vita agli eteronimi. Quest’ultimo è inscindibile dal principio dell’alterità che lo guida e che ne scandisce l’effettiva attuazione.

Si potrebbe proporre un’analogia col modello bachtiniano dell’atto creativo, perché anche Pessoa segue due *step*, uno consecutivo all’altro, che delineano le tappe indispensabili a formare interiormente ed esteriormente le personalità fittizie. Il primo passo, come si è potuto osservare, implica un’immedesimazione empatica nei panni dell’*altro* tramite un processo di spersonalizzazione, mentre il secondo un distanziamento che è indice di un definitivo posizionamento esterno da parte dell’autore rispetto alla propria creatura. L’essotopia, ovverosia il “*trovarsi fuori*”, è legata ad un processo d’alterità grazie al quale si plasmano, nel caso di Pessoa, una o più personalità letterarie dotate di libertà e autonomia con uno statuto di verificabilità elevato. Se in Dostoevskij è lecito parlare di veri e propri personaggi all’interno dei romanzi, in Pessoa invece è più corretto riferirsi a io letterari in veste di poeti, addirittura filosofi come António Mora, che vivono nelle e delle loro opere. Per certi versi non sono distinguibili dalle produzioni letterarie che costituiscono la loro linfa vitale, ciò per cui e grazie a cui esistono: il loro sangue, si potrebbe asserire, è l’inchiostro che li attraversa.²⁷⁶ In questo senso, gli eteronimi emergono nello spazio della scrittura che dilata il presente fino ad estenderlo oltre sé stesso, fino a fare del presente un tempo frammentario votato all’eternità, come suggerisce anche Celan ne *Der Meridian (Il Meridiano, 1961)*.²⁷⁷

La sua configurazione spazio-temporale infinita diventa occasione per le molteplici personalità fittizie che cercano un luogo ove stabilirvisi, accettando il loro

²⁷⁶ Altri interpreti dell’eteronimia pessoana, come il filosofo portoghese E. Lourenço, hanno sostenuto e accettato l’effettiva esistenza delle personalità letterarie, trascurando però il carattere fittizio di queste finzioni.

²⁷⁷ Cfr. P. Celan, *Il Meridiano*, in Id., *La verità della poesia*, tr. it. di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2003, p. 3-22.

posto nella sfera coscienziale di Pessoa in quanto *altri*, talvolta con riserve come nel caso di Campos. Di qui, in Pessoa, lo spazio della scrittura diventa lo spazio dell'*altro*, donando a questo una peculiare visione della vita una volta creato essotopicamente. Nella scrittura, il suo io decentrato si aliena, ma non scompare, semmai si spersonalizza per lasciar spazio all'integrazione/inclusione degli eteronimi *altri*. Allo stesso modo di Dostoevskij, i personaggi non sono dei meri oggetti, ma sono da concepirsi come soggetti a tutti gli effetti seppur fittizi, investiti di un modo peculiare di guardare e leggere il reale. Il rapporto che si articola tra loro non è di tipo verticale, ma orizzontale dal momento che la pratica dell'alterità passa attraverso la rilevazione della differenza nel reciproco riconoscimento dell'identità.

Anche se alcuni degli eteronimi si scoprono man mano discepoli di Caeiro, questo non cambia la stima e il rispetto che portano l'uno nei confronti dell'altro. Il fatto stesso che siano in relazione tra loro, che si siano incontrati, conosciuti e scritto prefazioni o dibattiti, anche combattuti, denota l'interesse che ognuno aveva per l'opera dell'altro. Certamente sono collocati come funzioni sistemiche, che rispondono ad un ruolo specifico attribuito dal loro creatore, che partecipa pure lui come giocatore a questa sorta di divertimento ludico che è l'Eteronimia. In questo senso, non è solamente regista teatrale, creatore di un gioco che fine a sé stesso non è e nemmeno un direttore d'orchestra intento a ricercare l'armonia perfetta della sinfonia, ma anche un attore, partecipante della finzione ludica che mette in piedi e un sonatore. In altri termini, la forma della soggettività, dell'io di Pessoa è altamente problematica. Il riconoscimento dell'alterità che lo abita e lo parla è la *conditio sine qua non* affinché possa creare deliberatamente *altri da sé* espressivi che sono inseriti all'interno di una struttura intenzionalmente dialogica. Collocati entro una geografia interiore certamente fittizia, ma che ricalca luoghi realmente esistenti, a loro sono state consegnate chiavi in mano varie possibilità discorsive alle quali attingere.

Se si volge lo sguardo alla teoria bachtiniana dell'enunciato e del linguaggio, si può notare come, ad ogni posizione letteraria differente degli eteronimi, contenente non solo componenti poetici ma anche in prosa, la loro visione poetica funga da reazione di risposta rispetto a quella di un altro. Questa dinamica dipende dal rapporto che alcuni tra loro intrattengono con quello che è il loro Maestro sin dalla loro prima apparizione, come se questo sancisse simbolicamente il loro atto di nascita. Si potrebbe sostenere che

vengono al mondo già con la parola posata sulle labbra, pronti a dischiuderla, in quanto entità aventi una abitano il linguaggio dotati di propria lingua particolare e della capacità di padroneggiarla più o meno adeguatamente. Ad ognuno viene lasciata piena libertà di voce e quella dell'autore risuona tra quelle dei suoi eroi, benché non venga meno il proprio punto di vista assorbito dai personaggi medesimi. Chi accetta di farsi carico della loro parola? Tra le varie interpretazioni, che sono state elaborate dagli studiosi, quella più interessante riguarderebbe il rapporto tra lettura e scrittura all'interno del quale Pessoa assume conformazioni mutevoli mediante le quali acquisisce, al contempo, il ruolo di lettore e scrittore di ciò che i propri eteronimi esprimono in sede letteraria. Incarnare la duplicità significa implicitamente spersonalizzarsi attraverso un movimento centrifugo che conceda l'inclusione e l'interazione delle voci sia del proprio ortonimo sia degli eteronimi. In questo senso, è possibile avvertire una convergenza col discorso bachtiniano per quanto riguarda l'aspetto polifonico e dialogico.

Per certi versi si è più vicini al modello delineato ne *Il Sosia* perché tutto avviene nella coscienza del protagonista che vive interiormente un dissidio, forse dello stesso genere di Pessoa, anche se occorre fare le dovute precisazioni. Anzitutto il personaggio di Dostoevskij è finzionale, mentre Pessoa è un essere umano reale che ha deciso di trasfigurarsi in entità fittizie, tutte appartenenti al proprio spazio interiore, come se fosse parlato da dentro da voci che talvolta lo attraversano e si incrociano tra loro, pur distinguendosi l'una dall'altra. La scissione dell'io non porta alla sua disgregazione, ma ad un eccesso di forze contrastanti che si articola in una moltiplicazione di differenti io chiamati da Pessoa stesso "finzioni di interludio", ai quali sono assegnati copioni e regole ben dettagliate. Comunque sia, che si parli di attori, di musicisti, di giocatori, più o meno esperti, tutte le metafore prese in considerazione presuppongono in modo assolutamente preliminare una separazione di ruoli che struttura paradigmaticamente e non in modo arbitrario, come avverte Georg Rudolph Lind, l'atto creativo. È possibile notare che questa divisione consistente nella spartizione di molteplici parti affidate agli stessi eteronimi dipenda inscindibilmente dalla scissione interna dell'io pessoano.

Le designazioni, che vengono attribuite a questi, sono davvero molteplici e indicano lo statuto di questi esseri discorsivi, denominati varie volte negli scritti come "figure", "personalità", "autori", "personaggi", "eteronimi", "serie", "non io", "anime",

“amici”, “compagni”.²⁷⁸ Le loro voci non si spengono mai definitivamente, ma trovano il loro ossigeno nello spazio letterario dove queste sono dialogicamente attive nel tessere tra loro relazioni reciproche, compenetrando differenti punti di vista poetici assimilabili al loro specifico modo prospettico di essere. In quanto articolazioni di un sistema relazionale, aventi determinati caratteri e stili, le voci degli eteronimi, costruite grazie all’alterità che li attraversa, contemplanò la possibilità di articolarsi dialogicamente. Ovviamente, c’è una dose di rischio che è derivante dal loro stesso statuto fittizio, perché da un momento all’altro potrebbero scomparire insieme e in concomitanza alla morte del proprio creatore o alla propria volontà di non dar fiato a questi o, addirittura, di non prestarsi come loro *medium* attraverso il quale manifestarsi. Insomma, la loro vita è costantemente esposta a tal punto che, nel loro stesso accadere tramite la scrittura, c’è una dose di rischio che potrebbe impedire a loro di dire anche una singola parola. Tuttavia, è solamente a costo di non parlare a nessuno che riescono ad evadere da un dire risolto, quotidiano, consueto, dato per scontato, per accedere ad una dimensione la cui stessa esistenza è intrecciata con l’effimerità. La loro parola poetica dura un attimo, una “svolta del respiro” (*Atemwende*), la cui essenza si frappone e risiede nel passaggio che avviene tra inspirazione ed espirazione, elevato all’eternità di un *presente* autentico, analogamente di ciò che emerge nel componimento di Celan *Weggebeizt* (*Corrosa e cancellata*), appartenente al ciclo *Atemkristall* (*Cristallo di fiato*, 1965). Qui, la parola è paragonata ad un fiocco di neve che è chiamato a essere eternamente, accettando di passare attraverso il rischio della propria fine imminente data la sua irriducibile fragilità. La stessa dinamica è avvertibile anche in Pessoa, perché le poesie, i componimenti, le riflessioni degli eteronimi rispondono alla stessa logica per cui, pur essendo votati al dissolvimento, a questi è accordata un’esistenza dalla durata transitoria, assolutamente marginale, sempre esposta alla possibilità di ridursi al silenzio. D’altro canto, è proprio questa la condizione che costituirebbe alla radice lo svelarsi e dunque il darsi della loro parola poetica, sottraendosi all’imminente evanescenza a cui parrebbe fossero destinati in quanto entità fittizie.

La tematica centrale dell’eteronimia si lega, in modo pertinente, a doppio filo ai binomi eteronimia/alterità, eteronimia/dialogismo ed eteronimia/polifonia a cui presterò attenzione una alla volta nelle prossime pagine, cercando di avvicinare proficuamente le

²⁷⁸ Cfr. D.V. Maior, *Fernando Pessoa: heteronímia e dialogismo*, Coimbra, Almedina, 1994, p. 86.

categorie inaugurate da Bachtin nel discorso su Dostoevskij attraverso la loro applicazione ai componimenti poetici degli eteronimi.

Eteronimia e alteronomia

Il fenomeno dell'eteronimia si intreccia con il processo dell'alterità grazie al quale l'autore forgia i propri eroi attraverso la nozione bachtiniana di essotopia. Attraverso il duplice movimento che struttura l'atto estetico, l'eroe acquisisce concretezza e vita. È compiuto, si direbbe, tramite l'intervento del proprio creatore, che lo completa dal di fuori in una posizione estremamente separata ma non estranea a quella nella quale prende forma l'eroe:

L'autore è il portatore dell'unità intensa e attiva in cui si esprime una totalità compiuta, totalità di un eroe e totalità di un'opera, unità transgrediente ogni suo singolo momento. Dall'interno dell'eroe, per quanto ci immedesimiamo in esso, questa totalità che lo compie non può essere data, per principio, e l'eroe non può viverne e ispirarsene nelle sue esperienze e azioni: tale totalità gli è accordata come un dono da un'altra coscienza attiva, della coscienza creativa dell'autore.²⁷⁹

Ciò che si articola sul piano della creazione artistica è un rapporto tra due alterità, assunte come coscienze, una attiva e donatrice, e l'altra passiva e ricevente, pronta a rielaborare e a sviluppare il materiale disposto da quella dell'autore. Entrambe sono non coincidenti,²⁸⁰ collocate su piani distinti, ma comunicanti, anche se poste in una relazione verticale e non orizzontale, in quanto la coscienza dell'eroe dipende da quella dell'autore che la costruisce e modella. Il suo spazio d'azione deve essere ben delimitato, altrimenti c'è il rischio che l'eroe pretenda di ritagliarsi delle aree di posizionamento che dovrebbero essere di pertinenza dell'autore o che questo si identifichi con quello a tal punto che non è possibile distinguere adeguatamente né l'uno

²⁷⁹ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica* in Id., *L'autore e l'eroe*, cit. p. 12.

²⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 21. Se le coscienze dell'autore e dell'eroe fossero coincidenti, allora non sarebbe possibile parlare di evento estetico. Una coscienza assoluta, ad esempio, non contempla la possibilità né di riconoscere l'alterità né tanto meno di compiere essotopicamente, cioè dal di fuori, la coscienza dell'eroe.

né l'altro all'interno della resa artistica finale.²⁸¹ Nel disegno progettuale di Pessoa, il proprio io è abitato dall'alterità. Il processo estetico che la sviluppa è affidato alla possibilità dell'io poetico di creare e sentire sdoppiandosi e, quindi, riconoscendo *altri io, altre personalità poetiche*, ordinate all'interno di un sistema di funzioni determinate, ognuna di queste disposta a tradursi in forme letterarie mediante proprie visioni poetiche peculiari. La loro *traduzione* si svolge su un duplice livello che coinvolge sia gli eteronimi sia l'autore. Quest'ultimo, infatti, ha il compito non solo di creare altri eteronimi, immettendovi elementi eterogenei vitali, ma anche di *tradurre* tutto ciò che deriva dal loro genio creativo sotto forma di poetiche aderenti a idee, caratteri e stili particolarizzati.

La funzione dell'autore, perciò, sarebbe quella di essere un *medium* che dispone della scrittura come uno spazio di manifestazione dell'*alterità* attestante, tra le altre cose, la peculiarità della lingua di offrirsi come esperienza votata all'*altro*, seppur non possa mai acquisire o appartenere una volta per tutte. Ma, allora, forse si vivrebbe a contatto con la lingua quando si decida di allontanarsi da essa, quasi di intraprendere un viaggio a distanza di sicurezza dall'io, riconoscendo nel distacco la forma privilegiata dell'abitare. Probabilmente perché si è legati a sé stessi paradossalmente nel momento in cui si è esposti all'*altro*, lasciando che esso filtri, ecceda in un certo senso l'io per dare una sorta di benedizione battesimale che possa riempire i vuoti strutturanti l'identità che, da sola, forse non riuscirebbe a colmare. L'assistenza dell'*altro* diventa una sorta di forma di paradossale appartenenza vissuta a tu per tu con l'*altro* e l'io che è l'*altro*, in ogni momento costitutivamente differente da sé stesso: "l'appartenenza", infatti, "quando ricercata, appare di continuo sottoposta ad interdizioni ed esposta all'*altro*, da esso proveniente".²⁸² In questo senso, l'io di Pessoa potrebbe essere rappresentato come una totalità fluida costituita da un'*alterità* frammentata e plurale, tale per cui la molteplicità delle posizioni poetiche prende il posto di ciò che l'autore potrebbe esprimere con la sua sola parola. Per quanto possa sembrare che ci si imbatta in una sostituzione dell'io di Pessoa con altri io letterari, è più corretto asserire che è l'autore che si cela dietro le parole dei propri eteronimi. Li assiste, ne segue passo passo gli itinerari poetici, ritraendosi nel momento in cui questi si esprimono

²⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 17-21.

²⁸² M. Petrelli, *Disconoscimenti: poetica e invenzione di Fernando Pessoa*, Pisa, Pacini, 2005, p. 61.

letterariamente.²⁸³ Gli eteronimi non solamente parlano per bocca sua, ma anche Pessoa-lui-stesso è parlato da loro. Il processo di alterità, infatti, è bidirezionale e riguarda il rapporto tra l'autore e le proprie creature fittizie, e viceversa. Infatti, bisogna considerare anche la relazione che queste intessono col loro creatore, che viene trasfigurato all'interno del gioco finzionale che è l'Eteronimia. In queste vesti, è considerato da loro alla pari, dal momento che la superiorità dell'autore sugli eteronimi è da registrarsi solamente all'inizio della creazione artistica e non nel corso della sua attuazione. Nel momento in cui è collocato all'interno del mondo finzionale, dotato di una geografia che rispecchia quella reale, l'ortonimo respira la stessa aria degli altri eteronimi, li incontra e, talvolta, ci dialoga. Entrambi non restano mai isolati l'uno dall'altro, entrano in contatto tra loro riconoscendosi come io dialogici, cioè veri e propri soggetti che incarnano prospettive di realtà singolari. Oggettivarle significherebbe passare da una concezione monologica dell'io, come ha sottolineato Bachtin nel caso di Tolstoj, ad una dialogica in cui il riconoscimento dell'alterità è garantito. La negazione dell'omogeneità e fissità del proprio sé apre la strada ad una sua configurazione, che viene rielaborata, in sede teorica, in funzione dei vari *altri da sé* a cui dona la parola.

In Pessoa, il rifiuto della nozione di soggetto, concepita mediante le categorie proprie della metafisica classica, riguarda la non accettazione di un modello di soggettività fondato sull'idea che il sé possa essere identico a sé stesso, auto-fondato senza la mediazione dell'alterità. Il principio di non coincidenza, teorizzato da Bachtin e ripensato in chiave critica da Bottioli, si pone sulla scia di quanto detto, perché rileva il fatto che l'io è per natura cangiante e mai uguale a sé stesso definitivamente:

²⁸³ Il termine "ritrarsi" possiede in italiano un'ambiguità relativa ai possibili significati che potrebbe assumere in situazioni e contesti particolari. Infatti, da un lato, potrebbe assumere una connotazione artistica per cui indicherebbe l'azione mediante cui il disegnatore, con la matita o la penna o con la pittura ad olio, ritrae il proprio profilo seguendo precisi criteri selezionati prima o nel corso della composizione; dall'altro, potrebbe voler indicare un'azione in cui un ente si ritira, retrocede rispetto alla posizione che occupava in precedenza. Entrambi i significati sono altrettanto validi e giustificabili nel discorso poetico pessoano, perché, nel primo caso, gli eteronimi ritrarrebbero sé stessi nel momento in cui scrivono inserendo sé stessi nel loro fare poesia; invece, nell'altro, è Pessoa in carne ed ossa che retrocede, cioè assume metaforicamente le sembianze di un regista o un direttore d'orchestra, che lascia la scena ai propri attori o sonatori ai quali è affidato una parte del copione o dello spartito da eseguire. Per certi versi, il ritrarsi di Pessoa nell'atto creativo ricorderebbe in maniera analoga il movimento aleteico del dispiegamento mediante cui, nella tradizione della metafisica occidentale, fondata sull'onto-teologia, l'Essere si manifesterebbe, sottraendosi al tempo stesso ad un qualsivoglia senso dipendente da un solo e unico principio o criterio intellegibile.

Não sei quantas almas tenho. / Cada o momento mudei. / Continuamente me
extranho. / Nunca me vi nem achei. [...] Quem vê é só que vê. / Quem sente não é
quem é. / Attento ao que sou e vejo, / Torno-me elles e não eu.²⁸⁴

Queste parole della poesia dell'ortonimo sono indicative per cogliere l'impossibilità del soggetto poetico a vedersi come unitario, ossia a identificarsi identico a sé stesso, perché intimamente aperto al riconoscimento dell'alterità che non si colloca fuori, ma entro di sé.

La modalità attraverso cui le formazioni eteronimiche assumono concretezza passa attraverso i procedimenti dell'atto estetico, finalizzati a modellare queste entità alteronimiche pluridiscorsive. Caeiro, Campos, Reis e gli altri eteronimi appartenenti alla schiera sono figure realizzate esteticamente, figlie di una coscienza fertile pronta a dischiudere i suoi frutti una volta maturi. Una volta collocati entro il sistema di funzioni eteronimiche, ognuna delle quali affine a determinate posizioni poetiche, non si identificano mai esclusivamente con sé stessi, perché rigettano pure loro il principio metafisico d'identità. Perciò, questo implica che anche questi, allo stesso modo di Pessoa, superano quelle formulazioni che concepiscono l'io come istanza unitaria e monologica. Alcuni esempi peculiari in cui si registra l'attitudine alla manifestazione alteronimica dell'io sono presenti all'interno del componimento poetico di Caeiro *O Guardador de Rebanhos*: "Eu nunca guardei rebanhos, / Mas è como se os guardasse. / Minha alma è como um pastor, / Conhece o vento e o sol / E anda pela mão das Estações / A seguir e a olhar",²⁸⁵ e ancora: "Quando me sento a escrever versos / Ou, passeando pelos camino ou pelos atalhos, / Escrevo versos num papel que esta no meu pensamento, / Sinto um cajado nas mãos / E vejo um recorte de mim / No cimo dum outeiro".²⁸⁶ In questi passi, è da rilevare la mancanza di identificazione del soggetto della poesia con sé stesso, la cui configurazione è ampiamente differente rispetto a quella monologica. Infatti, l'io è talmente mutevole che cambia faccia di volta in volta,

²⁸⁴ F. Pessoa, *Não sei quantas almas tenho*, in Id., *Il mondo che non vedo*, tr. it. di P. Ceccucci e O. Abbati, Milano, Rizzoli, 2010, p. 545. Non so quante anime ho. / Ogni momento mutai. / Continuamente mi estranio. / Mai mi vivi né trovai. / [...] Chi vede è solo quel che vede. / Chi sente non è chi è, / Attento a ciò che sono e vedo / divento loro e non io.

²⁸⁵ Id., *O guardador de rebanhos* in Id., *Un'affollata solitudine*, cit. p. 23. Mai fui pastore di greggi, / ma è come se inver lo fossi. / L'anima mia, qual pastore, conosce il vento e il sole / e per mano delle Stagioni / se ne va e rimira.

²⁸⁶ *Ivi*, p. 25. Quando mi siedo a scriver versi / oppure, passeggiando per sentieri o per viottoli, / scrivo versi su quel foglio che serbo nel mio pensiero, / un bastone fra le mani / sento e vedo parte di me.

sapendo prendere e lasciare varie maschere, tra cui quella del pastore di greggi, nonostante riconosca di non esserlo mai stato. In questo senso, le molteplici configurazioni non sono sinonimo di dispersione, ma di una ricchezza traboccante, fonte di molteplicità potenzialmente infinite, ma, nel caso specifico di Pessoa, circoscritte ad un numero comunque elevato.

Essere, al contempo, io e l'altro non solo per Pessoa, ma anche per il proprio eteronimo Caeiro è indice di un'idea di soggettività scissa e decentrata rispetto a sé stessa in grado di ramificarsi in determinazioni *altre*. L'identificazione con queste passa attraverso la consapevolezza di non assumere in modo paradigmatico l'opposizione inconciliabile tra *io* e *altro*, ma di coglierli entro un unico ordine di discorso che ponga l'alterità come *conditio sine qua non* della formazione dell'io medesimo. La presupposizione reciproca di entrambi i concetti modella una soggettività nuova, più plastica, fluida, capace di assumere forme plurime nel discorso poetico pessoano, che si regge sul mutuo riconoscimento degli eteronimi come soggetti. Un altro esempio, in cui si registra la tematica dell'alterità è rinvenibile nella poesia di Reis intitolata *Vivem em nós*: “Tenho mais almas que uma. / Ha mais eus do que eu mesmo. / Existo todavia / Indiferentemente a todos. / Faço-os calar: eu falo”.²⁸⁷ In questo componimento, anzitutto l'anima si rende porta d'accesso, o meglio luogo adibito all'*altro*, conformemente abitabile dalle possibili sfaccettature che i vari io potrebbero assumere all'interno di una soggettività frazionata e frazionabile potenzialmente *ad infinitum*. Al contrario di quanto scritto da Caeiro, dove l'io accettava di farsi altro, di aderire all'altro, incarnando la figura del “pastore” bucolico, Reis è attaccato ad un ideale di soggettività in cui l'io prevale sulle pluralità (“innumeros”; “almas”; “eus”)²⁸⁸ sovrastandole dalla vetta inarrivabile del proprio sguardo monologico.

Ma, se si dovesse spostare l'attenzione su Campos, si osserverebbe una posizione affine a quella del proprio Maestro, nella quale il soggetto poetico è caratterizzato da un'alterità strutturale, che non viene assolutamente negata, ma confluisce nelle forme possibili che questa potrebbe assumere nello spazio letterario: “De resto, nada em mim è certo e está / De acordo comsigo proprio...As horas bellas / São as dos outros, ou as que

²⁸⁷ *Ivi*, p. 317. Ho più di un'anima / ci son più io dentro di me. / Esisto tuttavia / a tutti indifferente. / che tacciano: parlo io.

²⁸⁸ *Ivi*, p. 315-317.

não ha”.²⁸⁹ Il discorso sull’alteronomia non si esaurisce qui, ma procede lungo le coordinate poetiche delle costellazioni eteronimiche, che rivelano vari e diversi approcci all’alterità scanditi da percorsi differenti, eppure, a volte, anche intrecciati gli uni con gli altri. Non bisogna quindi farsi traviare dalla comparazione di posizioni antitetiche derivate da singoli passaggi appartenenti a componimenti poetici. Ciò che va valutato adeguatamente riguarda il quadro complessivo che rispecchia i possibili rapporti che gli eteronimi intrattengono nelle loro poesie con il tema dell’alterità. Naturalmente, elementi di contatto e di divergenza possono essere colti a seconda se si preferisca evidenziare le affinità o le diversità. Nel caso in cui si voglia sottolineare la vicinanza concettuale similare elaborata dagli eteronimi, bisognerebbe prendere degli esempi nei quali l’alterità viene affrontata in modo analogo.

La posizione che Caeiro esibisce ne *O pastor amoroso* (*Il pastore amoroso*, 1930) quando dice che “Estou a escutar a minha voz como se fosse de outra pessoa, / E a minha voz como se falla d’ella como se ella è que fallasse”,²⁹⁰ è estremamente vicina a quella che si può incontrare in Reis: “Somos de mais se olhamos em quem somos”²⁹¹ e in Campos: “Viver é desencontrar-se comigo mesmo”.²⁹² La convergenza di questi passi mette in scena il fatto che l’io non sia mai identico a sé stesso (il principio di non coincidenza) e che sia sempre oltre l’“oltre” tutte le possibili configurazioni che potrebbe assumere. Questa apparente indefinitezza è il lascito dell’autore, le cui fasi dell’atto creativo costituiscono la futura ossatura degli eroi compiuti mediante elementi trasgressivi che agiscono sulla loro costituzione fisica e spirituale e sul loro orizzonte esistenziale fittizio. Pur essendo modellati dalla volontà dell’autore i valori destinati a comporre il loro modo di essere, nonché il loro orizzonte di applicazione, gli eroi (gli eteronimi, nel caso di Pessoa) godono di una libertà che si espone, addirittura, per certi versi, fino alle soglie del nichilismo. Infatti, non essendo mai definibili, rifiutano ogni identificazione che, determinandoli, potrebbe mettere in crisi lo statuto della loro soggettività, non assimilabile alla nozione di identità, derivante dalla tradizione della

²⁸⁹ *Ivi*, p. 337. Del resto, niente in me è sicuro e è / d’accordo con se stesso. Le ore belle / sono degli altri, o non esistono.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 109. Sto ascoltando la mia voce come se fosse di altra persona, / e la mia voce parla di lei come se fosse lei a parlare.

²⁹¹ *Ivi*, p. 281. Siamo troppi se guardiamo chi siamo.

²⁹² F. Pessoa, *Poema de canção sobre a esperança*, Arquivopessoa.net, 08/10/2022. Vivere è mancare il proprio incontro con sé stessi (tr. it. mia). Ciò equivale a dire che l’io non è mai, nemmeno per un istante uguale a sé stesso, perché ci sarebbe sempre uno scarto ineliminabile che è radicato profondamente nella propria conformazione interna.

metafisica classica, ma alla multiformità per così dire dionisiaca del proprio io, la cui coscienza permeabile è attraversata interamente dall'*altro*. In questo senso, si potrebbe pensare che, allo stesso modo di Pessoa, anche gli eteronimi condividono l'idea che la funzione dell'*alterità* sia generativa. Accettare di lasciarsi al tempo stesso con-fondere e plasmare dalla voce dell'*altro* nello spazio vitale della scrittura da cui dipende la loro esistenza è estremamente indicativo, perché dimostrerebbe che la moltiplicazione indefinita dell'io è inscindibile dal discorso alteronimico grazie al quale gli eteronimi e lo stesso Pessoa possono costituirsi assumendo variegata sfaccettature a partire dall'*altro*.

Eteronimia e dialogismo

L'alteronomia è la modalità grazie alla quale, come si è visto, si traduce la pluralità dei differenti io poetici di Pessoa, ovverosia i cosiddetti eteronimi ai quali è concessa la facoltà a loro volta di essere soggetti intimamente plurali. Lo statuto della loro soggettività è determinante per la loro identità che non deve essere colta come un *unicum* monologico. Se così fosse, sarebbe sempre esposto alla oggettivazione da parte dei discorsi dell'altro che non garantirebbero loro una posizione ugualmente autorevole all'interno dell'orizzonte dialogico. La dialogicità della poesia di Pessoa è molto affine a quella che delinea Bachtin, dal momento che è interessato a disegnare le coordinate entro cui stabilire spazi e confini delle soggettività, dotate di uguale dignità e diritti che entrano in relazione tra loro, discutendo e scrivendo addirittura progetti di prefazioni l'uno all'altro. Rispetto alla prospettiva monologica, accennata in rapporto a Tolstoj, che assegna il primato ad un'unica e sola coscienza protagonista, il dialogismo è da connettere con il riconoscimento dell'alterità da porre in stretto rapporto, nonché in continuità col fenomeno dell'eteronimia. Nella galassia finzionale pessoana, infatti, gli eteronimi stabiliscono contatti tra loro, si incontrano e ognuno è fortemente interessato a confrontarsi coi punti di vista plurali, modi di vedere il mondo e di condurre la vita, coi loro valori peculiari, che costituiscono non solo la loro condotta ma anche il loro universo fittizio rappresentato. Si potrebbe asserire che la loro esistenza non è chiusa, bensì aperta al dialogo che presuppone sempre almeno due attori, un io parlante ed

emittente e un tu interlocutore e ricevente (o destinatario), che detiene un ruolo comunque attivo nel corso del dibattito, come prevede la teoria dell'enunciato di Bachtin. Infatti, il processo dinamico e interattivo che caratterizza il dialogo può essere azionato da una o più voci che decidono di entrare in relazione mediante il loro assenso e l'effettivo coinvolgimento all'interno di esso.

Gli eteronimi, perciò, posti entro le coordinate di una lingua particolare, il portoghese per i tre più famosi, si servono delle potenzialità infinite del linguaggio così come avviene nel mondo reale per tessere le fila dei loro discorsi.²⁹³ Immersi nella rete linguistica, non sono soggetti anonimi, ma attori principali del "grande dialogo" bachtiniano dischiuso dall'Eteronimia, che fissa il quadro entro cui Pessoa, in veste di drammaturgo, concede le parti da svolgere con originalità ai suoi io poetici. Anche quando sono intenti a parlare con loro stessi nella forma del dialogo interiore, non è possibile attingere alla pratica monologica perché anche le finzioni letterarie sono soggette, come il loro creatore, all'azione di sdoppiamento, la quale presuppone una coscienza mai effettivamente identica a sé stessa, ma sempre alterata e ricca di altri io al suo interno. Gli eteronimi possiedono ognuno una propria effettiva coscienza che è continuamente sottoposta agli influssi esterni ed interni provenienti dall'ambiente circostante all'interno del quale si espone a istanze discorsive diverse e riconducibili a punti di vista prospettici sulla configurazione complessiva del reale. Il contatto dialogico che scandisce l'incontro tra queste è la cifra estetica di un rapporto interrelazionale che investe gli eteronimi, pensati come attori del *drama in gente* e non come semplici entità separate l'una dall'altra. Ci sono una serie di esempi che potrebbero essere utili per mettere in luce il rapporto che li lega inequivocabilmente ad una dinamica relazionale nella quale parlano apertamente degli altri dando adito ai loro pensieri senza paura di essere giudicati o fraintesi.

Nelle *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*,²⁹⁴ dopo aver ripercorso le tappe fondamentali della sua vita, Campos ricorda la prima volta in cui ha avuto la fortuna di vedere e incontrare il proprio Maestro. Consuma parole di elogio e stima nei

²⁹³ Anche J. Joyce, nelle opere più importanti del suo percorso di maturazione letteraria, ha attraversato la tematica della lingua e, più in generale, del linguaggio, per evidenziare l'enorme tesoro di possibilità contenutovi, almeno per quanto concerne il terreno della plurisignificazione, dando vita a parole nuove e dai molteplici significati inediti (soprattutto in *Finnegans Wake*, 1939) e richiamandosi, più volte e in maniera quasi assidua, al testo *De gl'eroici furori* (*Gli eroici Furori*, 1585) del filosofo Giordano Bruno (1548-1600).

²⁹⁴ Cfr. F. Pessoa, *Teoria dell'eteronimia*, cit. pp. 232-237.

suoi confronti, testimonia l'influenza decisiva che ha avuto nella propria formazione intellettuale e, addirittura, riporta per intero nello spazio della scrittura le battute dei due dialoghi avuti in circostanze molto probabilmente diverse: il primo sulla natura autentica dell'esistenza, il secondo sul concetto di Infinito. Queste occasioni eccezionali rivelano qualcosa in più che un semplice e immediato scambio di botta e risposta, perché la tessitura dei dialoghi è l'impronta di ciò che effettivamente pensano, delle idee che introiettano all'interno delle posizioni che costituiscono l'ordine del discorso. Gli eteronimi sono la loro scrittura, il loro *modus vivendi* passa necessariamente attraverso ciò che su carta prende forma attraverso le loro poesie e riflessioni. La dialogicità costituisce, quindi, uno dei veicoli grazie ai quali si costruisce la loro fisionomia di pensiero degli io poetici coinvolti che si esprimono a partire dalla loro capacità interattiva di parlare l'uno con l'altro, non annichilendo le differenti posizioni degli interlocutori alle quali viene dato invece ampio risalto.

Lo stesso accade nei dialoghi che vedono protagonisti Campos e Reis, intenti a dare nel primo una classificazione delle arti, nel secondo una chiarificazione del concetto di poesia. Non è detto che si debba arrivare ad una sintesi, accettando l'una a scapito dell'altra, magari mediante un suo sacrificio in termini concettuali, ma è comunque possibile giungere ad una prospettiva globale che accolga entrambe senza dover operare forzatamente un taglio chirurgico su una delle due. Non si assiste ad un vincitore che umilia e disprezza le posizioni altrui, ma ad una visualizzazione della questione a cui rispondono entrambi, fornendo soluzioni aperte al confronto e alla rivalutazione dei propri modi di impostare il problema. Lo spazio letterario, in questa sede, si sovrappone a quello della comunicazione in cui gli eteronimi non sono da considerarsi come mere personalità letterarie, ma entità discorsive disposte al dialogo che dischiude loro un orizzonte poetico nel quale agire. In questo senso, la parola (poetica) è il canale privilegiato attraverso cui poter attivare la dialogicità dei singoli eteronimi che, ricevendo l'*input* di uno di loro, possono potenzialmente esprimere il loro pensiero su una o più questioni, anche se non sempre convengono ad una prospettiva comune.

La situazione cambia radicalmente se si considera il dialogo interiore o, come lo denomina Bachtin, "microdialogo", all'interno del quale il soggetto che emette il messaggio rivolto al proprio interlocutore corrisponde al suo destinatario. I due

partecipanti coinvolti sarebbero il medesimo, che accoglie dinamicamente entro a sé l'io e il tu che coincidono combinandosi in unico soggetto, capace di intrattenere un rapporto proficuo con l'alterità che lo fonda. L'io, infatti, non sarebbe tale senza il tu che lo abita, e viceversa: la relazione reciproca che stringono le due parti in principio è alla base della vita della soggettività che, riconoscendo di essere attraversata interamente dall'alterità, costruisce sé stessa a partire proprio dall'altro che lei stessa è. L'alteronomia, quindi, è intrecciata a doppio filo con il dialogo interiore che presuppone un'identificazione e, al contempo, una separazione che investe l'io e il tu della soggettività intese come articolazioni di un discorso strutturato dialogicamente. Questa concezione certamente figlia della crisi fine otto e inizio novecentesca del soggetto moderno, costituisce il destino plurale dell'io, che viene percepito e messo in poesia, ad esempio, da Campos in "*Passagem das Horas*":²⁹⁵ "Eu, enfim, [...] sou um diálogo continuo"²⁹⁶ e in altri suoi componimenti. Sembra che l'eteronimo presupponga non solamente una capacità di sdoppiamento interiore per la quale l'io è intrecciato intimamente al tu, ma anche una dinamica interna caratterizzata da un dialogismo interattivo perché intersoggettivo, che fa della molteplicità dei rapporti discorsivi un punto centrale per l'Eteronomia pessoana.²⁹⁷

Le formazioni eteronimiche, perciò, si aggregano attorno alla parola, quasi vi si concentrano perché, in quanto entità linguistiche, la loro esistenza dipende da un legame necessariamente vitale con il loro creatore che concede loro di esprimersi a pieno poeticamente, in prosa e colloquialmente, adottando vari registri a livello comunicativo: chi più neoclassico nella forma e nello stile, altri apparentemente privi di profondità concettuale o non abbastanza studiati, altri ancora li si sente lanciare grida e suoni onomatopeici udibili anche a distanze siderali.²⁹⁸ La relazione io/tu o io/altro è presente anche negli altri eteronimi che, come l'autore che li plasma, sono soggetti esposti alla molteplicità che caratterizza la divisione del soggetto moderno. Proprio la scissione della soggettività di Pessoa rende possibile l'apertura di spazi interstiziali interni alla

²⁹⁵ Cfr. D.V. Maior, *Fernando Pessoa: heteronímia e dialogismo*, cit. pp. 175-178. Esempi di sdoppiamenti alteronimici, che mettono in luce le interazioni dialogiche che coinvolgono la relazione io/tu, sono presenti non solo in Campos, ma anche in Caieiro e in Reis.

²⁹⁶ Cfr. F. Pessoa, *Un'affollata solitudine*, cit. p. 537. Io infine sono un dialogo continuo.

²⁹⁷ Cfr. D.V. Maior, *Fernando Pessoa: heteronímia e dialogismo*, cit. p. 174.

²⁹⁸ Mi riferisco, seguendo l'ordine di nominazione qui riportato, a Reis, Caieiro e Campos.

dimensione dialogica, nei quali si inseriscono io poetici che incarnano posizioni discorsive attraverso le interazioni che stringono con gli altri eteronimi.

Eteronimia e polifonia

Il fenomeno dell'eteronimia è intimamente legato non soltanto all'alteronomia e al dialogismo, ma anche alla polifonia. Elaborata da Bachtin e declinata all'interno dello studio compiuto su Dostoevskij, è estremamente importante per comprendere come sia strutturato il suo romanzo e i suoi personaggi, come sono, a quali prospettive aderiscono e soprattutto l'interazione dialogica che intessono con l'altro da sé. Ci sono due questioni cruciali che occorre evidenziare prima di addentrarsi entro il discorso sulla polifonia: la prima è che la coscienza dell'autore è assolutamente irriducibile rispetto a quella che potrebbero assumere gli eroi che sono estranei ad essa e alle sue posizioni ideologiche; la seconda è che il mondo fittizio creato *ad hoc* dall'autore non è da collocare su un piano inferiore o subalterno, perché in gioco c'è la configurazione di un universo autonomo, che ha la pretesa di imporsi indipendentemente dall'autore a cui deve comunque un debito, forse mai del tutto inestinguibile. Si potrebbe dire che, pur essendo questo universo sussunto entro il discorso dell'autore che ne modella l'esistenza, conferendogli un orizzonte di significato, nonostante ciò, intende essere libero totalmente dai condizionamenti eterogenei che potrebbero provenire dal suo creatore il quale ne risulterebbe allora estromesso. Qualora, infatti, volesse unire sé stesso ai propri personaggi con l'intento di coincidere a pieno, proiettando sé nei propri eroi, il romanzo polifonico diventerebbe monologico.

Conseguentemente, il primato non sarebbe più da assegnarsi alla molteplicità delle voci, ma all'unicità della voce di un singolo personaggio, che azzererebbe i possibili contributi derivanti dalle prospettive degli altri eroi. L'annichilamento delle altre posizioni discorsive annulla il confronto e, perciò, il dialogismo che, per Bachtin, permette un rapporto genuino con l'alterità riconosciuta come tale nella sua interezza. Nei racconti e, in modo particolare, nei romanzi di Dostoevskij, si assiste all'allargamento della coscienza dell'autore che si realizza per sottrazione. Infatti, le varie voci del romanzo polifonico trovano tutte casa indiscriminatamente e godendo di

pieni diritti, nessuna esclusa perché, pur in disaccordo con le posizioni messe in scena dagli attori principali, l'autore non interviene in prima persona per attaccare ogni singolo punto di vista che non condivide.

Trasferendo il discorso sulla polifonia a quello sulla galassia poetica pessoana, è possibile riflettere sul processo di creazione artistica che porta alla produzione dei singoli eteronimi. All'interno della coscienza di Pessoa, si strutturano intenzionalmente altre coscienze, più o meno sviluppate, a seconda del materiale vitale e spirituale concesso da lui ad ognuna di queste. Quello che è certo è che questa sorta di ramificazioni coscienziali sono sempre in qualche modo legate da un filo che tiene insieme autore ed eroe e che mai è spezzabile una volta per tutte. Posti come funzioni di un sistema, meglio identificabili forse come personaggi dotati di uguale libertà e autonomia nel *drama in gente*, gli eteronimi, creati essotopicamente da Pessoa, incarnano differenti io pessoani collocati orizzontalmente sullo stesso livello, come accade d'altronde per gli eroi di Dostoevskij. Ma, mentre il russo immette i suoi personaggi entro il circuito comunicativo oltre che narrativo del romanzo, il portoghese li inserisce entro la propria vita effettiva mediante il fenomeno dell'Eteronimia. Questo non significa assolutamente che Pessoa medesimo sia in qualche modo annullato, solamente è da concepirsi come un soggetto composto, che ripone nei propri eteronimi tendenze poetiche che si nutrono del rapporto che intrattengono tra loro, ma non solo. Il foglio di carta, dove esprimere i propri pensieri, riflessioni o anche paure, gioie, angosce, diventa l'abitazione privilegiata per le loro voci, che possono comunicare dialogicamente senza temere di venire assorbiti passivamente da un unico punto di vista sintetico. Dunque, si potrebbe asserire che anche Pessoa, come Dostoevskij, rigetti la visione monologica per aderire al dialogismo nella forma di un rapporto diretto tra i propri eteronimi, che sono parti dell'articolazione complessiva unitaria interna alla propria galassia poetica. È a partire dalla delimitazione delle loro posizioni differenti che è possibile sottolineare la funzione estetica del dialogismo, che prevede che ogni eteronimo sia portatore di una configurazione estetico-letteraria peculiare. La varietà delle loro poetiche è la cifra assolutamente originale di un processo artistico le cui fila sono estremamente fitte e difficilmente districabili.

Ad ogni modo, queste potrebbero essere rappresentabili come delle note che compongono uno spartito, che simbolicamente indicherebbe la coscienza unica e

unitaria, eppure scopertamente plurale, di Pessoa. Ognuna di loro ha un proprio suono, che non può e non deve essere eseguito in malo modo, perché potrebbe rovinare clamorosamente l'intera sinfonia. Lo spazio concessole deve essere determinato con cura per porre in comunicazione le note le une con le altre, generando un effetto finale presumibilmente armonioso. Le poetiche degli eteronimi rispettano a pieno questa articolazione particolare nella quale il dialogismo a più voci è contrassegnato dalle relazioni che strutturano i loro universi poetici. Si potrebbe utilizzare la metafora della matrioska per meglio comprendere ciò che avviene all'interno della soggettività scissa di Pessoa. Con questa immagine, si vuole mostrare l'estrema frammentazione interna non solo interna al poeta portoghese ma anche alle proprie creazioni funzionali, a loro volta disgregate. Gli eteronimi possiedono contenuti conoscitivi, più o meno profondi, a seconda della loro esperienza di vita, se hanno fatto scuole di un certo tipo o meno o se hanno avuto la fortuna di nascere in una famiglia dabbene. Certamente, questi sono, in gran parte, responsabili della rielaborazione critica, nonché concettuale delle differenti prospettive poetiche degli altri con cui entrano in relazione. L'eccezione sarebbe data, in realtà, da Caeiro, il loro Maestro, che, pur non avendo condotto una vita all'insegna dello studio, è a detta di tutti il più onorato e stimato. Sin dal momento in cui è sorto ha avuto un seguito davvero considerevole. Sembra quasi che la sua venuta porti in grembo esistenze già pronte a schiudersi e ad assicurare un itinerario poetico che verrà attraversato da loro. La voce di Caeiro, quindi, funge da *starter* nominato a dare il via all'intreccio di relazioni dialogiche che porteranno ognuno di loro a formarsi una certa idea di cosa sia il Sensazionismo e di interpretarlo alla luce delle relazioni delle molteplici coordinate poetiche che li coinvolgono in prima persona.

Gli io poetici pessoani rappresentano nel fenomeno dell'Eteronimia, analogamente alle voci dei personaggi di Dostoevskij, sfere di senso in grado di esprimere più o meno compiutamente modi di vedere e cogliere il mondo. Entro i confini di questo orizzonte, emerge una sorta di poetica polifonica, dalle più voci, tutte interne alla soggettività pessoana, che si manifestano nel momento in cui il loro autore si ritrae dalla scena, esiliandosi intenzionalmente, per conferire loro dall'esterno gli elementi vitali – Bachtin direbbe trasgredienti – che li costituiscono da cima a fondo. Tuttavia, per quanto sembra che siano frutto del solo processo creativo del portoghese, le voci delle loro coscienze che risuonano nei loro componimenti sono a stretto contatto

l'una con l'altra tanto che si impegnano, come si è osservato, a dibattere e partecipare dialogicamente ai confronti che li vedono protagonisti. Quindi, discorso eteronimico e polifonia sono connessi a tal punto che la presenza di più voci sta alla base del processo dialogico grazie a cui Pessoa individua negli orizzonti poetici plurimi i loro effettivi autori tali che sono suscettibili di essere distinti e potersi distinguere tra loro in io e tu, a partire da cui si potrebbero sviluppare relazioni interattive pluridiscorsive.

Nella dimensione dell'Eteronimia, le categorie bachtiniane dell'alteronomia, del dialogismo e della polifonia²⁹⁹ potrebbero essere concepiti come i fondamenti estetico-letterari che sostengono sulle proprie spalle l'intera configurazione complessiva della poetica pessoana. La pratica dell'Eteronimia non è indirizzata a giungere ad una posizione poetica univoca in grado di assimilare sinteticamente tutte le altre elaborate dagli altri eteronimi. In questo senso, non si può parlare correttamente di una sola parola, ma di più parole poetiche, che costituiscono il quadro polifonico complessivo entro cui le molteplici coscienze si muovono dinamicamente e intrecciano la loro voce con quelle degli altri. Il loro scopo non è far valere con la forza la propria voce, ma semplicemente parlare a tu per tu con l'altro che gli si fa incontro nella lettura, sia esso un altro eteronimo o un lettore reale. Il concetto di verità non dipende, quindi, essenzialmente dall'unità della coscienza che dischiude la propria poetica singolare, ma esige una pluralità di coscienze che, nel caso di Pessoa, fungono da scheletro per l'intelaiatura del tessuto eteronimico complessivo.³⁰⁰ Tuttavia, se si volesse davvero rintracciare all'interno della prospettiva qui abbozzata una verità in rapporto all'Eteronimia, si potrebbe sostenere che questa risieda nella differenza che ogni configurazione particolare traccia sia poeticamente sia discorsivamente. Le singolarità delle poetiche degli eteronimi è la peculiarità che demarca i rispettivi limiti poetici nei quali le loro voci non possono uscire dal coro o fare invasioni di campo, perché altrimenti si potrebbe veder cadere il castello di carte costruito al millimetro. Ma, dal momento che queste vivono nel movimento dinamico della scrittura nonché della lettura, i parametri gerarchici della prospettiva monologica, che guidano solitamente l'autore nell'atto estetico in rapporto alle sue specifiche creazioni artistiche, sono

²⁹⁹ Queste categorie sono intrecciate profondamente con la Teoria del Soggetto, la Teoria del Linguaggio e la Teoria Letteraria che Bachtin elabora e approfondisce nel corso degli anni nei suoi molteplici studi che coinvolgono da vicino le discipline legate al campo delle scienze umane.

³⁰⁰ Cfr. D.V. Maior, *Fernando Pessoa: heteronímia e dialogismo*, cit. p. 243.

scardinati e ripensati in altri termini. Infatti, nella polifonia di stampo bachtiniano, la relazione che l'autore stringe con i propri eroi non è mai totalitaria e onnisciente, perché allora i ruoli di entrambe le parti verrebbero investiti da delle funzioni analoghe a quelle che si attribuiscono da un lato al dominatore (l'autore), e dall'altro ai dominati (gli eroi).³⁰¹

Come il romanzo di matrice dostoevskiana, l'Eteronimia permette la concentrazione di più voci diverse accogliendole tutte allo stesso modo e sullo stesso piano, nonostante non siano disposte a condensarsi in un'unica voce monologica. Tuttavia, tramite il procedimento bachtiniano dell'essotopia, Pessoa concede ai propri eteronimi di muoversi, parlare, rispettare le opinioni altrui e riconoscere l'alterità liberamente entro lo spazio finzionale, abitando e, al contempo, vivendo dell'inchiostro delle loro poesie. Nel luogo della scrittura nel quale sono introiettati, non sono relegati, come apparentemente potrebbe sembrare, ma trovano la loro dimensione privilegiata assicurata dallo sdoppiamento del soggetto poetico pessoano in più io poetici. Attingendo le loro esistenze dalla parola poetica, che esprime discorsivamente il loro punto di vista prospettico sul mondo, questi cercano di sfruttarne al massimo le sue potenzialità, forse per evadere dalla finzione entro cui sono collocati, come ne *Il Marinaio* e/o per proiettarsi indefinitamente al di là di sé stessi, oltre la scrittura, oltre il luogo dove sembrava fossero stati concepiti.

³⁰¹ Cfr. *ivi*, p. 244.

CAPITOLO IV

AL FONDO DELLA POESIA

La verità della poesia

Pessoa fa parte di quella costellazione di poeti che nel Novecento hanno saputo riflettere sul linguaggio da dentro il linguaggio, costringendo la filosofia a pensare nelle forme della poesia. L'arte (poetica ma non solo) ha assunto un'impronta peculiare all'interno dei differenti contesti storico culturale nei quali la propria configurazione muta a seconda delle condizioni materiali e spirituali di una determinata comunità. Tradizionalmente, il campo artistico³⁰² era stato a lungo dominato dall'alto sia da un canone composto da norme stilistiche e metriche sia da ragioni squisitamente politiche. Oltretutto, la libertà artistica del poeta dipendeva strettamente dai gusti del mecenate a cui doveva rendere grazie tributandogli opere in suo onore; lo stesso valeva nelle corti medievali in cui si doveva assolutamente rispettare nonché lodare il proprio signore senza cadere nell'adulazione. Per molti secoli la poesia è stata ritenuta un pericolo contro il quale si sarebbero dovute prendere delle precauzioni, che in certi casi rendevano necessari degli interventi decisivi, talvolta attuati dallo stato, per limitarne il fascino e l'efficacia che avrebbero potuto sviare uomini insigni. Per questo motivo, la sua potenza ammaliante è stata quasi sempre tenuta sotto sorveglianza da logiche di potere che miravano al consenso. In questo senso, si potrebbe dire che questa sia diventata sempre più uno strumento di dominio e propaganda che non avrebbe dovuto pretendere di rendersi autonoma rispetto alle altre attività controllate direttamente dallo stato. La relazione tra la poesia e il potere si presenterebbe per certi aspetti compromessa sin dall'inizio della comparsa dell'arte, perché considerata uno strumento

³⁰² Cfr. P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, tr. it. di A. Boschetti e E. Bottaro, Milano, Il Saggiatore, 2022. Uno degli studi più importanti di Bourdieu è da individuare nell'analisi della nozione di "campo" dal punto di vista culturale e letterario che si situa temporalmente nel pieno Ottocento francese. Certamente, poi, nel corso degli anni successivi, c'è stata una ripresa della sua concettualità a partire dai suoi allievi come L. J. D. Wacquant e Christophe Charle.

estremamente utile ai fini dell'accrescimento del potere. Sia ne *La Repubblica* sia nel *Fedro*, quando Platone avvertì che la *πόλις* di Atene sarebbe entrata in crisi riconobbe le manchevolezze ontologiche della parola poetica nonché la minaccia concreta di fuorviare gli uomini, perfino quelli considerati più equilibrati. La conclusione è nota, perché il filosofo all'interno de *La Repubblica* decise addirittura di bandirla ed esiliarla al di fuori dell'ordinamento statale ideale, il più lontano possibile, senza alcuna possibilità di riaccoglierla. Il modo di rappresentare gli dèi, infatti, non era in linea con i dettami della sana educazione impartita direttamente dalle istituzioni. In epoca augustea, si consolidò l'idea che l'arte dovesse educare e impartire al lettore degli insegnamenti morali. Il tentativo più alto e celebrato anche nei secoli successivi fu l'*Ars Poetica* di Orazio secondo cui il fine dell'arte sarebbe quello di promuovere una visione didattica e moralistica tra i cui esempi è possibile contare due opere fondamentali della tradizione letteraria italiana, la *Commedia* di Dante e il *Canzoniere* di Petrarca.

Ad ogni modo, è soltanto nel Rinascimento che procedono i primi ma decisivi passi in direzione dell'autonomia dell'arte, che si discosterà sempre più dalle catene della morale per concentrarsi invece sul piacere dei lettori. Il Settecento e l'Ottocento furono centrali non solo per l'affrancamento dell'arte dalla morale e dalla religione, ma anche per il riconoscimento della sfera estetica grazie ai contributi concettuali apportati da Edmund Burke e Immanuel Kant. Nella *Kritik der Urteilskraft* (*Critica del Giudizio*, 1790), infatti, l'intento del filosofo fu di trattare filosoficamente delle nozioni, tra cui quelle più importanti del bello e del sublime, in virtù dell'autonomia dell'estetica, che cominciò ad affermarsi come disciplina indipendente dotata di una propria concettualità. Nel corso dell'Ottocento, l'arte acquistò diverse caratterizzazioni a partire dalle *Vorlesungen über die Ästhetik* (*Estetica*, 1835) di Hegel, una raccolta di appunti tratti dalle lezioni di estetica tenute all'università di Heidelberg. In questo testo viene teorizzato il ruolo che l'arte, nei suoi tre momenti, arte simbolica, arte classica e arte romantica, dovrebbe svolgere all'interno del sistema hegeliano come tappa essenziale dello sviluppo dello spirito assoluto verso la verità. In questo senso, la sua morte non dovrebbe essere interpretata come la fine definitiva di ogni possibile manifestazione artistica, ma come parte integrante dell'articolazione sistemica, che però non riuscirebbe a pervenire al grado di verità assoluta.

Negli anni successivi, a partire dalla metà dell'Ottocento, l'arte venne coinvolta sempre più in scopi politici o propagandistici, riscoprendo uno dei tratti che l'aveva caratterizzata più o meno dichiaratamente anche nei secoli precedenti, cioè il suo stretto legame col potere. A questa concezione di arte venne contrapposta la dottrina dell'*art pour l'art*, che deve la sua nascita ad un movimento di reazione che consistette nel rifiuto di quell'arte ritenuta collusa per i fini materiali a cui aspirerebbe. L'indipendenza della corrente dell'*art pour l'art* nel campo artistico-letterario (francese) venne raggiunta grazie al conflitto. Per Bourdieu quest'ultimo è il motore che ha dato avvio ad una riconfigurazione dell'assetto del campo letterario in direzione di una negoziazione dell'egemonia culturale che, per lungo tempo, era rimasta nelle mani dello stato. Gli spazi di manovra per sovvertire il paradigma di partenza furono pressoché minimi, ma lasciarono comunque alcune possibilità che diversi esponenti sfruttarono appieno. Scrittori come Théophile Gautier, Baudelaire, Flaubert, Mallarmé e Proust si impegnarono davvero molto per favorire l'emancipazione dell'arte da quegli strumenti di dominio dello stato che ne avevano compromesso la bontà degli scopi. Il fine al quale vollero aspirare fu il riconoscimento autentico dell'autonomia del bello. L'arte naturalistica, di significato sociale e di impegno ideologico, scalzò solo temporaneamente l'altra, ritagliandosi però una parte considerevole del campo artistico la cui egemonia era diventata motivo di scontri e lotte interne. L'affermazione di Nietzsche, Dio è morto, entrò a tal punto nell'immaginario di questi autori che attribuirono non più alla religione, ma solamente all'arte lo scopo ultimo di mettere in salvo "il senso dell'esperienza umana, altrimenti destinata all'insignificanza e all'odio".³⁰³ In seguito all'estetismo di fine Ottocento e inizio Novecento di Oscar Wilde e Gabriele D'Annunzio, si assistette all'avvento di diversi movimenti avanguardistici attenti a de-regolarizzare le norme metriche e stilistiche, come già avevano fatto i romantici, ma in maniera molto diversa, con l'intento di rinnovare la tradizione letteraria. Durante gli anni del Modernismo, la filosofia fu sicuramente molto attiva e attenta a tematiche di cui ancora oggi non si esita a studiare le origini e gli sviluppi successivi in differenti campi del sapere. Una di queste in particolare riguarda il linguaggio, affrontato da autori come Ludwig Wittgenstein e Martin Heidegger con approcci e metodi assai lontani tra loro. Mentre il primo preferì adottare dei

³⁰³ S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, cit. p. 15.

procedimenti analitici all'interno delle proprie riflessioni sul linguaggio che porteranno all'elaborazione del *Tractatus logico-philosophicus* nel 1921,³⁰⁴ il secondo affrontò la questione inserendola in un problema più ampio. Già in *Sein und Zeit (Essere e tempo, 1927)*³⁰⁵ infatti, il linguaggio fu declinato all'interno della tesi principale secondo cui, nella storia della metafisica occidentale, i filosofi hanno pensato l'Essere e, nell'attuare questa operazione, l'hanno obliato perdendone il senso. Nominando l'Essere, infatti, non solo lo avrebbero dimenticato, ma anche protetto oscurandone l'essenza. Heidegger avverte la necessità di rompere questo incantesimo, pena lo smarrimento dell'Essere, per tornare a riproporre la domanda fondamentale della metafisica, "piena di disperazione",³⁰⁶ formulata in origine da Leibniz e ripresa poi anche da Schelling: "perché in generale c'è qualcosa? Perché non è il nulla?".³⁰⁷ Per affrontare proficuamente la questione dell'Essere, occorre riconoscere che, se i filosofi hanno mancato il proprio bersaglio, è forse perché sia la postura intellettuale sia il modo di porre la domanda erano inadeguati. Andare oltre la tradizione metafisica significa ripercorrere anzitutto il cammino del pensiero a ritroso lungo i secoli. Le sue cristallizzazioni, espresse attraverso dottrine e atteggiamenti epistemici, hanno lasciato spazio a determinate correnti i cui echi si percepiscono anche nelle teorie filosofiche successive. Heidegger considerava Platone e Aristotele, colpevoli di aver voluto definire l'Essere attraverso categorie ontologiche inadeguate rispetto all'universalità irriducibile la cui essenza rimarrebbe impossibile da oggettivare. Dopo aver respinto sia il platonismo sia l'aristotelismo *tout court*, si avvicinò a quei filosofi che sono fuori dall'orbita di loro influenza, ossia i presocratici. Il loro pensiero è considerato puro, incontaminato, perché ciò che ricercano è il senso ultimo dell'Essere e non come debba o dovrebbe essere articolato, sezionandolo intellettualmente come si farebbe con le parti di un corpo morto.

Sia Eraclito sia Parmenide, insieme ad altri pensatori come Anassimandro, sono tenuti in debita considerazione per il fatto che le loro concezioni filosofiche non avrebbero potuto rimanere invischiare nelle maglie concettuali-denotative della

³⁰⁴ Cfr. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tr. it. di A.G. Conte, Torino, Einaudi, 2009.

³⁰⁵ Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, tr. it. di P. Chiodi, Milano, Loganesi, 2005.

³⁰⁶ Cfr. F. Schelling, *Filosofia della rivelazione*, tr. it. di A. Bausola, Bologna, Zanichelli, 1972, p. 103.

³⁰⁷ Cfr. *ibidem*. A proposito della formulazione e dello sviluppo della domanda fondamentale, cruciale per la storia della metafisica, che offre l'autore di *Essere e tempo*, cfr. M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, tr. it. di G. Masi, Milano, Mursia, 1990.

metafisica. Traendo insegnamento da questi, mentre da Eraclito eredita la concezione per cui “Logos significa razão, vida, movimento, significa tempo”,³⁰⁸ da Parmenide invece l’idea della poesia come il luogo predestinato della filosofia in quanto “o poeta è grande vegente do ser como o filósofo radical”.³⁰⁹

Si potrebbe asserire che la temporalità allora sarebbe *λόγος* nonché una delle componenti della struttura ontologica dell’esser-ci, la cui apertura, una volta gettato nel mondo, gli consente di essere l’unico ente privilegiato rispetto agli altri enti mondani a poter porre la domanda radicale sul senso dell’Essere. Questo dipende dal fatto che sia il solo ente in grado di avanzare questa pretesa. Per farlo correttamente deve individuare quelle caratteristiche fondanti il proprio essere, concessa dal -ci del proprio esser-ci, che contiene quell’apertura al senso, pronta a dispiegarsi per stabilire un rapporto proficuo con l’Essere medesimo. La chiave mediante cui si potrebbe accedere al senso dell’Essere deve tener conto in via preliminare del metodo fenomenologico, ereditato dal maestro Edmund Husserl, benché teorizzato nonché applicato in modo del tutto originale da Heidegger. L’Essere, infatti, non è da rappresentarsi o intendersi come un concetto o una cosa, perché, nel momento in cui lo si volesse determinare, identificandolo con un qualsivoglia oggetto, lo si oblierebbe del tutto. Per quanto la metafisica classica lo abbia da sempre inteso come il concetto più universale, indefinibile ed evidente, per cui si perderebbe tempo a discuterlo, Heidegger rifiuta tutte queste posture aprioristiche e figlie di una ingenua *petitio principii*. Basarsi sull’esistenza nonché sulle strutture ontologiche intrinseche all’essere umano è la strada prediletta che gli ha permesso di penetrare l’essenza dell’Essere, a partire dallo studio ravvicinato dell’esser-ci. Oltre alla temporalità si contano le modalità dell’essere-nel-mondo e dell’essere-con-gli-altri, che costituiscono l’esistenza dell’esser-ci in virtù della rete di relazioni all’interno delle quali è collocato. Già tre anni prima di *Sein und Zeit* Heidegger aveva concentrato la propria attenzione sulla questione della stretta relazione tra tempo ed esistenza il cui apporto è stato decisivo per gli sviluppi successivi, che prevedono la radicalizzazione di un problema accennato e su cui a breve ci si soffermerà, ovvero il linguaggio. C’è da dire che questo legame è stato frutto di una serie di riflessioni che furono raccolte in un breve ma interessante saggio, intitolato *Der*

³⁰⁸ L.M. Hühne, C. Berardinelli, O.A. Pegoraro, *O poetar poetante*, Uapê, Rio de Janeiro, 1994, p. 21. Logos significa ragione, vita, movimento, significa tempo. (trad. mia)

³⁰⁹ *Ivi*, p. 22. Il poeta è il grande veggente dell’essere come il filosofo radicale. (trad. mia)

Begriff der Zeit (Il concetto di tempo, 1924).³¹⁰ In alcuni passi di questo testo ci si richiama esplicitamente a Sant'Agostino a cui si ispira anche Bergson, per ricondurre il tempo alla dimensione dell'interiorità dell'io, al suo sentirsi autentico. Volerne fare una determinazione centrale nel progetto della sua "analitica dell'esistenza" dell'esserci spinge Heidegger a ripartire dalla teoria del tempo, già elaborata nelle *Confessioni* da Agostino, per declinarla all'interno della propria prospettiva. L'intento non va nella direzione di una ripresa passiva della concezione agostiniana del tempo che, per essere percepito autenticamente, deve essere vissuto al di là e al di fuori delle possibili rappresentazioni del passato, presente e futuro. Queste configurazioni dipendono dal modo con cui l'uomo percepisce e sente il tempo interiormente, a partire dalla propria coscienza. Questa visione peculiare del tempo, la cui storicità è vissuta in prima persona dall'esserci, è da mettere in relazione col rapporto che lo lega all'essenza dell'Essere. A questo punto sembrerebbe opportuno anzitutto chiarire che cosa si intenda per verità a cui si allaccerà successivamente il linguaggio, due tematiche che in realtà di riveleranno assai affini, soprattutto in seguito alla svolta (*Kehre*) degli anni Trenta, avvertibile poi anche nella *Über den Humanismus (Lettera sull' "umanismo"*, 1947).³¹¹

La riflessione sull'Essere a partire dall'esser-ci non viene abbandonata. Ciò che cambia è il versante da cui Heidegger guarda alla medesima questione. Non si tratta di raggiungere la verità attraverso procedimenti logico-analitici, adottando un approccio che potrebbe essere riassunto dall'espressione latina *adaequatio rei et intellectus*, utilizzata per la prima volta in questa forma da Tommaso d'Aquino e ripresa poi anche dalle filosofie razionaliste successive. La verità consisterebbe, dunque, nella corrispondenza attraverso l'accordo tra la realtà e la sua rappresentazione concettuale. Ovviamente, Heidegger era contrario a questa impostazione, perché riteneva che la verità non potesse essere rinchiusa o comunque dipendente da costruzioni logico-concettuali. In altri termini, volerla concettualizzare equivarrebbe dunque a negare il suo stesso accadere, non permetterle di manifestarsi compiutamente e, di conseguenza, perderla una volta per tutte, qualora si persista in questo intento. Il cambio di passo avviene, avverte il filosofo, qualora si sia disposti ad affrontare la questione in modo differente, rinunciando a quelle teorie della conoscenza che prevedono che si possa giungere alla verità grazie alla rappresentazione o alla comparazione tra ciò che accade

³¹⁰ Cfr. M. Heidegger, *Il concetto di tempo*, tr. it. di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1998.

³¹¹ Cfr. Id., *Lettera sull' "umanismo"*, tr. it. di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1995.

nella realtà e i concetti adeguati a priori al darsi stesso dei fenomeni. La nozione di verità è resa nella parola greca *ἀλήθεια* che indica la rivelazione, il disvelamento, la manifestazione del senso dell'esser-ci e dell'essere, che è possibile solamente quando si intenda nella maniera adeguata le modalità costituenti l'Essere dell'esserci nonché la sua essenza.

Nella seconda parte della sua evoluzione filosofica, la maturazione del suo pensiero porta la riflessione della verità a legarsi a quella del linguaggio, prestando attenzione non più alle modalità d'essere dell'esserci, ma al rapporto del tutto originale che si instaura tra la filosofia e la poesia. La poesia, dunque, costringerebbe la filosofia ad un esercizio teoretico non indifferente, il cui sforzo conduce il pensiero a riflettere sulla condizione originaria a partire da cui si dà il linguaggio. La sua estrinsecazione è strettamente intrecciata al rapporto combinato tra il significante (espressione) e il significato (concetto), benché sia impossibile chiarire definitivamente la disputa su quale dei due sia anteriore all'altro. C'è da dire che Heidegger non fu il primo a studiare il linguaggio, ma molto probabilmente si ispirò agli studi del linguista Ferdinand de Saussure, che nel *Cours de linguistique générale* (*Corso di linguistica generale*, 1916)³¹² elaborò una teoria caratterizzata perlopiù da una serie di dicotomie e opposizioni binarie: langage – langue; langue – parole; langue – istituzioni sociali; significante – significato; arbitrarietà verticale – arbitrarietà orizzontale; rapporti sintagmatici – rapporti associativi; sincronia – diacronia. Ovviamente, le nozioni che applica al proprio oggetto di studio rispondono a criteri di ordine scientifico che studiano in modo tecnico il linguaggio ritagliandolo in più parti per selezionare quelle di maggior rilievo. Saussure, infatti, riflette sulle particolari funzioni fondamentali che il linguaggio possiede nella sua complessità; mentre, Heidegger intende porre la questione su cosa sia il linguaggio in varie opere, come *Holzwege* (*Sentieri interrotti*, 1950), *Unterwegs zur Sprache* (*In cammino verso il linguaggio*, 1959), *Approche de Hölderlin* (*La poesia di Hölderlin*, 1962).³¹³

Rispetto alle scienze del tutto legittime che individuano i propri oggetti a partire da un particolare ambito circoscritto nel quale operare con determinati metodi per

³¹² Cfr. F.D. Saussure, *Corso di linguistica generale*, tr. it. di T. De Mauro, Roma-Bari, Laterza, 2022.

³¹³ Non si intende proporre un'analisi puntuale di tutti i saggi che compongono i singoli libri, ma ripercorrere i momenti più interessanti per avere una visione, almeno parzialmente d'insieme, sul rapporto tra poesia e filosofia, tenendo conto dell'immensa bibliografia delle opere di Heidegger nonché quella critica realizzata da diversi studiosi ed esperti.

studiare alcune loro caratteristiche specifiche, alla filosofia spetta l'arduo compito di interrogare l'essenza, il *quid* mirando alla sua universalità. Questo è il motivo per cui Heidegger non si sofferma sulle discipline, contenenti a loro volta altri sottogruppi, che intendono stare a ridosso del linguaggio. D'altro canto, queste non hanno affatto la pretesa di varcare una soglia oltre la quale perderebbero il loro oggetto d'analisi senza cui non potrebbero operare. La ripresa di alcuni dei più importanti autori della tradizione letteraria tedesca è finalizzata a riflettere filosoficamente sulla natura di un pensiero che intende farsi carico dell'enorme problematicità dell'essenza del linguaggio. Per questo motivo, Heidegger, nei suoi saggi, prende spunto da varie poesie scritte da Friedrich Hölderlin, Georg Trakl, Stefan George, Conrad Ferdinand Meyer, Rainer Maria Rilke, a partire dalle quali elabora le proprie considerazioni. Il saggio *Wozu Dichter (A che poeti?)* è estremamente esemplificativo perché comincia con una domanda riguardante l'utilità dei poeti nel tempo della miseria: ««...e a che poeti in tempo indigente?»».³¹⁴ Non a caso questa frase riproduce un verso dell'elegia di Hölderlin *Brod und Wein (Pane e vino)*, posta appositamente in apertura all'inizio del testo. Questa vorrebbe esprimere una condizione di doppia infedeltà in cui da un lato gli dèi hanno abbandonato gli uomini e dall'altro gli uomini hanno fatto esattamente altrettanto. La condizione che contraddistingue questa fase particolare è il "tempo della notte del mondo"³¹⁵ o "di privazione",³¹⁶ in cui ogni possibile orientamento fisico e spirituale è andato perduto, senza più segni né simboli, che potrebbero far presagire un possibile ritorno degli dèi al trono ormai lasciato vacante. Forse, allora, ci si potrebbe chiedere se il tempo della miseria, vissuto appieno dai poeti, sia il tempo in cui la metafisica non riesce più a proteggere l'Essere, obliandolo. L'indigenza di questo tempo, in realtà, potrebbe essere colta come il momento della reazione, nel quale i poeti trovano la propria funzione privilegiata pur essendo degni dell'inutilità a loro accordata dagli uomini. Nel corso delle epoche passate, come si è notato, il poeta ricopriva un ruolo sociale o comunque gli era riservato un particolare *status*, perché talvolta sedeva a fianco dei detentori del potere. A seconda della sua bravura o delle lodi che elargiva ai signori nei suoi encomi o nelle dediche nelle sue opere, acquisiva una posizione

³¹⁴ M. Heidegger, *A che poeti?* in Id., *Sentieri interrotti*, a cura di V. Cicero, Milano, Bompiani, 2022, p. 625.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ Id., *Hölderlin e l'essenza della poesia* in Id., *La poesia di Hölderlin e l'essenza della poesia*, tr. it. di L. Amoroso, Milano, Adelphi, 2017, p. 57.

rilevante a tal punto che in certe situazioni gli era concesso di esprimersi liberamente come avveniva nelle conversazioni di corte. A titolo di esempi, si potrebbe chiamare in causa sia Lucio Anneo Seneca che Publio Virgilio Marone, i cui pareri erano ascoltati e tenuti in debita considerazione dagli imperatori.

Ad ogni modo, nel periodo di indigenza, indicato da Hölderlin e ripreso da Heidegger, i poeti non rendono più lodi, omaggi o servigi, smettendo di essere cantori del re, di tiranni, di regimi. In questo senso, la fine di ogni celebrazione segna l'inizio del distacco da una determinata cultura che forse, almeno inizialmente, era stata accettata acriticamente *tout court*. Si potrebbe dire che nel momento in cui ai poeti si apra la possibilità di celebrare qualcosa di più alto, allora cadano più in basso, perché non adempiono più ad una qualsivoglia funzione politica e sociale riconosciuta e condivisa. Quando opere di ispirazione e contenuto religioso, politico o sociale, non affasciano più i poeti, il loro conseguente declino è annunciato in quanto viene meno il ruolo a loro accordato e tradizionalmente istituzionalizzato. Ma questa caduta non è da considerare banalmente come la fine di ogni possibile dire dal momento che tiene in grembo paradossalmente l'origine di ogni Dire. Sembra che i poeti non siano nemmeno destinati a ricoprire la falsa copia della funzione sociale o politica che gli altri loro colleghi del passato avevano cercato di svolgere più o meno adeguatamente. Allo stesso modo dei poeti, collocati tra le insenature o gli interstizi del tessuto sociale, privati di tutto fuorché della parola, anche gli dèi assenti, irreperibili, si rifugiano esiliandosi in luoghi che forse potrebbero accoglierli per rinsavirli. Questa situazione ricorda molto da vicino un breve testo di Heinrich Heine, intitolato *Die Götter im exil (Gli dèi in esilio, 1853)*,³¹⁷ in cui gli uomini nella modernità si ostinano a non riconoscere la presenza degli dèi nel mondo, ritagliando al divino un posto del tutto marginale rispetto ai valori religiosi che pretenderebbero di incarnare.

Rispetto agli dèi, i poeti sembrano adottare il loro bene più prezioso, ovvero la parola, non per chiudersi ad un silenzio solipsistico, ma per esporsi senza riserve al pericolo della propria possibile fine. In altre parole, i poeti iniziano a cantare oltre ogni contenuto accidentale, senza appoggi o appigli ai quali aggrapparsi. La poesia, dunque, si presenta spoglia, denudata perché le vesti che la avvolgevano sono cadute una dopo l'altra. Le Muse, insieme agli dèi, l'hanno lasciata sola e inerme, quasi indifesa,

³¹⁷ Cfr. H. Heine, *Gli dèi in esilio*, Milano, Adelphi, 2000.

sofferente per le mancanze a cui s'accorge di non poter porre rimedio se non mettendosi in gioco interamente. In questo senso, una volta abbandonata a sé stessa, l'unica tutela della poesia sulla quale può contare è paradossalmente sulla mancanza di tutele a cui può richiamarsi e da cui proviene la legittimità del proprio dire. La pretesa del dirsi della parola passa attraverso l'etimologia proposta da Pessoa del termine *in-tueor*, cioè «l'assenza di protezione», nel senso di una esposizione senza riserve». ³¹⁸ La radicalità della modalità in cui la parola si esporrebbe, rischiando di dissolversi nel nulla, richiama l'emergenza della poesia, indicata da Celan in *Der Meridian (Il meridiano, 1960)* nel grido «Viva il Re!» ³¹⁹ del personaggio di Lucile verso la fine del dramma büchneriano *Dantons Tod (La morte di Danton, 1835)*. ³²⁰ L'urlo lanciato dopo aver visto il cadavere del marito non risponde ad alcuna previsione o calcolo basati su principi razionali, ma va oltre esponendosi al rischio di essere accusata e condannata alla pubblica esecuzione come il suo amatissimo Danton. L'apparente antieconomicità e insensatezza della sua esclamazione potrebbe essere letta come uno degli esempi più eclatanti in cui la poesia si consegnerebbe al proprio vuoto, riconoscendolo solo a posteriori come lo spazio legittimo nel quale abitare attivamente. Alla base di questo esito non c'è un qualsivoglia accordo preliminare o comunque preventivo che decida a priori la creazione di uno spazio già assegnato in principio alla poesia. Il suo accadere fa in modo che si apra tra le pieghe del tempo un vero presente la cui autenticità consista nella rinuncia effettiva a tutte quelle possibili rappresentazioni che l'uomo produce non per vivere, ma per continuare a fingere di vivere. È quello che viene osservato da Rilke non solo nelle *Duineser Elegien (Elegie Duinesi, 1923)* ³²¹ ma anche nelle *Briefe an einen jungen Dichter (Lettere a un giovane poeta, 1929)* ³²² e in *Notizen Zur Melodie Der Dinge (Appunti sulla melodia delle cose, 1955)*, ³²³ denunciando le convenzioni sociali, «disposte come rifugi comuni, come cinture di salvataggio», che mascherano quel velo di falsità calato nei rapporti che l'uomo quotidianamente intrattiene nella realtà sia con il mondo che con gli altri. L'uomo, dunque, vivrebbe la sua vita assorbito dalle maschere dei travestimenti delle proprie rappresentazioni che crea affidandosi alle

³¹⁸ Cfr. *La necessità dell'altro. Scritti in onore di Adone Brandalise*, a cura di A. Cocco e M. Ghilardi, Milano, Mimesis, p. 196.

³¹⁹ G. Büchner, *La morte di Danton*, in Id., *Teatro*, tr. it. di G. Dolfini, Milano, Adelphi, 1986, p. 86.

³²⁰ Cfr. P. Celan, *Il meridiano*, in Id., *La verità della poesia*, cit. pp. 3-22.

³²¹ Cfr. R.M. Rilke, *Elegie duinesi*, tr. it. di F. Rella, Milano, Rizzoli, 1994.

³²² Cfr. Id., *Lettere a un giovane poeta*, tr. it. L. Traverso, Milano, Adelphi, 2014.

³²³ Cfr. Id., *Appunti sulla melodia delle cose*, tr. it. di S.M. Carmignani, Firenze, Passigli, 2020.

piacevolezze degli inganni a cui cede ingenuamente, come descrisse magistralmente Paul Valéry nella prefazione alle *Lettres persanes* (*Lettere persiane*, 1721) di Montesquieu.³²⁴ In questa direzione procede anche Rilke che decise di adoperare in prestito l'immagine barocca del palco della vita in cui due attori fingono anche quando si dicono convinti di non fingere assolutamente. Intenti ad andare l'uno incontro all'altro, in realtà si mancherebbero a vicenda continuamente perché, credendo di vedere avvicinarsi l'altro, non riuscirebbero mai effettivamente ad abbracciarsi. L'esito è certamente drammatico in quanto nessuno riesce ad uscire mai definitivamente dai costrutti convenzionali abituali costituiti in un determinato contesto sociale e culturale. Il rischio che si potrebbe avvertire sarebbe quello di veder imporsi – anche inconsciamente, senza farci caso, talvolta senza una partecipazione effettiva razionale e sentimentale del corpo sociale, che possa ribellarsi apertamente o quanto meno protestare contro la performatività di modelli di pensiero sentiti avversi – rappresentazioni fuorvianti che intaccherebbero la modalità grazie a cui si relazionerebbe col mondo nella totalità delle istituzioni e strutture statuali-sociali e, prima ancora, col linguaggio entro cui si avvertirebbero, forse primariamente, i rapporti di forza interni alla/e società.

Il pensiero, dunque, si è avvicinato come non mai, almeno rispetto alle epoche passate, alla poesia per filosofare oltre che sul tempo, anche sul linguaggio. Per quanto si possa credere che la filosofia e la poesia siano due discipline differenti, sono pur sempre affini. Il terreno su cui si radicano rimane quello del linguaggio. Allo stesso modo delle radici di due alberi distinti, ma vicini, tendono ad intrecciarsi le une con le altre, confondendosi a tal punto che si potrebbe addirittura pensare che si appartengano vicendevolmente. Riflettere sull'essenza del linguaggio attraverso la poesia diventa un compito ineludibile e non procrastinabile affinché sia consentito all'ermeneutica filosofica di accedere ad uno dei possibili significati dell'esistenza per mobilitare energie inedite al fine da soddisfare delle esigenze di un attraversamento, mai effettivamente concluso, perché sempre da reiterare con strumenti concettuali nuovi, anche inediti, senza adagiarsi sugli allori della certezza della loro economicità conveniente, una volta scoperta la loro specifica applicabilità ad ambiti relativamente circoscritti.

³²⁴ Cfr. P. Valéry, *Prefazione alle "Lettere persiane"* in Id., *Valéry. Opere scelte*, tr. it. di M.T. Giaveri, A. Lavieri, M. Scotti, P. Sodo, A. Tatone, Mondadori, Milano, 2014, pp. 965-975.

In *La poesia di Hölderlin*,³²⁵ i cinque detti-guida, collocati all'inizio del saggio *Hölderlin e l'essenza della poesia*, rappresenterebbero i punti cardinali indispensabili per una trattazione esauriente della tematica dell'essenza del linguaggio in rapporto a quella della poesia. Il primo indica il "poetare" come "«l'occupazione più innocente di tutte»", come se l'attività del poeta fosse un gioco, una sorta di *divertissement*, grazie a cui inventa il proprio mondo ricolmo di immagini e a cui rimane strenuamente avvinghiato perché assorto dalle creazioni della sua fervida immaginazione. In questo senso, il poetare è non solo innocuo, ma anche inefficace perché "non ha niente dell'azione che interviene direttamente sul reale e lo trasforma"³²⁶ ed è intrecciato ad un bene che però soltanto apparentemente è il meno pericoloso, ovverosia il linguaggio. "Per questo è dato all'uomo il più pericoloso di tutti i beni, il linguaggio affinché testimoni ciò che egli è...",³²⁷ così il secondo *detto-guida*, in evidente opposizione con quanto asserito in precedenza. Heidegger prosegue soffermandosi su una serie di termini per evidenziare il nesso che intercorre tra l'uomo, il linguaggio e l'Essere. L'uomo è "colui che deve testimoniare ciò che egli è"³²⁸ la cui testimonianza rende noto l'esserci che egli stesso è. La radice dell'Essere dell'esserci è ciò che rende l'esserci costitutivamente caratterizzato dalla temporalità a cui è strettamente legato il linguaggio. La sua pericolosità non deriva tanto dagli effetti che potrebbero scaturire da un uso scorretto dei termini adoperati nelle discussioni a fini comunicativi, quanto dalle possibilità di perdere l'intima essenza dell'esserci, ovvero l'Essere. Si sottolineerebbe così una distinzione di fondo che prevedrebbe da un lato l'idea che il linguaggio sia uno strumento comunicativo efficace per intendersi e dall'altro che sia ciò che concede "la possibilità di stare in mezzo all'apertura dell'ente".³²⁹

Queste possibilità di pensare il linguaggio aprono ad uno scarto che segnerebbe una cesura tra due modi diversi di comprenderlo, ma non estranei tra loro, perché il secondo sarebbe la *conditio sine qua non* dalla quale deriva il primo. Si potrebbe dire che il bene più alto, perché originario, sarebbe da concedere al linguaggio la cui essenza risiede nell'accadere dell'evento (*Ereignis*) dell'Essere che lascia che gli enti siano così come sono. Il linguaggio è, dunque, ciò che dischiude il mondo e, dunque, la storia.

³²⁵ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, tr. it. di L. Amoroso, Milano, Adelphi, 1988.

³²⁶ *Ivi*, p. 43.

³²⁷ *Ivi*, p. 44.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ *Ivi*, p. 46.

L'essere temporale dell'esserci è una delle modalità proprie dell'esserci donata dal linguaggio al di là del quale non sarebbe possibile andare, nemmeno con l'immaginazione. Ogni tentativo dell'uomo di esporsi oltre il linguaggio per rinvenirne l'essenza sarebbe destinato al fallimento perché implicherebbe tradire la propria patria d'appartenenza. Sostituendo il termine linguaggio a Dio nella celebre frase di Sant'Agostino, si potrebbe asserire non che "Tu autem eras interior intimo meo et superior summo meo",³³⁰ ma che il linguaggio è più intimo a me di me stesso. Si potrebbe dire che il difficile per l'uomo non sia soltanto riconoscere di abitare il linguaggio, ma anche e soprattutto come abitarlo. Volerlo definire da una posizione posta al di fuori del suo perimetro significherebbe rinunciare volontariamente a ciò di cui non può fare a meno, pena l'impossibilità di parlare, che non si riduce al silenzio, ma all'annullamento delle condizioni di ogni dire. A questo punto, non sarebbe scorretto sostenere che l'uomo è attraversato dal linguaggio così come dal tempo, due facce della stessa medaglia, la cui rilevanza viene espressa nel terzo-detto: "«Molto ha esperito l'uomo. / Molti celesti ha nominato / da quando siamo un colloquio / e possiamo ascoltarci l'un l'altro»".³³¹ Heidegger vorrebbe riflettere sull'essere dell'uomo in relazione a ciò che di essenziale ha il linguaggio, ovverosia il colloquio (*Gespräch*). Quest'ultimo è strettamente intrecciato alla dimensione temporale da cui dipende la storicità dell'uomo che abita il linguaggio. La loro reciproca coappartenenza, che gli assicura un punto d'appoggio stabile nel tempo, si configura in determinazioni salde come "l'essere *un* colloquio e l'essere storicamente".³³² Queste due condizioni originarie gli permettono di poter esperire e nominare gli dei grazie al linguaggio che gli è stato donato nel momento in cui è stato gettato nel mondo. L'apertura dell'essere degli enti nel mondo e, dunque, il "farsi parola del mondo"³³³ avviene a partire dall'evento della parola (poetica) che rende grazie agli dei rispondendo al loro richiamo. L'ascolto e il parlare compongono la forma del colloquio anche se la precedenza è assegnata al primo mediante cui si erge la risposta a partire dalla quale il poeta possa testimoniare il compito che gli è stato affidato. La parola, allora, assumerebbe su di sé il destino dell'Essere dell'esserci la cui essenza risiede nel colloquio che egli stesso è. La

³³⁰ Agostino, *Le confessioni*, tr. it. di C. Carena, Torino, Einaudi, p. 77. E tu eri più dentro in me della mia parte più interna e più alto della mia parte più alta.

³³¹ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit. p. 41.

³³² *Ivi*, p. 48.

³³³ *Ibidem*.

costituzione del proprio esserci sarebbe composta strutturalmente da questo fondamento a cui è connesso il quarto detto: “«Ma ciò che resta, lo istituiscono i poeti»”,³³⁴ che è l’ultimo verso della poesia di Hölderlin *Andenken (Rammemorazione)*. L’istituzione di ciò che è stabile, ma che è pur sempre esposto al rischio di dissolversi, ovvero la verità dell’Essere, dovrebbe essere salvaguardato dai poeti che recepiscono, una volta ascoltata la voce degli dei, la parola alla quale sono votati assicurando grazie alla loro mediazione l’essere degli enti. In questo senso, “la parola è istituzione in parola (*worhaft*) dell’essere”³³⁵ tramite una sorta di “libera donazione”³³⁶ concessa dai poeti agli enti affinché risplendano chiari nella purezza della luce che li avvolge.

L’arte poetica è concepita come messa-in-opera della verità,³³⁷ la cui peculiarità consiste nell’essere storica dandosi attraverso l’inascosità dell’Essere che concede agli enti di apparire per ciò che sono. Non che questa modalità di manifestazione dell’Essere debba essere letta come un’espropriazione o un rapimento occulti dell’essenza degli enti, ma come un dono grazie all’evento dell’Essere principiato dall’accadere della verità della poesia. In altri termini, si potrebbe sostenere che “*l’arte è un divenire e un accadere della verità*”³³⁸ che accoglie l’apertura inscritta nell’Essere degli enti. Una volta custodita la loro essenza, la poesia dunque lascerebbe che questi rilucano e risuonino manifestandosi nella verità che li avvolge. Un’immagine emblematica della messa-in-opera della verità è espressa da qualcosa di apparentemente banale qualora si ponga attenzione al solo carattere di cosalità che potrebbe riguardare qualsiasi altro ente mondano. Heidegger indica come luogo dove si manifesterebbe l’essenza della verità dell’arte un quadro del pittore olandese Vincent Van Gogh,³³⁹ più volte ripreso nel corso del Novecento da pensatori come Jacques Derrida e Jacques Lacan. Nel saggio *L’origine dell’opera d’arte*, il filosofo traccia un solco tra ciò che è esistente caratterizzato dal suo essere cosa tra le cose e la verità che sprigiona “nell’inascosità l’essente nella sua interezza”.³⁴⁰ Le scarpe contadine ritratte da Van Gogh farebbero così trasparire la messa-in-opera della verità legata all’opera creata a cui spetta il

³³⁴ *Ivi*, p. 41.

³³⁵ *Ivi*, p. 50.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ Id., *L’origine dell’opera d’arte* in Id., *Sentieri interrotti*, tr. it. di V. Cicero, Milano, Bompiani, 2022, p. 145.

³³⁸ *Ivi*, p. 137.

³³⁹ Cfr. *ivi*, 99.

³⁴⁰ *Ibidem*.

compito essenziare l'essere di un essente.³⁴¹ Heidegger ha fatto notare che questo paio di scarpe dipinto dal pittore con estrema cura apre ad un orizzonte di senso in cui “l'opera d'arte ci ha fatto sapere che cosa lo strumento-scarpa è in verità”³⁴² consentendo al suo fruitore di immergersi appieno nell'esistenza contadina. Verità, qui, indica *ἀλήθεια* il cui movimento consiste nel dispiegamento dell'inascosità dell'essente degli enti la cui apertura inaugurale viene serbata e accolta nel suo manifestarsi. Il primato della verità dell'Essere non è da attribuirsi solamente ad un certo tipo di arte, cioè a quella pittorica, a scapito della poesia. A conferma di questa osservazione si potrebbe evidenziare l'interesse che il filosofo assegna, dopo essersi soffermato sul quadro di Van Gogh, ad alcuni versi del componimento *La fontana romana* di Conrad Ferdinand Meyer. Sulla scia della riflessione sul rapporto tra arte poetica e verità, nell'ultimo detto viene asserito che “«Pieno di merito, ma poeticamente abita / l'uomo su questa terra»”,³⁴³ indicando proprio nella poesia il tratto per eccellenza più riconoscitivo del fondamento dell'Essere dell'uomo. Heidegger crede che, per accedere alla sua essenza, si debba attraversare il linguaggio. Per indagare l'essenza della poesia, occorre dunque rintracciare anche quella del linguaggio, entrambe consacrate dal canto celebrativo del poeta, che abita una zona di *frammento* tra gli dèi e la voce del popolo. A lui è riconosciuta la missione, nella veste di interprete, di illuminare le saghe o il Dire originario (*die Sagen*) che è la traccia lasciata dagli dèi fuggiti, inconoscibile al popolo perché intraducibile. Spetta al poeta ripercorrere le coordinate indispensabili al ritrovamento dell'essenza del linguaggio al cui fondo pulsa l'essenza della poesia, ospitata nelle sue regioni più interne, forse alla soglia della verità.

Il bisogno di riaprire o risollevarle questioni, che sembravano già essere state trattate a fondo, accompagnerà Heidegger per molto tempo. La domanda “che cos'è il linguaggio?” si ripresenta con insistenza nel corso degli anni, probabilmente perché ogni possibile discorso sul linguaggio è in realtà inesaudibile. La risposta che propone sembrerebbe talmente banale che potrebbe essere fraintesa se non si ponesse una certa attenzione: “il linguaggio è il linguaggio”.³⁴⁴ A prima vista, si potrebbe pensare ingenuamente di essere di fronte ad una tautologia che non spiegherebbe alcunché. Ma,

³⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 103-105.

³⁴² *Ivi*, p. 51.

³⁴³ *Ivi*, p. 41.

³⁴⁴ Id., *In cammino verso il Linguaggio*, tr. it. di A. Caracciolo, Milano, Mursia, 2018, p. 29.

ad un'analisi più acuta, ci si rende conto che non è affatto così. Heidegger intende andare al cuore del linguaggio, che è la dimora, la casa dell'Essere³⁴⁵ la cui essenza più pura risiede nel Dire originario, depositario della verità della poesia. L'invito, che quest'ultima consegna nelle mani della filosofia, è espresso dal Dire che significa "mostrare: far apparire, dischiudere illuminando-celando, nel senso di: porgere ciò che chiamiamo mondo. Questo porgere il mondo, che è insieme un illuminare e celare o velare, è la vivente essenza del dire".³⁴⁶ In questo senso, la parola poetica non è altro che la rivelazione della verità, ovverosia il dispiegamento del senso dell'Essere che fa apparire gli enti in quanto enti. Mediante il proprio dono, questa affida all'essere degli enti il compito di darsi nella pienezza e purezza illuminati dalla radura luminosa dell'Essere. L'ascolto della poesia è ciò che permette che il "Degno di essere pensato intrinseco al poetico"³⁴⁷ accada nella sua verità lasciando essere "l'essente nel suo è".³⁴⁸ L'evento (*Ereignis*) dell'essenza del linguaggio consiste nell'apertura del senso della verità che si sprigiona una volta accordato che la sua manifestazione tocca storicamente il tempo colto nelle sue gradazioni, del passato, presente, futuro. In altri termini, l'evento del linguaggio risiede nel suo avvenire autentico inserito nella dimensione temporale all'interno della quale l'essere degli enti emerge rilucendo di sé.

"Il poeta ha capito che solo la parola fa sì che una cosa appaia, e sia pertanto presente, come quella cosa che è"³⁴⁹ in un tempo che, però, l'uomo deve riconoscere come parte del proprio essere, qualora davvero voglia accedere al segreto di ciò che sta a fondo del linguaggio: "Nessuna cosa è (sia) là dove la parola manca".³⁵⁰ Questa frase, che ricalca l'ultimo verso della poesia *Das Wort (La parola)* di George, rivela come il potere nominativo sia una caratteristica fondamentale della parola che consente il rischiaramento dell'essenza di qualunque cosa che sia. Per certi versi, nel saggio *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio*, Heidegger sottolinea questa peculiarità della parola ricorda molto l'espressione giapponese *Koto ba*.³⁵¹ Mentre il termine *ba* indica le foglie o, più specialmente, i petali; *koto* significa "ciò che si manifesta con la pienezza

³⁴⁵ *Ivi*, p. 221.

³⁴⁶ *Ivi*, p. 157.

³⁴⁷ *Ivi*, p. 186.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ *Ivi*, p. 134.

³⁵⁰ *Ivi*, p. 129.

³⁵¹ Cfr. *ivi*, pp.116-119. Dagli ultimi decenni del Novecento è emerso un interesse davvero vivo e significativo nel campo dell'estetica per quanto riguarda il rapporto tra Martin Heidegger e la filosofia giapponese.

del suo incanto, di volta in volta unico, nell'attimo irripetibile"³⁵² a cui è legato strettamente l'*iki*, traducibile con "grazia",³⁵³ o ancora meglio con "χάρις".³⁵⁴ Se si volesse esplicitare il senso di *iki*, allora si potrebbe dire che esprime "il soffio della quiete che luminosamente rapisce"³⁵⁵ il cui rapimento indica un "trascinare appunto nella quiete",³⁵⁶ dove gli enti sarebbero chiamati a manifestarsi nella verità della luce che rischiarava il loro essere. I significati dei termini giapponesi messi in luce, nota Heidegger, sono affini a quelli appartenenti al suo universo filosofico al cui interno stava prendendo sempre più consistenza il discorso sul linguaggio. Una delle sue possibili traduzioni potrebbe essere: "petali che fioriscono da *Koto*",³⁵⁷ molto più preferibile rispetto ad altre come "*Sprache, γλῶσσα, lingua, lingue e language*",³⁵⁸ perché si avvicina alla nozione di Dire originario, ovverosia "quel che ha da esser detto".³⁵⁹ In questo termine si registra l'affinità che è possibile osservare tra *sagen* e *zeigen*, il cui significato risiede nel "lasciar apparire, lasciar risplendere [...] nella forma dell'accennare".³⁶⁰ Alla radice del linguaggio risiede la sua indefinibilità che non permette a chiunque di aver la pretesa o la certezza di identificare e quindi determinare la sua essenza mediante qualsivoglia concetto. Così facendo, infatti, si rischierebbe di perdere la sua essenza, fissandola in termini proposizionali e delimitandola in una stringa di parole sempre insufficienti ad esprimerla. Se fosse in qualche modo possibile assecondare il bisogno di definire ciò che sta al fondo del linguaggio, si ricadrebbe nell'errore che Heidegger ha ravvisato all'interno della tradizione metafisica occidentale consistente nell'oggettivazione dell'Essere in una cosa o in un concetto, inquadrato entro particolari griglie di significato.

Il pericolo sarebbe di trattarlo alla stregua di un oggetto scontando la presunzione o l'ignoranza di non riconoscere l'impraticabilità a volerlo determinare, perché sempre trascendente ogni possibile definizione. Heidegger, però, evidenzia comunque la possibilità di alluderlo, facendo riferimento a dei termini appartenenti a dei componimenti poetici che indicano il luogo della poesia nonché la sua essenza.

³⁵² *Ivi*, p. 117.

³⁵³ *Ivi*, p. 116.

³⁵⁴ *Ivi*, p. 117.

³⁵⁵ *Ivi*, p. 116.

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ *Ivi*, p. 118.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ *Ivi*, p. 119.

“Indicare il luogo”³⁶¹ è la traduzione del termine tedesco *Erörterung* che possiede un ulteriore significato, cioè “osservare il luogo”.³⁶² In origine il termine *Ort* (luogo) indicava la punta della lancia nella quale convergono tutte le sue parti. A partire dal significato primigenio di questa etimologia, Heidegger chiarisce come l’*Ort* sia quel punto estremo che “riunisce, trae a sé, custodisce ciò che a sé ha tratto”,³⁶³ al di là del quale non sarebbe possibile spingersi ulteriormente. Il luogo del poema che abita nella regione del linguaggio è da situarsi forse nel suo cuore o almeno alla soglia di ciò che gli è più intimo, ossia l’essenza del Dire originario che consiste nella parola. La parola nomina, indica l’Essere lasciando che la luce della radura illuminata faccia essere gli enti per quello che veramente sono. Alludere all’Essere mediante la parola non significa cadere nell’equivoco di volerlo identificare con un concetto o più che non potrebbero contenere ciò che è la condizione preliminare dal darsi del linguaggio. In altri termini, questa operazione sarebbe fallimentare in quanto farebbe di una faccia del prisma la sola e l’unica grazie alla quale l’Essere possa essere definito più o meno compiutamente. Così facendo, però, ancor prima che l’Essere, si perderebbero i versanti che consentirebbero di poter cogliere proficuamente le sue molteplici altre sfaccettature grazie a cui è possibile disporsi in atteggiamenti conoscitivi altrettanto diversi nei confronti del linguaggio. Nei suoi saggi, Heidegger utilizza termini come il Sacro, l’Aperto, l’Azzurro, il Fiume, la Sorgente, che indicano l’origine di ogni dire senza mai pretendere di racchiuderla entro parole che ne consumerebbero e dissiperebbero l’essenza.

L’allusione diventa, allora, una delle strade battute dal filosofo nei suoi sentieri nel bosco del linguaggio, dove il perimetro dell’azione del pensiero è ben delimitato tanto che cercare di costruire un ipotetico spazio al di fuori del linguaggio per rifondarlo implicherebbe rinunciare all’essenza dell’Essere dell’esserci che l’essere umano è. Da quando viene al mondo, l’uomo è strutturalmente tempo e linguaggio, due modalità fondamentali che lo costituiscono, senza le quali la sua esistenza non potrebbe darsi. Questo perché la sua apertura intrinseca alla verità dell’Essere avviene nel e col linguaggio, talvolta oscurata perché avrebbe la tendenza a fraintenderla adottando criteri conoscitivi non adeguati, la cui scorrettezza dipende il più delle volte dal voler

³⁶¹ *Ivi*, p. 45.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ *Ibidem*.

assumerlo come un oggetto fra gli oggetti. L'Essere si presenta così come un punto fermo inattingibile attorno a cui ruota la sua esistenza, dedita a salvaguardarlo come un custode o un pastore, riconoscendolo attraverso il darsi degli enti che accadono illuminati dal dispiegarsi della verità.

Campos e la ricerca della verità

Molto spesso capita di trovarsi *in medias res* in una discussione accesa e si ha già, per esperienza, la certezza o comunque il sentore che l'esito sarà purtroppo deludente, qualora i toni o le parole utilizzate siano offensivi. Pur di far valere le proprie opinioni, gli esseri umani hanno la tendenza di prendere parola ad alta voce con la pretesa di ritagliarsi una posizione privilegiata nella disputa per estromettere l'interlocutore dallo spazio comunicativo inizialmente condiviso. Si tratta di una pratica scortese e irrispettosa nei confronti dell'altro, che, messo all'angolo, vanamente cerca di intervenire per ridisegnare gli assetti dialogici delle entità linguistiche in gioco. Ma questo non accade sempre, perché il più delle volte capita che entrambi preferiscano alzare la voce più di quanto non abbia fatto l'altro, trascurando l'attenzione per gli argomenti oggettivi che potrebbero essere utili ai fini della discussione. Questa dinamica purtroppo consueta rispecchia la quotidianità nonché il modo di rappresentarla, amaramente accettata con riserve. Nonostante possa squassare l'equilibrio psicologico, soprattutto se non si fosse capaci di difendersi, non si dovrebbe rifiutare di provare ad adottare efficaci strategie che comunque dipenderanno dalle risposte successive dell'altro. Ognuno, infatti, a seconda della propria educazione e di una buona dose di amor proprio, è chiamato a re-agire, tentando di trovare soluzioni di compromesso. Queste potrebbero essere indispensabili per riappacificare le parti in causa, adoperando toni adeguati ad una conversazione tra pari, per fare in modo che si impegnino entrambe idealmente per il fine della discussione che dovrebbe reggersi aristotelicamente sulla felicità. Nel campo della letteratura, e più specificatamente nella finzione letteraria, all'interno dell'officina creativa di Pessoa si potrebbe pensare che ci sia una qualche bozza di accordo che regola il funzionamento dello spazio poetico. I personaggi che lo abitano sono disposti a riconoscere reciprocamente le identità proprie

dei singoli eteronimi e i rapporti più o meno personali che questi instaurano tra loro. Ognuno possiede un modo del tutto particolare di concepire la realtà sebbene non abbiano la tendenza a schiacciarsi vicendevolmente, imponendo agli altri una loro visione totalizzante del mondo. Nell'officina creativa dell'io pessoano, nel quale dibattono attivamente personalità letterarie di vario tipo, queste si rispettano l'un l'altra riuscendo a mantenere un comune atteggiamento di concordia, anche se qualche volta, soprattutto nelle prefazioni, non risparmiano certe osservazioni critiche sottili che però non sfociano nell'insulto o nell'aggressione verbale. Nel momento in cui una di queste parla – perché scrive – non viene bloccata o frenata dalle altre, anzi tutte lo ascoltano leggendolo, ponendo estrema attenzione a ciò che ha da dire, pur non conoscendo in certi casi la lingua d'origine.

L'elaborazione poetica e i presupposti teorici che guidano la composizione scritturale potrebbero anche rivelarsi motivo d'ispirazione: basti pensare al rapporto che gli eteronimi citati nei capitoli precedenti hanno intrattenuto con Caeiro. Pur stimandolo e ammirandolo, questi si distanziano dagli insegnamenti a loro impartiti, cercando di aprire la strada a cammini poetici alla base dei quali stanno immaginari, linguaggi e stili propri. Le pluralità prospettive dei loro differenti modi di rapportarsi alla realtà fanno tutt'uno col rapporto – mai lineare e talvolta contraddittorio – che intessono gli eteronimi con i pensieri che danno forma e sostanza al loro essere. All'interno dell'officina pessoana, molto simile all'immagine barocca del teatro, i personaggi-eteronimi sono provvisti di diversi costumi e oggetti di scena, che aspettano solamente di essere indossati, come ad esempio il monoclo e la valigia, considerati dai *fans* di Campos inseparabili da lui. Come distinguerlo, infatti, dagli altri, una volta privato dei suoi marchi di fabbrica, senza i quali forse non sarebbe nemmeno riconoscibile? Talvolta, infatti, sono gli oggetti che fanno il personaggio. Ma, ammettendo questa ipotesi, si potrebbe correre il rischio di cadere in errore, perché non si avrebbe mai la certezza assoluta di avere davanti agli occhi effettivamente l'eteronimo desiderato. Qualcun altro potrebbe indossare la maschera di Campos e fingere di interpretare il suo ruolo in scena come se fosse lui stesso a svolgere la parte, abbigliandosi in maniera analoga e vestendo i suoi panni di nascosto. Tutto questo ovviamente avverrebbe a sua insaputa, forse nei momenti in cui l'eteronimo non c'è perché è costretto a riposo a causa della stanchezza che molto spesso lo debilita costringendolo a rimanere a letto. Ovviamente sono casi

estremi, molto probabilmente fuori luogo, ma aiutano a riflettere sulla performatività delle personalità fittizie in gioco, che scrivono per vivere e, al contempo, vivono per scrivere. Pur essendo immerse in un universo finzionale, riescono a trasmettere comunque la loro visione del mondo stabilendo dei ponti di significato che, talvolta, giungono perfino alla spiaggia del cuore dei lettori,³⁶⁴ per dirla con le parole di Celan.

Non bisogna dimenticare che gli eteronimi non perdono occasione di leggere le poesie degli altri, non perché sia richiesto da una loro qualsivoglia mansione, ma per un interesse che dimostrano nei confronti delle opere altrui, anche se non ne condividono appieno i presupposti teorici. Le critiche che si rivolgono, infatti, non sono mai degli attacchi *ad hominem*, ma sono frutto della consapevolezza di idee diverse, dotate di una loro sfumatura e per questo singolari, utilizzate per comporre le loro produzioni poetiche. Certamente, entrano in gioco anche una serie di aspetti formali che costituiscono indubbiamente l'articolazione del verso, con rime e figure retoriche selezionate *ad hoc*, a seconda delle preferenze stilistiche dell'eteronimo considerato. Se si dovesse far riferimento a Campos, si dovrebbe tener conto della tendenza della sua parola poetica al verso libero e sciolto da orpelli retorici – diversamente da Reis – che non le lascerebbero la libertà di movimento desiderata. Il suo dinamismo, infatti, gli consente di essere, al contempo, uno e tutto, con sbalzi di velocità e decelerazioni improvvise che ne scandiscono il ritmo pur sempre intenso e incessante che rispecchia il disagio della sua coscienza. Come se fosse un “volano”,³⁶⁵ questa gode e soffre di ogni singola sensazione a cui vorrebbe cedere se solo fosse possibile, abbandonandosi in questo modo alla serialità delle immagini che evocano impressioni con sfumature anche drammatiche e, per certi versi, insostenibili. Ma è tutto frutto della sola immaginazione, iscritta in uno spartito infinito composto non da note, ma da figure alle quali desidera aggrapparsi tenacemente, perché forse vorrebbe evadere da una condizione esistenziale inappagante e disperata:

Ah! A selvageria desta selvageria! Merda / Pra toda a vida como a nossa, que não é
nada disto! / Eu pr'áqui engenheiro, prático à fôrça, sensível a tudo, / Pr'áqui

³⁶⁴ Cfr. P. Celan, *Allocuzione di Brema* in Id., *La verità della poesia*, cit. p. 35.

³⁶⁵ F. Pessoa. *Ode Marítima* in Id., *Un'affollata solitudine*, cit. p. 381, 395, 397, 449. Il termine “volano”, utilizzato per indicare la coscienza dell'io lirico, ricorre con frequenza, in tutto ben quattro volte, e dà il tempo al ritmo della narrazione, marcando le accelerazioni e le decelerazioni che articolano la struttura interna pulsante di *Ode Marítima*.

parado, em relação a vós, mesmo quando ando; / Mesmo quando ajo, inerte; mesmo quando me imponho débil; / Estático, quebrado, dissidente cobarde da vossa Gloria, / Da vossa grande dinâmica estridente, quente e sangrenta! / Arre! Por não poder agir d'acôrdo com o meu delírio! / Arre! Por andar sempre agarrando às saias da civilização!³⁶⁶

Non è una novità che Campos sia un eterno insoddisfatto. Già in questo passo appartenente ad uno dei suoi più importanti lavori, *Ode Marítima*, è possibile intravedere una frustrazione che si trasformerà, nel “secondo” Campos, in una malattia incurabile la cui sintomatologia, cioè il vizio del fumo, è, d’altro canto, avvertita come un rifugio sempre pronto ad accoglierlo. Una volta accesa, la sigaretta sprigiona una liberazione da tutto ciò che lo tiene incatenato ad una vita che non ha uscite d’emergenza nel palazzo della ragione se non la morte. L’aspirazione al raggiungimento di una qualsivoglia verità sarebbe frustrata perché gli strumenti messi in campo sotto forma di parola producono un’insoddisfazione continua e incolmabile. Si potrebbe pensare che le immagini evocate sarebbero da concepire come formazioni dell’immaginario poetico dell’eteronimo, che veicolerebbero un “ritorno del represso” in grado di scendere nelle profondità dell’“irrazionale, dell’antifunzionale, del brutto, del perverso ecc.”.³⁶⁷

Un’interpretazione di stampo morale potrebbe tacciare di anticonformismo questa poesia, insieme a molti altri componimenti, non solo di Campos, ma anche della compagine assunta nella già citata officina teatrale, rispetto alle convenzioni e alle norme di vita associata normalmente accettate. Ovviamente se ci si dovesse fermare ai dualismi *giusto/ingiusto, bene/male, buono/cattivo*, si potrebbe essere tentati a eliminare larga parte del patrimonio letterario occidentale o, addirittura, a condannare senza ragione di causa e perciò *a posteriori* certe creazioni culturali. Attribuire il valore letterario a partire da particolari criteri morali adottati arbitrariamente e connotati

³⁶⁶ *Ivi*, p. 419. Ah! La brutalità di questa brutalità! Merda / per ogni vita come la nostra, che non è niente di questo! / E io ingegnere, pratico per forza, sensibile a tutto, / qua immobile, rispetto a voi, anche quando mi muovo; / anche quando agisco, inerte; anche quando mi impongo, / debole; / statico, piegato, dissidente codardo della vostra Gloria, / della vostra grande dinamica stridente, calda e / sanguinosa! / Maledizione! Non poter agire secondo il mio delirio! / Maledizione! Stare sempre aggrappato alle sottane della civiltà!

³⁶⁷ Cfr. S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, in Id., *La scrittura e il mondo*, cit. p. 248. Per comprendere al meglio il fenomeno, indicato come “ritorno del represso”, delineato con cura da Francesco Orlando in diversi suoi scritti, si rimanda al capitolo 7, *Tra desiderio e represso. I casi di Girard e Orlando* in Id., *La scrittura e il mondo* (pp.229-258).

ideologicamente potrebbe appiattare il testo, rendendolo spiacevolmente bersaglio di critiche che non valuterebbero in maniera soddisfacente il contesto culturale all'interno del quale è stato partorito.³⁶⁸

Ad ogni modo, le immagini suscitate da Campos rispondono molto probabilmente a due funzioni, la prima delle quali era stata accennata nel capitolo sul fenomeno dell'Eteronimia e toccava l'aspirazione metafisica a rinvenire l'essere delle cose a partire dalle sensazioni mediante la formula espressa nei termini del "sentire in tutte le maniere"; la seconda, invece, evoca un senso di disagio vissuto internamente, forse in conseguenza dell'insoddisfazione di ciò che si è rivelato, dopo diversi tentativi, inattuabile, o più semplicemente per un desiderio di non accettazione di sé stesso. In linea di massima, tutte queste interpretazioni potrebbero essere accolte, anche perché costituirebbero il fondamento a partire dal quale è possibile parlare di un "secondo" Campos. Tutto ciò che ha compiuto in precedenza, nel primo tempo della sua vita, non è rigettato, ma riletto in una chiave originale dopo aver maturato nuove prospettive poetiche. È riuscito, infatti, nell'impresa di trasferire il proprio desiderio di essere tutto in tutti i modi possibili, proiettandosi addirittura oltre sé stesso, in un'accettazione dolorosa di non essere e poter essere che nulla. Dal panteismo di matrice whitmaniana sembrerebbe essere passato ad un nichilismo arrendevole e incapace di produrre alcunché, anche se – a dire il vero – l'esito drammatico della sua vicenda esistenziale era già avvertibile all'interno delle prime *Odi*. Nel corso della vita, trova nelle valigie dei compagni ideali che simboleggiano la sua irrefrenabile voglia di viaggiare, di sentire, di essere in un punto e in mille altri contemporaneamente oltre ogni logica formale di stampo aristotelico. Parrebbe quasi che Campos sia inseparabile dalle valigie che porta con sé a tal punto che paradossalmente sono loro ad accompagnarlo ovunque vada, seguendolo come un'ombra, sia pure negli interstizi della vita dove "grandi sono i deserti, e tutto è deserto".³⁶⁹ Nelle crepe dell'esistenza nelle quali risiede l'indicibile mistero della vita si insinuerebbe lo sguardo disincantato dell'eteronimo, che ha cercato

³⁶⁸ Non è solamente il contesto a fare l'opera d'arte. Questa posizione sarebbe altamente scorretta perché, se accolta *in toto*, l'opera dipenderebbe solo ed esclusivamente dal contesto storico-culturale nel quale è stata concepita. Forse, è possibile asserire che, per quanto un'opera sia figlia della propria epoca, alla lontana è imparentata anche con le altre all'interno delle quali non smette di parlare ed essere parlata dall'orizzonte di attesa che la interpreta nel "Grande Tempo". Se interrogata correttamente, magari adottando un atteggiamento di apertura totale attraverso l'ascolto di ciò che liberamente ha da dire, si potrebbe aderire ad una sorta di circolo ermeneutico in grado di trattenere le molteplici prospettive provenienti da differenti epoche.

³⁶⁹ F. Pessoa, *Grandes são os desertos*, in Id., *Un'affollata solitudine*, cit. p. 645.

di attraversare quelle zone d'ombra del pensiero che pochi hanno avuto il coraggio di indagare, forse per paura di essere travolti da verità scomode che avrebbero potuto mettere in ginocchio sistemi filosofici ad alta tenuta speculativa. Nella prima parte della sua produzione poetica, Campos correva valigie alla mano e monocolo sul punto di cadere ogniqualvolta cercava di toccare e superare tutto ciò che lo attorniava. Immaginandolo sul palco di un teatro, lo si vedrebbe fiero di sé, a tratti spavaldo, ricco di esperienze, anche sessuali sia con donne che con uomini, che hanno contribuito a formarne la personalità. È per questo motivo che già la sua presenza, ancor prime delle sue parole, movimenta e non poco quella che potrebbe essere considerata per certi versi una compagnia di asociali, solitari e depressi. Le opere, da cui traspaiono più o meno chiaramente i caratteri di Caeiro, Reis e Bernardo Soares, dischiudono il loro universo di senso all'interno del quale cercano di pervenire alla verità attraverso modalità differenti ognuno dall'altro. La consapevolezza che non ci sia un'unica e sola verità apre ad uno strappo, forse non più ricucibile, espresso mediante l'eterogeneità delle diverse verità perseguite dalle personalità letterarie.

Se per Heidegger la nozione di verità è intesa come senso ultimo in quanto condizione originaria del darsi degli enti, compresi gli esseri umani, legati all'Essere e, dunque, al Tempo; per Pessoa, essa è scissa già in partenza, forse irrimediabilmente, disperdendosi in molteplici frammenti attribuibili ai singoli eteronimi.³⁷⁰ Secondo Judith Balso, l'eteronimia e l'ontologia poetica sono strettamente connesse tra loro, perché ad ogni eteronimo corrisponderebbe una visione del mondo grazie alla quale poter attingere ad una verità particolare, mai valida necessariamente e uguale per tutti. In questo senso, il carattere di universalità della verità grazie alla quale pervenire al senso ultimo dell'esistenza viene meno, benché non per forza si debba concepire questo

³⁷⁰ Cfr. L.M. Hühne, *Diálogo entre Fernando Pessoa e Martin Heidegger* in Id., *O poetare pensante*, Uapê, Rio de Jane, pp. 83-105. In questo scritto, l'autrice cerca di concepire un dialogo immaginario tra due (e più) personalità letterarie, da una parte Pessoa (e la schiera dei suoi eteronimi) e dall'altra Heidegger. Storicamente non si sono mai incontrati né hanno avuto la possibilità di leggere l'uno le opere dell'altro, tuttavia è interessante notare la distanza incolmabile che separa le loro concezioni poetiche e filosofiche, in particolare sulla verità e sul linguaggio. Per quanti sforzi facciano per intrattenere un dialogo proficuo, sembra che le tesi da loro sostenute permangano tali e quali senza ulteriori avanzamenti conoscitivi, non riuscendo a trovare dei punti di contatto comuni che permetterebbero loro di sviluppare e proporre idee stimolanti. Entrambi fanno sfoggio del loro repertorio, ma rimangono perentoriamente bloccati nelle loro posizioni di partenza, pur essendo d'accordo sin dall'inizio che il terreno all'interno del quale avrà luogo la conversazione sarà obbligatoriamente quello del linguaggio. Certamente non è da leggere questo testo come un fallimento a partire dal quale si vorrebbe ribadire una qualsivoglia identità metodologica caratteristica di entrambe le discipline, ma piuttosto un tentativo curioso di far luce sulle peculiarità delle loro diverse concezioni.

esito come un fallimento. Sta di fatto che si pensa che questo apparente depotenziamento ontologico sia alla base della perdita dell'unità a partire da cui la verità si particolarizza, estrinsecandosi in visioni prospettiche non assimilabili ad alcuna concezione originaria metafisica dell'Essere e del Linguaggio che possa neutralizzarle o inglobarle a sé. C'è da dire che la varietà degli eteronimi, sottratti al silenzio ascrivibile al nulla e tratti all'esistenza, risponde ad una possibile teoria dell'immaginario poetico grazie a cui sono state consegnate loro, chiavi in mano, biografie e linguaggi dai contorni più o meno definiti. Il loro accadere, dunque, è inseparabile dalla pagina scritta nella quale avvengono, lasciando fluire l'inchiostro che percorre fino in fondo le cavità interiori del loro finto essere, disposto ad attraccare al porto dell'esistenza, senza avere documenti di riconoscimenti e la pretesa di essere accolti a gran voce nella realtà. Per quanto siano frutto di un processo creativo, che risente dei condizionamenti culturali e ideologici nonché di selezioni di tratti naturali caratteristici, gli eteronimi hanno cercato a più riprese di svincolarsi dalla dipendenza di Pessoa. Molti di loro sono per lo più sfuggibili perché, credendo di essere effettivamente *esistenti*, si oppongono a chi li considera entità *inesistenti* svalutando la portata dei loro pensieri. Eppure, attraverso le loro poesie, riescono non solo a maneggiare una serie di concetti afferenti al campo esteso dell'ontologia, ma anche a elaborare rilevanti riflessioni sull'esistenza. A partire dal loro differente quadro epistemologico, rinvenibile dai loro scritti, è possibile incamminarsi nei loro percorsi mai del tutto lineari e consequenziali, perché talvolta si ha la sensazione di imbattersi in tematiche difficilmente districabili e spesso insolubili. Ciò che emerge più o meno avvertitamente dai componimenti degli eteronimi Caeiro, Campos, Reis e dell'ortonimo Pessoa, è il desiderio più o meno riuscito di aprire delle breccie nel Tempo mediante la loro parola poetica. La meditazione sul Tempo ha affascinato Pessoa a tal punto che potrebbe essere vista come uno dei fili rossi invisibili che percorre la sua intera produzione poetica.

In *Pioggia Obliqua*, una delle sue poesie più significative, il rapporto tra l'io e il mondo è oscurato dalla potenza del sogno del porto infinito che si sovrappone all'immagine del paesaggio ignoto, ma presumibilmente conosciuto dal poeta visto che lo indica con l'aggettivo dimostrativo "questo". Il dualismo *finito/infinito* così come il *dentro/fuori* è legato intimamente alla coscienza del tempo, concetto che molto spesso scambia con lo spazio. Il sogno sotto certi aspetti sarebbe ciò che dis-vela e, al

contempo, penetra il reale mediante i simboli dando la possibilità a chi sia disposto a coglierli di riconfigurare le strutture ferme, culturalmente accettate, più per comodità che per verità, senza saper dare giustificazioni del perché un concetto si intenda in un modo rispetto ad un altro. La simbologia giocherebbe dunque un ruolo centrale all'interno del piano onirico, dove la coscienza riposa assopita mentre l'inconscio emerge freudianamente, talvolta facendo rivivere sotto forma di immagini condensanti o sostituenti uno o più traumi particolari. Se interrogate adeguatamente, però, e con una certa apertura a rinvenire i possibili fenomeni che si manifesterebbero a livello psichico per condensazione o spostamento,³⁷¹ potrebbero sarebbe utili per smascherare le resistenze che si opporrebbero nel momento in cui si cerchi di sondare le radici contenute in tali enigmi. Queste operazioni potrebbero essere indispensabili per interpretare i sogni in direzione di acquisizioni sempre pronte a essere rimesse in discussione, per incrementare la qualità delle relazioni tra l'io con sé stesso e col mondo. In Pessoa, il sogno restituisce un'immagine dell'infanzia che è rintracciabile anche in diversi eteronimi e potrebbe essere interpretabile come una figura idealizzata che condensa una forma di disagio provato in prima persona, in maniera molto simile al finale del film *Il posto delle fragole* (1957), in cui essa mitigherebbe il malessere psichico del personaggio principale Isak. Certamente, qui non interessa fare una disamina di tutte le possibili cause che potrebbero essere assunte per approfondire la natura e l'entità del trauma, ma solamente notare che forse la stessa eteronimia consiste anche (ma non esclusivamente) nel tentativo di attraversarlo per scioglierlo compiutamente e ripetutamente. La partizione che caratterizza la divisione in più personalità fittizie alternative farebbe pensare ad una sorta di terapia mediante cui Pessoa dà sfogo al represso, cioè a ciò che lui stesso faticherebbe ad accettare prima ancora che esprimere, riconducibile ad una serie di motivazioni perlopiù psicologiche.

L'immagine dell'infanzia potrebbe rivelare il bisogno del poeta di un luogo caldo, protetto e incontaminato a tal punto che il suo ricordo, in *Pioggia Obliqua*, viene rivitalizzato fino ad incarnare la verità in opposizione alla menzogna falsificante del teatro della vita. Una volta attraversata questa particolare intersezione, posta sul crinale della realtà e della finzione, alla fine del componimento non rimane che un muro bianco del cortile che potrebbe essere un'allegoria della separazione dell'interiorità del poeta e

³⁷¹ Cfr. S. Freud, *Il lavoro onirico* in Id., *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 256-454.

dell'esteriorità del mondo. Un punto di confine che segna il discrimine tra il dentro e il fuori, l'interno e l'esterno. Ma, sia da una parte che dall'altra del muro Pessoa è perduto, probabilmente perché esistere significa essere sempre esposti ad un naufragio continuo, come si pensa che sia toccato al famoso personaggio del *Marinaio*, scampato miracolosamente dall'isola nella quale era giunto e ripartito forse alla volta della sua patria d'origine, anche se non si conoscerà mai per certo la sua sorte. "Al contrario della famiglia della casa di fronte, il poeta, quando c'è festa al di là del muro, si trova sempre al di qua, e se la festa è dentro, lui ne rimane fuori".³⁷² Sotto certi aspetti, è possibile sottolineare una somiglianza tra *Pioggia Obliqua* e *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (1831) di Giacomo Leopardi, dove anche il poeta italiano come Pessoa è consapevole della sua condizione di estromesso dalla vita, dall'amore e dalla felicità.³⁷³ Questo sentimento di estraneità al mondo nonché alle convezioni sociali, che influenzano il più delle volte acriticamente l'uomo nella formazione personale, mette in luce la necessità di evadere dal tempo le cui rappresentazioni quotidiane danno solamente l'illusione di viverlo appieno.

Ridisegnare la nozione di tempo nonché il suo mistero³⁷⁴ significherebbe riconfigurarli in modo assolutamente inedito. L'eteronimo Campos desidererebbe coglierlo nei suoi attimi e momenti impossibili, esponendosi alla potenzialità inespressa del negativo fino alle soglie inesplorate del Nulla. Cercherebbe attivamente di inserirsi tra i fiordi del tempo per attraversare le sue zone d'ombra inaccessibili e indecifrabili. Poetare allora diventerebbe l'occasione per soffermarsi su un concetto problematico le cui manifestazioni paradossalmente non sono rinvenibili né registrabili in natura, cioè il non-tempo. L'idea di un tempo altro, di un tempo che non è stato, che quindi non è ora, ma che avrebbe potuto essere se solo fosse stato, è affascinante perché concettualmente indeterminata e forse indeterminabile. Questa tipologia di tempo, se così si può dire, ritagliata dal suo concetto originario di durata cronologica o successione di momenti scanditi regolarmente uno dopo l'altro, dischiuderebbe aree più nascoste e ignote in cui riposano le poesie dell'eteronimo le cui parole sono votate a ricamare attorno al Nulla.

³⁷² S. Reckert, *Fortuna e metamorfosi di un «topos» nella poesia di Pessoa* in L.S. Picchio (cur.), *Quaderni portoghesi I*, cit. p. 68.

³⁷³ Cfr. A. Tabucchi, *Pessoa, i simbolisti e Leopardi* in Id., *L'automobile, la nostalgia e l'infinito*, cit. pp. 78-101.

³⁷⁴ Cfr. F. Pessoa, *Realidade* in *Un'affollata solitudine*, cit. p. 657.

Poetando paradossalmente sulla nostalgia di qualcosa di cui sente la mancanza per il fatto di non essere stato anche se avrebbe potuto essere, come delle vite, delle realtà, delle sensazioni altre, Campos squarcia il tempo, un po' come l'artista Lucio Fontana attraverso i suoi tagli nelle tele: "Quanto fui, quanto non fui, questo io sono. / Quanto volli, quanto non volli, questo mi forma. / Quanto amai o cessai di amare è stessa nostalgia in me".³⁷⁵ Le insenature di quel tempo inespreso e inesprimibile sono ciò che hanno attirato fatalmente l'eteronimo, perché racchiudono ciò che non può essere stato dato che un evento, nella sua effettività, ha impresso nella realtà determinati ordini di possibilità e orizzonti d'attesa piuttosto che altri. Si penserebbe non a torto che, ad avvenimenti o azioni non accadute, non si potrebbe nemmeno accennare proprio perché non sono ascrivibili in un tempo collocabile entro un quadro cronologico comunemente accettato. In realtà, questa visione sarebbe concepita da Campos come altamente riduttiva, perché forse è ciò che non è stato, in quanto non ha avuto modo di realizzarsi e perciò di svilupparsi in possibilità reali concretizzandosi, che invece merita di essere ri-portato all'esistenza: "Ciò che è, è solo il mondo vero, non è noi, solo il mondo; / ciò che non è, siamo noi, e la verità è lì".³⁷⁶ Solitamente si è convinti di essere ciò che si è per le esperienze pratiche e/o conoscitive più o meno accumulate nel corso degli anni in un contesto generalmente determinato da una serie di condizioni materiali e spirituali. Il sovvertimento di questa comune convinzione promosso da Campos è espresso chiaramente nella poesia *Peccato originale*:

Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido? / Séra essa, se alguém a escrever, A verdadeira história da humanidade. [...] Sou quem falhei ser. / Somos todos quem nos supusemos. / A nossa realidade é o que não conseguimos nunca. / Que é daquela nossa verdade – o sonho à janela da infância? / Que é daquela nossa certeza – o proposito à mesa de depois?³⁷⁷

Nel quadro gnoseologico dell'eteronimo, sotto certi aspetti simile al movimento speculativo ben descritto da Schelling ne *Philosophie der Offenbarung* (*La filosofia*

³⁷⁵ Ivi, *Sim, sou eu*, p. 651.

³⁷⁶ Ivi, *Pecado original*, cit. p. 669.

³⁷⁷ Ivi, p. 669-671. Ah, chi scriverà la storia di ciò che avrebbe potuto essere? Sarebbe quella, se qualcuno la scriverà, / la vera storia dell'umanità. [...] Sono chi non riuscii a essere. / Siamo tutti chi ci supponemmo. / La nostra realtà è ciò che mai conseguimmo / Che ne è di quella nostra verità – il sogno alla finestra dell'infanzia? / Che ne è di quella nostra certezza – il proposito al tavolo del dopo?

della Rivelazione, 1841-1842), contano più le possibilità inattuare rispetto a quelle che si sono invece concretizzate poi in un particolare oggetto in sé e per sé. L'eteronimo sembra interessato all'infinito dispiegamento delle possibilità che danno luogo non ad un determinato ente dotato di una propria essenza, ma che rimangono insoddisfatte, annullandosi perché non sono passate aristotelicamente dalla potenza all'atto. Il suo interesse sembra spostarsi da ciò che è stato a ciò che avrebbe potuto essere, lasciando sullo sfondo un vuoto intorno al quale l'eteronimo ha tentato strenuamente di soggiornare per poter poetare all'altezza dell'indicibile. L'esito poetico negativo lo ha progressivamente distolto dalla sfida che si era prefisso, costringendolo ad una vita solitaria e malinconica propria di chi ha potuto vedere a fondo coi propri occhi l'abisso fino a lasciarsi penetrare concedendosi a sua volta.

L'approdo al nichilismo

In *Dattilografia*, Campos si consola di ciò che riconosce essere la sua isola felice, ovvero l'infanzia intrecciata intimamente al sogno in un binomio che lo rassicurerebbe dal perdersi nelle peregrinazioni di una realtà che non riesce ad afferrare attraverso il pensiero, forse nemmeno ricorrendo alla metafisica:

Temos todos duas vidas: / A verdadeira, que é a que sonhámos na infancia, / E que continuamos sonhando, adultos, num substrato de nevoa; / A falsa, que é a que vivemos em convivência com outros, / Que é a prática, a útil, / Aquella em que acabam por nos metter num caixão. / Na outra não ha caixões, nem mortes. / Ha só ilustrações de infancia: / Grandes livros coloridos, para ver mas não ler; / Grandes paginas de cores para recordar mais tarde. / Na outra somos nós, / Na outra vivemos; / Nesta morremos, que é o que viver quer dizer. / Neste momento, pela náusea, vivo só na outra...³⁷⁸

³⁷⁸ *Ivi*, p. 673. Abbiamo tutti due vite: / la vera, che è quella che sogniamo nell'infanzia, e che continuiamo a sognare, adulti, in un sostrato di nebbia; / la falsa, che è quella che viviamo in convivenza con gli altri, / che è la pratica, la utile / quella in cui finiscono per metterci su una bara. / Nell'altra non ci sono bare, né morte. / Solo illustrazioni d'infanzia: / grandi libri colorati, da guardare ma non leggere; grandi pagine a colori da ricordare più tardi. / Nell'altra siamo noi, / nell'altra viviamo; / in questa moriamo, che è ciò che vivere vuol dire. / In questo momento, per la nausea, vivo solo nell'altra...

Forse la vera vita è quella che espone l'uomo oltre il proprio tempo, al di là delle rappresentazioni che tende a crearsi, oltre l'oltre scavando una distanza forse incolmabile non solo tra ciò che è e che potrebbe essere, ma anche tra ciò che è stato e che non avrebbe potuto essere. La tensione alla quale Campos si concede emerge risiede nel punto di contatto invisibile che c'è tra le condizioni di possibilità dell'esistente e del non-esistente senza le quali ciò che è non potrebbe non essere e ciò che non è non potrebbe essere. L'eteronimo, forse senza accorgersene, compie un passo ulteriore rispetto al maestro Caeiro, convinto sostenitore dell'identità tra essere e pensiero, gettando le basi in direzione di una riconfigurazione della nozione di Nulla a partire dal rapporto che intrattiene con ciò che fuoriesce dal tempo. Se l'uomo fosse disposto ad attivare, con un gesto nietzchiano, una globale rivoluzione del proprio essere, allora potrebbe guardare al dualismo *infanzia/sogno* come chiavi di lettura per dipingere autenticamente la vita, spogliata dai condizionamenti sociali, ideologici e culturali che la permeano. Si tratterebbe allora di riplasmare sé stessi gettando un'ancora sull'infanzia favolosa ricordata nel sogno, all'insegna dell'innocenza e della felicità, in un tempo per antonomasia "utopico" (senza luogo). Anche se la memoria è vaga, perlopiù superficiale ma dolce, il sogno diventa occasione per sfuggire dalla nausea di un modo di vivere "al cinque per cento"³⁷⁹ e forse per sostituirsi alla realtà quotidiana.

Le anticipazioni di tematiche filosofiche esistenzialiste sarebbero dunque evidenti già all'interno del campo letterario a cui poi attingeranno, nel Novecento, pensatori come Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Albert Camus. Trascinato dalla *routine* e schiavo del *man* heideggeriano, Campos si ribella apertamente ad una società connotata ideologicamente che nutre ferme pretese di controllo ideologico e di conformismo: "Voglio esser uguale a me stesso. / Non mi castrate con idee! / Non mi mettete le camicie di forza delle norme! / Non mi fate elogiabile o intellegibile! / Non mi uccidete in vita!"³⁸⁰ La volontà di essere un uomo libero, dotato di autonomia di pensiero e in grado di elaborare delle proprie idee, talvolta anche in controcorrente con quelle degli altri, è ciò a cui sempre aspira e ha aspirato Campos, nonostante abbia perduto la più grande battaglia alla quale aveva dato anima e corpo sin dall'inizio della sua entrata in scena.

³⁷⁹ E. Montale, *Per finire* in Id., *Montale. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984, p. 520.

³⁸⁰ F. Pessoa, *Não! Só quero*, in Id., *Un'affollata solitudine*, cit. p. 643.

L'abbandono della ricerca della verità, inaugurata sin dai primi componimenti poetici all'insegna di una metafisica delle sensazioni, ha comportato la rinuncia sofferta a cogliere il senso ultimo dell'esistenza. L'approdo definitivo ad una prospettiva nichilistica in cui domineranno la disperazione e l'inquietudine apre alla fase dell'ultimo Campos a cui non rimane che lasciarsi vivere, rinviando ogni cosa paradossalmente ad un "presente assoluto",³⁸¹ la cui durata non è assimilabile ad una cronologia temporale affidabile:

Tenho que arrumar a mala a ser. / Tenho que existir a arrumar malas. / A cinza do cigarro cahe sobre a camisa de cima do monte. / Olho para o lado, verifico que estou a dormir. / Sei só que tenho que arrumar a mala, / E que os desertos são grandes e tudo é deserto, / E qualquer parábola a respeito d'isto, mas d'essa é que já me esqueci.³⁸²

Sembra quasi che la sua vita sia consegnata deliberatamente alla mera ripetizione di azioni statiche e prive di effetti che potrebbero stravolgere il suo *modus vivendi*, forse perché intende giocare passivamente col tempo fino a torcerlo dall'interno, estendendolo al di là di ogni logica ritenuta plausibile. Accedere all'essenza del tempo equivarrebbe relegarsi all'attesa la cui durata sarebbe protratta indefinitamente dall'illusione di reiterare un'azione che nella sua effettività non sarà mai uguale a quella prodotta in precedenza. Questo perché, nel caso di Campos, potrebbe prodursi un intoppo non previsto come della cenere caduta sfortunatamente sopra la prima camicia, e non sulla seconda o terza o su altri capi, mentre era intento a rifare le valigie. Anche in questa circostanza, il tempo potrebbe venire sezionato in partizioni che assegnerebbero ventagli di possibilità le cui probabilità di realizzarsi potrebbero essere alte o basse, in genere a seconda di un *set* di condizioni finite. L'eteronimo, credendo di sognare di rifare le valigie, si risveglia preoccupato e ansioso di rimettersi all'opera per riprodurre in serie azioni che si svolgono in certi attimi di tempo piuttosto che in altri, come se volesse dilatarlo in un unico fotogramma. L'associazione immaginaria del tempo

³⁸¹ *Ivi*, *Grandes são os desertos*, cit. p. 647.

³⁸² *Ibidem*. Devo rifare la valigia di essere. / Devo esistere rifacendo valigie. / La cenere della sigaretta cade sulla prima camicia della pila. / Guardo da una parte, verifico che sto dormendo. / So solo che devo rifare la valigia, / e che i deserti son grandi e tutto è deserto, e qualunque parabola rispetto a questo, ma di quella già mi dimenticai.

all'immagine del deserto è uno dei *topoi* per eccellenza della storia della letteratura mondiale e soprattutto del Novecento, utilizzato da autori come D'Annunzio nella poesia *La sabbia del tempo* (1903)³⁸³ e Dino Buzzati nel romanzo *Il deserto dei tartari* (1940).³⁸⁴ L'aspirazione a voler ripercorrere un movimento di effettualità, grazie al quale l'essere di un ente è stato attualizzato in un certo modo piuttosto che in un altro, muove Campos alla ricerca di sentieri in-interrotti, addirittura oltre Heidegger e la sua concezione di tempo. L'esigenza di attraversare dinamiche inattuate o inattuabili o non realizzate, perché non hanno avuto modo di darsi nella realtà, lo spinge a voler tracciare contorni di figure rimaste fuori dall'esistenza per restituire loro un disegno che pare più un abbozzo di linee, pur sempre precario di vita, analogo a quello che accomuna l'eteronimo a queste. Anche Campos, infatti, non è nient'altro che una finzione, impressa in una delle tele colorate dal suo creatore da cui non riesce a evadere, pur avendo avuto la meglio sul proprio ideatore in certe occasioni private, come nelle lettere strettamente personali tra Pessoa e Ofélia Queiroz.³⁸⁵ Si potrebbe pensare che l'intromissione dell'eteronimo come terzo in comodo sia stata determinata da una nevrosi e una gelosia che nutriva nei confronti di Pessoa, perché invidioso della sua *love story* con Ofélia o forse dei sentimenti che lei provava per il suo amato al quale Campos non si era mai dichiaratamente esposto.

Ad ogni modo, la relazione con Ofélia terminò, ma non quella che legava Pessoa a Campos, che si sarebbe protratta fino alla fine dei loro giorni. Entrambi multanime, termine coniato per la prima volta da D'Annunzio ne *L'innocente* (1892),³⁸⁶ cercano in modi differenti di dare vita alle loro creazioni, con il primo che plasma gli eteronimi, mentre il secondo rende giustizia a tutto ciò che avrebbe potuto essere o che sarà e che non è stato o non potrà essere. Abbandonandosi a questo flusso, Campos scopre forse la verità più difficile da ammettere a sé stesso, che probabilmente la sua vita non sia altro che mera illusione alla quale doversi arrendere fingendo di esistere, magari riproponendo le stesse azioni con incostanza e inframmezzate qua e là da espressioni di amarezza accompagnate da punti esclamativi posti alla fine di periodi perlopiù brevi. Al termine della sua *performance*, l'eteronimo, accanito fumatore e cosmopolita con

³⁸³ Cfr. G. D'Annunzio, *La sabbia del tempo* in Id. *Alcyone*, Milano, Garzanti, 2006.

³⁸⁴ Cfr. D. Buzzati, *Il deserto dei tartari*, Milano, Mondadori, 1989.

³⁸⁵ Cfr. F. Pessoa, *Lettere alla fidanzata*, tr. it. A. Tabucchi, Milano, Adelphi, 1988.

³⁸⁶ Cfr. G. D'Annunzio, *L'innocente*, Milano, Rizzoli, 2012.

appresso le sue inseparabili valigie, sotto scacco continua comunque a giocare col tempo, un po' come nel film *Il settimo sigillo* (1957) in cui il protagonista, ben conscio della sua imminente dipartita, sfida la Morte ad una partita di scacchi per allungare di pochi giorni la sua angosciosa permanenza tra i vivi.

Richiudendosi all'interno della propria stanza – simbolo forse della sua interiorità – la cui finestra non dà più all'esterno, come era quella della poesia *Tabacaria*, quasi fosse ora sbarrata da pezzi di legno immaginari, rinuncia all'intrinseca apertura al mondo che è propria dell'esistenza umana per ripiegare nel candore del ricordo di un'infanzia mitica perché mitizzata. Ma non bisogna dimenticare che di umano Campos forse ha solo il nome, anche se si avrebbe la tendenza a trattarlo, come di norma erroneamente si sarebbe tentati a fare anche con gli altri eteronimi, alla stregua di persone in carne e ossa. Da *dandy* qual era ad inizio carriera, ora lo si vede assopito, depresso e solo, dedito alla cura della propria nevrosi, con le enormi soddisfazioni che derivano dal fumare e rifare le valigie, guardando il fumo salire sul soffitto della stanza e la cenere levarsi in volo fino ad accomodarsi sui vestiti appena rimessi in ordine. Entrambe le azioni, qui descritte con un'ironia analoga a quella che aveva sfoggiato il primo Campos nei suoi primi componimenti, sono caratterizzate da un movimento iterativo che rappresenterebbe un profondo senso di inadeguatezza verso l'esistenza a cui la verità non si rivela. Forse perché non ce n'è alcuna o, se anche ci fosse, sarebbe comunque preclusa a chiunque desideri coglierla. In costante ricerca di spiegazioni a partire da domande che rimangono dolorosamente senza risposte sfociando nel silenzio, Campos sembra si abbandoni all'unica verità che forse conosce, l'assenza di verità:

Se alguma coisa foi porque é que não é? / Ser não é ser? / As flores do campo da minha infância, não as terei eternamente, / Em outra maneira de ser? / Perderei para sempre os affectos que tive, e até os affectos que pensei ter? / a algum que tenha a chave da porta de ser, que não tem porta, / E me possa abrir como razões a intelligencia do mundo?³⁸⁷

³⁸⁷F. Pessoa, *O tumulto* in Id., *Un'affollata solitudine*, cit. p. 719. Se qualche cosa è stata perché non lo è? / Essere non è essere? I fiori del campo della mia infanzia, non li avrò eternamente, sotto altro modo di essere? Perderò per sempre gli affetti che ebbi, e persino quelli che pensai d'avere? / C'è qualcuno che abbia la chiave della porta dell'essere che non ha porta, / e mi possa aprire con argomenti l'intelligenza del mondo?

Troppo semplicistica la conclusione, qui accennata tra le righe, a cui arriverebbe Caeiro che accetterebbe acriticamente e senza discussioni una visione molto simile alla filosofia presocratica, in modo particolare quella parmenidea. L'esistenza sarebbe avvolta da un velo di purezza che gli consentirebbe di leggere il reale così com'è, rinunciando però ai vantaggi (e agli svantaggi) di un sapere speculativo. D'altro canto, Campos è perplesso anche della concezione di Reis che non lo stuzzica minimamente, perché identificherebbe il destino con la verità, attribuendogli una sfumatura deterministica da cui deriverebbe che ogni avvenimento è frutto di specifiche necessità che, concretizzandosi in dinamiche situazionali, hanno dato luogo ad uno specifico evento invece che ad un altro. Ma ciò che rimane fuori dal tempo e quindi dalla storia, cioè l'inessenziale per antonomasia, dal momento che concentra in sé ordini di possibilità scartati e inutili, assume una certa consistenza se posto in relazione con la poesia. Una volta alimentata dall'indicibile, questa può finalmente esporsi al rischio della propria fine, mettendo in gioco le stesse possibilità del suo darsi, poetando sulle condizioni metapoetiche che hanno concorso per la sua realizzazione. La scelta di determinati termini avverrebbe mediante una selezione di determinati significati espressi attraverso la scrittura segnica che viene incisa dal poeta. L'accadere delle parole scartate e la loro attuabilità non vengono mai respinti, ma solamente rimandata nel processo creativo potenzialmente infinito che le preserverebbe dal Nulla a cui sono per loro stessa natura esposte. Se questa impostazione poetologica da un lato soddisfa le richieste di senso avanzate non solo da Campos, ma anche da autori come Hölderlin e Celan, dall'altro comporterebbe l'apertura di un movimento di scrittura infinita affidata a quei posteri che sapranno poetare all'altezza dell'indicibile. È questo il luogo paradossalmente utopico nel quale la poesia esala da un silenzio che attende, senza stringere previ accordi preliminari, di farsi parola, che non sarà concepita come apertura della verità, ma semmai luogo per antonomasia della sua irriducibile problematizzazione.

Poetare attorno al vuoto significherebbe allora voler imprimere alle immagini, dipendenti dalla selezione di determinati termini, possibilità inedite. In questo senso, la parola contiene enormi potenzialità espressive che sono garanti dell'effettivo atto di nascita di un qualsivoglia componimento poetico, una volta che le sue figure sono disposte ad entrare in rapporto e combinarsi vicendevolmente tra loro. Non che questo

sia sinonimo di una buona riuscita perché, nell'avventurarsi tra le trame del linguaggio, si ha sempre il rischio in aggirabile di imbattersi in veri e propri nodi difficilmente districabili, come se fossero segni tangibili di un'irriducibilità intrinseca che appartiene all'uomo e alla sua esistenza. I tentativi realizzati in forma poetica da Campos, ma soprattutto da Celan, per esprimere questa irriducibilità avrebbero la pretesa di andare oltre il campo del linguaggio, pur essendo consapevoli della paradossalità di questa prospettiva metalinguistica. Entrambi avvertono l'esigenza di porsi sempre al di là di ciò che i lettori potrebbero o meno comprendere, perché non è indispensabile che il contenuto sia accettabile da un qualsivoglia orizzonte d'attesa presupposto. Anzi, forse è solamente esponendosi al rischio di non essere capiti da nessuno che è possibile essere compresi da tutti, come se la poesia non sia attratta dal parlare direttamente alla maggioranza indistinta del pubblico, ma a chi sia in grado di pensare l'inessenziale.

Ad ogni modo, la volontà di permanere in un tempo immobile, ma sicuro e avvolgente, apre all'impossibilità di tutte le possibilità inesprese nelle quali s'inabissa la parola poetica di Campos, desiderosa di nutrirsi con frenesia attraverso azioni scandite ripetutamente giocando a tu per tu col non-tempo. L'oblio di tutte queste possibilità e delle possibilità, derivanti a loro volta dall'impossibilità delle loro possibilità, avrebbe generato in lui una stanchezza, destinata a diventare progressivamente uno dei sintomi più palpabili di una malattia de-generativa incurabile. A questo punto la scrittura sembra solo apparentemente che non sia più una terapia, ma un'attestazione di morte imminente, forse per l'aggravarsi di un male di vivere che l'avrebbe accompagnato fino al giorno della sua dipartita. A Campos, dunque, sarebbe data l'opportunità di poetare al di qua della soglia, in un luogo spoglio, sempre ad un passo dalla sua fine, dentro la linea che traccia il confine tra ciò che è e non è. Frammezzo al vuoto del Nulla a cui sarebbe vincolato, l'eteronimo sarebbe come chi già sa che tutto potrebbe finire in un battito di ciglia senza preavviso. Una volta che la sua coscienza s'è concessa paradossalmente al sonno dell'insonnia, la mente rimane intrappolata in uno stato nel quale il bianco e il nero, il sì e il no, sono indistinguibili. Accortosi di questo scivolamento in un baratro apparentemente senza vicoli, Campos vorrebbe gettarsi in esso anche se non ha lo stesso coraggio che guiderà l'Empedocle di Hölderlin nel suo dramma *Der Tod des Empedokles (La morte di Empedocle, 1846)*³⁸⁸ a

³⁸⁸ Cfr. F. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, tr. it. di E. Pocar, Milano, Garzanti, 2005.

scegliere la morte. Parrebbe, invece, che una delle sue urgenti preoccupazioni, sia di dissolversi nel nulla o risvegliarsi nei panni di altri *totalmente* diversi da sé di tutti quelli che molto probabilmente non sono mai stati o non saranno mai, privi dei crucci che lo opprimono instancabilmente:

O somno que desce sobre mim. / O somno mental que desce physicamente sobre mim, / O somno universale que desce individualmente sobre mim – / Esse somno / Parecerá aos outros o somno de dormir, / O somno da vontade de dormire, / O somno de ser somno. / Mas é mais, mais de dentro, mais de cima: / É o somno da somma de todas as desilusões, / É o somno da synthese de todas as desesperanças, / É o somno de haver mundo commigo lá dentro / Sem que eu houvesse contribuido em nada para isso. / O somno que desce sobre mim / É comtudo como todos os somnos. / O cansaço tema o menos brandura, / O abatimento tem ao menos socego, / A rendição é ao menos o fim do exforço, / O fim é ao menos o já não haver que esperar.³⁸⁹

Fenomenologia di un sonno impossibile, disturbato costantemente dai suoi pensieri che non smettono di intrecciarsi fino a comporre una matassa i cui fili aggrovigliati sono talmente tesi che spezzarli significherebbe rinunciare a vivere o addirittura darsi la morte. Se solo gli fosse concesso di sognare, Campos si sentirebbe perfettamente a suo agio e protetto, perché convinto che la sua realtà sia quella in cui lui non è più, forse perché sarebbe a quel punto un altro e contemporaneamente mille altri. Assaporare i ricordi di infanzie impossibili, perché mai vissute davvero in prima persona, ma solo immaginate, gli consentirebbe di ottenere altro tempo, che non avrebbe se non scrivesse, di guadagnare una sosta dalla sua vita. Ecco perché abbandonarsi ad una *mise en abyme* infinita di vite dentro altre vite diventa un bisogno impellente al quale tenderebbe a guardare con grande attenzione. L'illusione di essere stato e di essere uomini, donne, impressioni, cose animate e inanimate, che non sono

³⁸⁹ F. Pessoa, *O somno* in Id., *Un'affollata solitudine*, cit. pp. 701-703. Il sonno che scende su di me, / il sonno mentale che scende fisicamente su di me, / il sonno universale che scende individualmente su di me / questo sonno / agli altri sembrerà il sonno del dormire, / il sonno della voglia di dormire, / il sonno di essere sonno. / Ma è più, più di dentro, più di sopra: / È il sonno della somma di ogni disillusione, / è il sonno della sintesi di ogni disperazione, / è il sonno dell'esistere del mondo con me dentro / senza che io abbia in niente contribuito per questo. / Il sonno che scende in me / è comunque tutti i sonni. / La stanchezza ha almeno soavità, / la prostrazione ha almeno quiete, / la resa è almeno la fine dello sforzo, / la fine è almeno il non dover sperare più.

mai state né saranno più, è ciò che man-tiene la sua follia sempre al di qua di un gesto fatale la cui attuazione potrebbe avvenire da un momento all'altro. Nella speranza prima o poi di tornare a dormire, riabbracciare la marea di sensazioni, che hanno sfiorato il tempo pur non essendosi mai realizzate, lo rende familiare al Nulla che lo abita e a cui deve la propria esistenza e im-permanenza. Il debito impagabile e inconfessabile di chi è consapevole della propria aleatorietà, di ciò che non è pur esistendo in qualche modo *a sui generis*: una finzione dotata di realtà, ma legata anima e corpo ad un universo fittizio, con qualche incursione da registrare nel mondo che conta, ma nulla più. Lo stato onirico, che attende di accoglierlo per collarlo, come un neonato tra le braccia della madre, gli è precluso a tal punto che la disperazione che lo accompagna si trasformerà progressivamente in un'angoscia di vivere. L'esito ultimo ricavabile dalle ultime poesie di Campos segna forse un punto di non ritorno, a metà tra ciò che è, la coscienza di essere, e il desiderio di essere sempre al di là di sé stesso per fuggire da ciò che forse non vorrebbe ammettere di essere. Le sue riflessioni verranno accolte, insieme a quelle degli altri eteronimi più famosi, dal semi-eteronimo Bernardo Soares nel *Livro do Desassossego (Libro dell'inquietudine, 1982)*, all'interno del quale si dispiegano gli echi immortali delle loro voci che sono parti integranti dello sfondo del quadro dell'Eteronimia tracciato da Pessoa.

CAPITOLO V

TRA REALTÀ E SOGNO

Il Livro do desassossego. Un'opera in progress

Le idee lasciate sulla scena da Caeiro, Campos, Reis e dall'ortonimo Pessoa verranno condensate da Bernardo Soares nel *Livro do Desassossego*, uno zibaldone

ricco di *journal intime*, riflessioni, impressioni e pensieri. Questo semi-eteronimo calcò per la prima volta il palco del teatro eteronimico nel lontano 1929, quando gli venne affidato il compito di scrivere un frammento pubblicato nella rivista *Solução Editora* che segnerà l'inizio di quest'opera mai dichiaratamente conclusa. La particolarità di questo libro è che la sua data di concepimento, se così si può dire, è ascrivibile al 1913, ben sedici anni prima dell'apparizione del suo autore effettivo Soares. C'è da dire, infatti, che almeno inizialmente la paternità non fu attribuita a Soares, ma ad un eteronimo, Vicente Guedes, che fu il primo a pubblicare dei frammenti in riviste come *Solução Editora*, *A Águia*, *Presença* e altre. Se a primo acchito questo dato stupisce – e non poco – è perché banalmente ci si potrebbe domandare perché un autore dovrebbe dare in mano ad un apparente sconosciuto le chiavi del suo progetto?

Lasciando da parte per un momento la nozione di autorialità qui implicita, questo passaggio di consegne cela una problematicità che non è troppo difficile da risolvere, anche se potrebbe lasciare perplessi studiosi e filologi. Le ragioni potrebbero essere le più disparate, anche se la tesi di Àngel Crespo sembra essere quella più attendibile. Pessoa, ad un certo punto, non sarebbe stato d'accordo di concedere ad un eteronimo l'autorialità di quest'opera-progetto, perché Soares aveva qualcosa in più – o in meno – rispetto agli altri eteronimi: “pur non essendo la sua personalità la mia, dalla mia non è diversa, ma ne è una semplice mutilazione: sono io senza il raziocinio e l'affettività”.³⁹⁰ L'anima di Pessoa vibrerebbe all'unisono con quella di Soares, che ne sarebbe la maschera, alla quale è in qualche modo intrecciata. Forse il motivo per cui la stesura di questo diario lo tenne impegnato per vent'anni, fino al giorno della sua morte, fu dovuto alla sincerità con la quale sentiva di potersi raccontare liberamente, anche se talvolta fingendo, ma d'altra parte chi non ha mai mentito a sé stesso nella scrittura di un diario personale? Durante l'arco della sua vita, Pessoa decise di pubblicare in alcune riviste “solamente” – si fa per dire – undici frammenti a cui se ne aggiungeranno altri trentadue resi noti *post mortem* tra il 1938 e il 1981. La parola fine non è mai stata apposta a quest'opera assoluta, intenzionalmente rimasta aperta per volontà del suo stesso autore in uno stato di *work in progress*,³⁹¹ per certi versi simile a come avrebbe dovuto essere

³⁹⁰ Id., *Teoria dell'eteronimia*, cit. p. 204-205.

³⁹¹ Tra i molti progetti letterari, lasciati a metà più o meno intenzionalmente da Pessoa, ce ne sarebbe uno in particolare che occorrerebbe citare, cioè il suo *Faust*, ispirato al capolavoro di Goethe e mai portato a termine. Le modifiche e/o integrazioni, apportate a più riprese nel corso della sua vita, rilevate da esperti filologi, potrebbero essere utili per soffermarsi su quanto effettivamente avesse a cuore le sorti

il *Livre* di Mallarmé, “mitico, summa di ogni destino e del mondo”,³⁹² inclassificabile perché non appartenente a qualsivoglia genere letterario.

Gli esperti che si occuparono della pubblicazione andarono incontro ad una serie di difficoltà, soprattutto filologiche, in quanto avrebbero dovuto ricostruire da zero un testo inedito. Senza indizi o tracce lasciate dal suo autore o magari da qualche altro eteronimo, relativamente ad un’indicazione da seguire sul come montare una serie di frammenti senza un disegno guida stabilito, si trovarono di fronte ad un libro dalle svariate combinazioni possibili. Le domande che si posero curatori, critici ed editori si concentrano tutte sulle modalità mediante cui pervenire ad un’articolazione complessiva da tutti condivisa. Questo perché il criterio prettamente cronologico non avrebbe potuto essere soddisfatto, in quanto non tutte le carte riportavano apposta sopra o in calce la data in cui i frammenti sarebbero stati concepiti dall’autore. La gravità di questo problema, però, non gettò nello scompiglio gli studiosi, che decisero di adottare un altro metodo, ben più congeniale rispetto a quello cronologico, ossia quello tematico.

I temi, rinvenibili a partire dai frammenti selezionati e presi poi in considerazione, avrebbero dovuto essere analizzati e comparati con altri, a loro volta esaminati con estrema cura e attenzione, per essere collocati in un ordine considerato accettabile dai singoli curatori ed editori. Ovviamente non si ha la pretesa di giudicare questo tentativo come definitivo, anche perché questo libro, come suggerisce Leyla Perrone-Moisés, non potrà mai giungere a compimento.³⁹³ Oltretutto, potrebbe esserci anche largo spazio di manovra per cambiare a proprio piacimento la disposizione dei singoli frammenti, senza per questo destrutturare l’intera configurazione del testo in oggetto. L’ipotesi di alcuni filologi di voler datare le carte fu scartata per mancanza di ulteriori elementi che, qualora fossero stati presenti, avrebbe potuto incidere poi senza dubbio anche nell’articolazione finale. Di per sé il *Livro* non esisterebbe nemmeno se non ci fossero stati alle spalle anni di studio e catalogazione di materiali documentari presenti all’interno del “Fondo Pessoa”, in cui si contano all’incirca 27543 carte custodite all’interno del suo Baule e ora in possesso della Biblioteca Nazionale di Lisbona. Tra questi è stato possibile rinvenire fortunatamente alcune centinaia di testi che Pessoa

di quest’opera aperta e sulla sua peculiare articolazione interna. Cfr. Id., *Faust*, tr. it. di M.J. De Lancastre, Torino, Einaudi, 1991.

³⁹² Id., *Il libro dell’inquietudine*, tr. it. M.J. De Lancastre e A. Tabucchi, Feltrinelli, Milano, 2020, p. 10.

³⁹³ Cfr. M.L. Perrone, *Pessoa Personne?* in *Journal Tel Quel*, n°60, Hiver 1974, pp. 86-103.

aveva riposto in buste sotto la generica indicazione di *Livro de Dosessassego*, ovviamente in ordine sparso e senza una qualche forma di coerenza narrativa. Dopo una lunghissima gestazione, durata dal 1935 fino al 1960, una prima edizione di quest'opera venne data alle stampe nel 1961 dall'eminente studioso pessoano Petrus, che mantenne il titolo prescelto dall'autore senza aver l'ardire di ritoccarlo a suo piacere. All'interno di quest'opera – ancora immatura – furono pubblicati solo alcuni frammenti che confluirono poi nella successiva edizione del 1982 la cui uscita in due volumi segnò un vero e proprio avvenimento di risonanza globale per tutta la critica letteraria portoghese e non. Grazie allo straordinario lavoro di Jacinto do Prado Coelho, portato a termine con l'ausilio di due eccellenti assistenti, Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha, l'opera cominciò ad avere una propria configurazione interna che dipese da uno specifico criterio di ordinamento del materiale complessivo. Come già detto, la scelta di selezionare precise aree tematiche permise l'individuazione di alcuni testi nonché il loro raggruppamento al fine di garantire un'equa spartizione dei frammenti analizzati (520 in tutto, accuratamente distribuiti e numerati).

Questo criterio fornì sicuramente delle soluzioni importanti perché – nelle intenzioni del curatore – guiderebbe il lettore tenendolo per mano nel labirinto del *Livro*, formato perlopiù da un ginepraio di scritti senza concatenazione logica né tanto meno sintattica. Non che sia di per sé un difetto, ma – occorre dirlo – lascia l'amaro in bocca, forse per un eccesso di iterazione di argomenti analoghi che, una volta incontrati più volte, rischiano di stancare anche il lettore più accanito di Pessoa. Un altro svantaggio consiste nella perdita dell'originaria disposizione che era stata assegnata in principio da Soares e trascurata da Coelho. Non che questo implichi una critica ad una ricostruzione di altissima fattura, per certi versi unica nel suo genere, ma un avviso a tutti i non addetti ai lavori che potrebbero porre degli interrogativi tutto sommato più che legittimi. I più attenti potrebbero incappare in questa ipotetica situazione non del tutto immaginaria: leggendo il *Livro* potrebbero chiedersi – e a ragione – perché un frammento datato posteriormente ad un altro più recente sia disposto paradossalmente prima di questo. A questo punto, potrebbero obiettare la mancanza di rigore o di coerenza interna, perché un diario dovrebbe avere – almeno in teoria – un ordine prefissato che procede attraverso un susseguirsi di pensieri aventi ognuno una propria data di origine. C'è da dire che in realtà qualunque criterio si prediliga per la loro

sistemazione avrà delle mancanze o dei punti di debolezza più o meno modesti. Tuttavia, è doveroso ammettere che i vantaggi della pubblicazione del 1982 furono ben maggiori delle critiche che ricevette. La rilevanza di questo dato costituisce un prezioso contributo da parte della comunità di studiosi, anche di altre nazionalità, che decisero pochi anni più tardi di curarne le traduzioni in differenti lingue seguendo lo stesso metodo di sistemazione. Il successo del *Livro* nel mondo fu testimoniato dalle successive edizioni che vennero date alle stampe dopo la sua “prima” uscita a cui fece seguito l’esplosione del “caso Pessoa”.

Infatti, per gran parte del Novecento, Pessoa non era riuscito – almeno in vita – a raggiungere la fama che ora gli si riconosce globalmente. Il motivo principale deriva dal fatto che solo alcuni dei componimenti poetici dei suoi eteronimi erano stati pubblicati in qualche rivista. Pur essendo stati raccolti dal portoghese in vista di un ipotetico volume, che avrebbe dovuto intitolarsi *Ficções do interlúdio* (*Fantasie di interludio*), anche se non si decise mai a pubblicarlo, forse perché era preoccupato dalle possibili reazioni contrarie della critica. In Italia, Antonio Tabucchi, con la traduttrice portoghese nonché moglie Maria José de Lancastre, si impegnò a fondo per la realizzazione dell’edizione del *Livro* per la casa editrice Feltrinelli nel 1986, compiendo delle modifiche non sostanziali rispetto a quelle adoperate da Coelho. In questa direzione vanno la selezione di testi svolta sulla base di criteri tematici a cui si è aggiunta un’esigenza di narrativa e coesione, raggiungibili idealmente mediante la ricerca di nessi logici che legherebbero i frammenti l’un l’altro. Il desiderio di Tabucchi di far conoscere al pubblico italiano Pessoa fu encomiabile, tanto che richiese degli sforzi non indifferenti per la realizzazione completa di un’edizione pregevole. Si pensi che anche all’interno dei suoi romanzi, da *Sogni di sogni* (1993)³⁹⁴ sino al più famoso *Sostiene Pereira* (1994),³⁹⁵ è possibile cogliere le tracce lasciate in eredità dal poeta portoghese, molto spesso presente nelle sue pagine, quasi come fosse uno spettro dai contorni indefiniti che aleggia sullo sfondo dei suoi romanzi. Se da una parte Pessoa fu conosciuto in modo particolare dopo la sua morte dal pubblico mondiale e in larga parte per i suoi eteronimi, dall’altra l’uscita del *Livro* mise in seria discussione il primato che era stato comunemente affidato loro, alimentando nuovi studi e prospettive di ricerca.

³⁹⁴ Cfr. A. Tabucchi, *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1993.

³⁹⁵ Cfr. Id., *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli, 1994.

Identità e alterità

Alcuni studiosi o critici pessoani non riuscirono a rilevare nelle loro ricerche – approfondite secondo criteri ascrivibili a metodi differenti, che vanno dalla filosofia alla psicoanalisi – delle possibili intersezioni tra più discipline a causa di una forma di cecità ermeneutica unita all’indisponibilità a far comunicare più campi diversi. Non si assuma questa posizione come un giudizio di valore che miri a declassare molte altre interpretazioni che negli anni sono state proposte, peraltro degne di interesse. Forse, sono le modalità stesse grazie alle quali si sono sviluppate varie letture a non tenere conto di certi aspetti che invece potrebbero aprire a questioni perlopiù inedite.

Alcuni critici ritengono il *Livro* come un’opera a sé stante, figlia delle elucubrazioni di un semi-eteronimo, impiegato di concetto per una ditta *import-export* come Pessoa, affiliato alla schiera eteronimica. In realtà, la questione è molto più complessa e concerne lo statuto che questo testo possiede in relazione al fenomeno dell’eteronimia. Una delle possibili risposte alla ricerca del senso, del fine, dell’essenza dell’eteronimia consisterebbe forse nella differenza che si manifesterebbe in molteplici *appartizioni* a partire dalla proliferazione del vuoto fertile dell’io pessoano. Sotto certi aspetti, per alcuni studiosi, questa definizione potrebbe risultare apparentemente incompleta, soprattutto perché potrebbero insistere sul fatto che il soggetto in realtà si dissipi, o meglio evapori, lasciando spazio d’azione ad altre entità fittizie. Benché questa tesi possa essere accettabile in virtù dell’influenza che il simbolismo baudelairiano ha avuto nella sua formazione, forse furono proprio Nietzsche e Whitman a ispirare il portoghese nel concepimento dell’idea dell’eteronimia la cui realizzazione non fu assolutamente immediata.³⁹⁶ Pessoa è come se si facesse carico della propria *extralocalità* per dare voce all’*alterità* traboccante che lo abita ed esprimere le sue pulsioni interiori grumose sotto forma di scrittura, ri-conducendole a caratteri, stili di pensiero e modi di essere peculiari proprie delle *appartizioni* eteronimiche. Certamente, tale congettura non intende assolvere ad una (o più) ipotetiche soluzioni proponibili dai critici, che è come se ricercassero, senza mai darsi per vinti, una risposta definitiva al problema della quadratura del cerchio. Non che l’Eteronimia sia da considerarsi una

³⁹⁶ Cfr. H. Bloom, *L’età caotica* in Id., *Il canone occidentale*, Milano, Bompiani, 1996, pp. 430-435.

questione attinente al campo della matematica, comunicante con la geometria, sostenute dalla logica formale, anche se – a dire il vero – non manca qualche riferimento che dovrebbe essere opportunamente riportato per essere approfondito:

E eu, verdadeiramente eu, sou o centro que não há nisto se não por uma geometria do absimo; sou o nada em torno do qual este movimento gira, só para que gire, sem que esse centro exista senão porque todo o círculo o tem. Eu, verdadeiramente eu, sou o poço sem muros, mas com a viscosidade dos muros, o centro de tudo com o nada à roda.³⁹⁷

Soares utilizerebbe una logica, molto simile per certi aspetti al pensiero simmetrico descritto da Ignacio Matte Blanco nella sua opera principale *The unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-logic (L'inconscio come insiemi infiniti: saggio sulla bi-logica, 1975)*,³⁹⁸ idealmente in antitesi a quello asimmetrico, proprio del conscio e delle categorie di spazio e tempo nonché del principio aristotelico di non contraddizione e del terzo escluso, le cui trattazioni sono svolte entrambe nel libro *Γ della Metafisica* di Aristotele. In questo breve brano, si può assistere al sovvertimento di un regime di pensiero logico-denotativo, che richiamerebbe il *principio di non coincidenza* tale per cui il soggetto è e non è allo stesso tempo, proprio come Soares ritiene di essere “il nulla” e “il centro del tutto”. Adottando un tono ironico per la presenza dell'anafora “e io, proprio io” ripetuta due volte, il semi-eteronimo vorrebbe scavare entro sé per tracciare le linee definite di un abisso, forse per prenderne le misure con riga e compasso, là dove il progetto affascinante di una topologia del sé è molto probabilmente complesso se non impossibile da soddisfare e realizzare. Questa intuizione potrebbe aprire un varco in direzione del ripensamento della nozione di identità che consisterebbe nell'aderenza di un'idea ad un oggetto che però non potrà mai corrispondere perfettamente ad un qualsivoglia modello mentale, pur sempre soggettivo. Questo significherebbe che un'ipotetica teoria della conoscenza filocartesiana, fondata sull'*adaequatio rei et intellectus*, dovrebbe ricorrere ad una forma di approssimazione

³⁹⁷ F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, p. 43. E io, proprio io, sono il centro che esiste soltanto per una geometria dell'abisso; sono il nulla intorno a cui questo movimento gira, come fine a se stesso, con quel centro che esiste solo perché ogni cerchio deve possedere un centro. Io, proprio io, sono il pozzo senza pareti ma con il viscido delle pareti, il centro del tutto con il nulla intorno.

³⁹⁸ Cfr. I.M. Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti: saggio sulla bi-logica*, tr. it. di P. Bria, Torino, Einaudi, 2000.

senza la quale molto probabilmente un concetto di identità non potrebbe essere nemmeno concepito. Se si tentasse di dare una definizione alla nozione di io, concependolo come un oggetto, soprattutto in Pessoa, ci si dovrebbe domandare se questa operazione possa essere effettivamente la strada più opportuna da seguire alla luce del fenomeno dell'Eteronimia.

Si potrebbe dire paradossalmente che l'io pessoano sia determinabile a partire dalla differenza tra sé e i sé stessi che attraversano anima e corpo integralmente non lasciando traccia nel momento in cui si chiede a ragione: “chi è davvero Pessoa?”. Per quanto si sia tentati di coglierlo come se fosse un'entità, perlopiù informe e sfuggibile, in realtà si potrebbe inferire che il suo io sia un fondo senza fondo, una sorta di labirinto non avente un centro fisso, ma mobile, nel quale l'inconscio ha messo le proprie radici a tratti invisibili. L'approssimazione, grazie a cui sarebbe possibile determinare l'identità sia di un oggetto che di un soggetto con un grado elevato di certezza, lascerebbe dei buchi vuoti, un po' come delle sbavature nei contorni non lineari e fissi di un quadro dalle forme incomplete, quasi informali. Non che queste debbano essere riempite con delle toppe d'inesistenza mediante cui un certo tipo di violenza vorrebbe imporre una indubitabile configurazione dell'identità umana derivante dipendente e rispondente a determinati fattori ideologici, sociali e, in genere, culturali. Il rischio non dichiarato sarebbe di avviare delle procedure protocollari che avrebbero come esito una ipotetica “estinzione dell'esperienza del soggetto dell'inconscio come esperienza di *verità*, di *differenza* e del *carattere indistruttibile del desiderio*”.³⁹⁹ Infatti, pretendere che l'identità sia marchiata a fuoco dal timbro dell'identità potrebbe sovvertire l'esperienza singolare che si potrebbe avere qualora ci si accorgesse che si è altro da ciò che figura in una ipotetica immagine cartacea e/o digitale apposta su documenti fisici e/o virtuali. Forse per ripensare l'identità si dovrebbe cercare di interrogare l'inconscio, mobilitando delle aree non sorvegliate o custodite da un tipo particolare di logica, quella formale, a cui si è abituati a dare ascolto più per *routine* che per altro. Insieme all'inconscio, bisognerebbe riconfigurare l'*alterità* intesa come autentica possibilità d'esistenza dell'io e degli strati delle sue personalità interne. Concedere di farsi attraversare dall'*altro* per farsi riempire fino al punto che ogni singolare aspetto del corpo e dell'anima sia esposto, addirittura al rischio della morte, potrebbe essere la chiave per un concetto di

³⁹⁹ Cfr. M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, Milano, Raffaello Cortina, 2010, p. 6.

identità aperta alla riduzione, all'erosione dell'io tramite l'esperienza dell'inconscio come esperienza della differenza, forse addirittura di verità.⁴⁰⁰ Come se nella sua radice più profonda sia iscritto un destino votato all'*alterità* alla quale si offrirebbe gratuitamente senza pretendere dall'*altro* preventivamente alcun genere di favori o differenze di trattamento.

Si potrebbe sostenere che Pessoa sia effettivamente cosciente della multiformità dell'inconscio sotterraneo al concetto di identità, pur intrecciata a doppio filo ad esso. Il riconoscimento della formazione plurale della propria identità a partire dalla teoria dell'eteronimia tocca anche l'adozione di determinate *langue e parole* a seconda delle personalità letterarie coinvolte. Per quanto la pluralità dell'io pessoano e la plurivocità degli eteronimi siano state concepite dal poeta come delle spinte creative interiori, forse provenienti proprio dall'inconscio, la loro estrinsecazione in forma di scrittura potrebbe dipendere da una particolare capacità di astrazione immaginativo-produttiva. Una modalità di astrazione, che non risponde ad un bisogno scientifico di estrarre un concetto da una contingenza di fenomeni più o meno complessi, ma di sapersi guardare dall'alto con gli occhi non solo di Pessoa, ma anche al contempo di creatori occasionali, impegnati a non perdere la loro *chance* per vivere su carta. In questo modo, l'identità pessoana si strutturerebbe grazie agli eteronimi come continui *labirinti di senso* senza un'entrata orizzontale che possa fungere anche come una possibilità sempre aperta di uscita per evadere dal proprio io. La scrittura non sarebbe affidata al rispetto di turni concessi da Pessoa alla sua officina teatrale a seconda di orari prestabiliti, nei quali emergerebbe un eteronimo piuttosto che un altro, ma all'urgenza di scrivere sé stessi per farsi leggere e guadagnare una forma relativa d'esistenza, più o meno soddisfacente. Le loro esistenze potrebbero essere colte apparentemente come individualità segnate da differenze sostanziali percepibili nei loro modi singolari di essere e di esprimersi. Ma, in alcuni casi, la coscienza della loro condizione effettiva, confinata nello spazio effimero di qualche pagina, chiusa in casi fortuiti in buste sigillate o macchiata irrimediabilmente da cerchi di caffè, avrebbe provocato il rifiuto di essere semplicemente ciò che sono o che potrebbero essere nel momento in cui vorrebbe essere *altri* da sé. Caeiro, per far fronte alla violenza del mondo esterno, ricopre tutto ciò che esiste di una patina di illusioni, forse per reale disinteresse rispetto al mondo che concepisce attraverso lo

⁴⁰⁰ Cfr. *ivi*, p. 5.

sguardo o per paura di aprire uno scrigno ricolmo di domande irrisolvibili le cui soluzioni rimangono senza risposte; Reis, accortosi della possibilità imminente della propria fine da un momento all'altro, è sostenitore del *carpe diem* oraziano che gli consente di cogliere l'attimo senza lasciarsi travolgere dal flusso della vita; Campos ha voluto penetrare così a fondo la realtà da rendersi conto della problematicità di adottare un approccio olistico e metafisico: "Bada che non c'è altra metafisica al mondo se non la cioccolata".⁴⁰¹ Questa frustrazione sarebbe stata poi la nota dolente di un'esistenza trascorsa nell'intervallo tra una sigaretta e l'altra e votata alla stanchezza come chi ha cercato febbrilmente di dare un senso ultimo al tutto fino ad arrendersi sconsolatamente al Nulla.

La "parabola" eteronimica sembrerebbe dunque esaurirsi nelle principali formazioni finzionali elaborate da Pessoa, se non fosse che la sua "parola" potrebbe essere sempre interpretata come quella di altri eteronimi, a tal punto che formerebbe una sorta di ragnatela incuneata in un sottoscala impolverato nascosto dalla parvenza di una sicura padronanza del proprio io. Si potrebbe assistere ad una sorta di concentrazione rizomatica dell'eteronimia all'interno del *Livro* la cui articolazione potrebbe essere ricondotta alla forma di un labirinto di labirinti i cui cammini non avrebbero particolari segnali stradali da seguire. La sua struttura, infatti, sarebbe frutto dell'intersezione confusa e caotica delle voci delle singole personalità letterarie. Non a caso, si potrebbe leggere quest'opera-progetto come un diario più identitario che autobiografico, perché il materiale letterario inserito sotto forma di frammenti lascerebbe pensare che Soares in realtà sia solamente una controfigura, un sostituto fittizio degli altri eteronimi. Questo perché, in varie pagine, risuonano perlopiù gli echi delle voci degli insegnamenti del Maestro Caeiro, delle riflessioni di Campos e, solo in parte rispetto ai precedenti, quelle di Reis e dell'ortonimo.

Si potrebbe ritenere il *Livro* come uno spazio intrinsecamente aperto ospitante il lungo pellegrinaggio degli eteronimi intorno alle pagine bianche di una vita donata dall'inchiostro di una penna impugnata da un uomo, Pessoa, che potrebbe apparire loro come un'entità estranea, pur essendo collocato all'altezza delle loro vite. Questa ipotesi potrebbe essere convalidata dal fatto che si potrebbe leggere quest'opera come uno dei luoghi privilegiati di sperimentazione poetica all'interno del quale gli eteronimi

⁴⁰¹ F. Pessoa, *Tabacaria* in Id., *Un'affollata solitudine*, cit. p. 583.

assumerebbero consistenza letteraria a partire dall'*alterità* inerente all'io che li attraversa ancor prima che emergano come tali, a livello finzionale, ma non solo. Allo stesso modo, la lingua delle personalità fittizie non sarebbe frutto di un trasferimento concesso dall'alto da parte di un io ad un *altro*, ossia da Pessoa agli eteronimi, ma di una *traduzione* reciproca dall'io all'*altro*, e viceversa. Questo perché il passaggio dall'uno all'altro non dipende da un concetto fisso di identità che prevedrebbe una forma di vincolo dell'io a sé stesso, magari sotto l'influsso di un'omologazione giuridica dell'individualità. Non si tratta di voler mettere in dubbio se gli eteronimi vengano prima o dopo Pessoa, anche se potrebbe essere affascinante – forse più per la provocazione che per altro – promuovere una tesi alogica per cui il poeta sarebbe frutto della propria eteronimia. Nell'atto della loro emersione abbisognerebbero di un riconoscimento che però non si realizza appieno perché, sin dal concepimento della teoria dell'eteronimia, Pessoa sarebbe già paradossalmente (anche ma non solo) il suo ortonimo collocato non all'infuori della scena ma al suo interno, come un pirandelliano personaggio in cerca d'autore. Esso, infatti, è trattato alla stregua degli altri eteronimi, anzi per molti versi è come loro, fatto di carta e inchiostro, la cui trasfigurazione nel mondo finzionale è frutto di un'operazione che depisterebbe i possibili tentativi di mettersi alla ricerca delle tracce del proprio effettivo creatore.

Ciò che lega sia Pessoa che i propri eteronimi – ortonimo e semi-eteronimo compresi – è il continuo attraversamento delle loro e della sua identità la cui problematicità è tale che forse sarebbe necessario discuterne i presupposti teorici e concettuali. Imbattersi figurativamente in loro non equivale ad aver dimostrato la nozione di identità per il fatto che Caeiro è uguale a Caeiro e così via. Non è nemmeno sufficiente soffermarsi sui loro nomi nella speranza di riconoscerli per la loro specifica fisionomia, magari mediante un pezzo di carta, con foto annesse, che ne certifichi le loro effettive esistenze. Nel caso degli eteronimi, però, potrebbe essere molto più arduo identificarli sennonché attraverso le loro ortografie e calligrafie. I segni grafici, infatti, cambiano da un eteronimo all'altro, perché diverso è il modo in cui vengono tracciati paradossalmente da un'unica mano, quella di Pessoa, che s'impegnerebbe a scrivere in vece loro. L'esigenza del poeta di farsi *altro* per essere contemporaneamente sé stesso e gli *altri*, ovverosia gli eteronimi nella schiera dei quali è presente anche l'ortonimo, richiederebbe una teoria dell'immaginario poetico inerente ad ogni formazione

letteraria. La rinuncia al binomio unità/molteplicità nella determinazione dei singoli eteronimi potrebbe dischiudere soluzioni alternative per provare a proporre una nozione di identità molto diversa da quella che di norma è accettata. La normazione di un concetto come quello di identità e la sua conseguente applicabilità, in un modo piuttosto che in un altro, sarebbe dunque frutto di particolari influssi soggiacenti a elementi sovrastrutturali riconducibili ad una certa forma ideologica, politica, sociale e culturale. Il bisogno di Pessoa di rendersi *altro* diventerebbe sotto certi aspetti una possibilità di evadere non solamente da sé stesso, ma anche dalla configurazione di una società qual era quella lusitana in cui vigeva un conservatorismo di fondo che non lasciava spiragli a chi volesse muovere critiche contro l'ordine stabilito. L'aspetto più interessante, però, non riguarda una sua possibile critica sottesa agli ordinamenti politici, ma la paradossale "dissoluzione-costruttiva" dell'io in direzione degli *altri* io incarnati dagli eteronimi. L'incrocio tra l'immaginario di Pessoa, del suo ortonimo e dei singoli eteronimi potrebbe essere letto come una sorta di tramatura di un tessuto i cui fili si legano gli uni con gli altri a tal punto da formare un unico ordito di pregevole fattura, molto elastico, anche se non *coincidentalmente* aderente, con qualche invisibile buco sparso qua e là. In altri termini, pur essendo intrecciati tra loro, rimangono assolutamente indipendenti, anche se talvolta sembrerebbe che si possano addirittura con-fondere fino a rendersi indistinguibili, ma mai a coincidere.

Prima ancora di impegnarsi in un lavoro infruttuoso, se compiuto senza avvedutezza, bisognerebbe riflettere sullo statuto dell'io moderno e sulla possibilità di approfondirlo con determinati tipi di logiche. Studiare le sue forme mediante l'attraversamento del concetto di identità pessoana potrebbe essere interessante qualora si fosse disposti a far comunicare tra loro molteplici saperi collocati in una prospettiva multidisciplinare. Accedere agli spazi, ritenuti vuoti, dell'inconscio, intrinseci alla tecnica dell'approssimazione di ogni *ratio* scientifica in funzione di una ipotetica definizione dell'io, permetterebbe di abitare i luoghi più disallineati e instabili della sua conformazione topologica. In altri termini, si potrebbe provare a mutare un tipo di paradigma fondato sul primato della distinzione schematica tra la logica di derivazione aristotelica o *separativa* e quella *confusiva* dell'inconscio.⁴⁰² Bottirolì promuove un superamento nonché un sovvertimento di queste due logiche, così distanti idealmente da

⁴⁰² Cfr. G. Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura*, Torino, Einaudi, 2006, p. 253.

essere in realtà in stretta vicinanza e relazione tra loro, dando vita ad ibridi che già Freud chiamava *formazioni di compromesso*.⁴⁰³ Le loro manifestazioni avvengono talvolta anche in quelle azioni che sono ritenute normali, perché appartenenti alla *routine* quotidiana, la cui densità conflittuale rimane celata sotto forma di atteggiamenti veicolati inconsciamente anche dal linguaggio del corpo.

Ad ogni modo, la proposta di introdurre una terza logica, definita *flessibile*, la cui manifestazione avverrebbe nel campo del linguaggio figurale e anche nell'interpretazione della metafora, potrebbe essere utile nella riflessione sull'io pessoano per oltrepassare gli ostacoli provenienti dai dualismi paralizzanti come inconscio/conscio, simmetrico/asimmetrico, unità/molteplicità.⁴⁰⁴ Leggere il *Livro* si trasformerebbe dunque in un'impresa ermeneutica la cui riuscita risiederebbe non tanto dalle soluzioni offerte, convincenti o meno che siano, ma dai tentativi che potrebbero nascere nel momento in cui si riconosca l'impellente necessità di avventurarsi nei molteplici labirinti costruiti dentro e fuori Pessoa. Il filo d'Arianna, che si lascerebbe lungo il sentiero per non smarrirsi all'interno dell'universo pessoano, sarebbe una traccia incustodita che forse gli eteronimi disperderebbero pur di non farsi trovare da chiunque voglia mobilitare istanze di riconoscimento. Ecco perché probabilmente nutrono il desiderio, che è anche avvertito per certi versi come un'emergenza, di mascherarsi dietro le parole e i gesti di altri, come nel caso di Caeiro, Campos e Reis le cui riflessioni dipingono qua e là il diario che Pessoa attribuirà a Soares. Rifuggire dalla volontà di chi voglia imprimere loro il marchio dell'identità sarebbe dunque un'esigenza che potrebbe rispondere in maniera inedita alla questione di senso "chi sono io, chi sei tu", che curiosamente è anche il titolo che Gadamer sceglie di usare nella sua rilettura del ciclo *Atemkristall* di Celan.

Una delle possibili modalità d'incontro grazie a cui si potrebbe fare un'autentica esperienza dell'irruzione dell'*alterità* che abita ognuno potrebbe passare attraverso il riconoscimento di un'identità "violata", "espropriata", come una sorta di vuoto dinamico, la cui immissione nella vita sarebbe già a priori mobilitata dalla presenza irriducibile dell'*altro*.⁴⁰⁵ Non che l'alterità distrugga o annienti l'identità, ma la forma

⁴⁰³ Cfr. *ibidem*.

⁴⁰⁴ Cfr. *ivi*, p. 260.

⁴⁰⁵ Cfr. J.-P. Sartre, *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l'intenzionalità della coscienza*, in Id., *Materialismo e rivoluzione*, tr. it. di F. Fergnani e P.A. Rovatti, Il Saggiatore, Milano, 1977.

da dentro, costituendola, a tratti destabilizzandola dall'interno, e strutturandola grazie all'apertura dell'essere umano alle relazioni inter e intra soggettive con gli *altri*.⁴⁰⁶ Sostenere l'idea che l'identità sia percossa e dunque percorsa da brividi lungo la schiena, addirittura ancor prima che l'essere umano sia gettato nel mondo, implicherebbe anche la necessità di dover ripensarla, essendo un concetto cardine della storia della metafisica occidentale. Potrebbe essere interessante proporre non tanto una definizione precisa della nozione accennata, perché si potrebbe correre il rischio di ricadere nell'errore (più precisamente nella logica) da cui si sta cercando in qualche modo di sfuggire. La pretesa di identificare un'idea con un oggetto o soggetto fisico particolari significherebbe adottare una nozione di approssimazione per eccesso o difetto che ridurrebbe drasticamente lo *status* di singolarità a favore di un'individualità costruita *ad hoc* da un ordine sociale che vorrebbe imprimere il marchio di rappresentazioni accettabili o meno all'interno del tessuto sociale. Se da una parte è vero che gli eteronimi non sono effettivamente persone in carne ed ossa, dall'altra, pur essendo fittizi, richiedono con la parola della poesia e della prosa di farsi *altro* da sé, di aprirsi anche loro, come Pessoa, all'*alterità* di chi li legge, il quale/la quale assolverebbe alla richiesta di riconoscimento nella loro infinita presenza inaccessibile. Nel caso in cui si assista preliminarmente alla mancanza di riconoscimento della loro *alterità*, giudicando il loro statuto fittizio assolutamente inferiore rispetto agli esseri umani per ragioni ontologiche, allora l'accesso posto alla soglia dell'eteronimia rimarrebbe sbarrato. Forse bisognerebbe andare al di là di una certa ontologia e mutare alla radice la modalità attraverso cui avere un possibile diverso accesso alla verità, magari mobilitando altri saperi e, forse, prima ancora, ripensando il linguaggio. La considerazione heideggeriana dell'esser-ci dell'uomo come ente inserito nella differenza ontologica, la cui relazione con l'Essere si darebbe in una forma di rapporto da ristabilire, rivestirebbe una funzione per certi versi strumentale indispensabile a riproporre la questione sul senso del proprio essere. Grazie alla sua posizione di ente privilegiato tra tutti gli enti diversi da sé potrebbe porre quella domanda di senso che lo differenzerebbe da tutti gli altri, assicurandosi un primato ontologico che gli

⁴⁰⁶ A proposito della nozione di alterità, riconducibile a prospettive etiche inter-soggettive afferenti a differenti modalità di approccio e metodo, cfr. M. Buber, *L'io e il tu*, Pavia, Bonomi, 1991; P. Ricœur, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 2020; E. Lévinas, *Totalità e infinito: saggio sull'esteriorità*, Milano, Jake book, 2016.

spetterebbe *in primis* e in virtù della propria costituzione ontologica. Tuttavia, se si volesse indagare le strutture interne e i relativi funzionamenti dell'essere umano, si dovrebbe riconoscere in primo luogo che si avrebbe bisogno di non sedersi alla stessa scacchiera di Heidegger per intraprendere una partita che forse non potrebbe mai iniziare perché prevedrebbe due modi di interpretare i presupposti teorici differenti. Questo potrebbe essere il motivo per cui si avvertirebbe la necessità di provare a cogliere anche altre nozioni che potrebbero aprire in linea teorica a proposte nuove e diverse rispetto a quelle già elaborate, adottando però un'impostazione diversa. Infatti, le mosse e le relative combinazioni potrebbero essere già tempestivamente previste nel momento in cui si tentasse di cogliere di sorpresa l'avversario, ben disposto a farsi mangiare qualche pedina del suo discorso considerata sacrificabile, purché l'offensiva non avanzi ulteriormente.

Ma, qualora si dovesse colpire al cuore della sua trattazione e, con un colpo da maestro, mettere sotto scacco il re mediante una delle possibili mosse interpretative, certamente non definitive e stringenti, ma comunque risolutive nel loro intento, si dovrebbe riconoscere quanto meno il merito di aver portato un attacco ben congegnato a cui, nonostante tutto, è possibile e auspicabile rispondere. Potrebbe essere il caso di Derrida e dei suoi estimatori (e seguaci) che, attraverso la *déconstruction*, credevano si potesse andare oltre le strutture tipicamente dualistiche della metafisica occidentale, che innervano il linguaggio e anche le possibili idee che si potrebbero avere di esso, per spingere il proprio sguardo forse al di là in direzioni inedite per la filosofia grazie allo strumento della *différance*.⁴⁰⁷ Questa proposta fu molto importante per la seconda metà del Novecento e potrebbe essere una delle chiavi di volta per riconfigurare le sue categorie ontologiche e gnoseologiche all'insegna di possibilità nuove, magari oltre la stessa metafisica. Proprio perché oscure sotto certi aspetti, alcune sono state lasciate in disparte, altre invece sono state raccolte e sviluppate in modo assolutamente originale da Blanchot, Lacan, Emmanuel Lévinas, Jean-Luc Nancy e altri.

L'addio dichiarato a polarità dicotomiche, inerenti alla sfera dell'identità, quindi della coscienza e, infine, del linguaggio, potrebbe essere stato anticipato, sotto certi aspetti, da Pessoa nella distribuzione pluridiscorsiva delle molteplici voci degli *altri* eteronimi. Il poeta sarebbe nello stesso tempo lui e loro, in soluzione di continuità,

⁴⁰⁷ Cfr. J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 2002; Id., *Della grammatologia*, Roma, Jaka Book, Milano, 2020.

riconoscendoli come parti integranti il medesimo corpo che si renderebbe disponibile al loro accadere. Questo significherebbe anche ma non solo rivedere la nozione di linguaggio che abita l'uomo ancor prima che egli creda di abitare sé stesso. La convinzione che l'io non sia più la garanzia ufficiale indispensabile alle possibili soluzioni di un ipotetico senso ultimo, che nella storia della metafisica ha assunto diverse locuzioni, potrebbe essere concepita come l'effettiva eredità del Novecento. L'io pessoano potrebbe dunque essere colto come uno degli indizi della fine del suo primato nelle molteplici teorie metafisiche e della conoscenza, nelle quali forse il titolo di soggetto non è più una condizione necessaria e sufficiente per porre la questione dell'essenza dell'Essere. Come stabilire la domanda sull'Essere, senza essere nemmeno in grado di determinare cosa sia l'io, che si presenterebbe sfibrato ogniqualvolta si tenti di studiarlo come oggetto di una serie di discipline che lo pervertirebbero considerandolo materia da sezionare?

Grazie al fenomeno dell'eteronimia l'io non si sdoppia e nemmeno si triplica, piuttosto rende manifesta la sua divisione pregressa, traboccando di infinite assenze-presenze *altre* che nascono, crescono e vivono a contatto con la sua Opera, che non si spegne per così dire nella pubblicazione di un libro, avente titolo e magari sottotitolo con apposta la firma del suo o dei suoi autori. In questo senso, l'assenza di identità è ciò che, mancando, apre il soggetto ad essere sempre *altro* da sé, ad essere cangiante, alla propria intrinseca im-personalità, forse all'Opera pensata da Blanchot, composta da materiale biologico-genetico appartenente ad un Dna poetico singolare. Il superamento di un complesso di determinate forme concettuali, che erano a beneficio di una superiorità ontologica ormai obsoleta dell'essere umano, dovrebbe introdurre a delle problematicità non più trascurabili. L'approssimazione im-possibile della determinazione dell'identità con ciò che esiste effettivamente nel mondo potrebbe essere scossa dall'interno se si prendesse a modello il fenomeno dell'eteronimia. Pessoa, infatti, non sarebbe né quello né questo e ogni *occasione di scrittura* farebbe saltare l'idea di identità che, nella pagina scritta, viene continuamente elusa fino a scomparire dietro maschere sfuggevoli, aventi lingue proprie pur essendo all'interno del medesimo linguaggio: alcuni parlano e scrivono in inglese, mentre altri in portoghese, soprattutto nel secondo tempo della sua vita.

Alcuni potrebbero sostenere, in parte a ragione, che Soares non è Soares perché in realtà è Pessoa, ma sarebbero in malafede nel momento in cui non tenessero conto del *principio di non coincidenza*, tale per cui, ad esempio, il poeta non potrebbe essere mai uguale a sé stesso proprio perché apparterebbe, prima che a sé, agli *altri* a cui con-cede la propria parola scritta: “io non potrei essere io se non potessi essere un altro”.⁴⁰⁸ Riprendendo questo appunto folgorante di Paul Valéry, si potrebbe dire che Pessoa graviterebbe intorno alla pluralità di forme *altre* in movimento che si compenetrerebbero vicendevolmente, quasi fosse una spugna sempre disposta per sua stessa conformazione ad accoglierle nei suoi interstizi segreti anche a sé stesso. Per quanto si possa pensare che l’eteronimia si inserisca in un’ottica di discontinuità, provocata da una sorta di salto, che alcuni interpretano come annullamento di sé, in realtà c’è più continuità di quanto non si pensi. Le formazioni eteronimiche, infatti, potrebbero essere lette come dei prolungamenti tentacolari che si infrangono sulle pagine bianche, toccando per un momento l’effimero che, per il suo carattere transitorio, si volgerebbe paradossalmente all’Infinito, bucando dal di dentro il tempo cronologico in direzione di un istante reso eterno, di un tempo *altro*.

Lasciando traccia di sé attraverso l’emergenza di tra-scrivere, per non scomparire nel vuoto degli spazi interstiziali scivolosi dell’io, queste si danno una *chance*, prima ancora che per vivere, per tradurre sé stessi nonché l’alterità di chi li leggerà, in primo luogo Pessoa, in lingue e stili di pensiero differenti. Il *Livro* potrebbe essere l’opera *in progress* più adatta a descrivere il funzionamento dell’eteronimia all’interno non di singole liriche o odi, ma di prose formate da un susseguirsi di frammenti senza possibilità di ricavare una trama avvincente o almeno consecutiva. Le riflessioni condotte su temi prevalentemente esistenzialistici si spengono in un certo senso nello spazio di poche righe a tal punto che si potrebbe pensare che gli eventi più importanti accadano, un po’ come avviene nel teatro di Anton Čechov, fuori dalla scena. È come se l’esistenza di Soares sia ristretta nell’intervallo di tempo che si consuma tra l’ozio e la scrittura, che però è la messa in forma di quell’ozio. Alcuni scritti ricordano molto *altre* voci dell’io pessoano che gli appartengono. Ma, forse, potrebbero essere tutte – compresa la sua – espressioni di una multiformità che ha rotto dall’interno ogni rapporto che la figurerebbe in relazione con un’ipotetica unità. Ma, se il binomio

⁴⁰⁸ P. Valéry, *Quaderni. Volume quarto*, tr. it. di R. Guarini, Milano, 1990, p. 436.

unità/molteplicità è venuto meno, allora si potrebbe dire che anche l'identità sia estranea ad una *reductio ad unum* che comporterebbe il declassamento delle sue personalità fittizie a titolo di proiezioni irreali e, per questo, affiliate alla fantasia di un autore che avrebbe fatto della follia il suo marchio di fabbrica.

L'estraneità dell'identità al suo concetto e dunque alla proprietà di corrispondere all'unità di uno specifico oggetto o soggetto porrebbe l'emergenza di ripensare anche la forma stessa della costituzione del rapporto mediante cui, secondo la logica di matrice aristotelica, un relato della proporzione verrebbe rapportato ad un altro, e viceversa. Adottare un approccio filosofico differente, magari ispirato alla decostruzione, tenendo in debita considerazione la sfera plurale delle molteplici relazioni dei vari eteronimi, sempre in movimento nello spazio di immaginari poetici ed esistenziali, potrebbe trasformarsi in una pratica inclusiva atipica. Sarebbe come sostenere che dentro Pessoa ci siano innumerevoli *alterità* dotate di potenzialità pronte a entrare e uscire di scena rimanendo pur sempre all'interno del linguaggio, la cui impronta è uguale e diversa in tutti gli eteronimi. I *labirinti di senso* si intersecherebbero a tal punto che la sovrapposizione delle loro multiformità renderebbe obsoleta la ricerca a tutti i costi della nozione di identità fondata sull'unità. La forma del rapporto si presenterebbe quindi al di là della logica formale aristotelica. Nell'universo pessoano germinerebbero relazioni potenzialmente infinite tra più relati, non più isolati dalle loro connessioni grazie allo strumento dell'astrazione, mediante cui comunicerebbero reciprocamente perché inseriti nel tessuto della realtà finzionale avente contesti osmotici peculiari. In questo senso, si avrebbe la fuoriuscita da qualsiasi articolazione fondante il rapporto che preveda la presenza di due relati all'interno della proporzione, l'uno posto di fronte all'altro. L'idea di abbandonare questa strada potrebbe essere utile per intraprendere un sentiero alternativo collocabile oltre la concezione di una certa tipologia di logica che, per cecità, viene confusa con la sola logica razionale possibile e funzionale. In questa direzione, procede Blanchot che esprimerebbe l'idea di una logica congiuntiva in cui sia possibile un "rapporto senza rapporto, cioè un «rapporto neutro»".⁴⁰⁹ In altri termini, questo tipo particolare di logica, usato anche da Hegel e Marx, potrebbe essere estremamente utile per costruire una forma di Relazione che manifesti le singolarità di entrambi i relati posti in posizione oppositiva. La tentazione di buona parte della logica,

⁴⁰⁹ M. Blanchot, *Introduzione*, in Id., *La conversazione infinita*, tr. it. di R. Ferrara, Torino, Einaudi, 2015, p. XXV.

da cui si sta cercando di rifuggire, tenderebbe ad una sintesi, talvolta anche forzata, degli opposti che riconduca le proprietà nonché le tensioni di entrambi all'interno di essa. In realtà, potrebbe essere più interessante rifiutare questo tipo di sintesi, dove i termini si esaurirebbero nella posizione che assumerebbero una volta entrati a far parte di uno specifico rapporto. Il rischio sarebbe di sacrificare sull'altare della sintesi unitaria, e dunque dell'identità, le tensioni attive che sarebbero incarnate dalle rispettive singolarità dei relati presi in considerazione. Il monologismo dialettico sarebbe alla base, dunque, di una prospettiva nella quale forse si sarebbe più che mai intenzionati a ricondurre erroneamente ad unità la molteplicità che caratterizza l'*abgrund* dell'io di Pessoa, il fondo senza fondo esposto intrinsecamente all'*alterità*.

Il *Livro* è certamente un esempio di opera-crocevia, luogo desertico di un'erranza,⁴¹⁰ dove è impossibile che gli eteronimi mettano radici, anche se la attraversano in lungo e in largo. La loro scrittura per certi versi è relegata ai margini, talvolta alle soglie del diario, nello spazio di qualche riga, in cui l'identità, riconducibile alla forma di un esodo interminabile, diventa un gesto di apertura finalizzata al possibile incontro con l'*altro*.⁴¹¹ Ma, forse, è proprio la loro condizione di *abitare l'esilio* che li rende capaci di ascoltare le parole che ogni eteronimo spende per l'*altro* con un'attenzione volta a cogliere le impercettibili vibrazioni del loro animo. Nel "Fuori" di questo libro infinito, aperto a indefinibili integrazioni e aggiunte, che potrebbero provenire dalle voci degli *altri*, si assistono a scritture per cui sarebbe controproducente ricercare un singolo autore. Come spesso accade, soprattutto in Pessoa, non si tratta di stabilire con certezza matematica chi stia parlando in questa o in quell'opera, ma di attraversarla, lasciandosi in un certo senso pervadere da un senso di piacevole incoscienza derivante dal perdere le sue tracce. Un po' come accade ai bambini quando giocano a nascondino. Chi avrà il compito di ricercare i suoi compagni il più delle volte ha la pretesa di sapere già a priori dove possano trovarsi. Ma sarebbe più interessante se fosse condotto in un ambiente, differente dal solito, fatto di luoghi sconosciuti dove ci si dovrebbe muovere con estrema cautela e prudenza, non lasciando nulla al caso. Si potrebbe dire che, anche quando si legge il *Livro*, si è dentro una sorta di gioco analogo senza che si sappia però di per certo chi conti o sia contato. Il problema è che forse

⁴¹⁰ Cfr. E. Jabés, *Il libro del dialogo*, tr. it. di A. Prete, Lecce, Manni, 2016; Id., *Il libro delle somiglianze*, tr. it. di A. Folin, Bergamo, Moretti e Vitali, 2011.

⁴¹¹ Cfr. M. Ghilardi, *Filosofia dell'interculturalità*, cit. p. 65.

potrebbe essere la stessa persona, forse Pessoa o i suoi stessi eteronimi, magari entrambi nel corpo di un singolo individuo, non sapendo effettivamente di chi sia ad andare alla ricerca e soprattutto di chi, se di sé stesso o degli spettri dei suoi io.

Si potrebbe ritenere di essere quasi dentro un dramma in cui si sa, perché lo si avverte, che dietro le proprie spalle ci sia o ci siano una o più presenze inconfessabili assolutamente evanescenti. Ma, qualora ci si giri di scatto per coglierne con gli occhi una visione, anche parziale, si dissolverebbero riapparendo nello stesso tempo nuovamente dietro di sé. Uno stato di angoscia aleggerebbe sul capo di chi ogniqualvolta vorrebbe comprendere le ragioni sconosciute di questa tragica inaccessibilità. Non c'è la necessità, infatti, di inserire forzatamente in sezioni separate le singole esistenze di ogni eteronimo analizzando finti dati biografici e caratteriali per ricavare delle valutazioni psicanalitiche su Pessoa in carne e ossa. Semmai, potrebbe essere interessante interrogare gli eteronimi non per trarre delle conclusioni sull'autore, ma per attraversare le relazioni che questi intessono con i loro simili nel campo della finzione. Non che questa strategia interpretativa sia un gioco fine a sé stesso, anche perché il suo scopo potrebbe aprire ad uno strappo con rispetto alle regole ermeneutiche convenzionali, ripensando gli strumenti teorici di attraversamento adattabili alle singole opere degli eteronimi. Ma potrebbe evidenziare che tipo di fattori ideologici, culturali, linguistici e sociali potrebbero concorrere nelle articolazioni del materiale letterario previsto all'interno e anche all'infuori del loro personale immaginario. Le modalità grazie a cui riuscirebbero a dar forma ad uno o più contenuti ri-elaborandoli sotto differenti punti di vista sarebbe in un certo senso filtrata da una sorta di lasciapassare non firmato acconsentito tacitamente da Pessoa. La loro capacità di strutturare e ordinare i termini preferiti, a scapito di altri scartati più o meno intenzionalmente, all'interno di una particolare forma di componimento scelto sarebbe frutto di due operazioni diverse, ma affini, a cui si ricorre ogniqualvolta si desidera parlare e scrivere. Ciò testimonierebbe, se si vuole indirettamente, che, nonostante siano personalità fittizie, creati e al contempo creanti altri mondi finzionali, sono comunque radicate nel terreno del linguaggio reale da cui non hanno la possibilità di evadere. Anche perché sarebbe un'operazione impossibile da realizzare i cui risultati, se ce ne fossero, incarnerebbero forse la sola aspirazione a fuoriuscire dal campo del linguaggio per staccarsi definitivamente da esso senza poi avere alcuna possibilità di emettere parola o

costruire un discorso. Il divorzio dal linguaggio, però, comprometterebbe ogni capacità di significazione dell'essere umano che si chiuderebbe in un solipsismo fatto di silenzio vuoto e di un Nulla al di là della nozione di nulla con la "n" minuscola. Un silenzio inascoltabile a tal punto che, anche se si volesse percepire un'eco lontana del suo mutismo o bisbiglio soffuso, sarebbe impossibile comprenderlo, forse perché non si potrebbe essere nemmeno consapevoli di ciò che quello vorrebbe anzitutto articolare e dire per esprimere e significare alcunché. L'economia della sua comunicazione sia orale che scritta soffrirebbe di un'*empasse* impossibile che lo relegherebbe ad uno stato di nullificazione incerto per quanto sia sondabile a parole.

All'interno del linguaggio, potrebbero essere evidenziate le due strategie linguistiche di formazione del discorso che sarebbero comprese a partire dall'asse paradigmatico e in quello sintagmatico: il primo riguarderebbe la modalità attraverso cui si selezionano determinati termini all'interno del *thesaurus* della lingua piuttosto che altri da porre ordinatamente in una qualsivoglia stringa della frase; il secondo avrebbe la funzione di combinare i termini scelti per ripartirli all'interno del discorso a partire dalle funzioni logico-grammaticali che questi possiedono. Ciò che potrebbe essere importante rilevare è che, nell'economia del discorso sul *Livro*, questi assi dovrebbero essere apparentemente mutevoli perché cangianti possono essere non solo le lingue, ma anche i soggetti plurali che le adoperano. Infatti, le modalità grazie a cui si selezionano e si combinano le parole all'interno del discorso sono effettivamente soggettive, perché sta a chi decide di parlare o scrivere come strutturare il proprio componimento poetico o prosastico o dare sfoggio delle sue capacità retoriche. Nel caso di Soares, ci sarebbe una problematicità in più derivante dallo stato della sua opera, mai conclusa essendo *in progress*, composta da tessere di un mosaico il cui completamento spetterebbe a chiunque desideri attraversarlo per tenere aperte le tensioni interne, quasi divertendosi a combinare i frammenti gli uni con gli altri. Aleggare sull'orlo dell'abisso di ciò che non si può ricomporre potrebbe voler dire raccogliere la sfida di accostarsi al vuoto con un gesto nietzschiano, lasciandosi com-penetrare da ciò da cui non si può evitare di sottrarre il proprio sguardo. Il riconoscimento preventivo dell'*alterità* degli eteronimi nel luogo del *Livro* è dunque certamente indispensabile prima di scendere nelle insenature frastagliate di queste pagine dove chiunque rischierebbe di perdersi molto facilmente in mancanza di punti cardinali fissi. Non che questa sorta di avventura

testuale sia una sorta di discesa dantesca nell'inferno dell'eteronimia, anche se certamente non mancano gli incontri, come avvengono d'altronde nella *Commedia* dantesca, che però non consentono mai alla narrazione di fare un salto di qualità in direzione di una qualsivoglia verità o epifania.

L'assenza di rivelazioni non concede univoche chiavi di lettura che potrebbero permettere di cogliere un senso, forse perché il *Livro*, più che alle opere ascrivibili al primo Joyce, si avvicina in realtà a Kafka e al Rilke del Malte.⁴¹² Si potrebbe certificare che l'aumento delle intersezioni tra piani eteronimici differenti sia estremamente fertile come se si assistesse a germinazioni pluricellulari di *alterità* pluridiscorsive che, dipanandosi, contaminano alla radice la nozione di identità. Queste formazioni, che potrebbero essere rappresentate come delle improvvise *fioriture di senso*, disperdono il loro profumo nella pagina scritta, lasciando vibrare l'eco di voci *altre* perfettamente riconoscibili com-penstrate con quella di Soares. I frammenti registrati in uno stato allucinatorio nell'intervallo tra il sonno e la veglia sarebbero quelli dell'*alterità* eteronimica, che espanderebbe sé stessa al di là dello spazio scritturale ritagliato rispettivamente per ognuno inizialmente dal poeta. Non che la singolarità di una voce riesca a far tacere quelle degli altri fino a imporsi violentemente pur di non lasciarle parlare, ma vibra all'unisono con quella delle *altre*, che forse non smettono mai di lanciare segnali di presenza anche nelle parole degli *altri*. Lo spazio poetico diventerebbe un esercizio di ascolto all'interno del quale sia concesso a tutte uguale diritto di parola senza la mediazione di un monologismo annichilente, semmai di una democrazia non rappresentativa, che comporterebbe la rinuncia degli eteronimi a trasferire sé stessi ad una singola persona in grado di riportare, solo idealmente, le venature poetiche di ognuno. L'apertura all'*alterità* diventerebbe dunque segno tangibile della possibilità di transitare nell'opera in modo errante, come degli apolidi confinati nello spazio della scrittura alla ricerca di un approdo mai definitivo perché sempre mobilitato da un'esigenza intrinseca di muoversi, quasi fluttuando, come delle note risuonanti in una partitura musicale senza fine. Questo viaggio eterno degli eteronimi, per certi versi sfuggevole anche a loro stessi, proprio perché privo di mete identificabili, potrebbe essere utile per depositare parole che ri-porterebbero

⁴¹² Cfr. B. Jongy, *L'Invention de soi. Rilke, Kafka, Pessoa*, Collection «Comparatisme et Société» n°13, Pieterlen, Peter Lang Pub Inc, 2011.

testimonianze di vite, mai effettivamente consumate, se non nello spazio di un foglio bianco, e forse proprio per questo vissute autenticamente appieno.

Una filosofia dell'inquietudine

In un frammento del *Livro*, Soares si fa portavoce degli insegnamenti di Caeiro tanto che cita a memoria o, probabilmente col testo sottomano, un breve passaggio di *O Guardador de Rebanhos*: “Perché io ho la dimensione di ciò che vedo / E non la dimensione della mia altezza”.⁴¹³ Di seguito, Soares aggiunge che “frasi come queste, che sembrano crescere senza essere state dette dalla volontà, mi disintossicano della metafisica che inconsapevolmente aggiungo alla vita”.⁴¹⁴ Per quanto gettare illusioni su tutto ciò che esiste sia un rimedio igienico indispensabile alla salute mentale di chi è malato di metafisica, come Soares (ma anche Campos), sarebbe vano pretendere da entrambi una purezza dello sguardo che appartiene al solo Caeiro. Per il Maestro, questa formula sarebbe realmente incarnata da un singolare *modus vivendi*, mentre per gli altri due sarebbe assolutamente insufficiente perché insoddisfacente. Molto probabilmente, durerebbe solo un battito di ciglia perché, per loro, sarebbe inconcepibile fermarsi alla superficie delle cose per penetrarne l'essenza attraverso lo sguardo.

Si potrebbe dire che le concezioni di Soares si sposerebbero con quelle dell'ultimo Campos in un matrimonio che sembrerebbe per certi versi combinato forse dallo stesso Pessoa, che correrebbe il rischio di far esplodere l'attrazione latente del secondo nei suoi confronti. Alcune frasi presenti nel *Livro* sarebbero addirittura identiche a quelle che si trovano nei componimenti di Campos. Benché questo fatto possa essere considerato una mera coincidenza da relegare nel campo dell'accidentalità, potrebbe essere interessante per tracciare dei percorsi di riflessione testuale. La simultaneità in questione potrebbe essere un esempio del *principio di non coincidenza* applicato al caso Soares. In questo senso, la comparazione letteraria, che potrebbe essere attuata sia dal punto di vista tematico che linguistico, riguarderebbe il rapporto tra la poesia di Campos *Peccato originale* e il frammento 70 del *Livro*. Sembrerebbe che il frammento in prosa

⁴¹³ F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, cit. p. 155.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

sia la prosecuzione del componimento poetico di Campos, nel quale si avverte la desolazione di essere solamente un singolo io destinato a dissolversi o comunque già in fase di dissoluzione: “Che ne è della mia realtà, che ho solo la vita? / Che ne è di me, che solo sono chi esisto?”⁴¹⁵ Negli ultimi versi, l’eteronimo esprime una tendenza che lo vedrebbe aspirare a quanti altri possa abbracciare infinitamente nell’anima, nell’immaginazione e nell’intelligenza. Il ricorso al sogno presente nel frammento è in continuità con il desiderio di rivestirsi di mille altri Cesari che fu: “Quanti Cesari fui! / Quanti Cesari fui! / Quanti Cesari fui!”.⁴¹⁶ E ancora: “Quanti Cesari sono stato e sogno ancora di essere! [...] Quanti Cesari sono stato, proprio qui, in Rua dos Douradores”.⁴¹⁷ Il problema o, forse, la soluzione dipenderebbe dal fatto che le due citazioni riportate appartengono a formazioni eteronimiche differenti: la prima, infatti, è di Campos, mentre la seconda è di Soares. Lo sviluppo in prosa della poesia realizzato da Soares si muove in direzione del sogno, il cui concepimento implica la possibilità nonché la garanzia di timbrare il cartellino per passare oltre la Realtà e lo spettro della metafisica.⁴¹⁸ Ora, si potrebbe cedere il fianco a interpretazioni ardite, qualora si voglia identificare Campos con Soares, e viceversa, per la similarità non solo dei temi, ma anche della scelta dei termini adottati e la loro relativa combinazione all’interno dei loro orditi finali.

Non c’è l’interesse di ricondurre un eteronimo all’altro, ma di riconoscere il cordone ombelicale che lega non solo Campos a Soares, ma anche entrambi a Pessoa, come se fossero ramificazioni cellulari che costituiscono nel loro insieme parti simili e al contempo diverse del poeta. Un po’ come ricorda per certi versi l’opera *Il sole sul cavalletto* (1973) di Giorgio de Chirico all’interno della quale viene dipinto un palcoscenico di teatro con le tende da sipario aperte in cui è possibile notare un filo che va dalla luna al sole, o viceversa, senza che si capisca quale sia la sua effettiva origine il cui scopo, forse di congiungimento, rimane celato in un enigma in-solubile. Come il sole e la luna, Soares (e gli altri eteronimi, compreso l’ortonimo) e Pessoa sono facce di un prisma infinito che solo per convenzione si vorrebbero comprimere in una singola persona fisica, vedendo nel suo bisogno di essere altri l’accusa di non essere mai sé

⁴¹⁵ Id., *Pecado original* in Id., *Un’affollata solitudine*, cit. p. 671.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ Id., *Il Libro dell’inquietudine*, cit. p. 117.

⁴¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 118.

stesso. L'accesso alla persona di Pessoa, intesa nell'accezione giuridica, forse non può essere garantito che da pratiche di violenza che potrebbero comprendere carte d'identità cartacee o digitali che lo costringerebbero ad essere ciò che è senza possibilità di essere altrimenti. Come accade all'interno de *Il fu Mattia Pascal* (1904)⁴¹⁹ in cui la rinascita del protagonista nel corpo e nell'anima di Adriano Meis non è certificata da attestazioni di riconoscimento che confermerebbero la sua identità. La sua doppia altra vita è avvertita da subito come una liberazione nei confronti del vecchio sé da cui fugge nonostante sia cosciente che non sia possibile liberarsene. Farne a meno significherebbe rinunciare ad essere ciò che è appena divenuto, un Adriano Meis ibrido perché commisto di Mattia Pascal la cui identità si presenta scissa a tal punto da trovare delle difficoltà intrinseche nell'abitare uno spazio d'azione nel quale non gli sarebbe concesso di agire e incidere. Pirandello, rispetto a Pessoa, rimane al di qua delle proprie forme del racconto, romanzi o novelle che siano, senza immischiarsi nel mondo finzionale letterario, o al massimo concedendo ad un personaggio un punto di vista o modo di pensare a cui si sente affine. Il portoghese, invece, si mischia irrimediabilmente alle maschere degli *altri* eteronimi tanto che chi volesse trovare ad ogni costo l'autore effettivo sembrerebbe peccare di una pretesa che comporterebbe la riduzione per approssimazione dell'io multiforme pessoano al solo Pessoa in carne e ossa. A colui che non amava particolarmente farsi fotografare (come Soares), forse perché la resa finale non sarebbe stata sufficiente a restituire l'immagine probabilmente sfuocata dei suoi *altri* sé stessi. Per certi versi, sarebbe impossibile comprendere chi sia l'autore, se Soares, Campos, o addirittura lo stesso Pessoa dietro a cui si celerebbero gli eteronimi intenti a nascondersi gli uni dietro agli altri. Ma quali? Questo gioco tra apparenza e verità, per cui si faticherebbe a scovare il vero autore dei frammenti, consentirebbe di percepire quest'opera-progetto come una sorta di grande romanzo poliziesco. Anzi, forse si potrebbe addirittura sostenere che la produzione pessoana potrebbe essere rappresentata come un giallo il cui enigma dell'eteronimia rimarrebbe sempre aperto e mai svelato. Un po' come accade nei romanzi di Carlo Emilio Gadda le cui conclusioni lasciano l'amaro in bocca per il mancato riconoscimento e arresto del colpevole. Cercare di rinvenire, allo stesso modo di un *detective*, chi si celi effettivamente sotto le false spoglie degli eteronimi potrebbe non essere la modalità adatta per scoprire il loro

⁴¹⁹ Cfr. L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Torino, Einaudi, 2004.

segreto indecifrabile. Questo perché Pessoa potrebbe fingere di confondersi con loro a tal punto che, nemmeno se messi all'angolo, non sarebbero disposti a collaborare per testimoniare, quanto di essere ciò che sono o di chiamarsi con un certo nome. Pensare che possano fare la spia l'uno all'altro sarebbe una pessima congettura non degna di essere percorsa, perché nessuno tradirebbe l'altro, nemmeno se li si tentasse promettendo loro ricompense significative. Non perché siano fedeli gli uni agli altri, ma perché non conoscono nemmeno loro il mistero della loro identità che non sanno essere solamente un pezzo di un *puzzle* infinito di quella di Pessoa a sua volta spuria. Le sue cristallizzazioni parrebbero vivere a contatto con un tempo effimero, con l'idea di ciò che sono, che li farebbe reagire quasi chimicamente attraverso il medium della scrittura dando loro la possibilità di materializzarsi.

A causa dello stato allucinatorio che Soares ha in gran parte delle pagine del *Livro*, non dovrebbe nemmeno essere temuto dagli altri eteronimi, perché molto probabilmente sarebbe giudicato anche dai migliori ispettori un testimone completamente inaffidabile, visto la sua tendenza alla contraddittorietà. La sua naturale incoscienza sembra essere un peso che grava sulle spalle, piegate da un lavoro che non gli piace le cui soddisfazioni si consumano nel guardare fuori dalla finestra per immaginare un infinito inattingibile che si dipinge in una lieve brezza d'aria, in un rumore dell'acqua, nel cielo di Lisbona, nella luce riflessa sui tetti delle abitazioni che raffigurano il paesaggio della sua Rua. Questa tecnica è molto simile per certi versi al *word-painting* di John Ruskin, strenuo difensore dell'artista William Turner, mediante cui il poeta tentava di descrivere ciò che per natura non può essere descritto, una serie di colori e atmosfere uniche della città atlantica. La tensione per certi versi romantica all'Infinito, lo *streben*, figlia dell'influenza che, in modo particolare, Giacomo Leopardi ha avuto su Pessoa a partire dal suo componimento intitolato *L'infinito* (1819), è espressa in maniera analoga se si tiene conto della configurazione spaziale in cui si fa esperienza dell'Infinito. Infatti, allo stesso modo del poeta italiano, certamente non più dal monte Tabor, ma dal quarto piano di un soffocante monolocale, da una finestra aperta ai palazzi e alla strada adiacenti della Rua, Soares si concede all'impresa di immaginarlo fino ad assaporarne per brevi sprazzi la sensazione di aver sfiorato almeno l'illusione della sua essenza. Questo “*dépaysement* dell'infinito”⁴²⁰ coinvolge nel

⁴²⁰ Cfr. A. Tabucchi, *L'automobile, la nostalgia e l'infinito*, cit. p. 88.

Novecento non solo Pessoa, ma anche altri autori, tra cui il poeta argentino Jorge Luis Borges, che riescono a scorgere l'Infinito in posti insoliti e non frequentati dalla moltitudine. Un po' come ne *El Aleph* (*L'Aleph*, 1959),⁴²¹ dove un angolo isolato della cantina di Buenos Aires diventa l'osservatorio privilegiato per cogliere l'Infinito.⁴²²

Al fallimento di un approccio metafisico di Soares corrisponde una sorta di non accettazione dell'impossibilità di pervenire alla verità da cui sorge una tristezza malinconica. È per questo che, forse, fuggire deliberatamente dalla realtà per intrufolarsi nelle zone grigie del sogno potrebbe essere l'effettiva e tutto sommato attrattiva via di fuga dal *desassossego* che lo opprime. Questa parola portoghese ha molti significati, che potrebbero essere interessanti per tracciare un profilo – certamente parziale – della molteplice personalità di Soares (e di Pessoa). La traduzione letterale potrebbe indicare l'assenza di tranquillità e quiete. Ma il campo semantico, nel *Livro*, si fa sempre più ampio fino a lasciar convivere insieme una serie di sfumature che rimandano al tedio, al disagio, al male di vivere, al turbamento, costanti fisse della disforica malinconia di Soares. All'interno della letteratura del primo Novecento, il semi-eteronimo, un po' come l'ultimo Campos, potrebbe essere collocato all'interno di quella serie infinita di personaggi inetti che hanno popolato i romanzi e le novelle moderniste. Per certi versi, potrebbe corrispondere all'*identikit* perfetto dell'inetto modello, già a partire dalla mansione che ricopre, sempre fedele – forse più per abitudine che altro – benché il suo bassissimo stipendio, al titolare della sua impresa commerciale e alle istanze protocollari conformate ad un particolare codice deontologico:

O patrão è a Vida. A Vida, monótona e necessária, mandante e desconhecida. Este homem banal representa a banalidade da Vida. Ele è tudo para mim, por fora, porque a Vida è tudo para mim por fora.⁴²³

Ecco svelato il segreto d'ufficio d'un impiegato di concetto, «aiutante contabile nella città di Lisbona», privo di aspirazioni e progetti per l'avvenire, sofferente per le sue condizioni materiali e spirituali, vittima di un tedio che lo divora giorno dopo

⁴²¹ Cfr. J.L. Borges, *L'aleph*, tr. it. di F.T. Montalto, Milano, Adelphi, 1998.

⁴²² Cfr. A. Tabucchi, *L'automobile, la nostalgia e l'infinito*, cit. p. 88.

⁴²³ F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, cit. p. 38. Il Signor Vasquez è la Vita. La Vita, monotona e imprescindibile, legiferante e sconosciuta. Quest'uomo banale rappresenta la banalità della Vita. Egli, all'esterno, è tutto per me, perché per me la Vita è tutta all'esterno.

giorno. Incapace di ribellarsi a quelle disposizioni a cui si adeguerebbe come farebbe una mosca svolazzante le cui zampe lambirebbero la sporcizia per posarsi, magari in un ambiente di lavoro malsano, si lascia andare continuamente all'immaginazione di toccare con mano l'esistente con la vista, il tatto, l'udito, nella corporeità sensoriale di altri esseri umani, animali e perfino di oggetti fisici inanimati diversi da sé. L'insonnia sicuramente non lo assiste, sia essa la causa o la conseguenza del suo stato interiore di depressione destinato all'imminente autodistruzione. Uno dei sollievi naturali sarebbe impresso dal modo in cui guarda il mondo, quando si sporge dalla finestra dell'ufficio decadente dopo aver terminato le partite *import-export* della ditta in cui lavora o quando, a casa, prova a trovar pace rasserenandosi, magari seguendo il volo quasi immobile di una Nuvola metafisica. Ma, ancora una volta, anche negli oggetti desueti e nelle piccole cose insignificanti, emerge un'angoscia che gli fa sentire l'impotenza del suo sguardo che però non gli fa rinunciare al desiderio di spingersi oltre la mera esterità del mondo. In questo senso, il verbo che adotta Soares, *Olhar*, è affine a quello utilizzato dal Malte di Rilke, *Schauen*, il cui utilizzo per certi versi fenomenologico non è casuale. "Guardare", infatti, significherebbe anzitutto riconoscere le cose che si dipanano nel mondo inserite inevitabilmente in molteplici rapporti, dai più semplici ai più complessi. Com-prenderle astraendole dallo sguardo vorrebbe dire annullare le connessioni reciproche all'interno della rete di relazioni, che le lega l'una all'altra, e rifiutare di custodirne intatto il loro cuore vivo e pulsante: "Gli occhi dietro le palpebre / si sono rovesciati e ora guardano dentro".⁴²⁴

Guardare anzitutto al proprio modo di vedere sé stesso e le cose potrebbe davvero essere un *modus operandi* che accetta di stare al passo con un movimento di senso adatto a riflettere su un rapporto orizzontale e non verticale, mediante cui l'essere umano possa effettivamente incontrare autenticamente le cose che gli si affacciano, ancor prima che da fuori, da dentro. Si potrebbe dire che il Rilke delle *Duinesi* riesca in questo peculiare intento attraverso un *semplice guardare* (*einfaches Schauen*), che deriverebbe da un imparare a guardare, presente anche nel Malte, indispensabile per il darsi di un'esperienza conoscitiva ed erotica con le cose fondata su particolari affinità elettive. La parità fra il soggetto e gli oggetti della percezione deriverebbe dal pieno riconoscimento reciproco mediante cui le presupponibili differenze ontologiche

⁴²⁴ R.M. Rilke, *Morgue* in Id., *Poesie 1907-1926*, cit. p. 43.

sarebbero appianate dall'armonia universale che toccherebbe gli esseri nella loro più profonda intimità fino a renderli indistinguibili nelle loro singolari pulsazioni vitali.

In Soares, invece, lo sguardo è fonte di un pulviscolo di sensazioni da cui sorgono le più svariate emozioni, fluttuanti, sfumate, mai precise, semmai recise, perché emergono e svaniscono incessantemente senza soluzione di continuità. La reattività grazie a cui coglie le apparizioni fulminee degli avvenimenti della realtà, perfino i più banali, gli consente di essere una sorta di catalizzatore di molteplici sensazioni. Mediante un processo di infinitizzazione, queste tenderebbero a svolgersi intrecciandosi tra loro fino a rendersi apparentemente irricognoscibili – almeno in un primo momento – spingendosi addirittura al di là delle vertigini che comunemente si prova quando, ad esempio, si sente la forza vibrante dell'amore o ci si lascia andare al *desassossego*. La determinazione delle sensazioni e il loro successivo riconoscimento da parte dell'io dipenderebbero, in Pessoa, da un meccanismo simile a quello dell'essotopia bachtiniana, che permetterebbe all'autore di assegnare, ad ogni eteronimo particolare, uno specifico modo di sentire, assolutamente personale, e una capacità di rielaborare in forme scritturali differenti le rispettive risposte alla percezione plurale delle sensazioni. In questo senso, la loro creatività dipenderebbe dalla modalità attraverso cui reagirebbero alle possibili emozioni a partire da distinti, anche se talvolta affini, immaginari che sappiano dipingere l'opera d'arte di colori, figure e suoni. Nel caso specifico degli eteronimi, certamente in forme espressive dipendenti dall'intellettualizzazione singolare delle emozioni che verrebbero così restituite sotto forma di scrittura mediante componenti poetici e/o prosastici. In Soares, si assiste però ad un problema che non potrebbe essere evitato, nemmeno se si volesse obliarlo appositamente, e che riguarderebbe la determinazione delle risposte emotive degli eteronimi.

Nel *Livro*, il processo di infinitizzazione delle percezioni, da cui nascerebbero le emozioni, potrebbe essere riconducibile alla loro rielaborazione intellettuale che delineerebbe particolari *percorsi di senso*. Non che un'emozione sia colta sotto il segno di un'unica unità percettiva, perlopiù sociale, in sé stessa compatta, il cui giudizio conoscitivo sia valido univocamente all'interno di un gruppo castrante di soggetti senzienti. Perché allora chi avrebbe due o più emozioni contrastanti tra loro molto probabilmente sarebbe visto dal corpo sociale, e forse prima ancora da sé stesso o dal

gruppo d'appartenenza, come un estraneo, quasi un nemico, ritenuto diverso rispetto agli altri. Pur non estrinsecando esteriormente le proprie emozioni, verrebbe percepito come un pericolo da cui mettersi a riparo, nonostante non rappresenti una chiara violazione di un qualsivoglia ordine giuridico e culturale condiviso. In certi casi, verrebbe trattato alla stregua di un forestiero in terra straniera allo stesso modo di K. nel *Castello* e *Processo* di Kafka. Infatti, collocato in un determinato sociale gruppo avente un proprio ordinamento statale, correrebbe il rischio di essere allontanato fisicamente o addirittura imprigionato in una struttura penitenziaria a scontare una violazione della legge, mai commessa, perché essa sarebbe da collocarsi al di fuori dei particolari casi specifici previsti da un determinato *codex*. In maniera analoga a ciò che accadde al Socrate della *Repubblica* di Platone, quando i cittadini, scorta l'alterità che avrebbe potuto mettere in dubbio l'assetto politico di Atene, decisero di condannarlo a morte. In questo senso, potrebbe essere interessante citare la distinzione *amico/nemico* di Carl Schmitt,⁴²⁵ che definisce la sfera del "politico", secondo cui, una volta riscontrato possibili nemici per lo Stato, siano essi all'interno o all'esterno di questo, si dovrebbe procedere nel primo caso alla loro neutralizzazione, mentre nel secondo all'esercizio legittimo dello *ius belli*.

Ad ogni modo, la disponibilità di Soares (e di Pessoa) a sentire le emozioni in forme plurali per farsi emozione fluttuante, senza diritto d'asilo e certificazioni protocollari di avvenuta visita psichiatrica, potrebbe dipendere dalla capacità di esercitare un ascolto delle proprie risonanze interiori, nel luogo che dovrebbe essere votato all'*alterità* e aperto ad essa sia all'interno che all'esterno di sé. Il paradosso apparente di una formula come quella dell'*abitare l'esilio* potrebbe essere fonte di possibilità autentiche strutturanti il rapporto grazie al quale Pessoa mobiliterebbe una sorta di spazio alteritativo la cui ospitalità farebbe incontrare le voci delle alterità che scuotono il suo io dall'interno. Sembra che il *Livro* di Soares possa essere considerato la realizzazione di un'eteronimia alla seconda là dove una sorta di *mise en abyme* è in atto. Infatti, almeno apparentemente, si potrebbe credere che, procedendo come il gioco delle *matrioske*, all'interno di Pessoa in carne e ossa vi siano, tra i più importanti, Caeiro, Campos, Reis e Soares e, all'interno di quest'ultimo, vi siano a loro volta Pessoa-ortonimo e gli altri eteronimi appena citati. Sotto certi punti di vista, questa

⁴²⁵ Cfr. C. Schmitt, *Le categorie del "politico"*, tr. it. di G. Miglio, P. Schiera, Bologna, Il Mulino, 2014.

posizione interpretativa potrebbe essere corretta, qualora si decidesse di accettare una prospettiva dualistica caratterizzata da dicotomie come dentro/fuori, unità/molteplicità e così via. Ma, d'altro canto, si potrebbe obiettare che, mediante questo approccio, si sacrificerebbero metodi ermeneutici che potrebbero essere ben più interessanti e pregni di osservazioni. Una delle possibili soluzioni potrebbe provenire da una costruzione topologica dell'io mediante un pensiero, organizzato *more geometrico*, che sosterebbe che "l'unico criterio di vera oggettività di cui disponiamo è il criterio della matematizzazione",⁴²⁶ forse attraverso il ricorso a geometrie non-euclidee e a strutture logiche perlopiù inedite.⁴²⁷ Non che questa direzione sia assente in Soares, anche perché è proprio lui a proporre una geometria dell'abisso in cui tutto è nulla, e viceversa, ricalcando per intero un verso dell'Antologia Palatina. Si potrebbe dire che, nel *Livro*, gli eteronimi siano compresi in una sorta di campo energetico dove, come delle ramificazioni o filamenti neuronali che inviano messaggi destinati ad aree particolari del cervello, rispondono agli stimoli provocati dal loro autore che è parte integrante del medesimo complesso sistema di reti.

La posizione che ricoprirebbe, sia esso Soares, Pessoa o altri, che in vece loro, operano nella costruzione di *labirinti di senso*, è per certi versi trascurabile, perché più importanti sono gli incontri incrociati dei filamenti nodosi che si sfiorerebbero o comunque si legherebbero gli uni agli altri, senza un programma direttivo che ne stabilirebbe già a priori le coordinate. Ciò che conta, infatti, sarebbe in un certo senso essere disposti ad abbandonarsi ai percorsi letterari intrapresi dagli eteronimi, non tenendo a mente la raccomandazione di appoggiare la mano contro il muro che dà verso l'esterno e camminare senza mai toglierla per trovare prima o poi la via di fuga. Un po' come avviene con alcuni testi appartenenti alla letteratura ergodica, un genere peculiare all'interno del quale si annodano esperienze plurime convergenti nel trattare l'opera come un intrigo, un enigma continuamente da attraversare per sciogliere e contemporaneamente da sciogliere per attraversare, anche quando parrebbe di aver trovato un'ipotetica soluzione mai totalmente esplicativa. Forse, sarebbe più

⁴²⁶ F. Pessoa, *Aforismos e fragmentos* in Id., *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literaria*, a cura di J.D.P. Coelho e G.R. Lind, Ática, São Paulo, 1966, p. 35.

⁴²⁷ La conoscenza di Campos di strutture geometriche "vere" e alternative rispetto a quella euclidea, accettata e condivisa da larga parte della comunità scientifica, è di enorme interesse, perché rivela implicitamente la relatività dei principi di un determinato tipo di geometria avente un proprio sviluppo logico interno differente dagli altri e dunque applicabile alla realtà in maniera diversa. Cfr. Id., *Pagine esoteriche*, tr. it. di S. Peloso, Milano, Adelphi, 1997, pp. 197-199.

interessante cedere a quel senso di smarrimento senza cui non si potrebbe escogitare strade di senso alternative, che evadano da preventivi calcoli razionali utili a dare degli orientamenti certi a partire da particolari coordinate prestabilite applicabili a discorsi codificati da determinate regole già sperimentate in precedenza. Il gioco di incastri coinvolgerebbe il lettore, Pessoa compreso, forse addirittura *in primis*, in una trama interattiva potenzialmente infinita, aperta a cammini percorribili che talvolta si divaricano e si restringono senza mai chiudersi definitivamente.

Il mondo di Soares si dipanerebbe attraverso una sorta di messa a disposizione del suo sguardo alle percezioni e alle loro commistioni le cui emozioni, forgiate dal processo dell'infinitizzazione, dovrebbero abbigliare la realtà inafferrabile che lo circonda e attraversa. Non che il suo sguardo abbia una funzione passiva, semmai attiva grazie a cui compone, allo stesso modo di un pittore, la varietà del reale per dipingerne le emozioni con una tavolozza di colori sia accesi che spenti, le cui sfumature toccano il suo modo di sentire il mondo e sentirsi mondo. Mentre l'io kantiano, le cui coordinate gnoseologiche sono tracciate all'interno della *Kritik der reinen Vernunft (Critica della Ragion Pura, 1781)*,⁴²⁸ guarda alla realtà razionalmente, limitandosi a riconoscere i campi d'applicabilità dei propri strumenti conoscitivi senza spingersi al di là di ciò che non può comprendere, quello di Soares è molto vicino a Schopenhauer vista la pretesa di voler leggere il mondo attraverso le emozioni che il soggetto prova: "Dare ad ogni emozione una personalità, ad ogni stato d'animo un'anima".⁴²⁹ Solo che questo tentativo che vorrebbe tendere ad una sorta di giustizia emotiva, tale per cui ad ogni emozione dovrebbe essere data una certa intensità in relazione al grado variabile della o delle percezioni avvertite, è talmente arduo da realizzare che Soares vive la frustrazione di non poter fermare il continuo flusso del suo sentire. Da questo stato di continuo disallineamento rispetto alle emozioni che desidererebbe bloccare per lasciarsi compenetrare appieno da ogni singola sensazione deriverebbe un tedio che ne forgia il carattere senza mai concedergli un attimo di tregua. Nemmeno il sonno gli è concesso perché disforico. Votato all'insonnia, talvolta incontra il suo *doppelgänger*, un certo Fernando Pessoa, in osteria dopo aver passato l'intera giornata in ufficio, alternando "i

⁴²⁸ Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura*, tr. it. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, Roma-Bari, Laterza, 2022.

⁴²⁹ F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, cit. p. 72.

versi dell'epopea commerciale di Vasques e Company"⁴³⁰ allo svolgimento di fatture sulle quali rischierebbe di addormentarsi se solo riuscisse ad assopirsi: "Ho sonno, molto sonno, tutto il sonno!".⁴³¹ In questa frase, parrebbe sentire la voce di Campos nella quale si percepisce l'incapacità di ritirarsi, almeno per poche ore o minuti, dal fluire delle sensazioni, non perché esse siano insopportabili, ma per un'incapacità strutturale di abbracciarle una ad una in una totalità che le esprima appieno. Questo ostacolo percettivo, e dunque conoscitivo, grava sulle condizioni di possibilità dell'esperienza umana come aveva notato il filosofo inglese David Hume: "Non siamo altro che fasci o collezioni di differenti percezioni che si susseguono con inconcepibile rapidità".⁴³²

Il desiderio di ritrarre in modo istantaneo e, per certi versi, spasmodico le emozioni sfuggivevoli lo accomuna all'esperienza estetica di Campos. In entrambi, pare emergano ventate di energia frustrata di una parola repressa e depressa, impossibilitata a cogliere una volta per tutte la marea di sensazioni inaccessibile. Ecco da dove sorgerebbe forse quella forma di nostalgia atipica, una *saudade* per le singole emozioni che sono state vinte dalle nuove, che a loro volta saranno sostituite da altre per le quali Soares prova già il rimpianto di saper di non poterle afferrare. Il circolo vizioso di questa sorta di s-piacevole coazione a ripetere potrebbe essere la causa di un senso di disagio psichico che gli farebbe desiderare addirittura la fine di ogni emozione, probabilmente per assaporare paradossalmente "«un'emozione priva di emozioni»".⁴³³ L'impossibilità di tradurre tutte le sensazioni infinitizzate e trasformate, mediante la loro intellettualizzazione in emozioni, potrebbe essere la ragione di un'abulia che manterrebbe l'io in uno stato di inerzia immobile. Gli occhi che guardano dalla finestra del suo mondo e le dita della mano intente ad impugnare la penna nell'atto di scrivere potrebbero essere considerate come parti di un corpo apparentemente aleatorio, che però sarebbe assolutamente indistinguibile dal fantasma della/e sua/e anima/e materiale/i. In questo senso, il corpo di Soares sarebbe la/e sua/e anima, non da intendersi nell'ottica di un'identità fissa e autoevidente, ma soggiacente al *principio di non-coincidenza*, sempre pronta a farsi altro da ciò che sarebbe se davvero fosse:

⁴³⁰ *Ivi*, p. 48.

⁴³¹ *Ivi*, p. 79.

⁴³² D. Hume, *Trattato sulla natura umana*, I, IV, 6, tr. it. di A. Carlini e E. Lecaldano, in Id., *Opere filosofiche*, Laterza, Roma-Bari, 1987, I, p. 264.

⁴³³ A. Tabucchi, *L'automobile, la nostalgia e l'infinito*, cit. p. 72.

Viver é ser outro. Nem sentir é possível se hoje se sente como ontem se sentiu: sentir hoje o mesmo que ontem não sentir – é lembrar hoje o que se sentiu ontem, ser hoje o cadáver vivo do que ontem foi a vida perdida. Apagar tudo do quadro de um dia para o outro, ser novo com cada nova madrugada, numa revirginitade perpétua da emoção – isto, e só isto, vale a pena ser ou ter, para ser ou ter o que imperfeitamente somos.⁴³⁴

In questo passo, Soares ricorda per certi versi ciò che aveva già applicato Caeiro nella forma di un *modus vivendi* pronto a rendersi *tabula rasa* per cogliere la purezza delle emozioni. Una sorta di infanzia impossibile il cui progetto, forse irrealizzabile, potrebbe essere la soluzione per un'ipotetica fenomenologia del sentire autentico, dove passato e futuro sono rigettati sull'altare di un presente assoluto:

Vivo sempre no presente. O futuro, não o conheço. O passado, já o não tenho. Pesa-me um como a possibilitade de tudo, o outro como a realidade de nada. Não tenho esperanças nem saudades. Conhecendo o que tem sido a minha vida até hoje [...], que posso presumir da minha vida da amanhã, senão que será o que não presumo, o que não quero, o que me acontece de fora, até através da minha vontade?⁴³⁵

Per quanto questa via possa essere affascinante per riconfigurare un possibile rapporto tra l'io e il mondo, la fugacità delle emozioni consentirebbe solamente di cogliere a malapena l'effimero passaggio dalle une alle altre. Senza la memoria, e dunque la coscienza, che accoglie il ricordo delle sensazioni, nate dall'incontro della percezione con l'oggetto o gli oggetti d'esperienza, le emozioni non si potrebbero trascrivere, almeno che non si faccia ricorso alla scrittura automatica o psicografica.

⁴³⁴ F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, cit. p. 90. Vivere è essere un altro. Neppure sentire è possibile se si sente oggi come si è sentito ieri: sentire oggi come si è sentito ieri non è sentire, è ricordare oggi quello che si è sentito ieri, è essere oggi il cadavere vivo di ciò che ieri è stata la vita perduta. Cancellare tutto dalla lavagna da un giorno all'altro, essere nuovo a ogni nuova alba, in una nuova verginità perpetua dell'emozione: questo e solo questo vale la pena di essere o di avere, per essere o avere quello che in modo imperfetto siamo.

⁴³⁵ *Ivi*, p. 105-106. Vivo sempre nel presente. Non conosco il futuro. Non ho più il passato. L'uno mi pesa come la possibilità di tutto, l'altro come la realtà di nulla. Non ho speranze né nostalgie. Conoscendo ciò che è stata la mia vita fino a oggi [...], cosa posso presumere della mia vita di domani se non che sarà ciò che non presumo, ciò che voglio, ciò che mi succede dal di fuori, perfino attraverso la mia volontà?

Sotto certi aspetti, potrebbe essere attraente pensare che Soares sia una sorta di proiezione dell'io pessoano scaturito da uno stato di *trance* all'interno del quale si è cercato di mettere in forma l'incessante estinguersi e prodursi delle emozioni. Il problema è che, in questa condizione di totale inconsapevolezza, potrebbero aver partecipato anche altre voci che si sarebbero infiltrate di nascosto nella botola segreta del suo io. Potrebbe essere per questo motivo che Soares si mescolerebbe con gli altri eteronimi a tal punto che il *Livro* potrebbe essere considerato un prototipo di laboratorio sperimentale da cui sorgono formazioni ibride inedite anche allo stesso Pessoa. Un po' come quando più galassie si incontrano, dando vita ad un'interazione tra due o più sistemi di costellazioni differenti, che però appartengono ad un'unica galassia di dimensioni più estese, benché non sia da escludere che pure quest'ultima possa essere ricompresa a sua volta da un'altra ancora e così via. La loro convergenza genererebbe dei cambiamenti interni nell'articolazione complessiva della galassia madre che comprenderebbe in sé le recenti riconfigurazioni, magari ancora in atto, all'interno di campi energetici intrecciati tra loro:

O todo da galáxia ilumina o mínimo dos astros, estes irradiam a sua luz (própria ou refletida) sobre o todo, e portanto uns sobre os outros (inclusive, indiretamente, sobre si mesmos), numa intersecção sem fim de cintilações reciprocas. [...] [A] insistência no símile astronômico (ou astrológico) indica que este deve ter aparecido a Pessoa como o protótipo dos heterônimos, a cuja criação meteu ombras.⁴³⁶

Analogamente, si potrebbe dire che il *Livro* sia il miscuglio di più soluzioni compenetrabili nel momento in cui gli ipotetici profili delle figure eteronimiche cominciano a trasfigurarsi gli uni negli altri. Per certi aspetti, questa dinamica ricorda il film di Bergman, *Persona* (1966), in cui il regista, utilizzando una peculiare tecnica cinematografica, mostra un terremoto situato nell'epicentro dell'io, che non riesce più ad aver coscienza di chi sia effettivamente, se sia sé stesso o un altro o entrambi. La

⁴³⁶ J.A. Seabra, *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 131. L'intera galassia illumina il minimo degli astri, questi irradiano la loro luce (quella propria o riflessa) su tutto, e pertanto gli uni sugli altri (perfino, indirettamente, su sé stessi), in una intersezione senza fine di lampi di luce reciproci. [...] [La] insistenza sulla similitudine astronomica (o astrologica) indica che questa deve essere apparsa a Pessoa come un prototipo poetico degli eteronimi, la cui creazione s'è sforzata di contribuire. (tr. it. mia)

pellicola bianca, che prende fuoco fino a che alcune sue porzioni non si accartocciano su sé stesse, potrebbe essere una rappresentazione originale per evidenziare lo scarto tra l'io e gli strati delle sue molteplici personalità, che talvolta emergono persino nei momenti e nei luoghi più banali della vita di tutti i giorni. Un po' come molti personaggi delle novelle di Pirandello che però, ad un certo momento, prendono coscienza di sé stessi grazie ad un'epifania che illumina nuovi percorsi di senso, differenti dai precedenti, la cui praticabilità sarebbe difficilmente attuabile. Un esempio potrebbe essere tratto dalla novella *Il treno ha fischiato...* (1914), appartenente al progetto editoriale *Novelle per un anno* (1922),⁴³⁷ in cui Belluca ha una rivelazione che potrebbe sconvolgere significativamente il suo intero rapporto con la realtà. Gli effetti di questa rivoluzione del soggetto si ripercuotono sull'ambiente lavorativo all'interno del quale il protagonista, dopo essere stato giudicato folle, viene spedito successivamente in una clinica psichiatrica. Qui, il caso è sottoposto a medici specializzati che decidono di tenerlo in osservazione per vedere se sia necessario o meno internarlo sulla base dei suoi presunti problemi psichici. Nella letteratura modernista, Belluca e molti altri personaggi come lui sono in realtà "sani" più di quanto non si creda. I suoi colleghi riescono a cogliere solamente gli elementi esteriori di un sovvertimento interiore in atto che coinvolge l'integrità del soggetto. Pur non avendo *deficit* mentali che possano garantire, con timbri e certificati medici, la sua infelice permanenza all'interno di strutture riabilitanti per eliminarne la follia, gli altri personaggi cominciano a segnalare la spia di qualcosa di *perturbante* che minerebbe le certezze delle loro personali, eppure anonime, rappresentazioni.

Ad un ipotetico processo, per certi versi kafkiano, l'imputato sarebbe chiamato a corte per difendersi da colpe o delitti inconfessati pur non avendo operato o agito strategicamente contro l'ordine statale. Forse, però, la questione rischia di comprendere il paradosso di aver accolto una rivelazione che possa andare contro corrente rispetto ai modi di pensare omologati del tessuto sociale nel quale gli individui sono inseriti. Nell'ap-prendere strade diverse da quelle sicure forgiate da una *routine* che non prevedrebbe strappi o forzature in direzioni alternative, si potrebbero scorgere, al di là delle ideologie dominanti, orizzonti di vita estremamente pericolosi perché in-attuali, posti oltre le previsioni di comportamenti dettati da uno spazio d'azione già

⁴³⁷ Cfr. L. Pirandello, *Tutte le novelle. Vol. 5: 1914-1918*, Milano, Rizzoli, 2017.

circoscritto da regole politiche, sociali e culturali. Molto probabilmente, a partire dai limiti giuridici e ideologicamente fissati architettonicamente dallo Stato, si potrebbero trovare dei validi stratagemmi per ripensare la vita all'infuori delle rappresentazioni fasulle create *ad hoc* dagli esseri umani. Continuare a produrle per rimanere avvinghiati ad un certo codice di pensiero equivarrebbe ad arricchire la patina superficiale delle falsità sotto le quali si celerebbero altrettante finzioni di vario tipo.

Infatti, al di là delle note rappresentazioni, che accompagnano e alimentano l'orizzonte d'attesa all'interno dell'immobile *κοινωνία κακῶν*, si potrebbero scorgere di riflesso altre direzioni che potrebbero illuminare cammini ancora vergini. Cogliere la vita come un sogno infinito sarebbe un privilegio frutto di un dono concesso a pochi uomini, forse ai poeti, la cui condanna sarebbe scontata nel segno di un'inutilità scandita tra una parola e l'altra, illeggibile o intrasmissibile a chi decida di rifugiarsi negli spazi sicuri, e per questo stagnanti, di una certa ideologia asservita al profitto e al denaro.⁴³⁸ Per certi versi, la vita potrebbe essere percorsa mediante le stesse traiettorie di un sogno ininterrotto a cui ci si vorrebbe concedere, forse per aprire definitivamente le porte dell'immaginazione oltre le strutture rigide e convenzionali incontrabili paradossalmente anche all'interno di orizzonti composti intrinsecamente da contesti eterogenei e osmotici. Sognare potrebbe essere un punto di fuga, interno alla vita, da cui poter interpretare il reale e le sue strutture complesse, scorgere il rapporto che si intrattiene con esse sin dal momento in cui ci si risveglia, riconsegnati apparentemente ad una nuova esistenza che è solamente il riflesso molto più sbiadito dell'altra. Il sogno, per Freud, esprimerebbe il contenuto manifesto di ciò che potrebbe addirittura essere inconfessato perché inconfessabile a sé stessi, dove i segreti più celati dell'inconscio vengono a galla con la stessa facilità con la quale si reprimono le pulsioni che costantemente attraversano l'io. Un po' come Bergman, nel film *Il posto delle fragole*, rappresenta attraverso il dispositivo dei sogni ciò che il protagonista Isak sa già di sé stesso, pur non volendolo apertamente ammettere perché non riuscirebbe a convivere con quelle verità ostili: il suo strenuo egoismo, la sua pedanteria, la sua incompetenza (di essere umano) lo co-stringono ad una solitudine mortificante e mortificata.

⁴³⁸ Cfr. E. Sanguineti, *Purgatorio de l'Inferno* in Id., *Mikrokosmos*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 37.

La letteratura testimonierebbe della stretta continuità tra la vita e il sogno a cui si potrebbe aderire, se si accettasse non solo di leggere, ma anche di farsi leggere dallo sguardo non immediatamente giudicante dell'opera che si ha dinanzi a sé:

La vita e i sogni son pagine d'uno stesso libro. La lettura seguita è la vita reale. Ma quando l'ora abituale della lettura (il giorno) è trascorsa, ed arriva il momento del riposo, noi continuiamo spesso a sfogliare oziosamente il libro, aprendo a caso questa pagina o quella, senz'ordine e senza séguito, imbattendoci in una pagina più letta, ora in una nuova; ma il libro che leggiamo è sempre il medesimo. [...] I sogni si distinguono dunque nella vita reale in quanto non rientrano nella continuità dell'esperienza che ininterrottamente vi circola: e tale differenza è ben radicata nel risveglio. Ma se questa connessione dell'esperienza appartiene già, come sua forma, alla vita reale, anche il sogno possiede la sua connessione. Se per giudicare le cose noi ci poniamo in un punto di vista estraneo e alla vita e al sogno, nella loro essenza noi non riusciamo a trovare un carattere distintivo netto, e allora dobbiamo concedere ai poeti che la vita non è che un lungo sogno.⁴³⁹

Come nota Schopenhauer, Pedro Calderón de La Barca direbbe che *La vida es sueño* (*La vita è sogno*, 1635)⁴⁴⁰ e – a ragione – si potrebbe sostenere allora che l'esistenza di Soares, ma ancor prima quella di Pessoa, sia investita da un lungo sogno al termine del quale potrà essere liberato da ciò che sogno non è, magari da un applauso del pubblico, che segnerà la fine di questo statico, eppure movimentato *drama in gente*. La vita letteraria di Soares potrebbe essere davvero immersa in un sogno infinito che comporrebbe il ritmo fagocitante la sua esistenza in uno spartito non lineare di note-eteronimi, con delle pause scandite qua e là, per lasciare il tempo agli attori di uscire di scena alla fine della loro *pièce*:

Nunca dormo: vivo e sonho, ou, antes, sonhop em vida e a dormir, que também é vida. Não há interrupção em minha consciência: sinto o que me cerca se não durmo ainda, ou se não durmo bem; entro logo a sonhar desde que deveras durmo. Assim o que sou é um perpétuo desenrolamento de imagens, conexas ou desconexas,

⁴³⁹ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di G. Riconda, Mursia, Milano, 2012, pp. 54-55.

⁴⁴⁰ Cfr. P.C.D.L. Barca, *La vita è sogno*, Torino, Einaudi, 2019.

fingindo sempre de exteriores, umas postas entre os homens e a luz, se estou desperto, outras postas entre os fantasmas e a sem-luz a que se vê, se estou dormindo.⁴⁴¹

Come le pagine di un libro formato da paragrafi e capitoli, l'io di Soares, allo stesso modo di quello di Pessoa, diventa altro per essere effettivamente sé stesso attraverso un viaggio non ancora concluso, perché inconcludente, con un biglietto di sola andata. Al contrario dell'ingegnere Campos, Soares non si porta appresso bagagli e pacchetti di sigarette, elementi identificativi che potrebbero delineare un profilo, seppur parziale, determinandone modi e forme sbiaditi del suo essere. Il semi-eteronimo incarnerebbe per eccellenza l'assenza da sé paradossalmente sempre presente, lo spettro invisibile che, quando sembra possa mostrarsi per ciò che davvero è, fugge in un'altra pagina, confondendo la propria voce con quella degli altri eteronimi o addirittura dell'ortonimo:

Depois, ao passar diante de casas, de vilas, de chalés, vou vivendo em mim todas as vidas das creatura que ali estão. Vivo todas aquila vidas domésticas ao mesmo tempo. Sou o pai, a mão, o filhos, os primos, a criada e o primo da criada, ao mesmo tempo e tudo junto, pela arte especial que tenho de sentir ao mesmo [tempo] várias sensações diversas, de viver ao mesmo tempo – e ao mesmo tempo por fora, vendo-as, e por dentro sentindo-mas – as vidas de várias creaturas.

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não.

Para criar, destruí-me. Tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena nua onde passam vários actores representando várias peças.⁴⁴²

⁴⁴¹ F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, cit. p. 228. Non dormo mai: vivo e sogno, o meglio, sogno da sveglia e nel sonno, che è anch'esso vita. Non c'è interruzione nella mia coscienza: sento tutto ciò che mi circonda, se non dormo ancora, o se non dormo bene; comincio subito a sognare appena mi addormento. In tal modo io sono un perpetuo srotolarsi di immagini, connesse o sconnesse, che fingono sempre di essere esterne, alcune collocate fra gli uomini e la luce se sono sveglia, altre collocate fra i fantasmi e l'oscurità che si vede, se sto dormendo.

⁴⁴² *Ivi*, p. 107-108. E poi mentre passo davanti a case, ville e villette, vivo dentro di me tutte le vite delle creature che ci vivono. Vivo allo stesso tempo, tutte quelle vite domestiche. E sono il padre, la madre, i figli, i cugini, la domestica e il cugino della domestica, tutto insieme e contemporaneamente, grazie all'arte speciale che possiedo di sentire allo stesso tempo varie sensazioni differenti, di vivere allo

Questo passo potrebbe essere interpretato come un modello di polifonia in cui più voci prendono parola – per l'esattezza tre in tutto – per dare vita ad una sorta di dramma statico ridotto nello spazio di brevi righe. Nella prima parte, a entrare in scena potrebbe essere Campos, perché la sua tendenza a essere uno e tutto contemporaneamente, per sentire le creature internamente ed esternamente, è accompagnata da una sequenza ritmica accelerata. Mentre, nella seconda, parrebbe essere proprio l'ortonimo Pessoa, per certi versi molto simile al semi-eteronimo, a intervenire quasi per giustificare ciò che Campos avrebbe detto in precedenza. E Soares? Prima è stato detto che sarebbero tre le parti ritagliate che dovrebbero essere assunte da differenti voci. Si potrebbe dire paradossalmente che, proprio perché le voci sono tre, allora sarebbero due o forse una o addirittura nessuna.

Non si tratterebbe di un'assurdità, anche se il conteggio potrebbe rivelarsi sbagliato nella relativa somma o sottrazione. Perfino un bambino dotato di un qualsiasi manuale di algebra potrebbe correggere questo gravissimo errore che non lascerebbe dubbi di alcun tipo. Ma qui non si tratta della giustezza o scorrettezza del risultato finale, semmai della sua effettiva determinazione a partire dall'impossibilità di definire con certezza quante e soprattutto quali personalità abitano l'incognita-Pessoa, qualora una persona sia circoscrivibile numericamente. Potrebbe essere interessante vedere come Soares sia un luogo assente, un fondo le cui parole sarebbero l'eco di echi anteriori le cui origini sarebbero a lui ignote, provenienti probabilmente da *altri io* a cui concederebbe, quasi con un gesto di *sprezzatura*, la possibilità di vibrare dentro e fuori di sé. Il semi-eteronimo, forse, non è nemmeno cosciente della propria incoscienza. Molto probabilmente non potrebbe esserlo, visto che non potrebbe sapere chi effettivamente si nasconde dietro alla sua maschera dal momento che non sa di potersi identificare con una delle sue tante maschere o se la sua sia in realtà quella di un altro sé stesso. Aver l'ambizione di dire convintamente "io son chi sono",⁴⁴³ come il Marchese di Forlipopoli ne *La locandiera* (1753) rivolgendosi al Conte d'Albafiorita, facendo

stesso tempo – e allo stesso tempo dal di fuori, vedendole, e dal di dentro sentendole in me, le vite di varie creature. Ho creato in me varie personalità.

Creo costantemente personalità. Ogni mio sogno, appena lo comincio a sognare, è incarnato in un'altra persona che inizia a sognarlo, e non sono io.

Per creare, mi sono distrutto: mi sono così esteriorizzato dentro di me che dentro di me non esisto se non esteriormente. Sono la scena viva sulla quale passano svariati attori che recitano svariati drammi.

⁴⁴³ C. Goldoni, *La locandiera*, Milano, Mondadori, p. 14.

intuire l'aderenza del soggetto alla rappresentazione del proprio ruolo vissuto in relazione alla propria particolare funzione nella società, per Pessoa (e le sue creazioni fittizie) è assolutamente insostenibile. Assecondare, infatti, l'idea stessa di soggettività auto-definita e strutturata in base alla posizione, che l'individuo dovrebbe rivestire e adottare all'interno del *corpus* sociale fino alla fine dei suoi giorni, è anacronistica rispetto al passato, forse perché quella è talmente scissa che non si può fare altro che cercare di rimetterne insieme i cocci per avere una visione d'insieme altrettanto frammentata.

Rendendosi conto Soares di essere come una sorta di cassa di risonanza aperta alla presenza plurale delle innumerevoli voci sempre pronte ad avvolgerlo contemporaneamente, sa che potrebbe consumarsi fino a ri-crearsi paradossalmente in *altre* personalità in un ballo in maschera che potrebbe protrarsi all'infinito. Potrebbe essere questo il suo destino al quale cercherebbe di sfuggire, dando vita a filamenti di vita alternativi così trasparenti da apparire invisibili perfino agli occhi della morte che ne contrassegnerebbe la sua fine, magari con un attestato singolare firmato in calce da chi sarebbe chiamato a eseguire l'autopsia di un corpo multanime. Ciò che Soares è sicuro di possedere e di poter continuare ad avere sarebbero i sogni di un *altro* che sono suoi proprio perché appartengono già ad altri nel momento in cui li riconosce come familiari. Il legame di parentela con le forme dell'*alterità* è talmente sentito che, qualora si sia costretti a dare un calcolo matematico corrispondente alla sua identità, si direbbe che il risultato sia pari ad una divisione con dividendo e divisore entrambi uguali a zero, ossia indeterminato perché indeterminabile e, dunque, indefinibile. L'esistenza di Soares (ma forse anche quella di Pessoa) sarebbe pervasa da uno stato di nausea per certi versi somigliante a quello che si potrebbe incontrare, leggendo il romanzo filosofico *La Nausée* (*La nausea*, 1948) di Jean-Paul Sartre: "la Nausea" che "non m'ha lasciato e non credo che mi lascerà tanto presto; ma non la subisco più, non è più una malattia né un accesso passeggero: sono io stesso".⁴⁴⁴ La rivelazione dell'apparire del mondo in quanto tale a cui si assisterebbe nella *Nausea* comporta un timore che deriva dall'impossibilità di descrivere a parole anche i più semplici fenomeni a cui si tenderebbe assegnare delle categorie concettuali preconfezionate adatte a spiegazioni più o meno precise. Lo sguardo viene attraversato dalla nudità, dalla gratuità della

⁴⁴⁴ J.-P. Sartre, *La nausea*, Torino, Einaudi, 1990, p. 171.

contingenza dell'“esistenza” che “è esser lì, semplicemente”,⁴⁴⁵ mediante cui l'essenza del mondo, dis-velata dalla verità, verrebbe incontro all'essere umano, infondendo uno smarrimento che svuoterebbe alla radice il linguaggio, cioè la peculiarità della parola di significare alcunché, di possedere un determinato senso.

L'esistenza, per Sartre, verrebbe intesa come radicalmente insufficiente e insopportabile per il grado di gratuità a cui sarebbe continuamente esposto l'essere umano. Privo di strumenti razionali, che possano fungere da possibili bussole conoscitive per orientarsi in un mondo, dove inizio e fine, prima e dopo, nascita e morte sono stati banditi dalle voci dei dizionari, composti di pagine bianche, proverebbe un senso di nausea asfittico. La sua causa risiederebbe paradossalmente da un *surplus* di esistenza a cui lo sguardo umano si donerebbe se solo riuscisse a instaurare una relazione senza mediazioni concettuali e/o rappresentative: “l'esistenza dappertutto, all'infinito, esistenza di troppo, sempre e dappertutto”.⁴⁴⁶ In Soares, la situazione potrebbe essere per certi versi analoga, anche se in realtà si rivela diversa. Sembrerebbe che la sua nausea o *desassossego* sia sussunta entro una postura consapevole di non poter comprendere la verità eccedente le sue possibilità conoscitive, accettando con disperazione l'irriducibilità dell'esistenza, il nocciolo a partire da cui ogni cosa è quello che è, marchiata a fuoco dall'essere uguale a sé stessa in ogni momento particolare.

Ma questa situazione non viene assunta dal semi-eteronimo come un'*empasse* in-attraversabile sulle cui soglie soffermarsi per aspettare la venuta di un *deus ex-machina* che non giungerà mai al suo cospetto. La rinuncia alla verità sarebbe forse la modalità grazie a cui Soares, spogliandosi di sé stesso, riuscirebbe ad accedere paradossalmente ad un rapporto non univoco con l'Esistenza al fine di cogliere il Reale imperscrutabile, rievocato continuamente nei suoi frammenti nella forma di una nostalgia impossibile. Un breve passo del *Livro* testimonierebbe della capacità di stringere una qualsivoglia relazione autentica con la Realtà attraverso l'abbandono totale dei mezzi del pensiero logico-razionale e la concomitante aderenza alla innocente corporeità dei sensi, del gusto, del tatto, della vista, della purezza del proprio sguardo affidato al *semplice* vedere, analogo a quello di Caeiro, fonte di una conoscenza priva di terrore e ricca di quiete:

⁴⁴⁵ *Ivi*, p. 177.

⁴⁴⁶ *Ivi*, p. 179.

Quem me dera, neste momento o sinto, ser alguém que pudes veri sto como se não tivesse come le mais releção que o vê-lo – contemplar tudo como se fora o viajante adulto chegado hoje à superficie de vida! Não ter aprendido, da nascença em diante, a dar sentios dados a estas coisas todas, poder vê-las na expressão que têm separadamente da expressão que lhes foi imposta. Poder conhecer na varina a sua realidade humana indipendente de se lhe chama varina, e de saber que existe e que vende. Ver o polícia como Deus o vê. Reparar em tudo pela primera vez, não apocalipticamente, como revelações do Mistério, mas directamente como florações da Realidade.⁴⁴⁷

Soares desidererebbe affratellarsi alle cose, in un modo istantaneo, repentino, quasi a-intenzionale, per certi versi pre-logico e, dunque, a-logico, che assomiglierebbe per certi versi più a Rilke che a Sartre, lasciando che la nausea o la paura della fragilità della propria condizione (non umana) sia superata in direzione di un amplesso congiunto che equipari amorevolmente l'essere umano alle cose, e viceversa, senza l'apprensione che potrebbe guastare alla base l'intimità del loro congiungimento e dunque l'esito finale. Ne *La nausea*, si assiste ad una sorta di timore reverenziale nei confronti del dispiegarsi dell'evento delle cose che si rivelerebbero ai suoi occhi disvelandosi appieno, senza alcun tipo di precauzioni o filtri che potrebbero garantirgli una qualche forma di copertura o difesa. Alla manifestazione della verità, infatti, è connesso un senso di paura, che sconvolge lo sguardo dell'essere umano, che "resiste" ad un modo inedito di vedere le cose, al quale, invece, Soares vorrebbe concedersi infinitamente, senza cautele, magari ispirandosi agli insegnamenti del proprio Maestro.

Non è da escludere che, probabilmente, è solo abbandonandosi completamente all'essenza in-definita dell'esistenza che si potrebbe scorgere a distanza siderale, nell'oceano in tempesta della vita, la fune lanciata dall'alto alla quale aggrapparsi, magari involontariamente:

⁴⁴⁷ F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, cit. p. 65. Come vorrei, lo sento in questo momento, essere una persona che fosse capace di vedere tutto questo come se non avesse con esso altro rapporto se non vederlo: comprendere le cose come se io fossi il viaggiatore adulto arrivato oggi alla superficie della vita! Non aver imparato fino dalla nascita ad attribuire significati usati a tutte queste cose; poter separare l'immagine che le cose hanno in sé dall'immagine che è stata loro imposta. Poter scorgere nella pescivendola la sua realtà umana, a prescindere dal fatto che sia chiamata pescivendola, e dal sapere che esiste e che vende. Guardare un vigile urbano come lo guarda Dio. Capire tutto per la prima volta, noin modo apocalittico, come se fosse una rivelazione del Mistero, ma direttamente, come una fioritura della Realtà.

As cousas não têm significação: têm existência. / As cousas são o único sentido oculto das cousas. / Passa uma borboleta por diante de mim / E pela primeira ve no universo eu reparo / Que as borboletas não têm cor nem movimento, / Assim como as flores não têm perfume nem cor. / A cor é que tem cor nas asas da borboleta, / No movimento da borboleta o movimento é que se move, / O perfume é que tem perfume no perfume da flor. / A borboleta é apenas borboleta / E a flor é apenas flor.⁴⁴⁸

O forse si potrebbe pensare che questa sia una mera illusione che duri solamente un attimo, assimilabile all'eco di un battito involontario del cuore, un tum-tum che lo farebbe sentire pienamente sé stesso, se solo qualcosa non lo svegliasse da questo sogno infinito mai definitivamente concluso. Infatti:

Soam – devem ser oito as que não conto – badaladas de horas de sino ou relógio grande. Acordo de mim pela banalidade de haver horas, clausura que a vida social impõe à continuidade do tempo, fronteira no abstracto, limite no desconhecido. Acordo de mim e, olhando para tudo, agora já cheio de vida e de humanidade costumada, vejo que a névoa [...] me entrou verdadeiramente para a alma, e ao mesmo tempo entrou para a parte de dentro de todas as coisas, que é por onde elas têm contacto com a minha alma. Perdi a visão do que via. Ceguei com vista. Sinto já com a banalidade do conhecimento. Isto agura não é já a Realidade: é simplesmente a Vida.⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ Id., *O guardador de rebanhos*, in Id., *Un'affollata solitudine*, cit. p. 85. Le cose non hanno significazione: hanno esistenza. / Le cose sono l'unico senso occulto delle cose. / Si muove una farfalla davanti a me / e per la prima volta nell'universo constato / che le farfalle non hanno colore né movimento, / così come i fiori non hanno profumo né colore. / È il colore ad avere colore nell'ali della farfalla, / è il profumo ad avere profumo nel profumo del fiore. / La farfalla è soltanto farfalla / e il fiore è soltanto fiore.

⁴⁴⁹ Id., *Il libro dell'inquietudine*, cit. 65-66. Sento suonare i rintocchi della campana e dell'orologio grande; devono essere otto, ma io non li conto. Mi fa risvegliare da me stesso la banalità che esistano le ore, clausura che la vita sociale impone alla continuità del tempo, frontiera dell'astratto, limite nello sconosciuto. Mi risveglio da me stesso, vedo che tutto è già pieno di vita e della abituale umanità, e mi accorgo che la nebbia [...] mi ha davvero intriso l'anima e contemporaneamente ha intriso il lato segreto di tutto ciò che esiste, quel lato attraverso il quale le cose comunicano con la mia anima. Smarrisco l'immagine che vedevo. Sono diventato un cieco che vede. Il mio modo di sentire appartiene alla banalità. Tutto questo non è più la Realtà: è semplicemente la Vita.

...Sì, la vita alla quale anch'io appartengo e che mi appartiene: non più la realtà che appartiene a Dio o a sé stessa, che non contiene mistero e verità che (proprio perché è reale o finge di esserlo) esiste da qualche parte, fissa, libera di essere temporale o eterna, immagine assoluta, idea di un'anima esterna.

Il suo risveglio traumatico sarebbe scandito da dei rumori provenienti da dei rintocchi che scandirebbero il fluire del tempo, nonostante non sia disposto ad ammettere a sé stesso di trovarsi in un luogo di prigionia dal quale si crederebbe voglia solo fuggire. Assecondare l'idea che il tempo comune sia composto da ore, minuti, secondi, scanditi numericamente, sarebbe inconcepibile per chi ha visto e sentito con i propri occhi il Mistero della Realtà. È per questo motivo che Soares, forse, non vorrebbe nemmeno contare la quantità di rintocchi percepiti, benché sia comunque in grado di misurarne e registrarne correttamente il numero esatto. In questo senso, si può avvertire una forma di resistenza già vinta in partenza senza cui il semi-eteronimo non potrebbe strutturare un possibile rapporto di senso col mondo conosciuto, seppur radicato in una banalità impersonale mal sopportata che lo farebbe sentire come chi sarebbe costretto a respirare aria viziata in luogo di clausura.

Al contrario della vita che svolge il proprio Maestro, amante della solitudine, Soares tenderebbe ad omogeneizzarsi alla massa, uniformandosi ad essa, forse per avere qualche *chance* in più di aggrapparsi alla Vita, forse lasciandosi addirittura andare al tonfo di un “plop” sulla “realtà che non manca”.⁴⁵⁰ Assaggiando la sensazione, a tratti dolorosa, di partecipare al suo flusso, di appartenere ad essa invece che alla Realtà, crederebbe di con-fondersi tra gli esseri a tal punto da accettare, senza controfirmare le sue ultime volontà, di farsi divorare da delle illusioni che inneggiano tutte alla vita in comune. Forse per perdersi nella mischia del gregge o magari per sentirsi vivo come quelli che vorrebbe fossero suoi simili, se solo potesse accedere al loro mondo: la banalità della Vita a scapito, o meglio a costo della verità della Realtà, per elemosinare un riconoscimento che forse non sa se possa o meno provenire dagli *altri* da sé. Il contrario di ciò che accade in *O Guardador de Rebanhos* di Caeiro, in cui il ticchettio dell'orologio mette in crisi il suo orizzonte conoscitivo esistenziale, minacciandolo dall'interno di una stanza dove avverte un disagio insopprimibile. Forse, è proprio per questo motivo che riveste il suo mondo, apparentemente privo di pensiero e speculazione, di illusioni fittizie indispensabili a tenere le fila della sua Realtà, per non cadere in una sorta di naufragio conoscitivo che per spettatore non avrebbe nessuno, nemmeno se la voce della sua sofferenza arrivasse alle soglie della Vita:

⁴⁵⁰ Id., *Sim: existo*, in Id., *Un'affollata solitudine*, cit. p. 171.

Acordo de noite subitamente, / E o meu relógio ocupa a noite toda. / Não sinto a Natureza lá fora. / O meu quarto é uma cousa escura com paredes vagamente brancas. / Lá fora há um sossego como se nada existisse. / Só o relógio prossegue o seu ruído. / E esta pequena cousa de engrenagens que está em cima de minha mesa / Abafa toda a existência da terra e do céu...⁴⁵¹

L'essenza delle cose dell'Esistenza potrebbe essere colta con la sola purezza di uno sguardo infantile, come quello di Caeiro, chiuso in un orizzonte di senso, dove la multiformità del mondo sarebbe appiattita dalla monotonia dell'essere sempre uguale a sé stessa. L'identità di ogni cosa con sé stessa sarebbe garantita dall'assolutezza del suo modo di concepire la Realtà che gli si erge di fronte, accudendola come farebbe una madre con il proprio figlio per prendersene cura e allattarla al seno tra una parola dolce carica d'affetto e l'altra. Soares, invece, sembrerebbe discostarsi dalla visione generale del Maestro, non solo per le difficoltà intrinseche nell'intraprendere una sorta di percorso iniziatico tutto in salita, ma forse per la carica illusoria avvertita nei suoi insegnamenti. L'illusione potrebbe colta a partire dalla funzione a-tipica dell'orologio, che nell'universo dell'eteronimo dovrebbe essere assimilabile al suo essere *semplicemente* cosa tra le cose, assolutamente indistinguibile rispetto alle altre non inglobate da alcunché a cui appartengano. Il fatto che Caeiro pensi al significato dell'orologio implicherebbe una sorta di nota stonata nello spartito di un *modus vivendi* dichiaratamente antimetafisico che non prevedrebbe alcuna discesa nell'inferno della speculazione razionale. L'attività del suo "sguardo-pensiero" dovrebbe fermarsi alla superficie degli oggetti, dei fenomeni, della Natura, senza aver l'ambizione o il bisogno di interrogarne le possibili significazioni che sarebbero considerate superflue e inutili. Sembrerebbe quasi che Soares avverta il pericolo di ridurre la propria visione a quella im-perfetta del proprio Maestro da cui rifugge, aprendo delle possibilità che lo condurrebbero fuori da una sorta di *Eden* a-problematico, dove ogni cosa corrisponderebbe sempre a sé stessa, estranea al suo essere e poter essere altro. Il passaggio dalla Vita alla Realtà consta di una perdita irrimediabile per cui Soares taglierebbe il cordone ombelicale, il filo segreto che lo legherebbe alla verità

⁴⁵¹ Ivi, *O guardador de rebanhos*, cit. p. 89. Mi destei improvvisamente di notte, / e il mio orologio occupa la notte tutta. / Non sento la Natura là fuori. / La mia stanza è una cosa scura con pareti vagamente bianche. / La fuori c'è una quiete come se nulla esistesse. / Solo l'orologio non cessa il suo rumore. / E questa piccola cosa di ingranaggi che è sulla mia tavola / soffoca tutta l'esistenza del cielo e della terra...

onnicomprendiva di sé stesso e delle cose che lo attorniano. Forse, pur di entrare in rapporto con l'accidentalità, con i rumori degli oggetti, con la loro funzionalità, con la loro strumentalità, sarebbe disposto a rinunciare paradossalmente ad un'intimità con le cose che lo avrebbe relegato ad una solitudine fatta di intervalli continui di silenzio.

Si potrebbe dire che, una volta entrato un po' distrattamente nel mondo della tecnica, Soares sia nostalgicamente attratto da ciò che ha perduto forse per sempre, da una Realtà fondamentale altra rispetto alla realtà con la "r" minuscola nella quale ora sarebbe costretto a vivere anonimamente. Il taglio netto con la sua realtà precedente avrebbe reciso alla base ogni possibilità di recuperare un rapporto autentico con la Realtà che ora può solo immaginare, ricordandone la verità che pervadeva ogni singolo lembo della sua essenza. Soares rappresenterebbe, sotto certi aspetti, la nostalgia che proustianamente s'accende nel momento in cui la perdita dell'oggetto del desiderio coincide col senso di mancanza e conseguente abbandono vissuti nel proprio intimo, senza possibilità alcuna di riparazione. Con l'avvento di un nuovo mondo, si potrebbe dire che è cambiata anche la modalità di approccio conoscitivo mediato da forme rappresentative di norma condivise e talvolta organizzate a seconda di un determinato ἦθος. Per Soares, svegliarsi nella nebbia equivarrebbe all'essere gettato nella duttile umanità, dove non è concesso sviluppare pensieri che vadano al di là di quanto sia prescritto o coglibile. La foschia di pensiero sarebbe tale che il segreto che lo accomunava alle cose cullandolo, quella verità che era sotto i suoi occhi riposerebbe ora sottoterra dopo essere stata sepolta intenzionalmente dallo stesso semi-eteronimo. Svezato al mondo, una nuova creatura sarebbe stata appena data alla luce, in un mondo tetro, dopo una lunga attesa che è coincisa con un formale addio alla condizione beatificante e pacificata dell'identità e uguaglianza di ogni cosa con sé stessa, per certi versi simile ad Adamo ed Eva. Se effettivamente ha deciso di rigettare il *modus vivendi* indicato dal proprio Maestro, si potrebbe credere che un motivo ce l'abbia pure avuto, forse per ritagliarsi cinicamente un frammento di Vita, pur rinunciando all'accesso gratuito che sporge sulla verità. In altri termini, si potrebbe pensare – forse a ragione, ma non del tutto – che Soares abbia fatto il passo più lungo della gamba, abbandonando per ignoranza o per estrema acutezza, il luogo dove avrebbe potuto essere tutt'uno con la Realtà a tal punto da congiungersi alle cose accedendo all'evento del proprio accadere.

Ma, probabilmente, non sarebbe affatto da escludere che il semi-eteronimo sarebbe perfino al di là della Realtà da esserne al di qua, da incarnare una condizione umana in questo mondo pur essendo stato in passato attraversato da un mondo altro dove avrebbe trascorso, almeno per un momento, una vita divina. O almeno questo è ciò che vorrebbe far credere di sé stesso, magari nelle vesti di un profeta a là Caeiro, disponibile involontariamente a illuminare i volti di chi sia in grado di accogliere la sua parola, magari nello stesso sogno al cui fondo vivrebbe Soares o la sua voce. La nostalgia di aver abbandonato uno spazio votato alla purezza degli esseri, dove ogni cosa è ciò che è al di fuori dei connotati strumentali o funzionali che potrebbe avere nel mondo della Vita, è talmente sentita da Soares che vorrebbe mascherare col sogno quella Realtà impossibile da ri-avere indietro a cui fare ritorno. O, forse, avrebbe visto a tal punto le profondità più recondite degli esseri che avrebbe avvertito l'illusione di provare nostalgia per ciò che Sartre chiama "Esistenza", la cui essenza è intrinsecamente irriducibile a qualsivoglia pretesa metafisica. Ciò che molto probabilmente potrebbe essere una delle peculiarità più curiose di questo inetto modello è la coraggiosa – o, se si vuole, disperata – disponibilità a convertire la sua vita tediosa in quella di *altri* diversi da sé, a barattarla senza pretese, perché cosciente di essere parte di un sogno insignificante di un *altro* a cui forse apparterebbe o, quanto meno, dovrebbe appartenere.⁴⁵² A quel Pessoa a cui la morte ha concesso un sogno eterno da cui non risvegliarsi mai se non nei panni di *alterità* sempre disposte a essere attraversate da chi sia effettivamente intenzionato a lasciarle e lasciarsi parlare. Magari assistendo ad un teatro eteronimico di anime inframmezzato da pause tra uno *snack*, magari un cioccolatino, dopo aver sbucciato la sua carta stagnola che lo custodiva, e un sigaro, una volta levato l'anello di carta che lo avvolgeva.⁴⁵³

E chissà se questa volta lo spettacolo varrà il prezzo del biglietto! Ma, ad un tratto, si sente una voce anonima esclamare: "inizia il *drama in gente*". E, forse, converrebbe respirare mantenendo con fiato sospeso almeno per un secondo quel silenzio proveniente da un teatro ricolmo, dove quella voce così familiare, perché impersonale, parrebbe essere venuta da tutti i presenti e, al contempo, paradossalmente da nessuno. Era davvero la voce di quel Pessoa la cui persona sarebbe imperscrutabile, inaccessibile e irriconoscibile? Probabilmente nemmeno se si scandagliasse sotto il

⁴⁵² Cfr. Id., *Il libro dell'inquietudine*, p. 301.

⁴⁵³ Cfr. *ivi*, p. 47.

palco per vedere se ci sia qualche aiuto-regista sempre pronto a suggerire sottovoce le battute a quegli attori che custodiscono un segreto che, pur essendo rappresentato di concerto in scena, resterebbe paradossalmente indecifrabile a loro stessi. L'enigma Pessoa, in realtà, è tale che, per quanto si cerchi invano di scioglierlo, la sua caratteristica costante prevedrà sempre un'apertura assoluta alla molteplicità intrinseca del senso, anche a costo dell'assurdità di non averne alcuno o delle sue verità finte, contaminate alla radice dalla possibilità di essere votate falsamente all'inganno, benché possa essere anch'esso dal canto suo segretamente illusorio, forse perché ignoto pure a sé stesso:

Mas sempre qualquer coisa nos ilude, sempre qualquer análise se non embota, sempre a verdade, ainda que falsa, está além da outra esquina. E é isto que cansa mais que a vida, quando ela cansa, e que o conhecimento e meditação dela, que nunca deixam de cansar. [...] Nunca escreverei uma página que me revele ou que revele alguma coisa.⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ *Ivi*, pp. 323-324. Ma sempre qualcosa ci illude, sempre ogni analisi si appanna, sempre la verità, anche se falsa, è dietro l'angolo. Ed è questo che stanca più della vita, quando essa stanca, e della sua conoscenza e meditazione, che non cessano mai di stancare. [...] Non scriverò mai una pagina che mi riveli o che riveli qualche cosa.

BIBLIOGRAFIA

- Auerbach, Erich, 1956, *Il calzerotto marrone*, in Id., *Mimesis. Il realismo nella cultura occidentale*, Milano, Einaudi, pp. 305-338.
- Bachtin, Michail, 1963, *Dostoevsky*, Torino, Einaudi.
- Bachtin Michail, 1988, *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi.
- Bachtin Michail, 2001, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.
- Balso Judith, 2006, *Pessoa, le passeur métaphysique*, Paris, Seuil.
- Benveniste Èmile, 1971, *Note sulla funzione del linguaggio nella scoperta freudiana*, in Id., *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, pp. 93-106.
- Blanchot Maurice, 1967, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi.
- Blanchot Maurice, 1976, *Passi falsi*, Milano, Garzanti.
- Blanchot Maurice, 1977, *La conversazione infinita*, Torino, Einaudi.
- Bloom Harold, 1996, *Il canone occidentale. I libri e le Scuole delle Età*, Milano, Bompiani, pp. 411-435.
- Bottiroli Giovanni, 2006, *Che cos'è la teoria della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Brugnolo Stefano, Colussi Davide, Zatti Sergio, Zinato Emanuele, 2016, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci.
- Büchner Georg, 1966, *La morte di Danton*, in Id., *Teatro: La morte di Danton – Leonce e Lena – Woyzech*, Torino, Einaudi, pp. 2-86.
- Casara Giorgio, 2019, *José de Almada Negreiros dalla «frase-disegno» al disegno del romanzo*, in Tortora Massimiliano, Volpone Annalisa, *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*, Roma, Carocci.
- Celan Paul, 1993, *La verità della poesia. «Il Meridiano» e altre prose*, Torino, Einaudi.
- Celani Simone, 2012, *Fernando Pessoa*, Roma, Futura.
- Cianci Giovanni, 1991, *Modernismo/Modernismi: dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato.
- Cianci Giovanni, 2000, *Il modernismo e il primo Novecento* in Bertinetti Paolo, *Storia della letteratura inglese. Dal romanticismo all'età contemporanea*, Torino, Einaudi, pp. 164-244.
- Coelho Jacinto do Prado, 1949, *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa, Verbo.
- Conrad Joseph, 1990, *Cuore di tenebra*, Milano, Garzanti.
- Crespo Ángel, 1997, *La vita plurale di Fernando Pessoa*, Roma, Antonio Pellicani.
- D'Ippona Agostino, 2000, *Le confessioni*, Torino, Einaudi.
- De Cusatis Brunello (cur.), 2010, *Studi su Fernando Pessoa*, Perugia, Urogallo.

- De La Barca Pedro de Calderón, 1980, *La vita è sogno*, Torino, Einaudi.
- De Maupassant Guy, 2008, *Una scampagnata*, in Id., *Racconti*, Milano, Rizzoli, pp.72-81.
- De Rosa Stefano (cur.), 1997, *Modernismo in Portogallo 1910-1940. Arte e società nel tempo di Fernando Pessoa*, Firenze, Olschki.
- De Sá-Carneiro Mário, 1996, *Dispersione*, Torino, Einaudi.
- Derrida Jacques, 1971, *Violenza e metafisica*, in Id., *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, pp. 99-198.
- Derrida Jacques, 1969, *La fine del libro e l'inizio della scrittura*, in Id., *Della grammatologia*, Milano, Jaka Book, pp. 17-48.
- Di Caccia Antonio, Recalcati Massimo, 2000, *Jacques Lacan*, Milano, Mondadori.
- Dostoevskij Fëdor, 1972, *Il sosia*, Milano, Feltrinelli.
- Dostoevskij Fëdor, 1989, *Memorie dal sottosuolo*, Milano, Mondadori.
- Epicuro, 1994, *Lettera a Meneceo*, in Id., *Lettere sulla fisica, sul cielo e sulla felicità*, Milano, Rizzoli, pp. 142-154.
- Eliot Thomas Stearn, 1982, *La terra desolata*, Milano, Rizzoli.
- Eliot Thomas Stearn, 1995, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Milano, Bompiani.
- Freud Sigmund, 2012, *Introduzione alla psicoanalisi*, Torino, Bollati boringhieri.
- Ghilardi Marcello, 2012, *Filosofia dell'interculturalità*, Brescia, Morcelliana, pp. 21-119.
- Gil José, 2020, *Fernando Pessoa, ou a Metafísicadas sensações*, São Paulo, N-1.
- Gori Barbara, 2015, *Una letteratura da manicomio. "Orpheu" nei giornali e nelle riviste portoghesi del 1915*, Perugia, Urogallo.
- Graziani Michela (cur.), 2014, *Caiero e il «satori». Una lettura buddhista zen della poetica del Maestro pessoano*, in Id., *Trasparenza e rifrazioni. L'Oriente nella poesia di lingua portoghese moderna e contemporanea*, Firenze, Dante Alighieri, pp. 231-244.
- Heidegger Martin, 1973, *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia.
- Heidegger Martin, 1988, *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi.
- Heidegger Martin, 1998, *Il concetto di tempo*, Milano, Adelphi.
- Heidegger Martin, 2002, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, Milano, Bompiani, pp. 5-173.
- Heidegger Martin, 2002, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in Id., *Sentieri interrotti*, Milano, Bompiani, pp. 175-265.
- Heidegger Martin, 2002, *A che poeti?*, in Id., *Sentieri interrotti*, Milano, Bompiani, pp. 625-747.
- James Henry, 1959, *L'arte del romanzo*, Milano, C.M. Lerici.
- Hühne Leda Miranda (cur.), 1994, *Fernando Pessoa e Martin Heidegger: o poetas pensante*, Rio de Janeiro, Uapê.

- Jabés Edmond, 2011, *Il libro delle somiglianze*, Bergamo, Moretti e Vitali.
- Jabés Edmond, 2016, *Il libro del dialogo*, Lecce, Manni.
- Kafka Franz, 1998, *La metamorfosi*, Milano, Rizzoli.
- Kafka Franz, 2005, *Il castello*, Milano, Rizzoli.
- Kafka Franz, 2007, *Il processo*, Milano, Rizzoli.
- Lacan Jacques, 1974, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in Id., *Scritti. Volume primo*, Torino, Einaudi, pp. 230-316.
- Lourenço Eduardo, 1997, *Fernando Re della nostra Baviera*, Roma, Empiria.
- Lourenço Eduardo, 2006, *Pessoa revisitado. Lectura estructurante del "drama en gente"*, Valencia, Pre-textos.
- Luperini Romano, 2017, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma, Laterza.
- Luperini Romano, 2018, *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la modernità*, Roma, Carocci.
- Luperini Romano, Emanuele Zinato, 2020, *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea. 100 voci*, Roma, Carocci.
- Mancino Emanuela, 2006, *Autoformazione in età adulta. Fernando Pessoa e la scrittura di sé*, Milano, Mimesis.
- Mann Thomas, 1975, *La morte a Venezia*, Milano, Rizzoli.
- Maurice Merleau-Ponty, 1965, *L'altro e il mondo umano*, in Id., *Fenomenologia della percezione*, Milano, Saggiatore, pp. 450-474.
- Nietzsche Friedrich, 1965, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, Milano, Adelphi.
- Nietzsche Friedrich, 1965, *La gaia scienza, Idilli di Messina e frammenti postumi 1881-1882*, Milano, Adelphi.
- Orazio, *Odi ed epodi*, 1986, Milano, Garzanti.
- Panarese Luigi, *Fernando Pessoa. Poesie scelte*, 1993, Firenze, Passigli.
- Pizarro Jerónimo, 2009, *Fernando Pessoa: o guardador de papéis*, Lisboa, Texto.
- Pasciolla Francesca, 2016, *Walt Whitman in Fernando Pessoa*, London, Critical, Cultural and Communicational Press.
- Paz Octavio, 1988, *Ignoto a se stesso*, Genova, Il Melangolo.
- Pessoa Fernando, 1966, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, Lisboa, Ática.
- Pessoa Fernando, 1979, *Fernando Pessoa. Una sola moltitudine. Volume primo*, Milano, Adelphi.
- Pessoa Fernando, 1979, *Fernando Pessoa. Una sola moltitudine. Volume secondo*, Milano, Adelphi.
- Pessoa Fernando, 1986, *Il libro dell'inquietudine*, Milano, Feltrinelli.

- Pessoa Fernando, 1988, *Lettere alla fidanzata*, Milano, Adelphi.
- Pessoa Fernando, 1989, *Faust*, Torino, Einaudi.
- Pessoa Fernando, 1993, *Poesie di Álvaro de Campos*, Milano, Adelphi.
- Pessoa Fernando, 1997, *Il marinaio*, Torino, Einaudi.
- Pessoa Fernando, 1997, *Pagine esoteriche*, Milano, Adelphi.
- Pessoa Fernando, 1998, *Livro do desassossego*, Porto, Porto.
- Pessoa Fernando, 1999, *Trentacinque sonetti*, Firenze, Passigli.
- Pessoa Fernando, 2009, *Il mondo che non vedo. Poesie ortonime*, Milano, Rizzoli.
- Pessoa Fernando, 2009, *Poesie di Fernando Pessoa*, Milano, Adelphi.
- Pessoa Fernando, 2012, *Un'affollata solitudine. Poesie eteronime*, Milano, Rizzoli.
- Pessoa Fernando, 2014, *Messaggio*, Milano, Mondadori.
- Pessoa Fernando, 2020, *Teoria dell'eteronimia*, Macerata, Quodlibet.
- Petrelli Micla, 2005, *Disconoscimenti: poetica e invenzione di Fernando Pessoa*, Pisa, Pacini.
- Recalcati Massimo, 2010, *Estinzione dell'inconscio?*, in Id., in *L'uomo senza inconscio*, Milano, Raffaello Cortina, pp. 3-26.
- Ribeiro Nuno, Cláudia Souza, 2016, *Fernando Pessoa e a Filosofia. Um estudo a partir do espólio*, Lisboa, Apenas Livros.
- Ribeiro Nuno, Cláudia Souza, 2017, *Fernando Pessoa, Schopenhauer e Nietzsche*, Lisboa, Apenas Livros.
- Ribeiro Nuno, 2019, *A(s) Poética(s) de Fernando Pessoa*, Lisboa, Apenas Livros.
- Ribeiro Nuno, 2020, *Ensaio sobre Poesia*, Lisboa, Apenas Livros.
- Rilke Rainer Maria, 1974, *I quaderni di Laurids Malte Brigge*, Milano, Garzanti.
- Rilke Rainer Maria, 2000, *Poesie 1907-1926*, Torino, Einaudi.
- Rilke Rainer Maria, 2006, *Appunti sulla melodia delle cose*, Firenze, Passigli.
- Sanò Laura, 2017, *Metamorfosi del potere. Percorsi e incroci tra Arendt e Kafka*, Roma, Inshibboleth.
- Sartre Jean-Paul, 1990, *La nausea*, Torino, Einaudi.
- Sartre Jean-Paul, 2007, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi.
- Shakespeare William, 2003, *Come vi piace*, Milano, Garzanti.
- Souza Cláudia, 2017, *Fernando Pessoa: entre filosofia e literatura*, Lisboa, Apenas Livros.
- Stegagno Picchio Luciana (cur.), 1977, *Quaderni portoghesi 1*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa.
- Stegagno Picchio Luciana, 2004, *Nel segno di Orfeo. Fernando Pessoa e l'Avanguardia portoghese*, Genova, Melangolo.

- Szondi Peter, 1997, *Le «Elegie duinesi» di Rilke*, Milano, SE.
- Tabucchi Antonio, 1990, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milano, Feltrinelli.
- Tabucchi Antonio, 1994, *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa. Un delirio*, Palermo, Sellerio.
- Tabucchi Antonio, 2015, *L'automobile, la nostalgia e l'infinito. Su Fernando Pessoa*, Palermo, Sellerio.
- Todorov Tzvetan, 1990, *Michail Bachtin: Il principio dialogico*, Torino, Einaudi.
- Valagussa Francesco, 2019, *Come possiamo dire*, in A. Cocco, M. Ghilardi (cur.), *La necessità dell'Altro. Scritti in onore di Adone Brandalise*, Milano, Mimesis, pp. 195-203.
- Valéry Paul, 2014, *Prefazione alle "Lettere persiane"* in Valéry Paul, *Valéry Opere scelte*, Milano, Mondadori, pp. 365-375.
- Vila Maior Dionísio, 1994, *Fernando Pessoa: heteronímia e dialogismo*, Coimbra, Almedina.
- Vilhena de Carvalho (cur.), 1989, *Orpheu. Edição facsimilada*, Lisboa, Contexto.
- Zenith Richard, 2022, *Pessoa. An experimental life*, Londra, Penguin.

FILMOGRAFIA

- Ingmar Bergman, 1957, *Il settimo sigillo*, Stoccolma, Svensk Filmindustri.
- Ingmar Bergman, 1957, *Il posto delle fragole*, Stoccolma, Svensk Filmindustri.
- Ingmar Bergman, 1966, *Persona*, Stoccolma, Svensk Filmindustri.

SITOGRAFIA

Arquivo Pessoa, <http://arquivopessoa.net>, 10/11/22.

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio il Prof. Adone Brandalise per il ruolo fondamentale di guida che ha rivestito nella mia formazione umana e culturale, per avermi trasmesso, nei suoi corsi di Teoria della Letteratura e seminari, il fuoco della passione per lo studio e la conoscenza. Ringrazio il Prof. Luigi Marfè per i consigli di lettura ricchissimi di spunti filosofico-letterari e la sua immensa cordialità, gentilezza e disponibilità. Ringrazio la Prof.ssa Barbara Gori per le discussioni sulla poetica pessoana e per avermi fatto scoprire e apprezzare un altro poeta portoghese, Mário de Sá-Carneiro. Grazie a loro, anche se in modo particolare al Prof. Adone Brandalise, ho deciso di proseguire il percorso universitario, iscrivendomi al corso di Filologia Moderna a Padova e, al tempo stesso, provando ad ottenere il dottorato di ricerca.

Ringrazio mia madre per l'infinita pazienza e mitezza che m'ha riservato nel corso di questi mesi difficili da diversi punti di vista. Ringrazio il Dottore Eros Barbiero per i nostri dibattimenti sui plurimi intrecci tra discipline come la filosofia, la letteratura, la psicoanalisi, la filologia, la linguistica, la topologia, la fisica quantistica e la religione, perché sono state e spero saranno molto stimolanti per lo sviluppo di nuove e interessanti prospettive multidisciplinari. L'apertura alla critica e al confronto reciproco, talvolta parlando del "vuoto" o del "nulla", è stato indispensabile per misurare la validità e l'attendibilità o meno delle nostre congetture sotto un piano squisitamente teorico. Ringrazio tutte le altre persone, dai miei zii a mio padre e mia nonna, fino ai miei amici più stretti e non, per il supporto umano davvero significativo che m'hanno saputo dare in questo particolare periodo della mia vita.